



UPPSALA
UNIVERSITET

La voz de tango y el vos de gotán

El uso de voseo y tuteo en letras de tango de 1917 a 1935

Miranda de Verdier

Institutionen för moderna språk
Spanska fortsättningskurs C
Examensarbete 15 hp
Vt 15

Handledare: Fernando Bermúdez
English title: The voice of tango and the vos of gotán



Resumen

La música y sus letras sirve para facilitar la investigación del idioma en un contexto social y cultural, y puede darnos una perspectiva más amplia de las relaciones interpersonales. El tango argentino de la época dorada del tango cantado (1917-1935) es un documento histórico, que nos muestra las ideas y corrientes sociales y culturales de aquel tiempo, pero también nos cuenta de aspectos de la vida humana que parecen consistentes. Esta investigación estudia el uso de las dos diferentes variantes de segunda persona singular en el área de Río de la Plata, *tú* y *vos*, y la aplicación de estos dos pronombres en letras de tango, viendo cómo el uso coincide con otras variables: el estilo, la identidad y la cercanía relacional. El trasfondo histórico es Buenos Aires y su historia, el contexto es el movimiento tanguero y porteño en el siglo pasado, y para profundizar nuestra perspectiva vemos también el desarrollo y uso del pronombre *vos* en España y América durante diferentes épocas.

Palabras clave: Tango, Argentina, Buenos Aires, gramática, pronombres, vos, tú, lingüística, identidad, cultura, música, letras, lunfardo.



Índice

1. Introducción	4
1.1 Objetivo e hipótesis.....	5
2. Método.....	6
2.1 Corpus.....	6
2.2 Método de análisis.....	7
3. Marco teórico y teorías anteriores.....	7
3.1 El tango.....	7
3.2 El voseo.....	10
3.3 El voseo en la literatura argentina.....	12
4. Análisis.....	13
4.1 El estilo.....	14
4.2 La identidad.....	15
4.3 Las relaciones.....	18
6. Conclusiones.....	20
7. Obras citadas.....	24

1. Introducción

El tango argentino, un estilo de música que personifica tanto la expresión de fuerza como la de melancolía, ha sido sujeto de muchas investigaciones, como un documento histórico sobre el argentino y su identidad. Muchas son también las investigaciones sobre la gramática y los pronombres, explicándonos la historia y la función de las dos posibles pronombres de segunda persona en singular que encontramos en Argentina, *vos* y *tú*.

Usando letras de tango podemos interpretar otro ángulo de aspectos lingüísticos que hablan de identidad y relaciones interpersonales. El investigar una identidad colectiva es algo delicado y difícil, además cuando, como en este caso, se trata de una identidad, colectiva o personal, marcada por sueños perdidos o la amenaza de una posición social inferior, o el sentimiento de no pertenecer. Tales asuntos no siempre pueden investigarse mediante preguntas directas, por la censura internalizada y los mecanismos de defensa psicológica que pueden impedir que una persona vea claramente y objetivamente ciertas condiciones de su vida. Por eso siempre hay una perspectiva limitada en las investigaciones de entrevistas o preguntas directas. Sin embargo, a través del arte se puede identificar algunos rasgos escondidos, pistas que nos llegan por el toque de una melodía, el timbre de una voz, o la composición intuitiva de una letra. El arte expresa tanto lo consciente como lo subconsciente, y, como Donald Castro dice, "el tango refleja el alma porteña". (Castro, 1998)

Un estilo de música nace del mismo contexto social y cultural que el idioma, o la versión, dialecto o las variantes de un idioma, en este caso, el español porteño. Se puede ver el idioma hablado y el idioma musical como las dos manos del cuerpo humano, que el ser humano usa tanto para expresar su conciencia y el contexto en el cuál se encuentra, como para comunicarse y socializarse con los demás. Cuando la música y las letras se juntan se forma una manera de expresarse más fuerte y poderoso que el idioma hablado en aislamiento, con la suposición de que la música nos llega emocionalmente y nos puede hablar en otro nivel de nuestra conciencia. Entonces; al investigar un idioma y los diferentes aspectos de ello (la gramática, el sintagma, el vocabulario y mucho más), podemos descubrir matices y rasgos de las relaciones interpersonales que posiblemente son muy abstractos y desconocidos.

La música sirve como un documento histórico. Por razones musicales en las letras, como la rima, y la memorización que se facilita con el hecho de que las letras están pegadas intimamente con las melodías, las canciones siguen muchas veces completamente intactas en su forma original, aunque el idioma hablado cambia con el tiempo. Esto nos ayuda en la investigación de la historia y vida de una gente durante cierto periodo histórico; en este caso, el porteño y el escenario y la sociedad que rodeaba el tango al comienzos del siglo pasado.

Las diferencias entre el uso de *tú* y *vos* no siempre son grandes o muy marcados, y se puede pensar que las dos palabras expresan el mismo concepto, lo que gramáticamente realmente es el caso, la segunda persona singular, aunque vamos a ver que hay matices que deciden y dictan la elección de que forma usar en cual contexto.

1.1 Objetivo e hipótesis

Esta investigación busca explorar el uso de voseo y tuteo en letras de tango argentino durante el periodo 1917-1935, con el objeto de encontrar una conexión y correlación entre el uso de los dos pronombres respectivamente y otros variables, concentrandonos en tres categorías; el estilo (la variación en la expresión artística), la identidad, (la pertenencia al ambiente tanguero) y las relaciones personales (el trato de respeto y la posicionalización jerárquica).

Investigamos cómo una identidad colectiva, en este caso la identidad porteña, puede hacerse visible a través de las letras de la música, en este caso el tango, y cómo estas letras, y la elección entre los dos pronombres, *tú* y *vos* respectivamente, pueden expresar asuntos, aspectos y actitudes, tanto concretos como abstractos, en un contexto histórico y cultural.

