

Tangos en antologías: algunas reflexiones sobre el género

Dulce María Dalbosco

Universidad Católica Argentina - CONICET

Resumen

En esta ponencia queremos introducir algunas reflexiones sobre el tango como género y sobre su ubicuidad en las letras argentinas, a la luz de las claves que nos presentan las antologías. Esta propuesta de análisis se inserta en el marco del Proyecto de Investigación Plurianual (PIP) “Antologías argentinas. Intervenciones sobre el canon y emergencias del imaginario”, dirigido por la Dra. Ma. Amelia Arancet Ruda.

Luego de Ángel Gregorio Villoldo y desde la aparición de “Mi noche triste” (1917) de Pascual Contursi, las letras de tango comienzan a manifestar una conciencia autoral definida. Andados los años ya no se discute su valor estético en la literatura nacional. Sin embargo, aún quedan planteados algunos interrogantes tales como cuál es el lugar que ocupa el tango en dicha literatura, cómo lo mira la poesía, qué inserción tiene el tango en el género lírico, cuál es la relación del tango con las letras de canciones pertenecientes a otros géneros musicales entre otros. Estas cuestiones, si bien no completamente resueltas, pueden verse allanadas por el aporte teórico de las antologías, tanto de aquellas que recogen el tango como un ejemplo de poesía argentina –antologías de poesía– como aquellas consagradas exclusivamente a las letras de tango –antologías de tango–.

Palabras clave

tango – antologías – género - literatura nacional

En el marco del proyecto “Antologías argentinas. Intervenciones sobre el canon y emergencias del imaginario” nuestro objetivo de trabajo consiste en indagar en qué medida las antologías de lírica argentina nos permiten sopesar la ubicuidad de las letras de tango como género en el campo literario argentino, atendiendo

particularmente a su relación respecto del eje cultura popular/cultura letrada y, en consecuencia, a su inserción en el canon.

En el relevamiento hecho hasta el momento debemos distinguir dos tipos de antologías: aquellas que son de poesía argentina y optan por incluir tangos dentro de su selección, y aquellas que están exclusivamente dedicadas al tango. Las primeras vienen en nuestro auxilio a la hora de analizar los vínculos, tanto genealógicos como genéricos, del tango con la poesía argentina. Particular interés reviste el estudio de las operaciones de justificación esbozadas por tales antólogos para acreditar su incorporación del tango al corpus poético elegido. Las antologías de tango, en cambio, obedecen, muchas veces, a una voluntad crítica más laxa respecto de las anteriores, lo cual se manifiesta, sobre todo, en las destinadas a la difusión masiva o internacional. No obstante, sí hay un marcado afán histórico, esto es, una intención de mostrar la evolución diacrónica de las letras del tango.

El aporte de las antologías, válido de por sí para la investigación de la historia literaria (Reyes 1969, Pozuelo Yvancos 1966, Agudelo Ochoa 2006), es especialmente significativo para el estudio del tango como género dada la escasez de análisis críticos que discutan ese asunto, aunque no falten excepciones. Una de ellas, quizá la más destacada, es el trabajo realizado por Eduardo Romano en *Sobre poesía popular argentina* (1983), así como en otras publicaciones de investigación científica (1993a, 1993b, 1995, 1996a, 1996b).

En la década del setenta surgieron varias antologías de poesía argentina que incluían tangos en su selección. Dicho gesto estaba en ocasiones acompañado de mecanismos apologéticos, con el fin de fundamentar la pertinencia de introducir tales textos. De la misma manera, algunas antologías exclusivas de tango también se encontraron en la necesidad de justificar su relevancia. Tales explicaciones, de distinta índole, nos ofrecen tanto claves de lectura del género como de su integración en el canon lírico.

El argumento más concurrido es el de la representación nacional del tango. Entre sus más antiguos defensores está José Gobello¹, asiduo frecuentador del género "antologías de tango". En efecto, en el prólogo a *Las letras del tango: de Villoldo a Borges*, de 1979, el tango es referido como un destino trágico, en cuanto Gobello considera que hacer apología de aquel es, en definitiva, una vindicación de la fealdad. Sería naif no reconocer, como Gobello advierte, la gran cantidad de letras "olvidables" –con perdón del neologismo– o insostenibles fuera de la música que nutren el cancionero tanguero. Pero, al mismo tiempo, el antólogo admite que hasta las letras inferiores del género pueden adquirir valor al ser contempladas desde "un punto de vista emocional" (1979: 18), pues tal es su carga identitaria que "execrándolas, nos execramos" (1979: 18). Ese bagaje afectivo, que anula muchas veces la interpretación fría o racional, aparece como el sustento de la representatividad nacional. Esto parece condecir la afirmación de Benedict Anderson de que las naciones inspiran amor, el cual se revela "en miles de formas y estilos

