

Edición de
Dra. Mirian Pino
Dra. Irene Audisio
Mgtr. Ma. Trinidad Cornavaca



Los lenguajes de las memorias y los derechos humanos en el Cono Sur 1970-2022

Los lenguajes de las memorias y los derechos humanos en el Cono Sur

1970-2022

Mirian Pino
Irene Audisio
Ma. Trinidad Cornavaca
Editoras

Los lenguajes de las memorias y los derechos humanos en el Cono Sur 1970-2022
Pilar Calveiro ... [et al.] ; Editado por Mirian Pino ; Irene Audisio ; Ma. Trinidad
Cornavaca. - 1a ed - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de

Filosofía y Humanidades, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1807-2

1. Derechos Humanos. 2. Memoria. 3. Lenguaje. I. Calveiro, Pilar II. Pino, Mirian,
ed. III. Audisio, Irene, ed. IV. Cornavaca, Ma. Trinidad, ed.
CDD 323.0982



Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación y diseño de interiores: Luis Sánchez Zárate

Correctora de estilo: Raquel Robles

Imágenes: Las ilustraciones contenidas en el presente volumen son creaciones de Laura Sosa y fueron cedidas por la artista para este libro.

2024



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.

“Errante en las sombras”: nostos en los tangos de Alfredo Le Pera¹



Por Bruno Andrés Longoni²

Breve introducción a los tangos de Alfredo Le Pera

Los años como letrista de tangos representan, en la vida breve de Alfredo Le Pera (São Paulo, 1900 – Medellín, 1935), apenas un paréntesis a su actividad como periodista, autor teatral, guionista de cine, cronista, hombre de la cultura y trotamundos. Su experiencia como crítico de espectáculos a comienzos de los años veinte en Buenos Aires y la actividad como dramaturgo y director teatral hacia finales de esa década lo llevó a firmar en 1931 para la United Artists como traductor y redactor de intertítulos. No es ocioso inferir que sus letras de tango acabarán recolectando las enseñanzas de esos años: el lenguaje de Le Pera será visual, claro y directo; sus imágenes, plásticas; sus símbolos y metáforas, convencionales. Un lenguaje, en una palabra, global, como global fue, desde sus inicios, la industria cinematográfica. Dicho lenguaje propició el estilo moderno de los tangos de Le Pera, en sintonía con la incipiente cultura de masas.

Lo innovador en Le Pera viene dado por su peculiar apropiación de tópicos universales, filtrados por un lenguaje híbrido que integra la propia experiencia vital, sobre los principios de simetría contrastiva y síntesis que definen al tango en sus diversas vertientes. Lo que hilvana a estas piezas entre sí no es un registro de lengua específico (criollo, lunfardo o literario), ni el empleo de los motivos axiales de las letras de tango (como el amure o la “milonguita”), sino los susodichos principios y la recurrente imaginaria del peregrinaje.³

1 Este artículo hace parte del desarrollo del proyecto 2995 avalado por la Vicerrectoría de Investigación y Extensión de la Universidad Industrial de Santander donde el autor participa como coinvestigador.

2 Doctorado en Estudios lingüísticos, literarios y culturales (Universidad de Barcelona), docente en la Universidad Industrial de Santander, Colombia. blongoni@correo.uis.edu.co

3 El funcionamiento de dichos principios en las distintas expresiones tangue-ras (danza, letras, música y fileteado) ha sido abordado por el autor de este texto en su tesis doctoral, Principios formales y estilo en las letras de tango

Ningún letrista de tango ha reincidido tanto en el motivo del viaje y sus campos semánticos. Era lógico que la vida del errabundo y cosmopolita Le Pera, factótum tanguístico del aún más errabundo y cosmopolita Carlos Gardel, acabara infiltrándose en el contenido de sus composiciones. Dirá Eduardo Romano al respecto (en Conde 2014, p. 48): «Los verbos de movimiento pasar, andar, volver, regresar se reiteran en sus letras, así como los sustantivos caravanas(s) y huella(s), que dan cuenta del pasaje permanente de unos lugares a otros, de un paisaje compartido, el de las grandes ciudades y sus suburbios».⁴

Puede aventurarse, como primera conclusión sobre Le Pera y sus tangos, la oposición sistemática que en ellos se establece entre el sujeto lírico y el espacio evocado. Hay un pasado idealizado y estático que se enfrenta a un presente itinerante y dinámico. Si el arrabal y sus personajes quedan congelados en el tiempo, el yo lírico nunca cesa de desplazarse (con excepción de “Sus ojos se cerraron”, donde la fórmula se invierte). He ahí una oposición estructural que atraviesa la mayoría de sus tangos, amén del modo personal en que se adopta a la estética tanguera los tópicos universales del Nostos y el Homo viator.