Esta investigación principalmente es una investigación lingüística, también aplicando una perspectiva histórica y sociocultural, tomando en cuenta que el idioma siempre está conectado con la sociedad y su cultura, desarrollándose juntos en el mismo contexto, el uno cambiando y desarrollando el otro en una simbiosis íntima.

Nuestra hipótesis es que por más elevado el estilo, más frecuente es el uso de *tú*, y por más cotidiano, el uso de *vos*. En cuestión de identidad podemos suponer

que el uso de voseo aumenta con la presencia de aspectos de ambiente tanguero e identificación con una cultura local. Hablando de las relaciones investigamos si el uso de tuteo es más común cuando las relaciones expresan más distancia, y, al contrario, el voseo cuando se expresa lo contrario.

2. Método

Naturalmente, para encontrar una correlación entre el uso de *vos* y *tú* y otros variables, es necesario hacer una investigación sociohistórica, empezando con el trasfondo histórico del tango y su pertenencia geográfica y cultural, el contexto social donde el tango nació, la cultura en su alrededor, y otros factores que pueden haber influido al movimiento tanguero y un sentido de identidad porteña.

Además investigamos la historia de *vos* y *tú*, para ver cómo se han desarrollado los dos pronombres y qué funciones han tenido durante la historia, tanto en la España medieval como en la Argentina en la modernidad, en qué contexto se ha encontrado el voseo, y las diferentes funciones que pueden cumplir el pronombre de segunda persona singular, según las respectivas perspectivas que focalizamos.

2.1 Corpus

En la investigación hemos usado una antología de letras de tango, realizada por un grupo de investigadores universitarios y coordinada por Eduardo Romano, publicada en el año 2000: "Las Letras del Tango. Antología Cronológica 1900-1980". En aquella antología hemos elegido letras en las cuales aparecen el uso de *tú* y *vos* y sus formas gramaticales. Hemos elegido letras de la época que se estrecha desde 1917 hasta 1935, en la cual, según muchos, el tango cantado alcanzó su pináculo en consideración de poder y popularidad.

2.2 Método de análisis

Como ya mencionamos hemos basado nuestra investigación en tres categorías; el estilo, la identidad, y las relaciones interpersonales.

El estilo se trata de cómo se expresa el autor mediante ciertas herramientas literarias, marcando el texto con un registro poético o más cotidiano. Para medir el registro hemos buscado los siguientes marcadores estilísticos: el uso y la frecuencia de metáforas, de adjetivos antepuestos, de palabras inusuales (o sea que suelen aparecer con menos frecuencia en cuestión de habla cotidiana), aliteraciones y citas, y además si la letra consiste de asuntos y palabras concretos o abstractos. Otra variable que marca el registro es la aparición de lunfardo, una variable que también pertenece a la categoría de identidad.

En cuestión de identidad hemos investigado tanto el ambiente físico y geográfico donde se toma lugar la letra (por ejemplo la calle, la milonga, en la propia casa, en otro país) como el tema general de la letra, y la apariencia de palabras de otros idiomas. Otros aspectos que nos han interesado es la pertenencia de clase y género y la origen de las personas, si parecen pertenecer al ambiente tanguero o no.

La tercera categoría, las relaciones interpersonales, tiene que ver con cómo el emisor y el objeto se relacionan, la posicionalización jerárquica que se expresa, y que tipo de emociones están presentes. Además hemos tomado en cuenta el aspecto de género, tanto del emisor como del receptor u objeto, y la relación que se expresa entre ellos (por ejemplo la admiración o el abandono).

3. Marco teórico y trabajos anteriores

3.1 El tango

Para introducirnos en el ambiente del tango necesitamos un fondo histórico, de Buenos Aires y donde nació el tango. La población de Buenos Aires explotó entre 1880 y 1910, duplicándose seis veces en solo treinta años, aumentando de 210 000 a 1,2 millones de habitantes. Los inmigrantes venían principalmente de España e

Italia, buscándose un nuevo futuro en un país todavía poco poblado. Sin embargo, al llegar descubrieron que las grandes tierras de las Pampas ya pertenecían a algunas viejas familias ricas de España. Entonces, los inmigrantes se encontraron sin tierra propia en barrios pobres en las afueras de la capital. En este ambiente de suburbio nació el tango, música con origen en el candombe ritual y otros ritmos afroamericanos, mezclada con influencias europeas como el flamenco andaluz, (que en si también se escucha sus orígenes de los moros), canto italiano, melodías de música judía, el típico sonido del bandoneón, un tipo de acordeón de construcción alemana. Entonces se formó un nuevo estilo de música en estos barrios pobres, nacido como un flor de fango, un híbrido de ópera, klezmer, mazurca, polca, y toda la música que estaba circulando en el aire (Ander & Hansson, 2005, p. 88).

El tango siguió creciendo, y de los burdeles, también frecuentados por hombres de clases altas, se volvió a extenderse hasta Europa y París, para ser un baile popular en la société.

En la primera época del tango, las letras solían contar historias cotidianas de los burdeles, el mundo criminal y el ambiente alrededor, muchas veces con chistes y alusiones sexuales. Más tarde, en "la época dorada", las letras cambiaron de sentido y empezaron a hablar sobre la identidad melancólica del porteño (Ander & Hansson, 2005, pp. 142-143). El periodo que suele ser llamada "la época dorada" toma lugar entre 1917-1935 y las letras empezaron a jugar un papel muy importante alrededor de 1917. Esta época fue simbolizada y personificada por el famoso cantante Carlos Gardel, quien falleció trágicamente en un accidente de avión el año 1935. En ese entonces, el tango ya se estaba cayendo en popularidad, y Gardel había empezado a dejar el tango para trabajar como actor en la industria del cine en Europa y Estados Unidos, dejando Buenos Aires en 1933 (Castro 1990, pp. 64-66).

