

MARGINALIDAD Y TESTIMONIO EN LAS LETRAS DE TANGO

NOEMÍ ULLA*

Resumen: La marginalidad y su testimonio en las letras de tango de las primeras décadas del siglo xx. La mujer, elección de una figura central y recurrente: de lo agreste de «La morocha» a la mujer del *cabaret*, vista por Pascual Contursi. Denuncia social de la marginalidad en «El camino de Buenos Aires». Crítica y humor apoyados en la rima consonante. Diferentes estilos del registro lingüístico de la marginalidad: la huella modernista de Rubén Darío, lo coloquial, lo popular, el lunfardo. Términos franceses del habla nocturna ridiculizados en el uso y en el ámbito femenino. Ironía en la voz del lunfardo: el discurso ideológico, burlón y sentencioso. Diferentes retóricas en el señalamiento de lo marginal: poetas del tango antológicos. Una mirada al llamado «tango nuevo»: parodia y estilización.

Palabras clave: ensayo, marginalidad, letras de tango.

Abstract: Marginality and its testimony in tango lyrics since first decades of the 20th century. The woman, the choice of a recurrent central figure: from the rough “Morocha” to the cabaret woman described by Pascual Contursi. Social denunciation of marginality in “el camino de Buenos Aires”. Criticism and humor using consonance. Different styles of registering marginality: Rubén Darío’s modernist footprint, colloquial language, popular language and lunfardo. French terms from the cabaret night slang ridiculed in their use and among women. Irony in lunfardo: the ideological, mocking and sententious speech. Varied rhetoric for signaling marginality: memorable tango poets. A look at the so called “new tango”: parody and stylization.

Keywords: *essay, marginality, tango lyrics.*

Desde su nacimiento, el tango con letra fue un espacio literario ofrecido a poetas que ensayaban detenerse en el conocimiento de la realidad social, más que en el llamado arte de rimar. Buenos Aires estuvo conmovida por el aluvión inmigratorio; día tras día llegaron inmigrantes al puerto y aportaron un significativo crecimiento en el trabajo. Se cumplieron, en cierta medida, los proyectos de Juan Bautista Alberdi, formulados en su libro *Las Bases* (1915), pero junto con el hacinamiento que esto implicó en los 2462 conventillos. Esta

* Narradora y ensayista. Sus libros más recientes: *Bailarina de tres brazos* (relatos), *Variaciones rioplatenses* (antología crítica). Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: noeulla@retina.ar

Fecha de recepción: 13-05-2013. Fecha de aceptación: 19-06-2013.

Gramma, XXIV, 50 (2013), pp. 177-185.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

masa de personas, italianos y españoles en su mayoría, se aglutinó en la nueva capital federal y en la pampa húmeda, en torno a las vías férreas. Comenzó a fluir así una nueva cultura en constante renovación, creando la fuente que dio origen a la música y la letra de los tangos. Luego, a medida que el público fue mostrando mayor apertura, aceptando la existencia y pujanza de la nueva música popular, la tarea del poeta que escribía letras para el tango se tornó más exigente.

Trovadores anónimos habían transmitido oralmente sus letras, la mayoría pornográficas, a partir del recorrido del arrabal. Algunas pruebas aisladas son «El Queco» (1885), «El tango de la casera» (1870-1880?) y «Bartolo toca la flauta» (1900). Esos trovadores desconocidos se vieron pronto reemplazados por Ángel Villoldo, quien, con lenguaje gauchesco, puso letra al tango «La morocha», del músico uruguayo Enrique Saborido. Este tema, aunque casi carece de descendencia, fue cantado por primera vez con naturalidad y sin pudor por las mujeres, según afirma Juan López («Lopecito») al recordar su estreno en 1905, en pleno barrio bancario de las calles Reconquista y Lavalle (Ulla, 1982, p. 24).

«La morocha» presenta la figura de una joven que será muy pronto sustituida, como personaje central, por la mujer del *cabaret*, espacio que conquistó el tango en el lento desplazamiento del café suburbano y los salones, como La Cavour, el Peracca y el célebre Hansen, entre otros cuyos nombres sería agotador enumerar. El medio rural, agreste, donde la protagonista de «La morocha» aparece cantando al amor y la fidelidad, como compañera del gaucho porteño, no permanecerá en el tango a partir de Pascual Contursi (Ulla, 1982, p. 24).