(1900-1960).

4 Si bien Romano se abstiene de ofrecerlos, he aquí ejemplos extraídos de Le Pera: «En caravana / los recuerdos pasan» (“Mi Buenos Aires querido”), «Tiempo viejo / caravana / fugitiva / ¿dónde estás?» (“Recuerdo malevo”), «Es una caravana interminable / que se hunde en el olvido con su mueca espectral» (“Soledad”), «Si arrastré por este mundo», «Si crucé por los caminos», «Por seguir tras de su huella» (“Cuesta abajo”), «hay un desfile de extrañas figuras» (“Soledad”), «como una nube que pasa / mis ensueños se van, / se van, no vuelven más» (“Arrabal amargo”), «Basta de carreras, / se acabó la timba» (“Por una cabeza”), «Sus ojos se cerraron... / y el mundo sigue andando» (“Sus ojos se cerraron”), «pero el viajero que huye / tarde o temprano detiene su andar» (“Volver”). Para dilucidar el misterio de la responsabilidad de cada letrista en una letra escrita a dúo, dirijamos la atención al primer tango de Le Pera, escrito en colaboración con Enrique Santos Discépolo, “Carrillón de la Merced”: «la voz de mi andar / de viajero incurable / que quiere olvidar»; o, mejor aún, a la segunda estrofa: «Milagro peregrino / que un llanto combinó. / Tu canto, como yo, / se cansa de vivir, / y rueda sin saber / Dónde morir». Queda claro a quién atribuir estos últimos versos.

“Mi Buenos Aires querido” en Cuesta abajo (1934, Louis Garnier)

La cinta concluye con “Mi Buenos Aires querido”, una escena que impondría una tipología en el cine posterior de Gardel: la del hombre que, de vuelta de todas las cosas, añora el retorno al hogar y canta desde la popa de un barco; véanse, al respecto, las escenas duplicadas de *El tango en Broadway*, donde Gardel abre cantando “Por una cabeza”, y de “El día que me quieras”, donde el retorno a Buenos Aires es prefigurado por el tango “Volver”.

Similar a la de “Silencio”, la estructura de “Mi Buenos Aires querido” cuenta con cinco secciones dispuestas en espejo (ABCBA):

- I. Melodía A (menor): Augurio de retorno a Buenos Aires.
- II. Melodía B (mayor): Evocación de la ciudad: farolito, pebeta, bandoneón
- III. Melodía C (mayor): Interpelación a la ciudad, máximas, pre-sagio final
- IV. Melodía B (mayor): Evocación de la ciudad: ventanita, muchachita, malevaje
- V. Melodía A (menor): Augurio de retorno a Buenos Aires.

El tango principia y concluye con una suerte de brevíssima aria (sección A), un canto de ocho compases que, con una melodía desplegada en arpeggio, informa de tres versos octosílabos que hacen converger, en un futuro utópico («vuelva», «no habrá»), el reencuentro con la ciudad y la plenitud de espíritu, mediante el solemne dácilo, el pie por antonomasia de la épica antigua:

Mi Buenos Aires querido
cuando yo te vuelva a ver,
no habrá más pena ni olvido.

La melodía de la sección B es una modesta progresión de grado conjunto sobre la escala mayor: dieciséis compases conformados por ocho versos tridecasílabos cortados por un hemistiquio que los divide en cinco («El farolito») y ocho («de la calle en que nació») con rima

cruzada: «El farolito de la calle en que nací / fue el centinela de mis promesas de amor, / bajo su quieta lucecita yo la vi / a mi pebeta, luminosa como un sol».