El típico habla de las clases bajas de Buenos Aires del siglo pasado y del ambiente tanguero, con argot italiano y palabras del mundo criminal, se llama *lunfardo*. Se puede considerar el lunfardo el idioma del tango. Castro (1990) menciona el debate del desarrollo del idioma en Argentina, el concepto de un idioma puro versus un idioma corrupto en la lengua argentina. En la dicotomía histórica de ciudad-campo ("civilización y barbarie") los inmigrantes se vieron en

un contexto diferente, el "gobernar es poblar", y que el nacionalismo argentino se basaba en inmigración y población (Castro, 1990, p. 16).

Algo interesante es que la gran mayoría de los inmigrantes fueron hombres jóvenes o adolescentes, buscando hacerse una fortuna y muchos tuvieron el plan de volver a su pueblito en España o Italia para después ayudar a su familia. La inmigración se basó en el deseo del gobierno argentino de explotar el país y sus riquezas, y la atracción de inmigrantes era muy consciente por la necesidad de manos de obra. En aquellos días una gran parte de la población de Buenos Aires se constituía de hombres, que se encontraron pobres y sin posibilidad de volver a Europa por falta de recursos económicos, y posiblemente por la vergüenza de haber fallado en su objeto. La apariencia de burdeles también tiene que ver con la gran cantidad de hombres y la poca cantidad de mujeres, siendo que para un hombre no era fácil encontrarse una mujer para crear su propia familia, especialmente no para un hombre pobre. Muchas veces los burdeles y las milongas ofrecieron la única posibilidad de tener contacto físico, y aprender de bailar el tango fue más o menos una necesidad para acercarse a una mujer en la milonga, por la cual razón los hombres aprendían a bailar tango de otros hombres. Esto puede ser una explicación de la gran popularidad del tango en la Argentina (Denniston, 2007, pp. 11-15).

El lunfardo originalmente pertenecía al mismo ambiente que el tango, los pobres barrios en los alrededores. El uso del lunfardo en las letras del tango, especialmente después del 1917, muestra cómo una cultura y un lenguaje popular pueden ser adaptados por una clase más alta y de más alta educación, la clase que vivía en barrios más céntricos y caros de la ciudad. Al entrar en las letras del tango, el lunfardo cambió de ser originalmente un lenguaje oral a también ser un idioma escrito. Y a medida que el tango se hizo más popular en las clases medias y altas, durante la época dorada del tango cantado (1917-1935), el lunfardo también obtuvo más respeto y aceptación. El tango se movió de los burdeles, y las letras también en cuestión de los temas de que se trataban, y como el lunfardo se hizo popular entre las clases más altas, ya no era tanto un lenguaje de los barrios pobres como antes. Los poetas del tango dieron forma y substancia a una tradición oral, y convirtieron el tango en una expresión del alma de la gente (Castro, 1990, pp. 17, 53-54, 58, 88).

El lunfardo tiene mucha raíz en el italiano, pero también se incluyeron palabras de círculos criminales para tener un idioma secreto, o se cambiaban el

sentido de una palabra a otra, por ejemplo "laburar", del significado italiano de 'trabajar', pero que en el contexto de lunfardo significa 'robar'. Cambiar el orden de las sílabas o letras en una palabra es otro ejemplo del lunfardo, por ejemplo *gotán* en vez de *tango*. El lunfardo, en conclusión, era originalmente el habla de la clase baja y pobre, una mezcla de palabras italianas y argot más o menos secreto del mundo criminal, donde el significado de las palabras podía variar, como "bacán" ('robero'), "trabajo" ('robar') y "vaivén" ('cuchillo') (Castro 1990 pp. 41-43).

3.2 El voseo

Se usa el pronombre *vos* en lugar de *tú* para expresar la segunda persona singular y el tratamiento solidario. Con el pronombre *vos* siguen formas voseantes de segunda persona plural, tanto en presente (*vos cantás, comés, salís*), como en imperativo (*cantá, tené, vení*). Boretti de Macchia escribe: "A diferencia de la valoración subestándar que es la adjudicada al voseo en otros países hispánicos donde ocurre, en la Argentina goza hoy de total aceptación." (Boretti de Macchia, 1996, p. 251-252).

Vamos a ver cómo se ha desarrollado y cambiado el uso de *vos* y *tú* desde el siglo IV, cuando la utilización de *vos* empezó, originándose en el latín. En aquel tiempo el empleo de *vos* tenía un valor social igual que el *tú* ahora, señalando el mismo nivel de respeto.

Hacemos un salto en el tiempo hacia la época medieval en la península de España, y vemos que en aquel entonces se usaban *vos* y *tú* para expresar respeto y confianza, respectivamente.

En los siglos XI y XII en España se ve claramente una división de clase en el uso de los dos pronombres: se usaba *vos* para dirigirse a una persona de clase alta, el rey, la Virgen, y los caballeros. El *tú* se usaba para familiares, y en el caso de que un familiar fuera caballero o autoridad también, se usaba *tú*, o sea, la familiaridad tenía más poder que la formalidad o el respeto. También se usaba el *tú* para "[...] los inferiores o cuando los caballeros o señores no responden con su acción al comportamiento que de ellos se espera", o sea, usando el *tú* para indicar que el caballero falló en su caballerismo. El *tú* también era una muestra de solidaridad e

igualdad de la clase baja: "*A su vez, la plebe se trata entre sí de tú y de tú se tratan moros y cristianos, como integrantes de dos grupos étnicos distintos.*"

Los siglos XIII y XIV son marcados por muchos cambios en la sociedad española, como la expulsión de los moros. La población estaba dividida en un sistema de tres estratos; el primero constituido por nobles y caballeros, el segundo por el clero, y el tercero por los trabajadores; o sea artesanos, labradores y mercaderes. ¿Cómo se aplicaba entonces el uso de *vos* y *tú*? El *tú* se usaba para expresar solidaridad e informalidad entre el mismo grupo, y cercanía afectiva. El *vos* se usaba extragrupalmente y para indicar distancia social.

