

La codificación genérica del tango-canción en sus años de surgimiento (1917-1926)

OSCAR CONDE

*Universidad Pedagógica Nacional
Academia Porteña del Lunfardo
oscar.conde@unipe.edu.ar*

Recibido: 01/06/2022 - Aceptado: 21/06/2022

DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.85.2022.p30-41>

Resumen: En este trabajo me propongo describir aquellos rasgos a través de los cuales se codificó la letra del tango-canción en su etapa inaugural, cuando dicho tipo textual ocupaba una posición marginalizada en relación con la institución literaria argentina. Este proceso de codificación tuvo lugar en el período 1917-1926, primera fase en la historia del tango-canción. La codificación de la letra presupone cuatro constantes: 1) la adopción de una estructura fija (dos estrofas iguales con un estribillo intercalado), 2) el discurso moral de los letristas, sostenido en tensión barrio/centro, 3) el cambio de la tipología textual, que de ser descriptiva en el tango cantado hasta Contursi pasa a ser dramático-narrativa y, al ser interpelada, la mujer deja de ser objeto para ser sujeto, y 4) la adopción de un lenguaje conversacional, que incluye lunfardismos y transporta al público a la identificación inmediata con los destinos de esos personajes del arrabal de Buenos Aires o Montevideo. Por medio de tales constantes el género discursivo tango-canción halló su forma canónica más estable, lo que hizo posible que cada nueva letra pudiese evocar todas las anteriores, constituyéndose de esa manera un sistema literario.

Palabras clave: tango-canción – codificación genérica – sistema literario

The generic codification of the tango-song during its years of emergence (1917-1926)

Abstract: In this paper I intend to describe those features through which the tango-song lyrics were codified during its inaugural stage, when this textual type occupied a marginalized position in relation to the Argentine literary institution. This codification process took place in the period 1917-1926, the first phase in the history of the tango-song. The codification of the lyrics presupposes four constants: 1) the adoption of a fixed structure (two equal stanzas with an interspersed chorus), 2) the moral discourse

of the lyricists, sustained in the neighborhood/centre tension, 3) the change in textual typology, which from being descriptive in the tango sung until Contursi becomes dramatic-narrative and, when addressed, the woman ceases to be an object to be a subject, and 4) the adoption of a conversational language, which includes *lunfardismos* and guides the public to an immediate identification with the destinies of those characters from the suburb of Buenos Aires or Montevideo. Through such constants, the tango-song discursive genre found its most stable canonical form, which made it possible for each new lyric to evoke all the previous ones, thus constituting a literary system.

Keywords: Tango-Song – Generic Codification – Literary System

En este trabajo me propongo describir aquellos rasgos a través de los cuales se fue codificando la letra del tango-canción en su etapa constitutiva, cuando dicho tipo textual ocupaba una posición marginalizada en relación con la institución literaria. Efectivamente, a partir del 9 de abril de 1917, cuando Carlos Gardel graba “Mi noche triste” –o, más bien, en enero de 1918, cuando el disco se pone a la venta en Buenos Aires¹ comienza a percibirse la emergencia de ciertas variables genéricas características que no son ajenas a la posición marginalizada que las letras del naciente género poseerían por muchísimo tiempo dentro del campo literario argentino. No paso por alto la obviedad de que, como lo ha señalado Jaqueline Balint-Zanchetta, el tango-canción presenta una complejidad multisemiológica cifrada en la noción de *cancionidad*, concepto que engloba las características propias de una canción.² De modo muy gráfico, esta autora lo explica con dos fórmulas:

- i. La poesía no musicalizada = significado + significante.
- ii. La canción = significado + significante del texto + significante de la música.
(Balint-Zanchetta, 2014: 106-107)

¹ El 12 de enero de 1918, en el número 1.006 de la revista *Caras y Caretas*, un aviso a página completa del sello discográfico Max Glucksmann anunciaba que estaban a la venta una serie de discos del Dúo criollo Gardel-Razzano, acompañados por el guitarrista José Ricardo. El último de ellos, con el número de serie 18010, contenía en su lado A la canción “Provinciana”, de y por el dúo, y en su lado B el tango “Mi noche triste”, de Castriota y Contursi, a cargo de Gardel solo.

