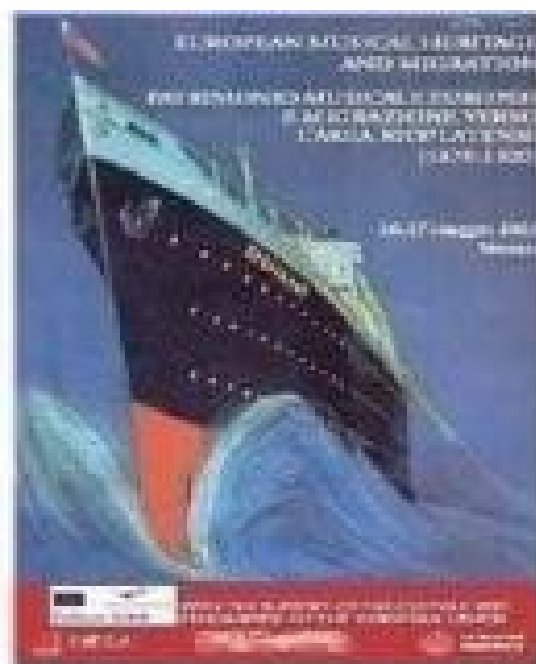


La Babel del Plata: idioma y cultura en la expresión popular rioplatense

RENÉ LENARDUZZI

La Argentina que a finales del s. XIX comienza a recibir el aluvión inmigratorio europeo presentaba una realidad social y política caracterizada, entre otras cosas, por el fuerte contraste que había producido la guerra de la independencia entre la ciudad portuaria de Buenos Aires y las provincias del interior, contraste que la llegada de los inmigrantes acentuó aún más. En efecto, los planes iniciales de la clase dirigente se vieron alterados cuando muchos de los europeos recién llegados, en lugar de ir a poblar los desiertos pampeanos y desarrollar una economía agrícola, se quedaron en la ciudad portuaria provocando un desmesurado crecimiento demográfico que causaba, inevitablemente, significativos e imprevistos cambios sociales. La Buenos Aires de “unos ranchos trémulos” prendidos en la costa se convertiría en la “gran aldea” y en poco tiempo haría exclamar a Rubén Darío: “Buenos Aires, Cosmópolis!”.

Buenos Aires se había convertido en una urbe moderna, rica, y orgullosa de su cosmopolitismo. ¿Qué tipo de sociedad era aquella argentina que a finales del s. XIX empieza a recibir las primeras oleadas inmigratorias? A pesar de que el territorio había sido conquistado y colonizado a partir del s. XVI, la realidad social se había mantenido casi inalterada durante doscientos años: una serie de pequeñas poblaciones aisladas, mantenidas por una economía generalmente pastoril; una población que por carencia de fuertes contrastes entre realidad urbana y realidad rural presentaba estratos sociales poco diferenciados que producían, en consecuencia, una homologación en lo lingüístico, con tendencia a un estancamiento del lenguaje en un modelo que en otros ámbitos del mundo hispánico era ya considerado “arcaico”. El territorio del Río de la Plata estuvo lejos de los grandes centros de la cultura colonial española (México, Lima, Quito, Antigua de los Caballeros de Guatemala, Santiago de Cuba, Cartagena de Indias, etc) y sólo comenzó a tener contactos más frecuentes con la Metrópolis europea a partir de la creación



