PARODIAS LITERARIAS EN EL TANGO

Manuel Guerrero Cabrera
I.E.S. Aguilar y Eslava (Cabra, Córdoba)
kether_ehieh@yahoo.es

RESUMEN: En el tango hallamos influencias de poetas, reproducciones e interpretaciones de textos conocidos como la «Sonatina» de Darío o el «Poema veinte» de Neruda. También hallamos parodias, en el que el lunfardo va a ser la nota fundamental del contraste burlesco. Tangos como *La percanta está triste* de Vicente Greco o *Poema número cero* de Luis Alposta son dos buenos ejemplos de ello.

Palabras clave: parodia, Rubén Darío, tango, influencia de la poesía en la música popular.

ABSTRACT: In this essay, we analyse the tango's lyrics with influences of poets, reproductions and interpretations of texts, as the «Sonatina» by Darío or the «Poem twenty» by Neruda. We also find parodies, where the slang is going to be the fundamental note of contrast burlesque. Tangos as *La percanta está triste* by Vicente Greco and *Poema número cero* by Luis Alposta are two good examples.

Key words: parody, Rubén Darío, tango, poetry influence on popular music.

En la versión digital del *Diccionario de la Real Academia Española*, figura como acepción de espectáculo: "cosa que se ofrece a la vista o a la contemplación intelectual y es capaz de atraer la atención y mover el ánimo infundiéndole deleite, asombro, dolor u otros afectos más o menos vivos o nobles".[1] En este trabajo partimos de esta definición para aplicarla al tango, a las letras del tango, como algo que se ofrece a la contemplación intelectual capaz de infundir diversas afecciones. A todo esto, unimos las definiciones que hallamos de tango, siendo la segunda, concretamente: "música de este baile y letra con que se canta". Por lo tanto, el tango también es letra y ésta

1. Todas las definiciones han sido tomadas de www.rae.es

puede mover al ánimo intelectual y crearnos sentimientos, como un arte, como un espectáculo.

En este estudio se van a analizar letras de tangos basadas en poemas conocidos, de tal modo que resultan parodias de éstos. Para ello, primero, se realizará una aproximación acerca de la relación entre literatura y tango y, segundo, antes de extraer unas conclusiones, se atenderá a la parodia propiamente dicha que hallamos en estas letras.

1. Literatura y tango: aproximación

Los primeros letristas de este género musical están influenciados por las tonadas de payadores y la copla o poesía prostibularia, la cual, según Gobello (1976: s. p.), "constituye, sin duda, el antecedente de la letra del tango". Posteriormente, irán apareciendo autores formados en el periodismo y en el teatro, hasta llegar a los poetas. Pero esta evolución, que muy sucintamente hemos expuesto, se debe a la formación y educación recibida por estos creadores. En la última parte de los años 20, los autores ya no son "escritores de teatro o periodistas atraídos por […] el tango cantado, ni son bohemios […]. Son intelectuales de formación escolástica, algunos de ellos incorporados a la burocracia de la enseñanza […] o tienen su tradición arraigada entre gente que ha profesionalizado su tarea de escritores de tango" (Fernández Ferrer 1998: 135, n. 16). Para muestra de ello, la confesión de Enrique Cadícamo (1985: 9) en «Testimonio» de su poemario *La luna del bajo fondo*:

> Lector adélfico, te diré que siempre he sentido amor por la gramática entendiendo con claridad su sintaxis, morfología, ejercicios de concordancia entre sujeto y verbo, accidentes gramaticales de modo, tiempo, persona y número, el ablativo, el gerundio y el paradigma de las conjugaciones, etcétera… y que esos estudios no fueron cursados en los bares, […] sino en el aula ortodoxa bajo la tenaz didascalia de un profesor de castellano que me enseñó a escribir sin defectos […].