² Lo señalado por Balint-Zanchetta en su trabajo es ampliado y argumentado con creces en el artículo “La letra de la canción como objeto de estudio: el caso del tango canción” de María Dulce Dalbosco publicado en 2021 en *Oceánide*, N° 14, pp. 67-76.

La codificación genérica del tango-canción en sus años de surgimiento (1917-1926)

De manera que el impacto que produce el conjunto de una letra, una melodía y una interpretación, es decir, la cancionidad, es el resultado de “un juego dinámico de superposiciones entre signos lingüísticos, acústicos, escenográficos, cuyos efectos toman vida en el acto de performance” (Balint-Zanchetta, 2014: 118) del intérprete. Hecha esta salvedad, voy a concentrarme aquí exclusivamente en el aspecto poético del tango-canción.

Las tradiciones genéricas dentro de la institución literaria poseen raíces que dan cuenta de procesos de larga duración a través de los cuales las condiciones iniciales de producción y de consumo se han asimilado a códigos consensuados, con una cierta estandarización y la fijación de algunas reglas. En cuanto al concepto de *codificación* sigo a Todorov, cuando explica que “en una sociedad se institucionaliza la recurrencia de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos y percibidos en relación con la norma que constituye esa codificación. Un género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas” (Todorov, 1988 [1976]: 36).

Tales procesos de configuración de los géneros literarios marginalizados, aun cuando se consoliden en pocos años, con frecuencia tardan décadas en ser legitimados o reconocidos como parte del campo, lo cual se verifica con el hecho de que la *Inteligentzia* argentina tanto de derecha como de izquierda ha ignorado, despreciado o rebajado al tango por mucho tiempo.³ Y, cuando no pudo refrenarse más, escribió barbaridades contra él, como Ezequiel Martínez Estrada en *Radiografía de la pampa*:

Aún hoy la letra dice bien claro de su estirpe. En ella está la mujer de mala vida; se habla de la canallada, del adulterio, de la fuga, del concubinato, de la prostitución sentimental; del canfinflero que plañe. La joven más pura tiene en su atril ese harapo que antes fue vestido de un cuerpo venal. La boca inocente canta ese lamento de la mujer infame y no la redime, aunque ignore lo que expresa su palabra. Suena en su voz la humillación de la mujer. (Martínez Estrada, 1991 [1933]: 163)

³ Recuérdese, por ejemplo, la descalificante definición de Lugones, que en *El payador* rechaza “las contorsiones del tango, ese reptil de lupanar, tan injustamente llamado argentino [...]” (1916: 91), las repetidas embestidas contra el tango por parte de monseñor Gustavo Franceschi desde la revista *Criterio* durante la década de 1930 y la nota de Julio Korn “Otra vez las letras de tango”, publicada en *Radiolandia* el 18 de julio de 1936 desde la cual pontificaba que “las letras de los tangos, la mayoría de ellas, conspiran contra la calidad de las transmisiones [radiales]. Es hora ya de que se moralicen”. Sobre todo esto puede consultarse con provecho el libro de Ema Cibotti *Luto en la Guardia Nueva*, 2016, Buenos Aires, Vuelta a la Página.

Desde una óptica marxista, Juan José Hernández Arregui tampoco se quedó atrás. En *Imperialismo y cultura* (1957) describe a los compadritos como “un proletariado de los contornos, aliado este fenómeno social a la resaca inmigrante, particularmente genovesa, y proclives ambos elementos humanos al delito por su no asimilación económica al mercado del trabajo” y califica su mundo como “irremisible y sin belleza, inspirador de una poesía pútrida”; finalmente, cuando define al tango, lo considera carente “de plena raigambre nacional” y presenta al lunfardo como un fenómeno de “existencia raquítica” (Hernández Arregui, 2005 [1957], distintos *loci* del cap. 3).