European Musical

del Virreinato del Río de la Plata, a finales del s. XVIII. Pero, ¿qué se hablaba y cómo se hablaba en aquel Buenos Aires de fines de siglo XIX? Ya se ha dicho que se hablaba un español muy cercano al que habían traído los conquistadores; el habla porteña, con la llegada de los inmigrantes, abarcaba dos lenguas mayoritarias: el español y el italiano, y dos lenguas de minorías: el francés, que era una lengua de un grupo de hablantes, a la vez que objeto de estudio y lengua de cultura, y el inglés, que era instrumento de comunicación dentro de una comunidad reducida de extranjeros que contaba con gran peso en lo económico y prestigio en lo social. En otras palabras: a la heterogénea realidad social del Buenos Aires finisecular correspondía una serie de sociolectos que podríamos sintetizar, para los hispanohablantes, en un código elaborado y un código restringido de tipo rural; y para los inmigrantes, una interlengua, representada por el habla de los recién llegados que intentan apropiarse del idioma de la tierra de elección. El código elaborado, hablado por las clases económicamente más acomodadas y dentro de las cuales podríamos señalar la que estaba dedicada fundamentalmente a la ganadería, la llamada “oligarquía vacuna” y otra, burguesa, de comerciantes locales favorecidos por el libre comercio después de la independencia del país. Sin embargo, la diferencia no es tan neta entre una clase y otra, porque entre ambas hay vasos comunicantes; en la primera quizá es más fuerte el antihispanismo y más fuerte la influencia del lenguaje rural, que poco a poco irá sintiéndose como una forma de identidad nacional; la segunda, como resulta generalmente con los grupos dedicados al comercio, más abierta y liberal. El código restringido es el hablado por las clases populares, los habitantes de la periferia de la ciudad y la población rural. Estas variedades diastráticas, o sociolectos, a su vez, se manifestaban con diversas variantes según las diversas situaciones de la vida cotidiana, condicionada por la tensión comunicativa y los dominios en los cuales tenía lugar la comunicación. Respecto a las lenguas de los grupos más numerosos de inmigrantes, hay que aclarar que el italiano estaba constituido por el mosaico de dialectos de la península, por lo tanto no se presentaba de manera homogénea; y lo mismo pasaba con el castellano de los recién llegados: cada uno hablaba con las variedades dialectales de su región (gallegos, asturianos, andaluces, catalanes, vascos) que, por otro lado, contrastaban con el habla de los nativos porteños, e incluso con la de los hombres de provincia que por un motivo u otro se habían radicado en la capital del Plata (para dar unos ejemplos de destacadas personalidades de entonces: Sarmiento era sanjuanino; Lugones, cordobés; Alberdi, tucumano). Hay que tener en cuenta, además, en lo que respecta al comportamiento lingüístico de los colonos, dos fenómenos: uno, referido a la lengua materna de éstos: alemanes, rusos, polacos, libaneses se integran menos que italianos y españoles; y otro, referido al lugar donde se afincan los recién llegados: la ciudad favorecía la integración, mientras que los grupos que se radicaron en las zonas rurales tendieron a aislarse lingüísticamente. Con respecto a la interlengua hablada por los inmigrantes, sorprende el hecho de que no se haya verificado el fenómeno, bastante frecuente en otras sociedades donde confluyeron grupos humanos de culturas y lenguas distintas, de la formación de lengua pidgin ni de lenguas creolas. En el plazo temporal de unas generaciones se verificó una asimilación lingüística y las interferencias fueron superadas aunque, como era inevitable, quedó en el castellano argentino la huella del superestrato de la lengua hablada por el grupo más numeroso, el italiano. Ante la llegada de los extranjeros al Río de la Plata, la reacción de los criollos fue la de una actitud de suficiencia y desconfianza; de la misma manera reaccionaron la oligarquía - que se sentía la auténtica representante de la “argentinidad” - la burguesía y las clases más desheredadas;