El poeta que acabamos de mencionar, nacido en Chivilcoy en 1888, de padres italianos, es el reconocido fundador del tango canción. Después de su paso por la ciudad de Montevideo, adonde se trasladó en 1915, inauguró, con música de Samuel Castriota, el tango de raíz urbana «Mi noche triste», incluido en el sainete *Los dientes del perro* (1918). Inició así la colaboración con la pieza teatral en Buenos Aires, hasta las postrimerías de 1930.

Diversos lugares de la ciudad uruguaya, entre ellos, el *cabaret* Royal, fueron testigos de la transformación del tango de letra payadoresca a tango de raíz urbana, que registra la vida del suburbio, como «De vuelta al bulín», «Amores viejos» o «Pobre paica», conocido luego como «El motivo». En opinión de Luis A. Sierra (citado por Horacio Ferrer, 1960, p. 37) la raigambre de payador de Pascual Contursi fue lo que le permitió trasladar la simplicidad narrativa de la payada a la letra del tango canción. Las letras de este poeta popular recuerdan, por su ámbito lingüístico, el propósito que motivó, años más tarde, a Jorge Luis Borges, de reflejar y recuperar la voz fronteriza que crecía en los suburbios y en los campos; ese habla de las orillas que se iba transformando poco a poco, y que Borges evocó en «Hombre de la esquina rosada» (1954) su cuento fundador, entre otros textos de escritores rioplatenses, de una larga tradición de escritura coloquial, como hace años lo he demostrado en el ensayo *Identidad rioplatense* (1990).

En realidad, en medio de los tangos que se cantaban a principios del siglo xx («El entrerriano», «El porteño», «La morocha»), el tema de la vida marginal centrado en

la mujer se inicia con «Flor de fango» (1919), escrito por Contursi y grabado por Carlos Gardel. Las letras de Contursi tienen siempre una estructura de tres o cuatro estrofas de versos octosílabos. Si la sencillez preside las letras de este poeta, la matriz temática no le va en zaga; son ejemplos: el personaje del «amurado» de «Mi noche triste», «La he visto con otro», «Pobre corazón mío», la mujer del *cabaret* de «Flor de fango» o el cómico «La mina del Ford». El autor desarrolla la trama narrativa como una historia contada con lenguaje lunfardo, directo y claro; suele describir a una mujer y a un hombre, en una situación de abandono y de duelo, como el que reprocha, con desenfado y gracia, en «Ivette» (tango que solían evocar con especial deleite Borges y Bioy Casares en nuestras habituales charlas):

*¿No te acordás que conmigo
usaste el primer sombrero
y aquel cinturón de cuero
que a otra mina le afané? (Contursi, s.f., vv. XXV-XXVIII).*

En «Flor de fango», no hay ningún reproche a la joven que huyó del conventillo de barrio a los catorce años en busca de la vida del *cabaret*, que no se menciona explícitamente:

*te hiciste tonadillera
pasaste ratos extraños
y a fuerza de desengaños
quedaste sin corazón (Contursi, s.f., vv. XX-XXIII).*

Y si la joven o niña se hizo mujer en medio de «las farras del champán», no sólo a ella corresponde la responsabilidad de su descenso, ya que se cierra la triste historia con la sentencia «Los amigos te engrupieron / y esos mismos te perdieron / noche a noche en el festín» (vv. XXXII-XXXIV), señalando así la culpabilidad de los hombres que la abandonaron al verla sola y empobrecida. Paso a paso, los avatares de la protagonista se cuentan con gracia, acentuada por la rima consonante, que no necesita abundar en mayores detalles, como en estos versos:

*Después fuiste la amiguita
de un viejo boticario
y el hijo de un comisario
todo el viento te sacó (Contursi, s.f., vv. XXII-XXV).*

Si me he extendido al referir estos textos de Pascual Contursi, —aunque menos de lo que el autor merecería—, es porque creo que puede ser considerado como Bartolomé Hidalgo en la poesía gauchesca. Borges y Bioy Casares apreciaron al primer poeta gauchesco uruguayo de este modo: «En él se cumple el doble destino de los precursores; prefigura a quienes lo

siguen y es creado por los hombres ulteriores a quienes prefigura» (1955, p. 11). Debemos reconocer que la poesía popular que Pascual Contursi dejó impresa en el tango es un ejemplo de pautada sobriedad, en medio de la marginalidad que describe («Flor de fango», «Ivette», «Pobre corazón mío»), al retratar a la mujer de *cabaret* y su particular ambiente, testimonio acentuado por una gracia natural que su sentido del humor señala y agudiza.