En el siglo XV la expulsión de moros era total, y el sistema estamental (de castas) se deshace, las ciudades crecen y con ellas la burguesía. Un emisor de bajo rango usaba *vos* para hablar con un receptor de alto rango, pero, curiosamente, lo contrario también ocurrió, que un emisor de alto rango tratara a un receptor de bajo rango con *vos*, eso para marcar claramente la distancia social. Entonces la función principal del voseo era marcar una diferencia social entre personas, pero también expresando solidaridad dentro del mismo grupo social. Esto se desarrolla hasta finales del siglo XV, y naturalmente surgió una necesidad para un nuevo pronombre que se pudiera usar para marcar respeto. Entonces apareció el uso de *Vuestra Merced*, y el *tú* volvió a ser un marcador de confianza.

Vuestra Merced se abrevió a ser el *usted* de nuestros días, y siguió siendo usado para el tratamiento de respeto. La segunda forma del plural, *vosotros*, se usaba para el tratamiento de confianza, y *ustedes* (derivado de *Vuestras Mercedes*) para el tratamiento de respeto en plural. El uso de *vos* siguió en uso para indicar segunda persona de singular (en vez de *tú*) en gran parte de América Latina, llamada la América voseante (Carricaburo, 1999, p. 15-19).

Entonces, en España *vos* fue reemplazado por *Vuestra Merced*, y luego por *usted*, siendo el pronombre de elección para expresar respeto, y el *tú* triunfó en cuanto a ser el pronombre para el uso de confianza. Estas dos formas son las formas que vemos hoy en día en España para expresar segunda y tercera persona. Sin embargo, las tres formas; *tú*, *vos* y *Vuestra Merced*, llegaron a América; el *tú* expresando menor formalidad, el *vos* un nivel más alto, y el *Vuestra Merced* señalando un nivel aún más elevado (Boretti de Macchia, 1996, p 252).

En conclusion hay diferencias entre los pronombres que se usan en España y América Latina, algo que también podemos ver con el pronombre *vosotros*, que se

usa en España para expresar segunda persona plural, cuando en América Latina se usa *ustedes* para expresar tanto la segunda como la tercera persona plural. En América Latina se usa normalmente *vos* o *tú* para la segunda persona, dependiente de la región, y *usted* para la tercera persona, así que en realidad existen tres formas pero dos funciones.

3.3 El voseo en la literatura argentina

Carricaburo (1999) menciona un sistema bidimensional usado por Brown y Gilman (1960), con dos ejes, uno de *poder* y otro de *solidaridad*. La variable de *poder* se explica por "[...] el modo en que una persona puede controlar la conducta de otra, ya sea por su riqueza, su fuerza física, la edad, el rol social, la relación familiar, etc.", presentando relaciones no recíprocas. La variable de *solidaridad* señala una relación recíproca en la cual las personas se posicionan en un nivel igual, "[...] por disposiciones de conducta similares, pautadas por clase social, ideologías, pertenencia a un mismo grupo, coetaneidad, ser del mismo sexo, etc."

Carricaburo (1999) menciona además una idea desarrollada por Paez Urdaneta (1981), diciendo que hay dos variantes sociolingüísticas; la *pragmaticidad* y el *sentimentalismo*. La *pragmaticidad* se puede entender como la intención de un actante de solicitar un favor, y el *sentimentalismo* tiene que ver con la distancia o la cercanía entre los actantes. (Carricaburo, 1999, p. 15-16).

Otro ejemplo es el del novelista y diplomático argentino Carlos María Ocantos, quien vivió mucho tiempo en Europa y se vio influido por un español más purista, y quien usa en las Novelas argentinas, escritas en Buenos Aires y publicadas entre 1888 y 1893, las formas pronominales de la siguiente manera:

[...] *tú* para la confianza y *usted* para el respeto, aunque de vez en cuando un *vos* o una forma verbal voseante -no siempre en el diálogo- nos recuerdan que estamos en Buenos Aires a modo de "palabreja local". (Carricaburo, 1999, p 193-194).

De esto podemos concluir que el voseo es un marcador de identidad y regionalidad.

Segun Boretti de Macchia, desde los fines de 1880 en Buenos Aires, época cuando el país se estaba modernizando rápidamente, se usaba *vos* más que *tú* como la forma de confianza, y se usaba *vos* más frecuente que *usted*, el pronombre usado para marcar distancia. En el sistema actual, generalmente, se usa *vos* para expresar

solidaridad, y *usted* para expresar respeto, aunque haya excepciones a la regla. *Vos* puede ser usado en vez de *usted* para expresar "[...] relaciones asimétricas, entre conocidos o desconocidos: en el ámbito familiar, en el de la educación en general, en la calle y en distintos tipos de instituciones" (Boretti de Macchia, 1996, p. 253).

La expansión del uso de voseo entonces puede ser explicada por la teoría de Brown y Gilman (1960), que Boretti de Macchia (1996) también menciona, diciendo que cuando la solidaridad es lo único que distingue el uso de *vos* del de *usted*, entonces el uso de *vos* procede a expandir, y el voseo borra más y más las diferencias de poder y distancia; *"edad, riqueza, sexo, profesión, roles institucionalizados, o cercanía/lejanía [...]"*.