Así, como hemos dicho anteriormente, llegaremos a los poetas o a la cumbre poética del tango en autores como Homero Manzi y Homero Expósito, fundamentalmente. De nuevo, la educación recibida será determinante para ellos (ambos son universitarios) y marcará su ideal estético, como el citado Expósito revela: "Nadie puede escribir un tango si no sabe escribir un soneto". Esta afirmación implica que el autor de tangos debe tener un dominio formal (y del fondo) de la técnica poética, a fin de que una composición popular llegue a adquirir competencias de poesía. Pero esto fue más tarde, ya en los años 40-50, cuando tango y poesía culta podían considerarse hermanos. Antes, volviendo a los años 20, como indica A. Fernández Ferrer (Fernández Ferrer 1998: 130), "las reescrituras rubendarianas a la lunfardesca de Greco y Flores, pertenecen evidentemente al período de contraste en el sistema cultural entre poesía culta, por una parte, y lírica mistonga, alimenticia y popular, por otra". En otras palabras, la poesía culta era el opuesto del tango —popular. En esta cita ya encontramos dos

claves que luego analizaremos: Rubén Darío y el lunfardo; y, también, dos nombres cuyos textos atenderemos más tarde: Vicente Greco y Celedonio Flores. Fernández Ferrer los cita, ya que realizaron un texto paródico de la «Sonatina» de Darío, pero no siempre será así, pues encontramos fragmentos de poesía culta en los tangos.

A partir de los años 30, la visión de la poesía aplicada al tango va a cambiar y se va a tratar de hacerlos equiparables. Veamos algunos ejemplos. De la citada «Sonatina», se reproduce toda su primera estrofa en el tango *La novia ausente* (1933) de Enrique Cadícamo: [2]

Al raro conjuro de noche y reseda
temblaban las hojas del parque también,
y tú me pedías que te recitara
esta Sonatina que soñó Rubén:

La princesa está triste… ¿qué tendrá la princesa?
Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
La princesa está pálida en su silla de oro,
está mudo el teclado de su clave sonoro
y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.[3]

El poema está insertado en el tango, porque forma parte de él como un exorno y con la intención de darle mayor valor al texto tanguero —independientemente del ambiente modernista y el uso del "tú" en lugar del "vós" (Campra 2006: 73). Otro ejemplo similar aparece en *Sólo se quiere una vez* (1930) de C. V. Geroni, que reproduce la primera estrofa de «Canción de otoño en primavera», también de Rubén. Además de estas reproducciones literales, encontramos interpretaciones de los poemas en los tangos; esto es, el autor toma como fuente un poema o parte de un poema y lo refleja en un tango. Por ejemplo, siguiendo con el gran poeta nicaragüense, Enrique Cadícamo escribió en 1937 estos dos versos que forman parte de *Por la vuelta*:

Tu boca roja y oferente
bebió en el fino baccarat…,

que nos recuerdan a estos del soneto «Margarita» (Guerrero Cabrera 2009: 21-26):

Tus labios escarlatas de púrpura maldita
Sorbían el champaña del fino baccarat.

2. Como indicamos en la edición impresa de nuestro trabajo «Rubén en *La novia ausente*. Una "Sonatina" de Enrique Cadícamo» (Guerrero Cabrera 2009: 13-20); el texto del tango lo escribo en versos dodecasílabos (con hemistiquios de seis sílabas), de acuerdo con Fernández Ferrer (1998: 142); por su parte, el texto de la «Sonatina» sigue la edición de Darío 2007: 168.

3. Salvo indicación contraria, los textos de los tangos pueden encontrarse en la web <www.todotango.com>.

O estos versos de *Café de los Angelitos* (1944) de Cátulo Castillo y José Razzano (Guerrero Cabrera 2009: 41-52; Ostuni 2000: 103-140):

¿Tras de qué sueños volaron?
¿En qué estrellas andarán?
Las voces que ayer llegaron
y pasaron y callaron,
¿dónde están?

El uso de los verbos "pasar" y "callar" nos trae a la memoria los versos de las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique:

cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando.