Las protagonistas de los tangos que fueron apareciendo después de Pascual Contursi, las llamadas «milongueras», eran mujeres francesas y de otras nacionalidades traídas por los barcos que partían de Marsella. Con frecuencia eran víctimas del negocio de la prostitución, que tiene sus raíces en una terrible y poderosa red, de la que también el cine de nuestro país dio testimonio. Luis Rubinstein escribió una curiosa letra de tango, «El camino de Buenos Aires», con música de Francisco Pracánico, donde relata con verdadera indignación el traslado de una joven traída de Francia. En una de las cuatro estrofas —dos de versos octosilábicos y dos de hexadecasilabos—, Rubinstein puntualiza: «y en la pública subasta como res que va a la feria / así fuiste, ¡pobrecita!, donde un caften te arrastró» (s.f., XXI-XXII).

En un ensayo de Magali Saikin, *Tango y género* (2004), leemos sobre el engaño llevado a cabo por el hombre que explota a las milongueras:

El enamorar mujeres nada tiene que ver con el amor romántico sino con el embau-carlas. El lenguaje es sumamente superficial y funcionalizado, el objetivo es mentir y [...] acontece lo realmente importante: calcular cuánto dinero (vento) dará la mujer con su cuerpo, asegurándole al cafishio una entrada monetaria que le asegure un buen estar (el puchero). La mentira y la deformación de la realidad es otro aspecto típico en las relaciones de género entre el cafishio y su pupila (p. 39).

Con mayor detalle, en el libro *Le chemin de Buenos Aires. La traite des blanches* [El camino de Buenos Aires. La trata de blancas] (1994), Albert Londres investiga el problema de la prostitución en el camino hacia Buenos Aires ocurrido durante los años veinte. Sobre el mismo tema, Juan Bautista Stagnaro dirigió el film *El camino del sur*, estrenado en 1988. Es interesante recorrer la clasificación de este motivo realizada por Idea Vilariño, en el capítulo «La linda que se pierde», de su ya famoso estudio *El tango y sus letras* (1965). Este problema tan siniestro inspiró muchos tangos inolvidables, como «Margot», escrito por Celedonio Flores en un lunfardo humorístico; o también, del mismo autor, los consejos sesudos y festivos de «Audacia» y «Atenti pebeta», dirigidos a las jóvenes maltratadas por la miseria, con ambiciones de una vida mejor. Como extraño oxímoron se dio el tango «La maleva», con letra de Mario Pardo y música de Antonio Buglione, que describe el retorno de la mujer de *cabaret* a su hogar. Gardel grabó este tango en 1922; cantaba curiosos octosilabos:

*Maleva que has vuelto al nido
de tu garufa arrepentida,*

ya no sos la mantenida
 que triunfaba en el Pigalle;
 ya no tenés más berretines
 de lujo y de milonga
 de vicio y de placer.
 Volvés a tu vida primera
 y la milonguera vuelve a ser mujer (Pardo, 1945, vv. I-IX).

Precedida por *Azul* (1888), la llegada de Rubén Darío a la escena poética porteña, en 1893, trajo, casi de inmediato, el influjo de poetas simbolistas, quienes dejaron la marca de Francia contenida en sus perfectos versos. El lenguaje del tango se pobló de numerosos préstamos de la lengua francesa, de lunfardismos procedentes del idioma francés —muchos con grafía castellana—, y también del italiano y del español peninsular (Ulla, 2000, pp. 133-144). Fue un lenguaje incorporado por el ambiente tanguero, casi un sociolecto. Se usaron con frecuencia palabras como *fané*, *dublé*, *chiqué*, *vuaturé* y *mishé*. Celedonio Flores expresó la defensa del imaginario local en un poema, en contra de esa apropiación léxica, de la siguiente manera: «¡Qué sabemos de marquesas, de blasones y literas / si las pocas que hemos visto han sido de carnaval!» («Punto alto», 1926, vv. XVII-XVIII). Pero el acercamiento con Francia no solo influyó en la recepción del léxico relacionado con el imaginario social del tango, ya que el lujo que invadió las noches del *cabaret* era también de origen francés.