Sin embargo, en esta situación también hay puntos de conflicto en ciertos grupos de hablantes, en la interpretación de que la elección del pronombre señala el estatus del interlocutor, un estatus que el interlocutor quiere mantener, y que el trato solidario posiblemente amenaza a disminuir (Boretti de Macchia, 1996, p. 255). Entonces, hay la posibilidad de que la elección de pronombre pueda señalar algo sobre el emisor, su posición en la jerarquía social y su sentido de identidad, tanto como marcar la posición del receptor.

5. Análisis

Hemos investigado 30 letras de 17 diferentes autores. 14 de las letras tienen el pronombre *vos* o formas voseantes (donde la conjugación del verbo indica el voseo), 12 tienen el pronombre *tú* o formas tuteantes, y 6 tienen los dos pronombres presentes. La elección de letras se basa en una variación de autores, pero también la posibilidad de comparar diferentes letras del mismo autor. Hemos buscado presentar una representación de letras de toda la época de 1917-1935.

Nuestra investigación muestra que el pronombre con más frecuencia de uso es *vos*. Investigamos qué es lo que define el uso de voseo y tuteo respectivamente, y nos fijamos en las tres categorías ya mencionadas; el estilo, la identidad, y las relaciones.

5.1 El estilo

Al investigar cómo el estilo dicta el uso de vos y tú, nos hemos fijado en algunos variables para concretizar nuestra investigación; el uso de metáforas, de palabras inusuales, de adjetivos antepuestos, aliteración, repetición, enumeración, rimas y citas.

Castro (1990) dice que es posible que la naturaleza del lunfardo en las letras del tango era una de comunicación, mientras que la poesía de lunfardo buscaba probar su valor artístico, evitando popularidad. (Castro, 1990, p. 83). De esto podemos ver que el lunfardo ha existido en las letras de tango todo el tiempo, pero primero con la meta de estar en el centro del pueblo, y después para diferenciarse y mostrarse hábil con las letras.

En "Siga el Corso" (1926) de Francisco García Jiménez (Romano, 2000, p. 94) vemos un frecuente uso de adjetivos antepuestos, aparecen seis en la letra, por ejemplo '*pintoresco broche*' y '*misteriosa mujercita*'. En la letra aparecen tanto *vos* como *tú*. "*¿Quién sos? ¿Adónde vas?*" es un ejemplo de voseo, que se usa al retratar habla directa y cuando las palabras se encuentran entre comillas en el texto, pero *Descúbrete por fin... tu risa me hace mal* es un ejemplo de tuteo (en el caso de voseo sería "Descubréte por fin"), que no está puesto entre comillas e indica que no es habla directa y señala un estilo más alto. En este ejemplo vemos entonces cómo el poeta salta entre el uso de voseo y tuteo para reforzar el aspecto de estilo, usando el tuteo para expresiones de un estilo más alto y el voseo para un uso más cotidiano.

Otro ejemplo del uso de tuteo en un registro más elevado es "Ya estamos Iguales" (1932) también de Francisco García Jiménez (Romano, 2000, pp. 232-233), donde el uso de *tú* es consistente en toda la letra. Juntado al tuteo vemos allí muchos ejemplos estilísticos de una poesía bastante avanzada; repetición, enumeración y rimas como esta: *Es cierto que un día, tu boca, la falsa, de mí se reía; pero hoy otra risa más cruel y más fría se ríe de ti...* Aliteración como el uso de la letra "a" en el siguiente ejemplo: *que buscabas la dicha en alturas que yo no alcanzaba, así, arrepentida de aquella aventura te tira ante mí.*

En "Bailarin Compadrito" (1929) de Miguel Buccino (Romano, 2000, p. 163-164) vemos un ejemplo de voseo y el estilo que puede acompañar su uso. La

letra tiene una frecuencia muy alta de lunfardo y palabras cotidianas y populares, como *bacán, bailongo, che, compadrito, cuore, florear, gomina, lengue, mango, mina, orillero, reo y taura*. Otro ejemplo del estilo cotidiano en "Bailarin Compadrito" es *pa'lucir*; un ejemplo de escribir las palabras como se pueden decirse en habla cotidiana (en vez de pronunciar cada palabra por sí, "para lucir").

Entonces, desde una perspectiva estilística llegamos al resultado de que por más alto el estilo, más común es el uso de *tú*, y por más cotidiano, el uso de *vos*.

5.2 La identidad

En cuestión de identidad vemos que en los temas donde el emisor quiere enfatizar la pertenencia a la identidad colectiva de la receptor, el uso de voseo es frecuente. Cuando el receptor, por alguna razón, no pertenece a la identidad colectiva, se usa el tuteo. Entonces, por más conexión con el ambiente tanguero, lo más frecuente es el uso de voseo. Si el receptor u objeto es considerado pertenecer al ambiente tanguero o identidad porteña, el uso de voseo está muy presente. Cuando el receptor u objeto no pertenece al ambiente tanguero se suele usar el tuteo. Ejemplos de esto puede ser una persona de otro país, o una persona que ha dejado el área geográfica del tango (Río de la Plata) y ya no se considera parte del mismo ambiente o cultura, o una entidad que no es considerada pertenecer a ningún ambiente cultural, cronológico o geográfico especial, como Dios.

Un ejemplo interesante es "Marionetas" de Tagini (1928) (Romano, 2000, p. 136) donde la historia se centra en un amor perdido, una mujer que se fue, desapareció y nunca volvió. Se puede encontrar varias variaciones de la misma letra, según Romano (2000) sigue así: "*¡Y tú en el proscenio de un frívolo destino, eres la marioneta que baila sin cesar!...*" Aunque haya variantes, por ejemplo que la primera línea sigue con tuteo pero que la última línea se presenta de la siguiente manera: "*¡sos frágil marioneta que baila sin cesar!*" (todotango.com, 2015). Y en la grabación del cantante Carlos Gardel la letra es así: "*¡Y vos en el proscenio de un frívolo destino, sos frágil marioneta que baila sin cesar!*" La letra de "Marionetas" en si es de bastante alto estilo y poético, con rimas en cada dos líneas y palabras inusuales, pero también aparecen palabras regionales como

"pollerita" (falda corta). Se puede interpretar la variación del uso de pronombres como que la mujer está en el límite de pertenecer al ambiente tanguero o no.