Antes de Martínez Estrada y de Hernández Arregui un anónimo redactor publicaba en el N° 5 de la revista *Claridad*, en noviembre de 1926, el artículo “Literatura maleva”, donde decía: “La letra de todos los tangos se parece por su vacuidad y su ramplonería. Si nosotros le dedicamos tanto espacio es porque consideramos a la literatura maleva un veneno espiritual” (citado en Romano, 2009: 33).

Lo cierto es que entre 1917 y 1918 se produjo en el campo cultural rioplatense la emergencia de una serie de textos (cantados con música de tango) cuya novedad es percibida como parte de la codificación de un género nuevo: el tango-canción. Más allá de las valoraciones contemporáneas que la cultura académica le ha otorgado ya a la letra de tango, detenernos en el proceso de la codificación genérica y el sentido público construido en esta etapa inicial puede ofrecernos una visión más profunda acerca de la posición de este género dentro del sistema literario argentino. Claramente, el mencionado proceso se constituyó –al comienzo, de un modo provisorio– vinculado a la posición marginalizada que el tango poseía por entonces dentro del campo cultural argentino.

Ya ha sido demostrado que en 1926 la letra de tango resultó remozada especialmente en lo que hace a su temática (Gobello, 1996; Conde, 2014), originándose así una segunda etapa, mucho más larga y productiva –en cantidad y calidad de composiciones– que la primera (1917-1926). De modo que resulta relevante detenerse a estudiar este momento inicial, es decir, la fase constitutiva, aquella en la que se realiza la codificación genérica del tango-canción (con un uso particular del lunfardo, con sus temas específicos y con la creación de ciertos arquetipos fundantes), para oponerla a la fase siguiente, la de la “deslupanarización del tango” (Gobello, 1996), que se solapa con la anterior. Puede decirse, entonces, que, pese a las generalizaciones a las que se la somete no solo desde la *doxa* sino también desde el propio mundo académico, la letra del tango-canción no es un género que haya permanecido inmutable a través de las décadas, ya que con el paso del tiempo no solo el universo temático se fue ampliando sino también el tratamiento de los temas y los puntos de vista desde los cuales son abordados por los letristas han evolucionado. Así, por ejemplo, las letras de la década de 1940 son sensiblemente distintas a las de la década de 1920. Pero, aun con estas modificaciones, el género *letra de tango-canción* constituye un sistema literario, esto es,

La codificación genérica del tango-canción en sus años de surgimiento (1917-1926)

un conjunto de textos que se convierte en modelo para la producción de nuevos textos en un determinado período de la historia y cuya nota dominante es su dinamismo, tal como lo determinó hace más de dos décadas Osvaldo Pellettieri (2002).

Es inevitable recordar en este punto los conceptos bajtinianos derivados de la inmersión de los textos literarios en la discursividad social. Mijail Bajtin lo enunció dando énfasis a esta inmersión en la praxis: “Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos *géneros discursivos*” (1998: 248). Los literarios, agrega el teórico ruso, son géneros menos estandarizados que otros, más permeables a marcas individuales de generación, pero tienen “una naturaleza *verbal* (lingüística) común” (Bajtín, 1998: 249).⁴

Los primeros autores del tango-canción trabajaron invariablemente con procedimientos que la literatura culta había empezado a desechar y a reemplazar por otros. El modernismo ya le decía muy poco a los sectores cultos que leían poesía. Sin embargo, los jóvenes letrados supieron incluir “su obra tanguística dentro de la intertextualidad de Carriego y convirtieron los textos del poeta de Palermo en verdaderos generadores de nuevos textos, constituyendo la convención tanguera, fijando sus normas [...]” (Pellettieri, 2002). Es decir que, para Pellettieri, Carriego, con su poesía sentimental, aunque también deudora del modernismo, habría aportado así “el sentido, la ideología del primer tango-canción: la nostalgia irracional, la tendencia a añorar el minuto vívido apenas éste se convierte en pasado” (Pellettieri, 2002).