No es éste lugar para constatar todas las relaciones entre textos poéticos y tangos, pero no podemos dejar atrás el inicio del tango *Maquillaje* (1951) de Homero Expósito, que evoca de forma magnífica los versos finales del soneto "A una mujer que se afeitaba y estaba hermosa" de los hermanos Argensola:

No…
ni es cielo ni es azul,
ni es cierto tu candor,
ni al fin tu juventud.

Y quienes hayan escuchado (o leído, que es posible) *Maquillaje*, comprenderán que Homero Expósito construye un nuevo poema a partir de los versos finales del citado soneto. Como ya hemos indicado anteriormente, Manzi y Expósito son los dos grandes autores poéticos del tango. Del primero, *Sur*, *Barrio de tango* y *Milonga triste* —este último entusiasmó a Ramón Gómez de la Serna (2001: 76-78)— son los mejores títulos y, de Expósito, además del citado *Maquillaje*, *Flor de lino*, *Afiches* y *Naranjo en flor* son algunos de los títulos que podemos destacar de su cancionero. Leamos algunos ejemplos de esta "poesía":

Ya nunca me verás como me vieras,
recostado en la vidriera
y esperándote. (*Sur*)

Tenían tus ojos llenos
claridad de luna llena. (*Milonga triste*)

La luna cayó en el agua.
El dolor golpeó mi pecho. (*Milonga triste*)

Perfume de naranjo en flor,
promesas vanas de un amor,
que se escaparon con el viento. (*Naranjo en flor*)

Para todos eres ya
como un desnudo de vidriera. (*Afiches*)

Pero lo literario no sólo se manifiesta mediante la poesía, sino también en la cita de autores y obras literarias concretas. El primer ejemplo de este tipo es el tango *Griseta* de José González Castillo, escrito tempranamente en 1924. González Castillo era un autor teatral de amplia formación académica, que ofrece en este tango una nómina de obras francesas decimonónicas: evoca a personajes de *Escenas de la vida bohemia* de Murger, de la *Historia del caballero Des Grieux y Manon Lescaut* de Prévost y de *La dama de las Camelias* de Dumas. ¿Cómo se establece esta relación? Desde el personaje femenino que protagoniza este buen poema, que por ser francés "era la flor de París", que vive en el arrabal, que baila el tango en un cabaret, que bebe champán y toma cocaína; esta muchacha, "mezcla rara de Museta y de Mimí / con caricias de Rodolfo y Schaunard", cuya vida es "la silenciosa agonía / de Margarita Gauthier", tenía una sola ilusión: "Soñaba con Des Grieux. / Quería ser Manon". Es decir, buena amante como Museta y Mimí —tísica como Griseta— para todos los hombres, pero que espera un amado que sea un Duval o un Des Grieux, que se enamoraron de Gauthier —con la que comparte su enfermedad, la "silenciosa agonía" de la tuberculosis, y su vida licenciosa— y de Manon —evocando el deseo de huir del cabaret—, respectivamente (Guerrero Cabrera 2008: 80-81). Además de esto, pueden aparecer citados autores sin referencia expresa a alguna obra suya, como Baudelaire (en *Eche veinte centavos en la ranura*) o Chénier (en *Cuartito azul*), y viceversa:

Un gaita, allá en Madrid, nos dijo hace años,
"la vida es sueño"… ¡Bien, pero muy bien![4]

En resumen, a la vista de los textos cotejados, queda claro que existe una relación entre literatura y tango, que en algún caso ofrece vínculos particularmente estrechos.

2. Parodia literaria en el tango

El *DRAE* indica que "parodia" es imitación burlesca. Nada más. Para que las letras de tango imiten, deben basarse en otras, pero, ¿cómo se establece el rasgo burlesco? Veamos, primero, los casos y, a partir de ellos, lleguemos a una conclusión.