Esta sección se replica musical y métricamente en la cuarta parte (B'), completando el friso nostálgico de la ciudad: farolito, pebeta y bandoneón (B); ventanita, muchachita, malevaje (B'). El tono es evocativo y la imagen ofrecida, tan estática como tópica, procura amontonar objetos estereotípicos del tango con expresiones convencionales («oigo la queja / de un bandoneón», «dentro del pecho pide rienda el corazón», «la cortada más maleva»). Los primeros cuatro versos presentan verbos en pasado («nací», «fue», «vi»), pero a partir del quinto («Hoy que la suerte quiere que te vuelva a ver») se pasa al presente. El pasado no es el tiempo de Le Pera, lo que constituye toda una demarcación hacia los letristas de tango centrados en el relato, la anécdota o la escena dramática.

La sección C ocupa el centro de la pieza y melódicamente se estructura como una variación del tema B. Compuesta de dieciséis compases con igual número de versos de arte menor (todos pentasílabos, con excepción de dos hexasílabos), cumplen la función de glosar el tema del aria: Buenos Aires como tierra prometida para morir en paz («donde mi vida / terminaré»): «Bajo tu amparo / no hay desengaños / vuelan los años / se olvida el dolor. / (...) Quiero que sepas / que al evocarte, / se van las penas / del corazón».

La imagen en los tangos de Le Pera es la de una postal. Nunca aplica el vértigo dinámico de las vanguardias de los años veinte para plasmar el ajetreo urbano. En esto, Manzi se diría discípulo de Le Pera. Uno y otro limitan el movimiento de la amada a una espera, ya sea bajo una tibia luz (Le Pera), o en un antiguo balcón (Manzi).⁵

5 Las luces de Le Pera gozan, de hecho, de mayor determinación que sus personajes humanos: en “Mi Buenos Aires querido”, por ejemplo, el farolito es «centinela de mis promesas de amor». En “El día que quieras”, «las estrellas celosas / nos mirarán pasar». En “Volver”, las luces señalizan el camino del regreso: «Yo adivino el parpadeo / de las luces que a lo lejos / van marcando mi retorno». “Melodía de arrabal” es el único ejemplo de una luz que no se personifica (otro punto a favor de la autoría de Battistella): «bajo la quieta / luz de un farol». Y en “Cuando tú no estás”, «Nace la aurora resplandeciente, / clara mañana, bello rosál, / brilla la estrella, canta la fuente, / ríe la vida, porque tú estás».

“Volver” en El día que me quieras (1935, John Reinhardt)

En una de las últimas escenas de *El día que me quieras*, Julio Ar- güelles (Gardel), el hijo díscolo del padre avaro y obtuso, retorna ya viudo a la Argentina en compañía de su hija comprometida en matrimonio, interpretada también por Rosita Moreno. Con el horizonte marino de fondo y un brazo reposado sobre la baranda del barco, Gardel entona el tango “Volver”, acaso la página más famosa de Le Pera.

Propia de la cifra criolla, la nota repetida confiere un sentido de procesión a la primera sección, reforzada por la más tanguera de las tonalidades según Aníbal Troilo (Re menor) y el movimiento descendente de la melodía, que sólo asciende para trazar el mismo dibujo interválico en la inflexión al relativo de Fa mayor («Son las mismas que alumbraron»). El paso al cuarto grado armónico genera una tensión que se adecúa al tono dramático de la letra. Allí se apela a un pasado que, huelga repetirlo, en Le Pera adquiere siempre contornos rígidos y estáticos, resaltados por la aliteración de oclusivas sordas («La quieta calle donde el eco dijo») y el verso simétrico («tuya es su vida, tuyo es su querer») cuya anáfora encubre un juramento de amor (tuyo, tuya). Más aún, nótese cómo esos compases comportan un ensanchamiento de la métrica (del octosílabo al endecasílabo) y un posterior angostamiento hacia el final de la estrofa (hepta- y hexasílabo). La distribución silábica crece y decrece acompañando el clímax armónico de la música y rememorativo de la letra.

Como en el “Ítaca” de Kavafis, en “Volver” hallamos el motivo universal del Nóstos llevado de lo épico a lo lírico, y reforzado por el guiño intertextual a la Odisea homérica cuando se repara en el tiempo que insume el regreso («que veinte años no es nada»). En su viaje por el Mediterráneo, Odiseo consulta al adivino Tiresias, descendiendo al reino de los muertos y se enfrenta a los fantasmas del pasado (Aquiles, Laertes) para poder conocer el futuro. El viaje al pasado es precondition para augurar lo que vendrá después.