las tres, de algún modo se aliaron contra el inmigrante a través de la creación de un mito: el mito del gaucho a partir de la elección del *Martín Fierro* como obra literaria arquetípica de lo nacional. Esta exaltación de lo nativo por oposición a lo foráneo da lugar a la creación de un culto a la Argentina preliberal y preinmigratoria y pone de relieve la importancia de la tradición hispánica. Es en la elaboración de una política lingüística y la toma de posiciones para llevarla a cabo que se manifiesta un conflicto que es el reflejo de tensiones anteriores. La Argentina fue uno de los países de las ex colonias españolas que con mayor énfasis se opuso a una sumisión a los modelos lingüísticos propuestos por la Academia de la Lengua de España. Ya desde el período romántico, la llamada “generación del 37”, los escritores auspician encontrar una identidad idiomática propia y no sujetarse a la preceptiva academicista. Hay que reconocer que España, en lo lingüístico, hasta entonces se había destacado por una actitud inflexible y autoritaria, basta pensar en la persecución del centralismo castellano con respecto a otras lenguas de la Península como el catalán, por ejemplo, para entender la oposición que en aquellos confines de América se hacía a la política de unidad del idioma propulsada desde Madrid -por más buenas intenciones que la impulsara- que siempre había impuesto su propia variedad lingüística como modelo de pureza y perfección. La polémica en la política de estandarización se centraba en la elección de un modelo de variedad lingüística que se debía elegir entre el peninsular, académico, y que se presentaba como el modelo de estandarización de todo el ámbito hispánico, o un modelo local, el de la clase culta porteña. En este contraste entre dos modelos lingüísticos: el académico español y el habla local, se advierte la oposición entre dos actitudes: a) una que privilegia la preceptiva gramatical y b) otra que, en cambio, subraya la importancia del estilo como manifestación de la identidad social y nacional por encima de la pureza idiomática. Ese conflicto se va a manifestar en la literatura y también en las expresiones de la cultura popular del país. El rápido crecimiento demográfico de la ciudad y el desarrollo económico producen un clima de euforia ya que todo permite suponer que los mitos positivistas del progreso, la civilización, el libre comercio, etc. se han convertido en una realidad. En medio de este clima de optimismo, la creatividad popular da lugar a manifestaciones originales y novedosas como el circo criollo, el sainete porteño, danzas y ritmos como el tango, el vals criollo, la ranchera, etc., difundidos gracias a la radiodifusión, la reciente industria discográfica y el cine. Pero esa Argentina triunfante, moderna y progresista tropieza con la realidad del habla de sus habitantes; un idioma que arrastra arcaísmos y vulgarismos que contrastan con la pureza preconizada por las academias. De todos los “males” del castellano hablado en el Río de la Plata hay dos que los puristas decididamente no soportaban, y no escatimaban adjetivos denigrantes para juzgarlos: el voseo y los italianismos, y ambos, aunque obedecen a factores lingüísticos diferentes, estaban asociados al habla de los italianos ya que éstos adoptaron el voseo espontáneamente cuando empezaron a hablar la lengua local. Con respecto al voseo, es en la literatura donde primero se advierte el problema entre el uso realista pero desprestigiado del *vos* y el uso del *tú*, afectado y artificioso. Los principios estéticos vigentes en la época acentúan la contradicción lingüística que hay entre el habla española de los rioplatenses y el modelo académico del habla castellana. La acentúan porque esos principios propician el realismo, la naturalidad, la autenticidad (eran los años del realismo y el naturalismo francés). El escritor rioplatense, y sobre todo el dramaturgo y el narrador, advierten el fuerte contraste que hay entre la realidad lingüística de su región y el modelo prestigioso que propone la Academia. El género lírico se salva en un primer momento de esta