Ya hemos hablado anteriormente de la «Sonatina» de Rubén Darío, que es uno de los textos más parodiados, debido a que se trata del texto prototípico modernista, uno

4. Versos de *Apoliyo* de Álvaro Yunque. De este texto ha sido casi imposible encontrar alguna referencia. Los citados aquí proceden de Scribd.com

de los más conocidos del poeta nicaragüense. En su citado artículo, Fernández Ferrer señala la parodia que Celedonio Flores[5] realiza a partir de un poema homónimo, que, pese a no ser un tango, es obra de uno de los grandes autores de este género y, por lo tanto, merece ser considerado. El poema dice así:[6]

La bacana está triste, ¿qué tendrá la bacana?
Ha perdido la risa su carita de rana
y en sus ojos se nota yo no sé qué penar;
la bacana está sola en su silla sentada,
el fonógrafo calla y la viola colgada
aburrida parece de no verse tocar.

Puebla el patio el berrido de un pebete que llora
tiran bronca dos viejas chamuya una lora
mientras canta «I Pagliacci» un vecino manghin,
la bacana no atiende, pobrecita, no siente
la bacana parece que estuviera inconciente
con el mate ocupado por algún berretín.

¿Piensa acaso en el coso que la espera en la esquina?
¿En aquél que le dijo que era muy bailarina
con tapín de mafioso, compadrito y ranún?
¿En aquél que una noche le propuso espiante?
¿En aquel cajetilla, entellado de elegante?
¿En aquel caferata que es un gran pelandrún?

¡Ah! La pobre percanta de la bata de rosa,
quiere tener menega, quiere ser poderosa
tener «apartament» con mishé y ghigoló,
muchas joyas debute, un peleche a la moda.
Porque en esta gran vida el que no se acomoda
y la vive del grupo, al final se embronó.

Ya no quiere la mugre de la pieza amueblada
el bacán que la shaca ya la tiene cansada,
se aburrió de esa vida de continuo ragú;
quiere un pibe a la gurda que en el baile con corte
les dé contramoquillo a los reos del Norte,
los fifí del Oeste, los cafishios del Sú.

5. Buenos Aires, 1896-1947. Autor, entre otros tangos, de *Margot*, *Mano a mano* y *Corrientes y Esmeralda*, publicó los poemarios *Chapaleando barro* (1929), uno de los libros lunfardos más interesantes, y *Cuando pasa el organito* (1935).

6. Transcribimos el texto que aporta en su artículo Fernández Ferrer (1998), pues no hemos podido dar con la obra original de la que procede. Entendemos que la «Sonatina» de Darío es suficientemente conocida y no es necesario reproducirla aquí para el contraste de textos.

—Vamos, vamos, pelandra —dice el coso que llega—
esa cara de otaria que tenés no te pega
levantate ligero y unos mangos pasá.
¡Está el patio en silencio, un rayito de luna
se ha colado en la pieza) mientras la pelandruna
saca vento de un mueble y le dice: —¡Tomá!

En efecto, el lunfardo es la nota más característica de este texto. El lunfardo, por un lado, hace un contraste mayor entre los contextos del palacio de la princesa rubeniana y de la "pieza" de esta bacana y, por otro lado, consigue el efecto burlesco necesario para la parodia:

Rubén Darío	Cele Flores
Princesa	Bacana
Boca de fresa	Carita de rana
Mudo teclado y olvidada flor	Gramófono callado y viola aburrida
Una vaga ilusión	Berretín
El triunfo de los pavos reales	El berrido de un pebete
Ser golondrina y mariposa	Tener menega y ser poderosa
Jazmines de Oriente,	
nelumbos del Norte,	Reos del Norte,
de Occidente las dalias y	fifí del Oeste y
Rosas del Sur	cafishios del Sú
Príncipe de Golconda,	El coso de la esquina,
el de la carroza argentina,	mafioso
el de las Islas de Rosas Fragantes,	espiante
el de los Soberanos Diamantes y	cajetilla y
el dueño de Ormuz	caferata
No quiere palacio, rueca de plata,	No quiere pieza amueblada,
halcón, bufón ni cisnes	bacán ni vida de ragú.
"Calla, calla, princesa"	"Vamos, vamos, pelandra"
El hada le dice que viene su príncipe	El coso llega pidiéndole dinero.