¹ José Gobello tiene el mérito de haber sido uno de los estudiosos más consagrados al estudio de las letras de tango y de su lenguaje, particularmente del lunfardo.

diferentes” en sus frutos culturales, entre ellos la música y la poesía (1993: 200). El componente emocional advertido en la pertenencia a una nación está presente desde las primeras problematizaciones del concepto: basta recordar a Ernest Renan y su definición de la nación como “un alma, un principio espiritual” (2010: 35). En consecuencia, el reconocimiento de un significado que implica todo símbolo nacional está mediado por este componente intuitivo. Para Gobello, el tango como fátum se descubre en la anagnórisis que el argentino realiza al identificarse con esa música, la cual constituye “un rasgo esencial de nuestro carácter” (1979: 18):

El tango propone a los argentinos un problema de solución difícil y acaso no del todo dichosa: el de percibir a través del laberinto sensual de su música una faceta real del ser ciudadano, de esa huidiza cualidad inherente a la nacionalidad (aunque se trate de la minúscula nacionalidad constituida por el accidente de nacer en Buenos Aires), cuya existencia se intuye o se define con abundancia de confusiones (Gobello 1979: 18).

Un punto a destacar es que José Gobello reconoce que la nacionalidad referida se enraíza en una localización espacial concreta y reducida: la de Buenos Aires. Sin embargo, observemos que en la cita precedente, y en todo el prólogo, habla del tango como elemento de identificación de los argentinos, no solamente de los porteños. Se advierte, así, una cierta confusión con respecto al alcance identitario del tango, la cual podría irritar a los habitantes de las provincias o, al menos, inspirarles algunas bromas ya estereotipadas con respecto a la megalomanía porteña. En este panorama, corresponde preguntarnos hasta qué punto el tango realmente representativo para toda la nación argentina o solamente para un grupo, muy particular. La cuestión es desentrañar si el tango identifica solo a Buenos Aires y a lo auténticamente porteño, o si tiene un alcance federal en cuanto representante de un imaginario argentino más allá de su origen y su condición de ser “porteño hasta la médula”. En este sentido, cabe destacar la presencia de dos antologías de poesía cuyo recorte consiste en compilar textos que tengan a Buenos Aires como protagonista: *La poesía de Buenos Aires*, de Horacio Salas (1968), y *He nacido en Buenos Aires. Poemas de la ciudad*, de Ángel Mazzei (1971), cuyo título rememora no solo el comienzo de la “Trova” de Carlos Guido y Spano sino también los afamados versos de “El porteñito”, tango de Gregorio Ángel Villoldo. En ambas antologías, los tangos se hacen presentes como textos ineludibles y representantes de la ciudad.

A pesar de estas controversias, el criterio de la carga identitaria nacional del tango está asombrosamente vigente. En efecto, Florencia Garramuño también acudió a dicho argumento a favor de la elaboración de su antología publicada en el año 1998. Para ella el tango, cuyos inicios coinciden con los de la definición de la identidad argentina en cuanto país, se convierte en el símbolo nacional por excelencia, en el cual se reconocen todas las clases sociales (1998: 119). Tal como está planteado, este reconocimiento parece incluir a los habitantes de todas las provincias, más allá de

que Garramuño no haga especificaciones al respecto. El tango, por ende, no sería un producto de identificación local sino extensible a toda la nación argentina.

La pervivencia de esta postura está ratificada por Javier Adúriz en la antología compilada por Jorge Fondebrider, *Otro río que pasa. Un siglo de poesía argentina*, publicada en 2010. Fondebrider delegó en distintos poetas la selección de poesías para cada una de las décadas del siglo XX. Adúriz estuvo a cargo de los años veinte. Entre las poesías elegidas está el tango “Mano a mano” (1923), de Celedonio Flores, cuya incorporación es fundamentada por Adúriz alegando que el tango es una “sólida expresión del imaginario colectivo argentino” que “nos lleva a la zona de la herida visceral propiamente argentina” (2010: 45). Adúriz ni siquiera se plantea que el tango pueda ser solo porteño, su afirmación es contundente: es argentino. ¿Representación nacional, centralismo, confusión? Sabemos que no es novedosa la utilización de Argentina y Buenos Aires como términos intercambiables. No obstante, las palabras de Adúriz parecen sugerir otra interpretación. ¿Acaso el tango expresa algún elemento que más allá de su localismo constitutivo, el cual sería una capa epitelial de una imaginación colectiva de mayor raigambre? Insistimos en preguntarnos, entonces, si podemos hablar del tango como un producto nacional y no solamente porteño, o si los antólogos citados responden a una consciente o inconsciente visión centralista.