A este motivo responde que, siguiendo la tradición de la catábasis, “Volver” se articule como un encuentro traumático con el pasado y con el futuro, una conflagración entre la angustia («tengo miedo del encuentro», «tengo miedo de las noches») y la esperanza («yo

adivino el parpadeo», «guardo escondida una esperanza humilde») con el destino por campo de batalla («y aunque no quise el recuerdo / siempre se vuelve al primer amor», «pero el viajero que huye / tarde o temprano detiene su andar»). Entre un pasado de angustia y nostalgia, un presente gobernado por las fuerzas implacables del destino y un futuro signado por una esperanza privada y recóndita, se abre camino la voluntad humana. Pasado («Volver»), presente («Sentir») y futuro («Vivir») son las tres notas largas que ocupan la totalidad del compás, las tres directrices que jalonan la vida del peregrino.

La segunda sección presenta la clásica modulación gardeliana a tono mayor y la línea melódica dulcificada por notas largas y movimiento de grado conjunto por la escala mayor. En tales casos, suele aprovechar Le Pera la dimensión reducida del verso de arte menor para verter máximas o reflexiones. En el estribillo de “Volver”, el uso del infinitivo universaliza el mensaje de la letra, desarraigando la anécdota para volverla alegórica.

He ahí otro principio general en los tangos de Le Pera que explica, en parte, su feliz recepción en suelo hispanohablante. Metáforas cristalizadas (nieve y plata para el cabello encanecido), una secuencia de personificaciones concatenadas (el alma «aferrada» a un recuerdo, las noches que «encadenan» su soñar, el olvido que «todo destruye», etc.), y tópicos como el *Tempus fugit* («que es un soplo la vida»), no desmerecen la pieza. Son los cimientos que confieren a “Volver” validez universal desde un asunto rioplatense: la oscilación identitaria entre Europa y Buenos Aires.

El estilo tanguero de Alfredo Le Pera (1900-1935)

Sobre los tangos de Alfredo Le Pera ha caído la crítica en su manejo del lenguaje.⁶ Habría en sus tangos un cálculo premeditado con

6 Según la crítica especializada, Le Pera «trató de emplear en sus letras un lenguaje que resultara inteligible a todo el mundo hispanófono, ampliando de ese modo, la geografía del tango» (José Gobello en Penas 1998, 184), «convoca numerosos cultismos y escribe en un castellano que desregionaliza» (Eduardo Romano en Conde 2014, 49), utiliza un «lenguaje popular depurado y proclive al cultismo» (Ferrer 1999, 101), «una lengua imperial, esta vez impuesta por los empresarios norteamericanos para vender discos en un amplio y

intenciones mercantiles de proyección internacional. Si bien se suele destacar la ductilidad requerida para crear tanta obra en tiempos tan reducidos, la crítica al unísono insiste en el nulo nacionalismo de Le Pera y recarga las tintas en el accidente de su nacimiento en São Paulo, ciudad que apenas habitó por espacio de dos meses. Estimaciones emocionales se fueron sucediendo a expensas de Le Pera y su obra, como si la conquista del mercado internacional fuese una suerte de pecado original que los ídolos argentinos se vieran obligados a expiar.

En efecto, Le Pera guarda no poca responsabilidad por la irrupción del estilo culto de los años cuarenta. Al prescindir (casi) por completo del voseo y del tuteo, Le Pera superó aquel tango interpelativo y teatral que Contursi había sentado como regla a partir de “Mi noche triste”.

En flagrante demarcación de sus contemporáneos, Le Pera omite la anécdota. Ninguno de sus tangos repone una historia, salvo puntuales excepciones. De allí que se compongan de comentario y descripción, nunca de anécdota ni de diálogo. Sus tangos son menos dramas o narraciones que meditaciones salpicadas de reminiscencias biográficas. No abren nuevas situaciones en pretérito, el tiempo por defecto del tango-canción, sino que ilustran un destino en estricto presente, el tiempo predilecto de Le Pera, o, para mayor abstracción, en infinitivos, como en “Volver”. Desde allí se enuncia, desde un presente difuso, por fuera del tiempo. La voz de Le Pera pareciera articulada más allá de la vida.