El uso de *tú* puede indicar un mundo que simboliza algo más que el mundo cotidiano, tal vez un escape del ambiente sucio y duro del tango. Posiblemente podemos hacer un paralelo al hecho de que el voseo es algo que se usa en un lugar geográfico distinguido y limitado, al contrario del tuteo, un pronombre aceptado por todo el mundo hispanohablante y por eso considerado más oficial o original (que puede originarse en que el tuteo es usado en España, el país de donde el español como idioma origina).

Nuestra investigación muestra que el lunfardo aparece tanto en letras de *tú* como de *vos*, pero más que todo en aquellos tangos que toman lugar en ambiente tanguero, como la milonga. Los tangos que buscan expresar algo más universal, como por ejemplo hablando de Dios, usan menos lunfardo.

En cuestión de temas, el voseo se usa en temas tratando de mujeres infieles, milongueras, bailarines, gente que abandonó sus raíces para creerse más importante y buscarse otra vida, como en el ejemplo de "Margot" (Flores, 1919) (Romano, 2000, p. 34-35). En aquel letra vemos como la personaje Margot ha dejado su casa y su origen pobre para vivir otra vida, y vuelve a ser promiscuosa y rodeada de lujo.

Se te embroca desde lejos, pelandruna abacanada,
que has nacido en la miseria de un convento de arrabal,
porque hay algo que te vende, yo no sé si es la mirada,
la manera de sentarte, de charlar o estar parada,
o ese cuerpo acostumbrado a las pilchas de percal.

Las siguientes líneas indica la promiscuidad de la mujer:

Entre risas y piropos de muchachos seguidores,
entre el humo de los puros y el champán de Armenovil.

Para aumentar el cambio de identidad de Margot vemos la siguiente parte:

Yo me acuerdo: no tenías casi nada que ponerte;
hoy usás ajuar de seda con rositas rococó...
¡Me revienta tu presencia, pagaría por no verte!
Si hasta el nombre te has cambiado como ha cambiado tu suerte:
ya no sos mi Margarita... ¡Ahora te llaman Margot!

Aquí vemos como la personaje Margot ha cambiado su identidad, o sea las cosas externas, como su ropa, su manera de moverse, hablar, vestirse, y hasta su propio nombre. El cambio de nombre es una fuerte señal del cambio de identidad, además cambiándolo de un nombre español, Margarita, a un nombre francés, Margot, que podemos asociar con París, Europa, que en aquel tiempo era la metrópoli de metrópolis.

Sin embargo, Margot todavía se considera parte del movimiento tanguero y una traicionera que ha abandonado los ideales, tradiciones y su historia.

Ahora vas con los otarios a pasarla de bacana
a un lujoso reservado del Petit o del Julien;
y tu vieja, pobre vieja, lava toda la semana
pa' poder parar la olla con pobreza franciscana
en el triste conventillo alumbrando a querosén.

"Margot" es un ejemplo de las complicaciones que contiene la imagen de la mujer. Las mujeres generalmente fueron divididas en "buenas" y "malas", o la prostituta y la santa, aquí personificadas de la milonguera (Margot) y la madre. En este ejemplo la madre es la "santa", la buena mujer que cuida la casa y mantiene las tradiciones y la vida familiar, mientras que la milonguera se rodea con varios hombres y gana su propio dinero sin ser dependiente de un solo hombre, portada como si está viviendo una vida de lujo sin pensar en nadie más que si misma.

En "Muñeca Brava" (Cadícamo, 1928), vemos un ejemplo parecido, cuando la mujer ha dejado la "buena" vida por una vida de la milonga. (Romero, 2000, p. 134-135) *"Che, madam que parlás en francés"*, indica que la mujer ahora es una dama con otros comportamientos y hábitos, y el emisor expresa lo siguiente para recordarle de su origen: *"Sos del Trianón... del Trianón de Villa Crespo."* El uso de palabras típicas argentinas, como el "che", señala una asociación con lo porteño, a pesar de los hábitos "franceses" de la mujer.

Castro (1998) dice que el tango refleja el alma porteña, una expresión de soledad masculina, traición y amor no correspondido, donde el protagonista siempre es la víctima y no responsable de la falla de la caída de la relación de la cual está sufriendo. Solo hay una cosa que puede salvar al pobre hombre: el amor y la protección de una figura femenina con rasgos de madre santa. El protagonista es como un niño, necesitando protección para sobrevivir en un mundo duro (Castro, 1998, p. 63-78). Algo interesante en este contexto, conectando la letra de Buenos

Aires con la teoría de Castro, es que la santa de protección de Buenos Aires es la Santa María, la madre virgen, posiblemente señalando la necesidad y búsqueda de una propia tierra, una raíz, una nacionalidad. Si comparamos las palabras nación y nacer vemos que las dos palabras están íntimamente conectadas, expresando la conexión entre los conceptos.

El tema cuando el emisor recuerda al receptor o objeto que la juventud no dura para siempre, y que se van a arrepentir o fallar, es bastante común. Hay ejemplos donde el yo lírico hasta "mata" al objeto por ser coqueta o seductora o vivir una vida promiscua, como en "La Muchacha del Circo" (Romero, 1928), donde la muchacha muere por soltar su mano en el medio de un salto mortal, *buscando un aplauso, la muerte encontró*.