Al menos sí contamos con dos elementos claros. El primero, para nada sorprendente, consiste en advertir que no está del todo ausente la idea de que el imaginario nacional está construido en y desde Buenos Aires como epicentro, con menores ramificaciones. El segundo, se vincula con el potencial representativo del tango en el contexto internacional como producto nacional *for export*. En este sentido, no es casual que dos antologías de poesía argentina realizadas en el exterior cuenten con tangos en su selección: la de Agustín Del Saz, *Antología general de la poesía argentina* (1969) publicada por Bruguera en Barcelona, y la de José Alberto Santiago, *Antología de la poesía argentina* (1973) publicada en Madrid.

Lo cierto es que, en función de lo expuesto, observamos que los antólogos consideran la carga identitaria del tango como un recurso contundente a hora de fundamentar la pertinencia de sus inclusiones. De este modo, la representatividad nacional aparece como un argumento vigoroso para sopesar las incorporaciones a las antologías. Parece confirmarse la premisa de Timothy Brennan de que, tal como se plasma en la literatura, el mundo poscolonial “ha tomado a la nación como su centro” (2010:69).

En otro orden de cosas, así como advertimos intervenciones de justificación al incluir tangos en las antologías, al mismo tiempo percibimos elocuentes silencios canonizadores en muchas otras. En la recién mencionada antología de José Alberto Santiago, aparecen dos exponentes de la poética del tango: Enrique Santos Discépolo y Homero Manzi. En dicho texto los poetas están catalogados por épocas. Los dos escritores de tango son introducidos bajo el rótulo: “1920-1940. Las vanguardias”. De este modo, comparten espacio con Oliverio Girondo, Conrado Nalé Roxlo, Jorge Luis Borges, Nicolás Olivari, Raúl González Tuñón, entre otros. Tal ubicación de los poetas del tango podría dar lugar a no pocos debates. No hay ningún gesto de explicación, ni

de justificación, ni de defensa frente a potenciales ataques: para el antólogo no hay nada que demostrar. Solo se menciona el tango como la música del suburbio. De igual manera, la antología de Juan Carlos Martini Real *Los mejores poemas de la poesía argentina* (1974) comprende letras de Pascual Contursi, de Enrique Cadícamo, de Celedonio Flores, de Enrique Santos Discépolo, de Homero Manzi y de Homero Expósito². Lo notable de esta generosa antología es que en el prólogo no se hace mención alguna a la voluntad de introducir letras de tango, como si se tratara de una acción natural y esperable, sin necesidad alguna de comentario. Asimismo, Martini Real expone que el objetivo de su antología es “esbozar un panorama elemental de la poesía argentina, rescatando los mojoneros más estimables”, es decir, como su título lo expresa, atiende a la calidad de los poemas como principio de selección. Y, aplicada esta norma, como vemos, el tango no queda excluido. Con total llaneza, sus letras son incorporadas a la más selecta producción de la poesía argentina.

Otro tanto se advierte en la *Antología de la poesía argentina* Raúl Gustavo Aguirre (1979), extenso trabajo que consta de tres tomos. El primero de ellos registra letras de Héctor Pedro Blomberg, de Celedonio Flores, de Enrique Santos Discépolo, de Enrique Cadícamo, de Homero Manzi y de Homero Expósito. La coincidencia en los autores elegidos en relación con la antología de Martini Real es notoria, mas ahora nos atañe su complicidad en el silencio. Al igual que aquel, Aguirre no hace ninguna aclaración particular o apologética en referencia a su inclusión de un número considerable de tangos en su selección. No obstante, hay dos puntuaciones que nos interesan. En primer lugar, Aguirre aclara que su antología solamente trata de poesía lírica, cuyo dominio circunscribe al “poema no muy extenso, definido, en el que tema y expresión tienden a ser indiscernibles, el poema donde las palabras se estructuran necesaria y sólidamente” (1979: 13). Descarta tanto la narración en verso como las composiciones que manifiestan “descuido de la expresión” (1979: 13) y toma estas dos puntas como criterios de exclusión. En segundo término, explicita que no ha operado como patrón de elección la importancia del poema como hecho folclórico, histórico o literario sino que el parámetro exclusivo ha sido la búsqueda de lo mejor, esto es, la suprema calidad estética de las piezas. En este sentido, parece distanciarse de las cuestiones vinculadas con la representatividad, aludidas por otros antólogos, al tiempo que expone un afán de esteticismo. Este preámbulo, unido a la ausencia de referencias justificatorias asociadas con la incorporación de tangos en una antología orientada por criterios tan exquisitos, permiten inferir la alta opinión del antólogo sobre la validez estética de las letras de diversos autores. De igual manera, brinda una perspectiva de análisis genérico de las letras de tango, al menos de las pertenecientes a determinados autores, al incluirlas en el ámbito de la poesía lírica, cuya exigente definición recientemente expusimos.