contradicción. Es el más “artístico” (en el sentido de ligado a las convenciones estéticas) de los géneros y es la forma literaria más cercana al lenguaje en su pura desnudez, su intrínseca idiomática; y, en ese sentido, salta las convenciones y la realidad social del lenguaje cotidiano y se adecua naturalmente a las convenciones prestigiosas de lo académico. En la poesía el poeta habla de *tú*, de *ti*, y recurre a las formas verbales del *vosotros* sin titubear. **El teatro, el radioteatro y el cine** Pero si en la literatura narrativa el problema del tuteo/voseo *presenta al escritor dificultades de elección, en géneros como el teatro y manifestaciones populares como la canción, la radio, el cine - cuyo canal de difusión acentúa los rasgos característicos de la oralidad y de la lengua coloquial - el autor se encuentra ante un dilema aún más serio, porque la artificiosidad y desnaturalización de las formas de tratamiento quedan subrayadas aún más. Con respecto al teatro, en las primeras décadas del siglo XX se desarrolla el sainete porteño, género chico, costumbrista, que refleja la realidad social de la época, centrándose en los sectores populares: el conventillo, el barrio de los arrabales, etc. y reproduce de modo realista el habla local en todas sus variantes siendo, en consecuencia, de rigor el voseo como forma de tratamiento de confianza entre los personajes; también se reproduce –con manifiesta intención humorística- el habla de los inmigrantes. El éxito alcanzado por el sainete fue enorme, tanto que en algunos momentos era este género el que ocupaba casi totalmente la cartelera de los teatros de Buenos Aires. Es aquí donde se difunde y populariza el habla llena de interferencias de los inmigrantes italianos, e incluso, esta habla cobra un nombre cocoliche. En los sainetes el voseo es la forma de tratamiento que se adopta sin ningún tipo de ocultamiento; con respecto a los italianismos, es necesario destacar que en el llamado “género chico” no sólo aparecen en el habla de los italianos sino también en otros personajes nativos; se trata, en este caso, principalmente de italianismos léxicos: *attenti, tutti, Guarda! (por Cuidado!), lo que pone de manifiesto que ya se habían filtrado en el habla coloquial rioplatense. En cuanto al cocoliche, las interferencias del italiano son principalmente en el plano prosódico (osté por “usted”, pimiento por “permiso”, corazone por “corazón”, amerecano por “americano”, sonido aspirado de /X/ por sonido /K/ coven por “joven”; léxicos: testa por “cabeza”, vecchio por “viejo”, etc) y muchos otros que entran a través del lunfardo: manyar, yira, pibe, etc. Paralelamente a este teatro popular se desarrollaba también un teatro que, aún reflejando la realidad local rioplatense no se conforma con el género chico y aspira a una expresión más universal: es el teatro de los autores rioplatenses hoy considerados clásicos: Julio Payró, Florencio Sánchez y Gregorio de Laferrere. En sus obras se advierte ya una vacilación entre tuteo y voseo respondiendo a las diferencias sociales y culturales de los personajes: las clases ilustradas usan el tuteo, las clases populares y de zonas rurales, el voseo, y en otros casos se advierten verdaderos casos de oscilación entre un uso y otro. Las mismas soluciones son adoptadas por el cine de las primeras décadas del siglo XX: en las formas de tratamiento la oposición tuteo/voseo obedece a un contraste entre las distintas capas sociales. En las películas ambientadas en lugares y épocas distintos del territorio argentino, los personajes se expresan con el *tú*. Lo mismo ocurre con la radionovela, género de gran difusión en las primeras décadas del s. XX, y asociada al fenómeno del circo y del teatro. Los temas preferidos eran los de tipo gauchesco o campero, aunque no faltaban los dramas urbanos de los barrios porteños, vida de santos, o temas universales. En el sainete, expresión popular, no existe el conflicto entre las formas prestigiosas del idioma y la realidad del habla local : las convenciones del género aceptan**