Desde mi punto de vista, esta nostalgia no provendría solo de Carriego. Es evidente que se había arraigado “una raíz oral, vinculable con la *performance* folklórica” (Romano, 2009: 29). En efecto, los géneros de la canción criolla fueron modeladores en ese sentido y la influencia de Carriego no se consolidaría del todo entre los tópicos de las letras de tango hasta el final de la primera etapa, entre 1924 y 1926, momento hasta el cual los temas se habían mantenido por lo general dentro de ciertos límites bastante estrechos. Recién en esa instancia de solapamiento, empezaron a pintarse cuadros barriales y a presentarse personajes de inspiración carrieguiana. Como ejemplos de los primeros, pueden mencionarse “Puente Alsina” (1926, letra y música de Benjamín Tagle Lara), “Oro muerto” (1926, letra y música de Juan Raggi y Julio Navarrine) y “Bajo Belgrano” (1926, letra de Francisco García Jiménez y Anselmo Aieta); como ejemplos de los segundos, “Galleguita” (1924, letra de Julio Navarrine y música de

⁴ Las itálicas pertenecen al autor.

Horacio Pettorossi), “Viejo ciego” (1925, letra de Homero Manzi, música de Sebastián Piana y Cátulo Castillo), “Langosta” (1925, letra de Juan Bruno y música de Juan de Dios Filiberto) y “Caminito del taller” (1925, letra y música de Cátulo Castillo).

Según explica Jauss, “una obra literaria, aun cuando aparezca como nueva, no se presenta como novedad absoluta en un vacío informativo, sino que predispone a su público mediante anuncios, señales claras y ocultas, distintivos familiares o indicaciones implícitas para un modo completamente determinado de recepción” (Jauss, 1976: 170-171). En este sentido, el imaginario de la canción criolla constituyó una importante referencia en esa fase fundacional del tango-canción. En este período es posible diferenciar dos vertientes: un tango campero –que hacia el final de esta etapa tiende a desaparecer– y un tango urbano, que en alguna medida se aboca a las historias de amor frustradas cuyos protagonistas son chicas y muchachos de las clases populares, aunque principalmente se centra en sórdidas historias protagonizadas por milongueras, compadritos y patoters, que equivocan el camino y acaban enfrentándose a terribles y siempre ineludibles consecuencias. Dentro de esta veta urbana, los primeros letristas del tango-canción producen una escritura permeable a la oralidad, que transporta al público a la identificación inmediata con los destinos de esos personajes del arrabal porteño o montevideano. Tal apelación a un vocabulario poco respetuoso de las normas académicas constituyó una innovación mayúscula en la cancionística rioplatense. En términos de Eduardo Romano, “esa seguridad ante el propio sociolecto [...] indicaba un fortalecimiento en el plano cultural de los semiletrados que irrumpían en el mercado de bienes simbólicos sin avergonzarse por lo que hablaban todos los días. Y de unos letristas que eran capaces de responder a tal confianza sin temer sanciones de los círculos aúlicos” (Romano, 2012: 188).

No está de más recordar que el tango-canción es un género en sí mismo y no debe ser confundido con el tango cantado o tango con letra. Horacio Salas definió que el tango-canción es uno de los elementos definitorios de la Guardia Nueva (Salas, 1986: 93-94) y además presupone ciertas condiciones estilísticas, como el modo particular de interpretarlo (definido, en gran medida, por Carlos Gardel) y, desde el punto de vista letrístico, un argumento, una historia que contar.