Las silenciosas inserciones de tangos, verificadas en la falta de comentarios apologéticos, operan también como una estrategia canonizadora que nos conduce a la reconsideración de la marginalidad del tango en el canon poético argentino.

² Este gesto de incorporación era esperable por parte del antólogo, quien estuvo a cargo de la coordinación de *La historia del tango* publicada Corregidor en varios tomos, durante la década del setenta.

Sin embargo, advertimos otro posicionamiento distinto en el campo literario argentino. Los gestos a favor del tango no pasaron desapercibidos, y contaron también con detractores. En su *Antología esencial de poesía argentina (1900-1980)*, Horacio Armani arremete contra esta la tendencia inclusiva, la cual se la adjudica a los ideólogos populistas y la define como “uno de los rasgos más pronunciados del chauvinismo literario argentino” (1981: 34):

Estamos habituándonos a encontrar, cada vez más ineludiblemente en las antología argentinas, una mezcla de tango canción con poesía de alto nivel [...] Creer que una sentimental letra de tango puede tener la misma jerarquía en un poema surgido de experiencias artísticas y espirituales de profundas motivaciones, es estar equiparando materias incomparables por sí mismas. Cada cosa en su lugar y en su propia esfera (Armani 1981: 34).

A diferencia de Aguirre o de Martini real, la poesía y el tango quedan totalmente polarizados como incompatibles. Para Armani, el último, en consecuencia, es genéricamente desplazado del campo discursivo lírico. En coherencia con su radical postura, indica que en su antología no estarán presentes ni Celedonio Flores, ni Enrique Santos Discépolo, ni Homero Manzi, ni Atahualpa Yupanqui, ni Carlos de la Púa, “nombres que merecen todo el respeto a que se hicieron acreedores con su obra, pero que en una antología de poesía argentina auténtica aparecerían como intrusos en sitios que no les corresponden” (1981: 35). Esta última sentencia problematiza la delimitación genérica de las letras de tango, cuestión no carente de numerosos matices. Eduardo Romano (1983) advierte estrecheces en la postura de Armani: creer que una canción, por ser tal, no puede alcanzar categoría poética; no percatarse de la heterogeneidad del cancionero del tango, en donde lo sentimental alterna con lo humorístico, lo sarcástico, lo crítico y lo carcelario; confundir la canción popular urbana con la canción internacional³; descartar la posibilidad de encontrar poesía fuera de los círculos letrados (1983: 88), lo cual, en definitiva, atenta contra el origen mismo de la poesía lírica. Probablemente hoy ya no encontremos quien se atreva a declarar explícitamente una postura tan contundente (cfr. Conde 2003: 19). En efecto, el gesto de Armani también fue replicado por antologías posteriores, en las que los tangos aparecen sin ambages (Fondebrider 2010, Monteleone 2010, Muschietti 1981).

Las antologías de poesía argentina y las exclusivas de tango también nos ofrecen claves reflexionar sobre el alcance del tango como subgénero lírico. De hecho, varios antólogos acuden al concepto de ‘oralidad’ como núcleo fundante en el centro del género ‘tango’. En prólogo a la antología de Eduardo Romano *Las letras del tango*

³ En efecto, Horacio Armani compara las letras de tango con canciones internacionales tales como “O Sole mio”, “Vivere”, “Paris Je t’aime”, “Cheek to cheek” o “Cantando bajo la lluvia”. Sostiene que abarcar tangos en antologías de poesía argentina equivaldría a que las mencionadas canciones fueran incorporadas en las antologías de sus respectivos países (1981: 34).