Ello responde a que, insertos en escenas cinematográficas, sus tangos glosan, amplían o comentan las vivencias del protagonista sin necesidad de inventar historias nuevas ni de engendrar escenas dramáticas. Si desde Contursi el tango era un género interpelativo, las letras de Le Pera rara vez emplean la segunda persona: apenas dos pasajes fugaces en “Soledad” y en “Arrabal amargo”.

Los tangos de Le Pera revelan una asordinada sensibilidad de intramuros; el sobrio melodrama convencional basado en los lugares

sometido mercado hispanoamericano utilizando una koiné hispanófona. Lo que implicó el abandono de las raíces rioplatenses del tango, de su habla» (Penas 1998, 185); razones por las cuales «podemos confirmar el lenguaje culto utilizado por Le Pera, esto también, seguramente, exigencias del mercado cinematográfico de habla hispana» (Rubén Pesce en Martini Real 1976, 3544).

comunes con que la cultura occidental decimonónica compacta el vasto lenguaje de las emociones. La modernidad en el estilo de Le Pera se da, por tanto, en el cruce del periodismo, la crítica de revistas, la eufonía plástica del modernismo rubendariano, el sentimentalismo blando del folletín decimonónico, el cine sonoro y el tango incipientes; estrambótica mescolanza que cimentaría la novela arltiana. La apropiación de esos moldes y estereotipos provistos por la cultura de masas dio por resultado el original estilo moderno de Le Pera en tango.⁷

El método de los tangos de Alfredo Le Pera consiste en filtrar por el tamiz de su experiencia vital los tópicos universales de la literatura occidental: Ubi sunt en “Recuerdo malevo”, Nóstos en “Volver” y “Mi Buenos Aires querido”, Homo viator en “Golondrinas”, Locus amoenus en “El día que me quieras”, Contemptu mundi en “Sus ojos se cerraron”, Carpe diem en “Rubias de New York” y “Por una cabeza”, Tempus fugit en “Soledad” y “Volvió una noche”. La posición de Le Pera en la esfera del tango resulta tan clásica y convencional, en ese sentido, como la de Jorge Manrique en el terreno de la poesía castellana de su tiempo. La originalidad de sus tangos es fruto de una mezcla fortuita: tópicos latinos, cultura de masas y residuos biográficos, bajo principios de simetría, contraste y condensación.

Sus héroes son hombres experimentados: peregrinos, viajeros, amantes frustrados, pero nunca traicionados. El amuro no es un motivo en Le Pera, otro rasgo original en un género con frecuencia rotulado como “lamento de cornudo”. Más aún, los tangos de Le Pera registran de modo más realista la transformación que viene operando en el modo en que hombres y mujeres se relacionan entre sí, unificadas las referencias al amor y al sexo en una misma imagen femenina (Mina, 2007, p.88).

El único rencor que se detecta en los tangos de Le Pera va dirigido al «carnaval del mundo» que «pasaba y se reía» sin respetar el luto del amante en “Sus ojos se cerraron”. Sus héroes han cumplido

7 Quien supo apreciar la esencia de la modernidad en Le Pera y conjurar en su narrativa idéntico cruce de géneros discursivos fue el argentino Manuel Puig. No en vano titula su segunda novela con un notorio pasaje del fox-trot “Rubias de New York”, Boquitas pintadas (1969), y decide seccionarla a la manera del folletín decimonónico en dieciséis “entregas” precedidas, cada una, con un epígrafe de un tango de Gardel y Le Pera.

con el borgeano dictado del coraje. Podrán llorar de a ratos, y ciertamente lo hacen,⁸ pero ello en nada desdora su estampa viril ni el resignado estoicismo con que aceptan los caprichos de un destino burlón. Basta traer a colación la jovial complacencia con que el pendenciero de “Recuerdo malevo” se entrevera con taitas porque «pensé que era lindo por ella morir».

Sus personajes no tienen nada por perder ni por ganar, por más que escondan humildes esperanzas. Mientras los flácidos héroes de Discépolo se entregan sin luchar, los viriles enunciadores de Le Pera juegan y pierden, aunque sus derrotas sean pírricas, si la expresión cabe, pues de ellas no se derivan lágrimas ni encendidas diatribas amatorias, sino el consuelo de haber vivido. Hombres de vuelta de todas las cosas, aferrados a la promesa de un retorno nunca concretado; verdadera profecía de Le Pera y su fatídico destino en la remota Medellín.