estas últimas e , incluso, hacen de ella un recurso humorístico que es uno de los elementos característicos del sainete. El “otro” teatro – en cambio – precisamente por su aspiración a inscribirse en el marco de lo literario, tropieza con el escollo de la preceptiva idiomática. Una de las soluciones más plausibles que se encuentra, casi como actitud salomónica, es asociar el uso de las formas de tratamiento con los estratos sociales de los personajes. El radioteatro y el cine, grosso modo, reflejaron de la misma manera la divergencia. **La canción popular: tango, vals criollo, ranchera** En la canción popular, y más precisamente en el tango, se podría dar por descontado, conociendo su origen y los ambientes en los que arraigó en un primer momento, que el voseo es la forma de tratamiento por antonomasia; sin embargo, basta un rápido control para darse cuenta de que las formas del vos no aparecen obligatoriamente en todas las letras. Encontramos tangos escritos en la forma de *tú* ya desde la década del 20: un caso es el de *Ríe payaso*. En toda la letra aparece la forma de *tú*, que se encuentra en el imperativo del título: *ríe: Ven, payaso, / acércate/ Si te quieres embriagar/ Se sabe que cuando el tango empezó a triunfar en el extranjero (y en consecuencia, también empezó a ser aceptado entre la burguesía porteña que en un principio había visto con desprecio este género de música) se sintió la necesidad de adaptar las letras a la comprensión del nuevo público hispánico: Gardel empieza a componer con Le Pera que trata de “adecentar” las letras de los tangos. Así sucede que también en un tango clásico del repertorio gardeliano *Volver* no haya ningún rasgo de voseo, tampoco en *Mi Buenos Aires querido* e –increíblemente – en *Por una cabeza*, los tres de Gardel y Le Pera. Muchas veces el texto puede resultar neutral respecto al uso del voseo. En efecto, el voseo se manifiesta sea en la forma pronominal *vos* y en la conjugación verbal; pero en castellano no es obligatoria la presencia del sujeto pronombre (la forma objetiva es *te*, el posesivo es *tu*, sólo la forma *ti* no existe en el cuadro de pronombres y determinativos del voseo); con respecto al voseo verbal rioplatense, presenta conjugaciones diversas a las del tuteo sólo en las formas de presente (indicativo y subjuntivo) y del imperativo. Así puede haber toda una letra de tango en la cual sea imposible determinar a ciencia cierta si está escrito en la forma de voseo o tuteo, aunque se use la segunda persona. Esto sucede muy a menudo en las letras de Homero Manzi (en *Sur*, *Malena*, *Barrio de tango*, *Romance de barrio*, etc) lo cual deja suponer que no se trata de una simple casualidad sino que ha sido evitado el voseo; incluso en el tango *Che bandoneón*, con el uso del popular *che*, no aparece en el texto ninguna forma de voseo en los verbos y pronombres de segunda persona. En *Mano blanca* hay un solo verbo que denuncia el uso del tuteo: Carrerito del barrio el Once/ que *vuelves* trotando para el corralón. Lo más curioso, sin embargo, es la presencia en una misma letra de tango de las formas tuteantes y voseantes, manifestadas a través de las formas ya sea del paradigma verbal, ya del paradigma pronominal. En *La cumparsita*, quizá el tango más clásico del repertorio rioplatense, el uso de la forma de tratamiento salta del tuteo al voseo: Si supieras que aún dentro de mi alma/ conservo aquel cariño que tuve para *ti* (...) ya ni el sol de la mañana/ asoma por la ventana/ como cuando estabas *vos*. Este contraste, esta falta de uniformidad en el uso de las formas de tratamiento es muy frecuente en las letras de tango, y en muchos casos se advierte que la elección de una forma u otra obedece a la imposición de criterios métricos, acentuales o de rima: *Hablame. Rompé el silencio/ no ves que me estoy muriendo / y Quítame este tormento/ porque tu silencio ya me dice adiós.* En *Siga el corso: Decime* quién *sos vos, /decime* dónde *vas/ alegre* mascarita/ que me *gritas* al pasar. En *Nunca tuvo novio: Deja* de llorar por el príncipe soñado que no fue/ junto a *ti* a volcar/ el rimero melodioso de su voz. /*