Como ya dijimos al establecer la relación entre literatura y tango, "las reescrituras rubendarianas a la lunfardesca de Greco y Flores, pertenecen evidentemente al período de contraste en el sistema cultural entre poesía culta, por una parte, y lírica mistonga, alimenticia y popular, por otra" (Fernández Ferrer 1998: 130). De este modo lo exponía el propio Celedonio Flores en el prólogo a *Cuando pasa el organito*:

> Rompiendo líneas académicas, tirándome de alma contra lo que han dicho los sres. de las peñas y cenáculos literarios, salgo con este nuevo libro de versos bajo el brazo a darles cara […]. Esto no es para ellos; no es tampoco para los sabios, académicos, los críticos (que no es lo mismo), los snobs, los atildados, los puros […]. Este libro es para los hombres modestos, para los que no saben nada, para los que leen deletreando dificultosamente […] (Flores 1965: 7-8).

En definitiva, utiliza la «Sonatina», el poema más representativo del Modernismo (esto es, de la poesía culta), y elabora la suya propia en clave lunfardesca, no sólo por un fin paródico, sino también como reivindicación de la lírica popular.

Con el mismo sentido paródico (pero sin ninguna otra pretensión que la del tango), Vicente Greco[7] escribió *La percanta está triste*:

La percanta está triste, ¿qué tendrá la percanta?
En sus ojos hinchados se asoma una lágrima, rueda y se pianta.
La percanta está triste, no hace más que gemir,
ya no ríe, no baila, ni canta y la pobre percanta no puede dormir.

De su cara rosada se ha piantado el color
y ha quedado marchita como pálida flor.
Sus ojazos no brillan, han perdido el fulgor,
y sus labios de fuego ya no tienen calor.
Otra mina más papa al bacán le quitó,
y la pobre percanta amurada quedó.
La percanta está triste y no puede vivir,
su dolor es tan grande y profundo que, esgunfia del mundo,
se quiere escurrir.
La percanta está triste, ¿qué tendrá la percanta?
En sus ojos hinchados se asoma una lágrima, rueda y se pianta.

La percanta está triste, y no puede vivir.
Su dolor es tan grande y profundo que, esgunfia del mundo,
se quiere escurrir.[8]

Son evidentes las diferencias con el original: una percanta (no una princesa), el bacán le dejó (no espera a su príncipe) y del mundo se quiere "escurrir". Sin embargo, aquí también hallamos semejanzas:

Rubén Darío	Vicente Greco
Ha perdido la risa	No ríe, no llora, ni canta
La princesa está pálida	De su cara rosada se ha piantado el color
La olvidada flor desmayada	Marchita como pálida flor

Esto demuestra que este texto, pese a ser un tango, tiene una íntima relación con el poema de Rubén, pues se compuso a partir de él. Sin embargo, la parodia se apoya en el lunfardo para las diferencias, no para las semejanzas (incluso, una de ellas tiene cierto aire literario: "marchita como pálida flor"), a fin de lograr el objetivo de distanciarse de la lírica culta.

7. Buenos Aires, 1888-1924. Bandoneísta y director de orquesta. Era un bohemio que tuvo por amigo al poeta Evaristo Carriego. Compuso, entre otros tangos, *Racing Club*, *Rodríguez Peña* y *Alma porteña*.