Por supuesto, existen muchos ejemplos de “tango cantado” antes de 1917. En efecto, se trata primero de letrillas anónimas (estrofas de cuatro a diez versos, como máximo) y más tarde de letras firmadas para tangos y milongas, aunque aquella producción resultó irregular en su calidad y difusión y, desde el punto de vista literario, no llegó a codificarse del todo como un tipo textual definido. En aquellas letras, mayoritariamente firmadas por Ángel Villoldo, se manifiestan algunas constantes: la presentación de un personaje, casi siempre varón y ostentoso, que se jacta de saber bailar, a menudo de saber usar su cuchillo y, en alguna ocasión, también de tener las herramientas retóricas para convencer a las mujeres de que “trabajen” para él. Pero, insisto, este tango con letra

La codificación genérica del tango-canción en sus años de surgimiento (1917-1926)

no es todavía el tango-canción, sino un tango al que José Gobello ha definido como “tango compadrito”.

Voy a ser más temerario incluso: a mi juicio, literariamente el tango-canción, que surge con Pascual Contursi, no reconoce como antecedente al tango cantado durante los primeros quince años del siglo XX. Para corroborarlo, basta repasar algunas de esas letras, como las de “El porteño” (1903, letra y música de Ángel Villoldo), “La morocha” (1905, letra de Villoldo y música de Enrique Saborido), “Soy tremendo” (1905, letra y música de Ángel Villoldo), “El taita” (1907, letra de Silverio Manco, música de Alfredo Eusebio Gobbi), “¡Cuidado con los cincuenta!” (1907, letra y música de Villoldo), “Cuerpo de alambre” y “El torito” (los dos de 1910, letra y música de Villoldo), “Minguito” (1911, letra y música de Alfredo Eusebio Gobbi), “El 13” (1913, letra de Villoldo, música de Albérico Spátola) y “Don Juan” (1914, letra de Ricardo J. Podestá, música de Ernesto Ponzio). A estos títulos podrían sumarse incluso las primeras contrahechuras de Contursi, como “El landolé” 1914 –aplicada a la música del estilo “El Pangaré” (1913, letra de Alcides de María, música de Carlos Gardel y José Razzano) o “La biblioteca” (1915, música de Augusto Berto).

La continuidad entre la era precontursiana y la era del tango-canción está dada, naturalmente, por el baile y, en cierto sentido, también por la música, aun cuando en esa segunda década del siglo XX se inicia la transición de la Guardia Vieja a la Guardia Nueva, que a mediados de los veinte impondrá nuevos horizontes musicales (cf. García Brunelli, 2016). Con relación a la letra, la del tango-canción ofrece una discontinuidad manifiesta con la de la etapa anterior.

Las influencias literarias recibidas por los primeros letristas del tango-canción no han sido estudiadas a fondo todavía. Para ello sería necesario un relevamiento de los ejercicios poéticos publicados, al menos desde comienzos del siglo pasado, en una vasta folletería agrupada por Robert Lehmann-Nitsche en su colección Biblioteca Criolla, así como también los poemas que cotidianamente se publicaron desde 1913 en adelante en diarios vespertinos como *Crítica* y *Última Hora*. En esos poemas, varios de los cuales he examinado –y me propongo recoger con el fin de preservarlos– se hallan no solamente temas y microtemas de la primera fase del tango-canción, sino también un tono, un lenguaje, un desparpajo y una frescura presentes en las primeras letras de Contursi, de Flores y de otros letristas activos en el período 1917-1926. Ahora bien, si se tratara de hallar el eslabón perdido entre el tango compadrito y el tango sentimental, hay una letra de Contursi en la cual se manifiestan ambas formas: la de “Matasano”, tango que Francisco Canaro había estrenado en 1914. En la primera estrofa se reproduce allí el tono festivo y cachador de los textos de Villoldo, Gobbi, Manco y Podestá. Sin embargo, el espíritu de la segunda y de la tercera estrofas es bien distinto:

Yo he nacido en Buenos Aires
y mi techo ha sido el cielo.
Fue mi único consuelo

la madre que me dio el ser.
Desde entonces mi destino
me arrastra en el padecer.