(1993), probablemente la más erudita de las consagradas a él, se hace referencia a este como un género semioral. En dicha introducción no se explora este aspecto, el cual ya había sido desarrollado por el autor en el libro *Sobre poesía popular argentina*, publicado diez años antes. Allí define el tango como poesía popular y da a entender que el hecho de que en su mayoría tales letras empleen un lenguaje “que transparenta los rasgos más notorios de nuestra habla oral callejera” (Romano 1983: 99) es el elemento más cohesionador del corpus. Sobre esta noción Romano asienta la mencionada clasificación del tango, puesto que es “la base lingüística coloquial la que ha distinguido siempre a la poesía popular” (1983: 97)⁴. Ya en 1969 Agustín del Saz, por su parte, había optado por insertar el tango en su *Antología general de la poesía argentina* (1969) en el sub-ítem “poesía tango”. Este es precedido por “Poetas gauchescos”, “Poesía anónima” y “Poetas regionales, todos ubicados al amparo del rótulo “Poesía popular argentina”. El antólogo deja entrever, entonces, un cierto vínculo genealógico del tango con estas otras manifestaciones poéticas.

Genéticamente, el tango canción, cuyo florecimiento se debe a Pascual Contursi, manifestaría la convergencia de diversos formantes: la gauchesca, los payadores suburbanos, la zarzuela hispánica y el género chico español, el cuplé, ciertos poemas lunfardescos, la obra de Evaristo Carriego y su “descubrimiento del suburbio” (Romano 1993: 7)⁵. Javier Adúriz, en la ya citada antología de Jorge Fondebriider, coincide en remitir genealógicamente la oralidad del tango a la gauchesca al referirse a aquel como “la masa de un habla que continúa con toda lógica el fin de la gauchesca para renacer en la voz del proletariado urbano y contar en código simbólico la historia de nuestra historia” (Adúriz 2010: 45).

En el prólogo de Delfina Muschietti a *Poesía argentina del siglo XX*, la oralidad también aparece como una clave de lectura genérica. En efecto, la autora se refiere al folclore y al tango como dos polos de expresión de la canción popular: así como el primero verbaliza “

La oralidad como concepto fundante y vertebrador es retomada por Jorge Monteleone. En la reciente antología *200 años de poesía argentina*, el antólogo propone distintos modos de leer su constelación de la poesía argentina⁶. Entre estas posibles lecturas está la de la oralidad “en cuanto recreación del habla” (2010: 32). Surge, así, una voz imaginaria que, según Monteleone, emerge en la poesía de Olga

⁴ A su vez, el autor diferencia tal poesía “que no es del sino para el pueblo” de la tradicional, la cual constituye el patrimonio memorístico de un pueblo (Romano 1983: 12). La poesía popular requiere, así “ya autores con una intencionalidad más personal que colectiva” y transmisores especializados (Romano 1983: 12)

⁵ Romano postula que los presupuestos básicos de la gauchesca fueron heredados por la poética del tango, cuya articulación estética de lo narrativo con lo lírico y lo dramático, así como el compromiso asumido con la lengua oral, “se cumplieron en una clave sociocultural” (1983: 42).

⁶ Desde la proyección de una nación para el desierto argentino; desde el lugar; desde la tríada poesía, política e historia; desde la historia del sujeto imaginario articulado por el yo lírico; desde el lugar; desde la mirada poética, etc.

Orozco, de Escudero, de Bustriazo Ortiz, de Zelarayán, y también lo hace en la canción: en el tango, pero igualmente en algunas canciones folclóricas de Atahualpa Yupanqui y de Jaime Dávalos, y en los poemas de María Elena Walsh. Es interesante que Monteleone se remonte a otros poetas en lugar de a la gauchesca para rastrear la ascendencia de la oralidad del tango. Esta, así entendida, no aparece como un rasgo o una particularidad exclusiva de las letras de tango, sino como un elemento de continuidad y de integración de estas en la poesía argentina, sobre el cual se sustenta este posicionamiento inclusivo.