8. Seguimos la métrica marcada en el artículo de Fernández Ferrer 1998.

Tanto el texto de Flores como de Greco se escribieron en los años finales del primer tercio del siglo pasado, precisamente con la decadencia del Modernismo y en plena ebullición de los movimientos contrarios a éste; pero ha de quedar claro que estos textos no se escribieron con un fin antimodernista, sino como reacción a la lírica culta. Concretamente, la «Sonatina» es el poema más representativo del Modernismo y, por ende, el de mayor difusión; por lo que sufrió varios ataques, pues "las muchas y pobres imitaciones de que fue objeto la han convertido en el símbolo de un Modernismo fácil y vacío, preciosista en fin" (Salgado 1975: 405), aunque nada más lejos de la realidad: la «Sonatina» tiene un indiscutible valor literario y musical, además de belleza. Flores y Greco lo sabían y, por ello, la vuelven a escribir en lunfardo, como dijo Flores (1965: 8), "para los hombres modestos, para los que no saben nada, para los que leen deletreando dificultosamente"; la persona culta que quiera la «Sonatina» auténtica tiene la de Darío.

Por ello, las parodias de Luis Alposta[9] sólo poseen un fin jocoso como contraste de un poema conocido y su revisión lunfarda. Al estar escritas en la segunda mitad del siglo xx, pueden considerarse interesantes juegos poéticos; "profundo conocedor de las debilidades humanas, aplica el popular vocabulario con sagacidad, hondo lirismo y destreza en la arquitectura de sus poemas" (Tabares 1989: 91). Entre sus composiciones paródicas destacan *Poema cero* y el que comienza "Un soneto me pide el amor propio". El primero es una imitación burlesca del conocidísimo «Poema Veinte» de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* del chileno Pablo Neruda.

Puedo escribir los versos más lunfas esta noche.

Escribir por ejemplo: "La mina está forfái
y en la grotesca mueca de su escracho,
la esperanza se deja ver un cacho
cuando alguien le presenta un cusifai".

Puedo escribir los versos más lunfas esta noche.

Porque en noches como ésta el chiquilín
me brindó la moneda rezagada,
y el café, la vigilia trasnochada
donde nació este hermoso berretín.

Puedo escribir los versos más lunfas esta noche…
pero, con gris de calle en la mirada,
con nostalgia y pelusa en el bolsillo,
frente a la negra boca de un pocillo
me está por sorprender la madrugada (Tabares 1989: 92).

9. Buenos Aires, 1937. Médico, escritor, locutor de radio e historiador del tango. Ha escrito los siguientes tangos que han sido llevados al disco por Edmundo Rivero: *Poema cero*, *El jubilado*, *Soneto a un malevo que no leyó a Borges* y *Cuartetos para un ahorcado*. Ha publicado los ensayos *Los bailes del internado* (1977) y *Antología del soneto lunfardo* (1978), así como el poemario *Entelequias* (1982), entre otras obras.

Entre los dos poemas hay similitudes que surgen de reproducir casi totalmente versos o hemistiquios de Neruda: "Puedo escribir los versos más tristes esta noche" o "Porque en noches como ésta". Así, con el mismo propósito declarado que Neruda (este de escribir triste, Alposta de hacerlo en lunfardo), nos ofrece la visión lunfarda de la melancolía, empleando términos de este tipo en la primera estrofa: "mina", "forfái", "escracho", "cusifái". En efecto, puede escribirlo, pero en el resto del texto el lunfardo apenas está presente ("chiquilín", "berretín") y permite la utilización de la imagen sin que ésta tenga carácter culto ("con gris de calle", "sorprender la madrugada"). En definitiva, podemos concluir que el motivo principal (paródico y jocoso) de este texto radica en la primera parte, mientras que en la segunda es una mera continuación con detalles líricos poco trascendentes.

El famoso «Soneto de repente» de Lope de Vega ha tenido multitud de imitaciones, pero es la lunfarda de Luis Alposta la que aquí nos interesa únicamente:

Un soneto me pide el amor propio
y en mi vida me he visto en tal apuro.
Si cuatro versos ya me dan laburo,
antes de los catorce será un opio.