Y por eso es que en la cara
llevo eterna la alegría,
pero dentro de mi pecho
llevo escondido un dolor.

El dolor entra en la letra de tango con estos versos de Contursi, y allí permanecerá marcándola para siempre. Según ha escrito Gobello, la letra de este tango “es muy representativa porque en ella se funden el tango compadrito y el tango sentimental” (Gobello, 1997: 3), a lo que agrega que fue Contursi quien “convirtió en una íntima confesión del porteño lo que sólo era alarde de compadritos” (Gobello, 1997: 4).⁵

En su momento inicial la letra del tango-canción –más bien modesta, poéticamente hablando– se configura a partir de dos registros, que no eran desconocidos para el tango anterior, pero que a partir de 1917 difícilmente conviven en una misma canción: el registro criollo en el tango campero y el lunfardesco en el ciudadano. De ese modo, el uso del lenguaje permite distinguir dos escenografías enunciativas bien distintas: la rural y la urbana. Ahora bien, resulta necesario hacer la siguiente distinción: los tangos camperos no presentan mayores innovaciones desde el punto de vista poético, en relación con los estilos o tristes, las tonadas y las zambas. “El moro” (1917, de Juan María Gutiérrez, con música de Gardel y Razzano), “El pañuelito” (1921, de Gabino Coria Peñaloza, con música de Juan de Dios Filiberto), “De mil amores” (1922, de Luis Teisseire, con música de Filiberto), “Los indios” (1922, de Juan Andrés Caruso, con música de Francisco Canaro) y “Raza noble” (1925, de Caruso, con música de Salvador Gruppillo) –por poner unos pocos ejemplos– poseen letras modeladas literariamente sobre los géneros criollos. La innovación está en la otra vertiente: la que se centra en personajes suburbanos y conventilleros, describe penas de amor irreparables y da cuenta de hechos violentos y vidas desdichadas.

La codificación de la letra del tango-canción presupone cuatro constantes. La primera –y la más obvia de todas– es la adopción de una estructura fija. Se pasa de una letra formada por una sucesión de estrofas (décimas, octavillas, sextinas, cuartetos, etc.),

⁵ Gobello profundiza estas ideas sobre Contursi en otros trabajos. Cf. Gobello, José, 1980, *Crónica general del tango*, Buenos Aires, Editorial Fraterna, pp. 126-134 y Gobello, José, 1991, “El origen de las letras de tango”, en *Tres estudios gardelianos*, Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo, pp. 69-87.

La codificación genérica del tango-canción en sus años de surgimiento (1917-1926)

a la manera de la forma de la canción criolla, a una estructura de dos estrofas iguales con un estribillo intercalado, que puede repetirse –en ocasiones, con modificaciones en la letra– detrás de la segunda estrofa. Esto se verifica si se compara la estructura literaria de “Mi noche triste” –agregada al tango instrumental “Lita” de Samuel Castriota– con la de “Milonguita” (1920).

Si bien “Mi noche triste” es considerado el primer tango-canción, carece de estribillo y se estructura sobre seis estrofas de versos octosílabos: una es de siete versos, tres son décimas y dos son octavillas. Estas presuntas irregularidades hablan de cierta vacilación en la estructura musical, apegada todavía a la monotonía lineal del estilo o la tonada, como sucede también en “De vuelta al bulín”, “Flor de fango” o “Pobre paica”. La estructura formal más o menos definitiva del género recién adviene cuando músico y letrista trabajan en conjunto, tal como lo hicieron por primera vez Enrique Delfino y Samuel Linning con “Milonguita”. Recién entonces se determinan los tres movimientos habituales en el tango-canción: dos estrofas de carácter narrativo o evocativo y, en el medio, un estribillo en el que se exhorta o reflexiona. En tanto la estructura musical resulta $A b A b$, la poética puede ser $A b C b$, si se repite el mismo estribillo, o $A b C d$, si aquél ofrece variaciones parciales o totales.