¿Cómo está retratado entonces el hombre como objeto? En "Bailarín compadrito" (Buccino, 1929) se nos cuenta una historia sobre un hombre que subió de clase y prestigio y se hizo *dueño de una mina más linda que una flor* (mina = mujer), y *rey de cabaret*, cuando antes bailó *sin un mango* (sin dinero) y ahora *hecho un bacán*. Al final el yo lírico trata de convencer o recordar al bailarín compadrito que todo era mejor antes, que no hay que irse de su propio lugar, *pues cansa tanta gloria y un poco triste y viejo, te ves en el espejo del loco cabaret*. El voseo puede funcionar como un recordamiento de la pertenencia del grupo, de la identidad familiar y la importancia de mantener lo tradicional para mantener el sentido colectivo. No nos sorprende ver que el uso de vos es corriente durante toda la letra de "Bailarín Compadrito" (Romano, 2000, p. 163).

5.3 Las relaciones

Si vemos la interacción interpersonal con tres posibilidades jerárquicas podemos considerar las siguientes opciones: que el emisor admira el objeto y considera el objeto de valor, moral o autoridad más alta, o sea, viendo hacia arriba. La segunda posibilidad es que el emisor se posiciona al mismo nivel que el receptor, una manera de relacionarse más horizontal. La tercera opción es que el emisor ve el receptor con menos valor, moral o autoridad, y se posiciona a sí mismo más alto que el receptor, viendo hacia abajo. Estas tres opciones coinciden con las dos variables de Brown y Gilman, que menciona Carricaburo (1999) el sistema

bidimensional de *poder* (que representan tanto la primera como la tercera opción jerárquica mencionada) y *solidaridad* (representando la segunda opción, la posicionalización horizontal).

Podemos ver que la primera opción aparece con el uso de tuteo. El *tú* señala tanto una distancia física como emocional más grande entre el emisor y el receptor, que puede ser una relación deseable pero inalcanzable, y en esa naturaleza hay una idealización del objeto o receptor, esa persona nunca puede fallar, porque vive en la memoria, o en el mundo perfecto de la fantasía, una relación sin posibilidad de ser destruida por la vida y el mundo normal. Se usa *tú* para indicar un alto grado de respeto o admiración para el receptor u objeto. El tuteo suele aparecer en letras dedicadas a un barrio o una ciudad, con cierta connotación de nostalgia, o por ejemplo cuando el emisor se dirige a Dios.

Los dos otros ejemplos, con posicionalización jerárquica horizontal o viendo hacia abajo, o sea cuando el emisor se pone en el mismo nivel o más alto que el receptor en el asunto de respeto o moral, aparecen en conexión con el voseo. La cuestión de respeto lleva en su naturaleza un aspecto de moral, como se condena o admira el otro y su comportamiento.

El hombre de bajo moral también está retratado con una connotación de condenación. Muchas veces se añade la presunción moralista que el hombre realmente quiere volver a la vida "correcta", como en "Bailarín Compadrito" (Buccino, 1929) cuando el bailarín se ve en el espejo, está "*triste y viejo*" y supuestamente cansado del cabaret (Romano, 2000, p. 163). Cuando se moraliza sobre las actitudes, elecciones y la manera de vivir del objeto, nuestra investigación muestra un uso constante de voseo.

Otro ejemplo de la confrontación moralista es "Muñeca Brava" (Cadícamo, 1928), cuando la mujer ha dejado la "buena" vida por la vida de la milonga, y por eso tiene que enfrentar la condenación del emisor (Romero, 2000, p. 134-135).

"Che, madam que parlás en francés
y tirás ventolin a dos manos
Que cenas con champán bien frappé"

Es fácil interpretar que la letra tiene cierta tinta de ironía o burla, imitando el francés con palabras como "madam" y "parlás".

Un hombre que está adresado con *tú* es la imagen de Dios en "Padre Nuestro" (Vacarezza, 1923) (Romano, 2000, p. 57-58). Aunque el yo lírico expresa

una desesperación y decepción con el destinatario (Dios), todavía sigue usando el tuteo, esto indicando el alto nivel de respeto y admiración, en una relación parece no reciprocada.

"Padre nuestro, que estás en los cielos...
que todo lo sabes, que todo lo ves...
¿Por qué me abandonas en esta agonía?
¿Por qué no te acuerdas de hacerlo volver?"

En "Buenos Aires" (Romero, 1932) vemos también el uso de tuteo. *"En ti pienso patria mía para calmar mi amargura"*. (Romano 56-57) La letra es una aclaración que la patria da consuelo, y una identificación con la ciudad de Buenos Aires y su cultura. *"Y el llorar del violín va pintando el alma criolla"* refuerza el sentido de identidad, y *"si estás lejos mejor hay que amarte"*, indica la nostalgia. Vemos un ejemplo de identificación grupal, pero no tanto con la gente y la cultura como con la ciudad como una entidad, alguien que da protección y nutrición al "alma criolla", el alma colectivo del porteño. La ciudad de Buenos Aires sigue siendo algo distinto que una persona, y no se puede tener una relación interpersonal con una ciudad.

6 Conclusiones

Siempre es complicado interpretar y analizar algo tan fluyente y abstracto como las relaciones interpersonales y el uso del idioma para expresar emociones, siendo que nunca nos podemos hundir completamente en el mundo interior y la perspectiva personal de otra persona, resultando en que todo lo que uno asocia con otra persona siempre va a pasar por un filtro de nuestra propia interpretación. Entonces, nunca vamos a ser totalmente capaces de saber con certeza completa todos los aspectos de que se tratan las relaciones interpersonales y la comunicación.