Los ecos de la poética modernista se hicieron sentir en los versos de muchos letristas que imitaron los versos de Darío. Como bien observa Blas Matamoro, a partir del Modernismo, la poesía del tango «reúne el habla lunfardesca con el decir culterano» (1996, p. 44). A mi criterio, algún motivo o estilo, alguna adjetivación modernista, no provino de Leopoldo Lugones, sino de Darío. Poetas del tango como Celedonio Flores, Enrique Cadícamo, Homero Manzi o Francisco García Jiménez advirtieron la singularidad con que se fortalecía su camino poético tras la huella del autor de *Cantos de vida y esperanza*.

El reproche que el hombre le hace a la mujer de *cabaret* por su cambio de vida y de barrio tiene en «Piba», de Francisco García Jiménez, un tono menos sentencioso: «Hoy te he vuelto a ver por el centro / exhibiendo un lujo chocante, / y me puso triste el encuentro» (1928, s.d.). En este autor encontramos una desacostumbrada adjetivación, inusual en los poetas lunfardos, y un rasgo melancólico en la emoción, que domina sus composiciones. Además, encontramos oportunas construcciones sintácticas, como «torpe inconstancia», «playas del dolor», «suave fragancia», donde el «amurado» del poeta lunfardo se transforma en el hombre abandonado de «Tus besos fueron míos». Aquí se combinan alejandrinos y endecasílabos en el recuerdo de días felices, a veces con diminutivos afectivos o con delicada evocación. En los versos del famoso «Zorro gris», la aparición de la «milonguita» se recibe así:

*Cuántas noches fatídicas de vicio
 tus ilusiones dulces de mujer
 como las rosas de una loca orgía
 las deshojaste en el cabaret
 y tras la farra del amor mentido
 al alejarte del Armenonville,
 era el intenso frío de tu alma
 lo que abrigabas con tu zorro gris (García Jiménez, s.f., vv. I-VIII).*

Podemos mencionar otros tangos de la autoría de García Jiménez, como «Barrio pobre» o «Suerte loca». En sus letras, la figura del abandonado se construye con la gracia de un adjetivo que no proviene precisamente del Modernismo, sino del lunfardo, como en «Farolito de papel»: «vos el traje te adornás / con mi otario corazón» (García Jiménez, s.f., vv. XXX-XXXI). Las letras de «Siga el corso» y «Carnaval», entre otras, también incluyen diversos hallazgos verbales.

Enrique Santos Discépolo, como Roberto Arlt, conocía obras de Dostoiévski y también compartió con el autor de *El juguete rabioso* una retórica común, aprendida de Almafuerte (seudónimo de Pedro B. Palacios), muy leído en esos años por el tono sentencioso e irreverente de su poesía. En cambio, el léxico francés del *cabaret* empleado por Enrique Cadícamo («Che, papusa oí», «Pompas» o «Muñeca brava») y el carácter marginal son ya extraños en Discépolo. Si bien recurre al uso de algunos préstamos como «fané», en «Esta noche me emborracho» (1928) y «dublé», en «Cambalache» (1934), aparecen como términos raros en medio de finales acriollados de origen gauchesco («dao», «cambio», «desplumao», «picoteao») y en la aféresis «pa'», por «para», por ejemplo. La grafía tiene en cuenta las particularidades fónicas rioplatenses, como «casiya», «fayando y fayando». Pero no fue Discépolo el único en utilizar estas formas, aunque, en cierto modo, fue quien las impuso por la difusión extraordinaria de sus canciones (Ulla, 2007).