La segunda constante es ideológica, tal como lo demostró Gustavo Varela en su libro *Tango y política* (2016), y concordante con los cambios operados en el país a partir de la llegada de la inmigración. Los hijos de los inmigrantes constituyen una nueva clase social que, gracias a la Ley Sáenz Peña, obtiene legitimidad política cuando Yrigoyen llega a la presidencia en 1916. La identidad colectiva se afirma entonces sobre dos pilares: el sentimiento común de amor a la patria y la educación moral. Con relación a las letras del tango-canción, Varela explica que componen “un entramado afectivo con pretensiones morales” (2016: 19) y que no hay manera de explicarlo

si no es analizando los modos de intervención del poder político, al menos en tres campos: en la educación, con la Ley 1420; en el ámbito doméstico, con la sanción de políticas que permiten regular un nuevo modelo de familia, que supone una reformulación del lugar de la mujer y de las relaciones afectivas, y en la cuestión urbana, con una nueva configuración de la ciudad de Buenos Aires en la que se distinguen los barrios, como ámbitos de los sectores populares, y el centro. Escuela, hogar y barrio: tres espacios que se corresponden y que, como en el tango canción, están definidos también en términos morales. (Varela, 2016: 19-20)

El barrio es una trinchera de la identidad y a la vez un resguardo de clase; el centro, en tanto, es el polo de la tentación y de la vida improductiva. Esta tensión barrio/centro es el eje sobre el que pivotea el discurso moral del tango-canción (cf. Varela, 2016: 111).

La genealogía moral de esta poética será plasmada en las letras de tango por hijos de inmigrantes que, por medio de la escuela, se han integrado a una cultura homogénea y a un “orden moral compacto” (Varela, 2016: 62). En sus producciones se exponen

modelos y antimodelos de conducta –como los arquetipos de la milonguita o el calavera– y se constituyen ciertos tópicos o lugares comunes –como el del amure, la ingratitud filial o el duelo criollo–. Así, los jóvenes letristas “construyen una representación moral de la mujer, postulan una valorización idílica de la amistad masculina y una visión del amor como un sentimiento que salva o condena” (Varela, 2016: 98).

No voy a detenerme en detalle en las restantes constantes que aseguran la codificación de la letra de tango en esta etapa, pues han sido reconocidas y descriptas desde la década de 1960 por varios autores, pero no puedo dejar de mencionarlas. La tercera implica un cambio en la tipología textual, que, de ser predominantemente descriptiva en la era precontursiana, pasa a ser preponderantemente dramático-narrativa y comienza a apelar al recurso de la interpelación, con el que aparece en escena la segunda persona y la mujer –que mayormente es la interpelada– pasa de ser objeto a ser sujeto. La cuarta constante es la adopción de un lenguaje conversacional –pero por lo general hogareño más que callejero–, es decir, un “compromiso decisivo con la lengua oral” (Romano, 1982: 42), que abre para el lunfardo una trayectoria literaria perdurable, que se había iniciado con costumbristas como Fray Mocho o Félix Lima, con poetas como Felipe Fernández *Yacaré* o saineteros como Roberto Lino Cayol o Alberto Vaccarezza.

Las cuatro constantes mencionadas estructuran estos nuevos tipos de texto “profundamente vinculados a la noción de placer provocada por el empleo de ciertos ‘esquemas de reiteración’” (Balint-Zanchetta, 2014: 118). Según señala Balint-Zanchetta, cada nueva letra de tango dispara la evocación de determinadas reglas del juego con las que el auditorio se había familiarizado anteriormente (cf. Balint-Zanchetta, 2014: 117).