De las formas no quiero ser esclavo.
Además, sobre el tema ya se ha escrito.
En el séptimo verso lo medito
y no sé si plantarme en el octavo.

¿Seguir o no seguir? Esa es mi duda.
Pues la cosa se me hace peliaguda
al tratarse de historia tan junada.

Pero ya falta poco, y lo importante,
es ahora encontrar la consonante
y dar esta cuestión por terminada (Tabares 1989: 93).

Anteriormente hemos comentado que Homero Expósito inició su tango *Maquillaje* a partir de los versos finales de un soneto del Siglo de Oro español, por lo que no es la primera vez que un autor de tango vuelve su mirada hacia el Barroco para escribir. Sin embargo, no debemos descartar que la difusión de este poema de Lope era tan usual como la de la «Sonatina» de Rubén, por su ingenio y su clara exposición de construir un soneto sobre el soneto. En este texto la parodia no sólo se ayuda ligeramente del lunfardo ("laburo", "un opio", "junada"), sino de la actitud del poeta en la que reniega de la forma del soneto escribiendo uno: "Si cuatro versos ya me dan laburo", "De las formas no quiero ser esclavo", "y no sé si plantarme en el octavo", "y dar esta cuestión por terminada". Alposta consigue que el lector sonría ante este poema ocurrente, pero no arranca la risa burlona que logra con *Poema Cero*.

3. Conclusiones

En primer lugar, la evidente relación entre el tango y la literatura ha dado lugar a textos que deben tratarse teniendo en cuenta las aportaciones de ambos campos. Uno y otra se han influido mutuamente.

En segundo lugar, si en un principio el fin de la parodia no era otro que el contraste entre lo culto y lo popular, luego quedó como juego poético. Siempre se emplearon textos o personajes conocidos, a fin de que la diferencia de registro fuera claramente identificada.

Y, por último, el punto determinante para llevar a cabo esta parodia literaria estriba en el uso del lunfardo, que se identifica en la dicotomía anterior con lo popular; es más, se relaciona con el habla popular y concretamente con el de los sectores marginales. Los tangos aquí analizados se relacionan con el "tango-canción", posterior a 1917, en el que el lunfardo pervive como algo identificativo de él, aunque su uso disminuya o acabe por ser nulo con el paso del tiempo. En las letras aquí citadas, el lunfardo existe como contrapunto a los poemas de los que surgen. Sin los poemas no hubieran existido estos tangos.

Bibliografía

Cadícamo, E., *La luna del bajo fondo*. Buenos Aires: Editorial Fraterna 1985.

Campra, R., *Como con bronca y junando… La retórica del tango*. Buenos Aires: Edicial 2006.

Darío, R., *Obras completas (I)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores 2007.

Fernández Ferrer, A., «Gardel canta a Darío: para una microteoría polisistémica sobre tres letras de tango», *Filología* (Universidad de Buenos Aires) xxxi/1-2 (1998), 119-144.

Flores, C., *Cuando pasa el organito*. Buenos Aires: Editorial Freeland 1965.

Gobello, J., *Conversando tangos*. Buenos Aires: A. Peña Lilio Editor 1976.

Gómez de la Serna, R., *Interpretación del tango*. Madrid: Ediciones de la Tierra 2001.

Guerrero Cabrera, M., «Las milonguitas, un tópico del tango. Aproximación a la realidad, antecedentes literarios y evolución», en: C. Vera Saura (ed.): *Escritoras en teoría y obra*. Sevilla: Arcibel Editores 2008, 80-81.

—, *Tango. Bailando con la literatura*. Sevilla: Moreno Mejías 2009.

Ostuni, R., *Viaje al corazón del tango*. Buenos Aires: Lumiere 2000.

Salgado, M., «El alma de la "Sonatina"», *Anales de la literatura hispanoamericana* 4 (1975), 405-411.

Tabarés, M., *Los poetas lunfardos*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor 1989.