Tras el ventanal, mientras pega la llovizna en el cristal,/con tus ojos ya cansados de dolor/*soñás* un paisaje de amor/ (...) Yo con mi montón de desengaños/ igual que *vos* vivo sin luz/sin una caricia venturosa/ que en mi pecho haga olvidar mi cruz. Esta oscilación en las formas de tratamiento y, sobre todo, el hecho de que se usen indiferentemente en un mismo texto tanto una forma como la otra y eso pase desapercibido, pone de relieve el conflicto que la norma lingüística rioplatense padecía en esos momentos, el titubeo entre la elección de un uso u otro. El tango *Mocosita* (Rodríguez y Soliño) dice en el estribillo: *Mocosita, no me dejés morir/ volvé al cotorro que no puedo vivir/ Si supieras las veces que he soñado/ que de nuevo te tenía a mi lado/ Mocosita no seás tan cruel/ no me abandones* quiero verte otra vez/ *Mocosita, no me dejes /que me mata poco a poco tu desdén.* A pesar del arraigo del voseo en la sociedad argentina, la norma prestigiosa condena las formas de voseo en el presente de subjuntivo (*tengás, podás, comás, escribás*), el hablante culto que vosea evita estas formas, a las que prefiere las del español estándar (*tengas, puedas, comas, escribas*); en la letra de este tango vemos que conviven, incluso, verbos en presente de subjuntivo tanto con la morfología del voseo (*dejés, seás*) que del tuteo (*abandones, dejes*), y el verbo “dejar” aparece en las dos formas con pocas palabras de distancia: *dejes/ dejés.* En cuanto a los italianismos, se encuentran en las letras de los tangos, más allá de los que se incorporaron a través del lunfardo, cuando la temática hace referencia a personajes de inmigrantes, contando sus dramas: amores contrariados, nostalgia por la patria o la familia lejanas; pero, en general, se trata de una temática poco frecuente. La incorporación de palabras o expresiones italianas denotan, como se puede advertir en el ejemplo a continuación, la intención de identificarse con el personaje evocando esa habla suya que, en los momentos en que los sentimientos se exaltan, deja aflorar inconscientemente palabras de la lengua materna. En el tango *La Violeta* de Nicolás Olivari, se canta: *Y en la sucia cantina que canta/ la nostalgia del viejo paese, / desafina su ronca garganta/ ya curtida de vino carlón./ E...! La Violeta lava, la va, la va.../ la va sul campo che lei si sognaba....* Junto con el tango se impusieron otros géneros de canción popular, relacionados también con la música que llegaba de Europa: el vals criollo, la ranchera, ambos pertenecientes al ritmo de 3x4 e inspirados en el vals, la polka o la mazurka europeos. El vals tiene, por lo general, una letra de tema amoroso, aunque no faltan las temáticas de tipo nacionalistas como, por ejemplo, en los de Héctor P. Blomberg o nativistas, como muchos de los primeros temas que cantó Gardel. La forma de tratamiento en los valeses es casi siempre la del tú: las letras de los valeses se inspiran en los modelos de la poesía culta donde no tenía cabida el voseo; además, tratándose en muchos casos de canciones de amor, las convenciones de la época no permitían tan fácilmente la confianza entre jóvenes de sexos diferentes, y en el discurso se aceptaba la ficción convencional de un *tú* que sonaba más elegante y decente. Las excepciones que justifican el uso del voseo en los valeses son las de las letras que representan personajes y ambientes rurales, como el famoso vals *Palomita Blanca*: *Vuela* noche y día de mi nido en busca/ y escribí en el cielo con sereno vuelo: / No te olvida nunca sólo piensa en *vos*. Nótese, sin embargo, la ambigüedad entre la forma de *tú* del imperativo (*vuela*) y del voseo en el verbo siguiente y el pronombre final. El caso de las rancheras es diferente. Se trata de una música de resonancias campestres y que en muchos casos apela al humorismo. En estas últimas sobre todo no se escatima el voseo. Un ejemplo, de una de las más famosas *Las margaritas*: *Y hasta el alma vendería/ y lejos me iría/ a vivir con vos.* En *Remigio*, de A. Maizani, aparece incluso el voseo con –ís forma realmente inexistente en el ámbito bonaerense: *Remigio, no me andís bolaceando/ decime si te sigo*