Por último, esbozaremos simplemente que el estudio de las antologías nos permite, de igual manera, sopesar la canonización intragenérica que estas instauran. Si bien cada letra carga, en cierta forma, con un grado de representación de todo el corpus, la elección de uno u otro tango o de uno u otro autor no nos deja indiferentes. Más aún si consideramos que más de un antólogo hace mención de la dispar calidad de las obras (Gobello 1979, Romano 1993). En este contexto, es particularmente relevante la inclusión efectuada por las antologías de poesía argentina, en la medida en que su selección es más rigurosa y restringida que la de las antologías exclusivas de tango, en las que el número de textos compendiados es mayor y el criterio, influido por una voluntad historiográfica más acentuada. Por citar un ejemplo, Jorge Monteleone declara que en su antología están presentes los ocho poetas del tango más importantes: Pascual Contursi, Celedonio Flores, Enrique Santos Discépolo, Homero Manzi, Enrique Cadícamo, Alfredo Le Pera, Homero Expósito y Cátulo Castillo (2010: 32).

En síntesis, podemos advertir que las antologías como herramientas críticas encierran un potencial considerable, sobre otro en relación con géneros poéticos cuya hibridez o cuyas fronteras difusas los conducen a su problematización genérica. Tal es el caso del tango. Al mismo tiempo, las antologías nos permiten percibir los distintos posicionamientos dentro del campo literario argentino con respecto a la ubicuidad de este género en el canon lírico nacional.

Bibliografía

Agudelo Ochoa, Ana María (2006). "Aporte de las antologías y de las selecciones a una historia de la literatura". *Lingüística y Literatura* 49: 135-152.

Armani, Horacio (1981). *Antología esencial de poesía argentina 1900-1980*, Buenos Aires, Aguilar.

Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica.

Bhabha, Homi K. (ed.) (2010). *Nación y narración*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

Brennan, Timothy (2010). La nostalgia nacional de la forma". Bhabha, Homi K. (ed.), *Nación y narración*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 65-97.

Campra, Rosalba (1987). "Las antologías hispanoamericanas del siglo XIX. Proyecto literario y proyecto político". *Casa de las Américas*, XXVII, 162: 37-46.

Conde, Oscar (comp.) (2003). Poéticas del tango, Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri.

Del Saz, Agustín (1969). *Antología general de la poesía argentina*, Barcelona: Bruguera.

Fondebrider, Jorge (2010). *Otro río que pasa. Un siglo de poesía argentina*, Buenos Aires, Bajo la luna.

Garramuño, Florencia (1998). *Tango: Antología. Selección, estudio y notas*, Buenos Aires, Santillana.

Mazzei, Ángel (1971). *He nacido en Buenos Aires. Poemas de la ciudad*, Buenos Aires, SADE.

Martini Real (1977) [1974]. *Los mejores poemas de la poesía argentina*, Buenos Aires, Corregidor.

Monteleone, Jorge (2010). *200 años de poesía argentina*, Buenos Aires, Alfaguara.

Muschiatti, Delfina (1981). *Poesía argentina del siglo XX. Antología*, Colihue, Buenos Aires.

Pozuelo Yvancos, José María (1996). "Canon: ¿estética o pedagogía?". *Insula*, 600: 3-4.

Renan, Ernest (2010). ¿Qué es una nación?". Bhabha, Homi K. (ed.), *Nación y narración*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 21-38.

Reyes, Alfonso (1969). *La experiencia literaria*, Buenos Aires, Losada.

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

_____ (1993a). *Las letras del tango*, Rosario, Fundación Ross.

_____ (1993b). *Voces e imágenes en la ciudad. Aproximaciones a nuestra cultura popular urbana*, Buenos Aires, Colihue.

_____ (1995). "Origen de la letra de tango y sistema sociocultural". Moreno Chá, Ercilia (comp.). *Tango tuyo, mío y nuestro*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.

_____ (1996a). "En el centenario de Cele, poeta popular argentino". *Viva el tango. Revista-Libro de la Academia Nacional del Tango*, 5: 10-25.

_____ (1996b). "Pascual Contursi y el origen de las letras de tango".
Propuestas 2, 4: 19-30.

Salas, Horacio (1968). *La poesía de Buenos Aires. Ensayo y antología*, Buenos Aires,
Pleamar

Salazar Anglada, Aníbal (2007). "Julio Noé y La Antología de la poesía argentina
moderna (1926): un punto de inflexión en la práctica antológica en Argentina". *Anales
de Literatura Hispanoamericana* 36: 171-191.

Sanzana Inzunza, Isaac (2008). "Inclusión y exclusión: la antología de la polémica".
Revista Borradores, Universidad Nacional de Río Cuarto, VIII-IX, 1851-4383: 1-9.

Vera Méndez, Juan Domingo (2005). "Sobre la forma antológica y el canon literario".
Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad complutense de Madrid 30: 1-7.