Discépolo fue un maestro en componer letras de tango como verdaderas escenas dramáticas. «Yo nunca dejé de ser actor. Justamente mi obra de autor yo la veía antes que nada desde el plano del intérprete. Y lo mismo me ha ocurrido con mis tangos. Casi todos están concebidos a base de un tipo», comenta al periodista Andrés Muñoz (Benarós, 1963, p. 12). Verdaderas escenas dramáticas, y más que estas, escenas del realismo grotesco, donde payasos y bufones, arlequines y títeres, viven con vida propia. Había observado Mijail Bajtin que el carnaval es el triunfo de una liberación momentánea, la anulación de las jerarquías (1974, pp. 86-89), y en Discépolo encontramos en «Cambalache» el señalamiento de ese «cambalache», el imperio del desequilibrio en una ciudad, un país, un mundo en plena crisis de la década del treinta. La marginalidad triunfa:

*No hay aplazaos
ni escalafón,
los inmorales
nos han igualao (Discépolo, vv. XXV-XXVIII).*

Y Discépolo condena ese desorden. La protagonista de «¿Qué vachaché?» canta a su hombre reclamándole los signos de una vida material y económica que rompan con la anarquía que lleva la sociedad hacia la pérdida total de valores, sin «decencia» y sin «moral», como en «¡Chorra!», «Esta noche me emborracho», «¿Qué “sapa” señor?»¹.

Discépolo no se ciñe ya al mundo del *cabaret*, cantando a la milonguera, reprochándole el abandono de su barrio y el cambio de vida; es la calle, la vida de la calle, lo que observan sus letras. En «Cambalache» y «Yira... Yira» narra el vagabundeo, la calle, las vidrieras. Como aquel *flâneur* de Baudelaire —tan bien analizado por Walter Benjamin (1980, p. 116)—, contempla con su mirada abarcadora una realidad social que impugna con original retórica. Su híbrido registro lingüístico liga lunfardismos, voces criollas, lengua coloquial y popular, en un juego verbal que produce alta comicidad. «El efecto retórico —leemos en Iuri M. Lotman— surge cuando se produce una colisión de signos pertenecientes a diferentes registros» (1996, p. 138). Esto mismo sucede en «Cambalache»:

*¡Siglo veinte, cambalache
problemático y febril!
El que no llora no mama
y el que no afana es un gil (Discépolo, vv. XLVIII-LI).*

Discépolo, por así decir, sacó el tango del *cabaret* para ponerlo en la calle. En una de sus letras escritas con el mayor desprecio hacia la mujer del *cabaret*, «Esta noche me emborracho» (1928), no hay reproche por el abandono ya tradicional del barrio, como hemos señalado; sino reproche por la transformación de aquella mujer que fue pareja suya, a quien ahora describe con inusual crudeza como ridículo fante azotado por el paso del tiempo y el horror a envejecer. Como uno de los reconocidos fundadores del realismo grotesco en el género de las letras de tango, vuelve a estar presente aquí lo esencial de la escena dramática: el contraste y la caricatura en excéntrico muestreo, a través de los cuales el poeta, —viejo admirador de Goya y de Daumier, tanto como lector de Dostoievsky, Chéjov y Andreiev—, aparece, más que severo cronista de la década del treinta, como letrista del tango antológico.

Desde el punto de vista estético, podemos considerar antológicas la mayoría de las letras de Discépolo y, ya en los años cuarenta, las de Homero Manzi, José María Contursi, Alfredo

1 La exaltación de valores éticos, tanto en Discépolo como en Homero Manzi, fue reconocida con acierto por Carlos Mina (2007, p. 230).

Le Pera, Cátulo Castillo, Carlos Bahr, Eugenio Majul y Juan Carlos Lamadrid. Solo que estos autores, en general, no poetizan el tema marginal de la mujer del *cabaret*, eje de análisis este trabajo de apretada síntesis. Sin embargo, algún tango admirable como «Percal», de Homero Expósito, y música de Domingo Federico, resuena gratamente en los oídos, por su impecable y emotiva composición.

Hacia los años sesenta, Juan Cedrón («Tata»), figura vanguardista de ese momento, y los poetas Francisco Urondo y Juan Gelman tratan de hacer resurgir la fuerza de nuestra música ciudadana. Después de los excelentes letristas de los años cuarenta, el tango parece persistir en la música y el baile. Pero la mujer de *cabaret*, testimonio de la marginalidad en la letra de tango de los años veinte y treinta, se va extinguiendo, al tiempo que va ganando espacio la novia, la amada, la compañera, que es la base de la relación amorosa siempre presente en la poesía.