gustando/ Remigio, pa' casarnos prontito/ agora mesmito *comprame* el colchón. Más adelante, en un recitado, el protagonista Remigio le dice a su interlocutora: ¿Cómo? ¿Tenís pretendiente? La elección del voseo en *-ís*, propio de la zona andina, demuestra claramente cómo la elección de estas formas son puramente convencionales, justificadas, como en este caso, por la intención de describir a los protagonistas como campesinos provinciales, subrayando rasgos de inocencia y picardía al mismo tiempo. Un rasgo marcado de la cultura del tango es el sexismo, más precisamente, la exaltación de la virilidad. Se sabe que la sociedad rioplatense - como la española y la italiana, por otra parte - es acentuadamente machista; machismo que da lugar a una serie de prejuicios y obsesiones que se manifiestan también en el habla y cuyas huellas se pueden rastrear incluso en algunas letras. En la sensibilidad popular rioplatense el uso de *tú* estaba asociado a las clases altas, por un lado, y en boca de un hombre era interpretado como rasgo de afeminamiento; en consecuencia, era sentido como un uso afectado. Eso se ve reflejado en, por ejemplo, la letra del tango *Niño bien*: Niño bien, pretencioso y engrupido/ que *tenés* berretín de figurar/ niño bien que *llevás* dos apellidos/ y que *usás* de escritorio el Petit bar./ (...) / *Vos creés* que / porque *hablás* de *ti*/ *fumás* tabaco inglés/ *paseás* por Sarandí / y te *cortás* la patilla a lo Rodolfo/ *sos* un fifi. No es un descuido gramatical, sino un recurso irónico la expresión: *hablás* de *ti*. En efecto, la forma pronominal *ti* en lugar de *tú*, resulta más expresiva para connotar, por asociación sonora de la vocal *i* con un timbre agudo, rasgos femeninos o, de todas maneras, de afectación. Se cuenta una anécdota de Julián Centeya (un protagonista del mundo del tango) que cansado de las observaciones que le hacía un conocido suyo respecto a las incorrecciones que cometía al hablar o escribir, le dedicó estos versos: Aunque me veas así/ de burdo paño vestido/ soy mucho mejor nacido/ y más leído que *ti* César Tiempo observó que la forma del pronombre no era *ti* sino *tú*. Y Centeya respondió: - “Yo a ese turro no lo trato de *tú*”. El pronombre *ti* sonaba ridículo y, por consiguiente, era una forma indirecta para ridiculizar a su contrincante; y de paso, servía para rimar con el primer verso. Otra anécdota cuenta que cuando Discépolo se enteró que las letras de sus tangos habían sido censuradas por una comisión formada para mantener la pureza del idioma dijo. - “A esa gente no le preocupa que las muchachas vayan moviendo el trasero con la rumba, no les preocupa que se vuelvan todos afeminados con el bolero; les molesta sí, mi humilde *Yira, yira*”. El bolero, canción popular de origen centroamericano, que había alcanzado gran popularidad, era vista, en comparación con el tango, como canción menos varonil, más afín a una sensibilidad femenina. Como se ha podido comprobar en este rápido panorama, la música popular también reflejó el conflicto lingüístico entre el habla de una población heterogénea y los modelos de prestigio impuestos no sólo por una élite local, sino incluso por una institución extranjera como era la Real Academia Española. Las soluciones que los autores encontraron fueron de diversa índole, sin duda acertadas, vista la vigencia después de tantos años, de la música rioplatense no sólo en su propia patria sino también en el mundo entero.

Bibliografía Benedetti, H.: *Las mejores anécdotas del tango*, Buenos Aires: Planeta, 2000. Borello, R. “Para una historia del voseo en la Argentina” en *Cuadernos de Filología* 3 (U.N.C), 1969, pp. 25-42. Cancellier, A.: *Lenguas en contacto. Italiano y español en el Río de la Plata*, Padova: Unipress, 1966. Carricaburo, N.: *El voseo en la literatura argentina*, Madrid: Arco Libros, 1999. Carricaburo, N.: *Las fórmulas de tratamiento en el español actual*, Madrid: Arco Libros, 1997. Di Tullio, A.: *Políticas lingüísticas e inmigración. El caso argentino*, Buenos Aires: Eudeba, 2003. Fontanella de Weinberg, B.: *El español de América*, Madrid: MAPFRE, 1992. Gregorio de Mac, M.: *El*

voseo en la literatura argentina, *Santa Fe: U.N del Litoral, 1967*. Meo Zilio, G.: Estudios Hispanoamericanos, *Roma: Bulzoni, 1993*. Moreno Fernández, F.: Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje, *Barcelona: Ariel, 1998*. Salas, H.: Homero Manzi y su tiempo, *Buenos Aires: Vergara, 2001*. Salas, H.: *Il Tango, Milano: Garzanti, 1992*. **Advertencia** Este trabajo es el texto preparado para la conferencia con la que participé en el encuentro European Musical Heritage and migration. Se trata de un work in progress que se incluye dentro de un proyecto de investigación más amplio que tiene como objeto de estudio aspectos relacionados con la normalización y normativización del español en la República Argentina. La bibliografía se limita a las obras consultadas para la redacción de este trabajo y los textos de letras de tangos citados están tomados del sitio internet El portal del tango; las citas de valeses y rancheras, de fuentes discográficas.

© 2003 René Lenarduzzi / Mundoclasico.com. Todos los derechos reservados