En suma, el tango-canción demoró algunos años en encontrar su forma canónica más estable, la misma cantidad de años que le llevó imponerse como género cantable por sobre los géneros de la canción criolla, y ese proceso tuvo lugar entre 1917 y 1926, año en el que la instauración de una nueva generación de letristas (Manzi, Cadícamo, Discépolo), de otro calibre literario, dio inicio a un segundo período que llegaría hasta los últimos años de la década siguiente, en el que los temas de la poesía del tango habrían de multiplicarse.

Bibliografía

- BAJTIN, MIJAIL, 1998 [1979], “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, pp. 248-293.
- BALINT-ZANCHETTA, Jaqueline, 2014, “Rupturas y continuidades en la lírica del tango: de la poeticidad a la cancionidad”, en Conde, Oscar (ed.), *Las poéticas del*

La codificación genérica del tango-canción en sus años de surgimiento (1917-1926)

tango-canción. Rupturas y continuidades, Buenos Aires, Ediciones de la UNLa-Biblos, pp. 105-120.

CONDE, Oscar, 2017, “Las letras de tango en la era precontursiana”, en *Academia Nacional del Tango, II Congreso Tango, Cultura e Identidad*, Buenos Aires, Academia Nacional del Tango, pp. 19-26.

CONDE, Oscar, 2014, “1926 y la primera renovación en la letra del tango canción”, en Saban, Karen (comp.), *El fenómeno tango. Estudios interdisciplinarios sobre música popular y cultura del Río de la Plata*, Stuttgart, Abrazos Books, pp. 27-61.

GARCÍA BRUNELLI, Omar, 2016, “La transición de la Guardia Vieja a la Guardia Nueva en el tango”, ponencia presentada en las *Primeras Jornadas de Lenguaje, Literatura y Tango*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 4 y 5 de agosto. Recuperado de https://www.academia.edu/31064537/La_transición_de_la_Guardia_Vieja_a_la_Guardia_Nueva_en_el_Tango.

GOBELLO, José, 1997, *Letras de tango*, vol. I, Buenos Aires, Ediciones Centro Editor.

GOBELLO, José, 1996, *La deslupanarización del tango*, Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo.

HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José, 2005 [1957], *Imperialismo y cultura*, Buenos Aires, Continente-Pax.

JAUSS, Hans Robert, 1976, *La literatura como provocación*, Barcelona, Península.

LUGONES, Leopoldo, 1916, *El payador*, Buenos Aires, Otero & Co. Impresores.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, 1991 [1933], *Radiografía de la pampa*, edición crítica coordinada por Leo Pollman, Madrid, Archivos, CSIC.

MATAMORO, Blas, 1996, *El tango*, Madrid, Acento.

PELLETTIERI, Osvaldo, 2002, “El sistema literario de las letras de tango”, en Cilento, Laura, Oscar Conde y Paula Labeur, *Actas de las Primeras Jornadas sobre «Sociedad Argentina y Cultura Popular»*, CD-ROM, Buenos Aires, IES N° 1 “Dra. Alicia Moreau de Justo”.

ROMANO, Eduardo, 2012, “Los gustos de los otros”, en Romano, Eduardo *et alii*, *Intelectuales, escritores e industria cultural*, Buenos Aires, La Crujía Ediciones, pp. 177-252.

- ROMANO, Eduardo, 2009, “El tango y la literatura argentina”, en Lencina, Teresita, Omar García Brunelli y Ricardo Salton (comps.), *Escritos sobre tango. En el Río de la Plata y en la diáspora*, Buenos Aires, Centro Feca Ediciones, pp. 23-40.
- ROMANO, Eduardo, 1982, “Poesía tradicional, poesía popular, poesía cultivada”, en *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 9-88.
- SALAS, Horacio, 1986, *El tango*, Buenos Aires, Planeta.
- TODOROV, Tzvetan, 1988 [1976], “El origen de los géneros”, en Garrido Gallardo, Miguel A. (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, pp. 31-48.
- VARELA, Gustavo, 2016, *Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*, Buenos Aires, Ariel.