En la actualidad, tras recreaciones de temas desarrollados antes por letristas clásicos del tango, como estilizaciones o parodias, la marginalidad es abordada desde otras perspectivas. El típico reproche de los años veinte a la mujer que abandona el barrio resurge en una composición de Alfredo Rubín («Tape»), «La Marilyn» (1997). Pero el modelo de referencia cultural ya no es el francés de aquellos años, sino el estadounidense, observado por Sergio Pujol en *Canciones argentinas* (2010, p. 379) y por Sebastián Lizardi en el estudio «Dónde estará mi arrabal» (2012, p. 103-118).

Deseamos que otras búsquedas en las letras de tangos recientes vayan descubriendo y exhibiendo la diversa voluntad de sus autores, al entregar expresiones de la sociedad y la cultura que los motiva; sean investigaciones temáticas, como lo fue en gran medida nuestro intento, o rastreen la huella de nuevas estéticas de nuestra música popular.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberdi, J. B. (1915). *Las Bases*. Buenos Aires: Librería La Facultad.
- Bajtín, M. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Seix Barral.
- Borges, J. L. (1954). «Hombre de la esquina rosada». En *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Emecé.
- Benarós, L. (1963). La mitad del alma porteña se llama Enrique Santos Discépolo. *Revista Tanguera*, Buenos Aires, 27, 12.
- Benjamin, W. (1980). El París en el segundo imperio de Baudelaire. En *Iluminaciones* (pp. 20-25). Madrid: Taurus.
- Bioy Casares, A y Borges, J. L. (1955). *Poesía gauchesca* (t. I). Ed., prólogo, notas y glosario de A. Bioy Casares y J. L. Borges. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Contursi, P. (s.f.). «Flor de fango». Breyer Hermanos.
- Contursi, P. (s.f.). «Ivette». Breyer Hermanos.
- Discépolo, E. S. (1934). «Cambalache». En Soffici, M. (Dir.). (1935). *Alma de bandoneón*

- [película]. Buenos Aires: Estudio: *Argentina Sono Filme*.
- Ferrer, H. (1960). *El tango, su historia y evolución*. Buenos Aires: Peña Lillo.
- Flores, C. (1926). «Punto alto». S.d.: s.e.
- García Jiménez, F. (s.f.). «Farolito de papel». S.l.: s.e.
- García Jiménez, F. (1928). «Piba». S.l.: s.e.
- García Jiménez, F. (s.f.). «Zorro gris». Breyer Hermanos.
- Linardi, S. (2012). Dónde estará mi arrabal. Un recorrido por las letras del nuevo tango en Buenos Aires. En *Tango. Ventanas del presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas* (pp. 103-118). Mercedes Liska (Coord.). Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Londres, A. (1994). *Le chemin de Buenos Aires (La traite des blanches)*. París: Le serpent à plumes.
- Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Selección y trad. del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra.
- Matamoro, B. (1996). *El tango*. Madrid: Acento Editorial.
- Mina, C. (2007). *Tango, la mezcla milagrosa (1917-1956)*. Buenos Aires: La Nación / Sudamericana.
- Pardo, M. (1945). «La maleva». En *Carlos Gardel, El Rey del Tango*. Ciudad: Bucchieri.
- Pujol, S. (2010). *Canciones Argentinas (1910-2010)*. Buenos Aires: Planeta.
- Rubinstein, L. (s.f.). «El camino a Buenos Aires». S.l.: Editorial Perrotti.
- Saikin, M. (2004). *Tango y género: Identidades y roles sexuales en el tango argentino*. Stuttgart: Abrazos Books.
- Ulla, N. (1982). *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez 1967.
- Ulla, N. (1990). *Identidad rioplatense: La escritura coloquial, 1930 (Borges, Arlt, Hernández, Onetti)*. Buenos Aires: Torres Agüero.
- Ulla, N. (2000). Las letras de los tangos: préstamos, parodias y reescrituras. En *Actas del Coloquio de Berlín: «¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!»: El fenómeno tanguero y la literatura* (pp. 133-144). (Michael Rössner, Ed.). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Ulla, N. (2007, octubre). Tango, un motivo rioplatense. Conferencia inédita (Universidad de Miami, Florida).
- Vilaríño, I. (1965). La linda que se pierde. *Las letras de tango* (pp. 187-200). Buenos Aires: Schapire.