Sus tangos no reponen la circunstancia; la dan por sobreentendida. No hay, como tal, una línea de acción sino pensamiento retrospectivo, distancia enunciativa, escritura desde un más allá. El enunciador queda emplazado, de hecho, en la distancia. Lejano en el tiempo y lejano en el espacio, Le Pera escribe siempre desde otro lugar: São Paulo o París o New York o Medellín, pero nunca Buenos Aires, acaso para regar deliberadamente de irrealdad el etéreo microcosmos evocado tiernamente por sus tangos.⁹ Sus letras sobresalen del conjunto tanguero por su luminosidad y por la claridad meridiana de sus conceptos, cristalinos como el agua de aquel manantial evocado en “El día que me quieras”.

8 «Viajan visiones que lloro» (“Recuerdo malevo”), «el tiempo viejo que lloro» (“Cuesta abajo”), «y no tengo el consuelo / de poder llorar» (“Sus ojos se cerraron”), «Vivir / con el alma aferrada / a un dulce recuerdo / que hoy lloro otra vez» (“Volver”).

9 Sobre el mito del barrio, señala Juan José Sebreli que «se entremezclaba con el mito de la infancia feliz, un imaginario paraíso perdido que habría tenido lugar en el idealizado barrio natal. El propio pasado personal es en parte real y en parte imaginado; algunos lugares entrañables no tenían tanta importancia en otro tiempo cuando eran demasiado cotidianos y carecían de la intensidad impresa por el recuerdo. Por eso, contrariamente a lo que intérpretes posteriores sostienen, esta fase del mito del barrio tiene poco que ver con el comunitarismo y más con la reminiscencia íntima y el sentimentalismo nostálgico». (1964, 178-179).

Su voz remota, aunque nunca desnortada, apunta siempre al sur, y a su arrabal íntimo retornan sus tangos, una y otra vez, hasta la última página. La tristeza del tango, que no es sino la imbricación fortuita de la intemperie pampeana del criollo desarraigado y la nostalgia del viejo paese, que arrastra como una sombra el inmigrante mediterráneo, asume en Le Pera la forma de la añoranza del porteño exitoso que, solicitado por el mundo, deambula sin cesar, pero conserva en su corazón la esperanza del retorno a su Buenos Aires querido. Hay una inversión táctica de la mirada tradicional del tango: ya no del puerto al mar, de Argentina a Europa, sino del centro a la periferia, de afuera hacia adentro.

El ensañamiento con Le Pera devino con los años silencio a secas. Su nombre rara vez sale a colación con cada nuevo aniversario del accidente aéreo acaecido en Medellín aquel lunes 24 de junio de 1935. Errante en las sombras queda la silueta calcinada de Alfredo Le Pera junto a la espléndida sonrisa de Carlos Gardel, y qué dicente, en ese tren de pensamiento, que el poeta ocupara el asiento ubicado a la derecha del zorzal.

Referencias bibliográficas

- Campra, R. (1988). Relaciones intertextuales en el sistema culto/popular. *Poesía y tango*. Hispamérica, 19-32.
- Conde, O. [editor] (2014). *Las poéticas del tango-canción: rupturas y continuidades*. Buenos Aires: Biblos.
- Ferrer, H. (1999). *El tango: su historia y evolución*. Buenos Aires: Ediciones Continente.
- Gobello, J. (1980). *Crónica general del tango*. Buenos Aires: Fraterna.
- Martini Real, J. C. [editor] (1976-2011). *Historia del tango* (21 tomos). Buenos Aires: Corregidor.
- Mina, C. (2007). *Tango, la mezcla milagrosa*. Buenos Aires: Sudamericana.

Penas, A. (1998). Recopilación antológica para una sociología tanguera. Buenos Aires: Corregidor.

Romano, Eduardo. 1983. Sobre poesía popular argentina. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Salas, H. (1986). El tango. Buenos Aires: Planeta.

Sebreli, Juan José. 1964. Buenos Aires, vida cotidiana y alienación. Buenos Aires: Turolero.

Vilariño, I. (1965). Las letras de tango. Buenos Aires: Schapire.