Podemos ver que el uso de voseo y tuteo indican algunas diferencias respectivamente. Vemos que sí, hay una concordancia entre el uso de voseo y tuteo y la relación entre el emisor y el objeto. El uso de voseo indica una cercanía e identificación cultural, lo cotidiano y la pertenencia al ambiente tanguero, con la posible expresión de todo un registro de sentimientos (el odio, la condenación, la moralización, el envidia) mientras que el uso del tuteo suele mostrar admiración y respeto, limitándose a la expresión de emociones más elevadas, como el amor

perfecto o la comunicación con Dios, la nostalgia y glorificación que provoca el pensar en su barrio o su ciudad.

En cuestiones de la cercanía de las relaciones se puede ver que se puede usar el tuteo para expresar una relación que no está, o nunca ha estado, cerca físicamente. Aunque las mismas letras puedan expresar decepción, en el caso del tuteo, la decepción no está proyectada al emisor, por causa de respeto y/o admiración.

El tango captura y expresa una esencia porteña. En los ejemplos de las mujeres milongueras se puede interpretar el voseo como un énfasis y un reforzamiento en la identidad colectiva, y aunque haya un rechazo del comportamiento de la mujer en un aspecto moralista, todavía la consideran parte del propio círculo idiomático en la manera típica de hablar. No se deja a llamar alguien "che" o usar el voseo a alguien que ha pertenecido a la identidad porteña, aunque la persona misma trata de hacerse diferente y asociarse con otra gente, otros costumbres y otros lugares geográficos, como París. Si la mujer ha dejado el hombre a pesar de una relación amorosa (por lo menos de la perspectiva del hombre) se ve ese acto como una traición, si le deja para ser milonguera o vivir una vida más de lujo o promiscuidad, es otra traición, y no solo personalmente, pero en el aspecto de clase y valores tradicionales.

Entonces, el voseo puede funcionar como un marcador de pertenencia entre porteños, y expresar el sentido de una identidad colectiva. Podemos hacer un paralelo con la perspectiva del "underdog", tomando en cuenta las difíciles condiciones económicas y sociales para muchos inmigrantes tratando de establecerse la nueva tierra, posiblemente provocando un deseo de encontrarse un colectivo, un contexto, y también el deseo de que otras personas que han contado como perteneciendo a este colectivo, no lo dejen para encontrarse otra cultura, estilo de vida, o pertenencia social, ejemplificado con las muchas letras sobre mujeres que han dejado su "bueno" estilo de vida y una futura como ama de casa, una figura santa con instinto de madre, para trabajar en la milonga, usando su belleza y feminidad para seducir a los hombres con el baile y hasta la prostitución, a veces acompañada de grandes cantidades de champán, ropa fina, riqueza y lujo, hablando francés, y haciéndose un propio futuro lejos de la humildad establecida.

En este tipo de "traición" de la familia o comunidad el voseo puede expresar tanto el énfasis en la identidad colectiva, como la pérdida de respeto. Además el

voseo puede funcionar como un ruego a la persona para volver a lo colectivo y tradicional, lo que se considera un moral más elevado. Ejemplos del uso de voseo en estos casos vemos por ejemplo en "Bailarín Compadrito" (Buccino, 1929), "Muñeca Braca" (Cadícamo, 1928) y "La Reina del Tango" (Cadícamo, 1928).

En "Padre Nuestro" (Vacarezza, 1923) vimos como el *tú* está usado en una relación donde el emisor siente un alto grado de respeto para el receptor, y aunque el emisor expresa ciertas emociones de desesperación y decepción con el receptor, no usa el voseo, y podemos ver dos variables como razones: en cuestión de identidad, el receptor no tiene nada que ver con el ambiente tanguero, siendo un ser universal, y no hay necesidad de aplicar a la solidaridad grupal a alguien que no pertenece a un grupo de esa manera. En cuestión de moral y respeto no se puede implicar que Dios tenga bajo moral al mismo tiempo que se le ve como un ser superior, todopoderoso y de moral absoluto.

En "Buenos Aires" (Romero, 1932) vemos el uso de tuteo, a pesar de que Buenos Aires es el lugar geográfico típico para el voseo y el círculo tanguero. Esto porque en la letra se expresa cierta admiración, y podemos también tomar en cuenta que el movimiento tanguero no necesariamente incluye toda la ciudad de Buenos Aires, y por la cuál razón el uso de *tú* también puede ser adecuado. Otra posibilidad es que la letra se dirige a un público más extendida, contado a todo el mundo hispanohablante o parte de aquello (un círculo más extendido que el área del español voseante) las ventajas y la bondad de Buenos Aires.

En conclusión, el idioma está en constantemente cambio y no todo se cambia simultáneamente. Al ver cómo se ha desarrollado el uso de los pronombres en España, antes que llegaron los españoles a América, se descubre algunos variables y funciones posibles de los pronombres en un contexto social. Algo que podemos mencionar brevemente es la relativamente poca influencia de idiomas indígenas o de origen africano en el español de Río de la Plata, en comparación con otras partes de América Latina. El español porteño se caracteriza por la influencia de palabras de la lengua italiana más que todo, según la gran cantidad de inmigrantes de Italia. La historia del tango y la "época dorada" del tango cantado es un área interesante de estudio, donde la mezcla idiomática aparece relativamente aislada, siendo que la población de Buenos Aires en aquel tiempo tenía orígenes bastante homogéneas, y tomando en cuenta la falta de integración con gentes con raíces más extendidas del continente Sudamericano. Esto es algo que naturalmente lleva en sí muchos

problemas e injusticia, y como siempre se puede preguntar quién tiene derecho a poblar un continente y explotar sus riquezas. Sin embargo, el hecho de que Río de la Plata era una región que consistía de una nueva generación de colonizadores, puede facilitar una investigación lingüística, en el aspecto de que se forma una ventana de un tiempo cronológico y un área geográfico limitado.

Para seguir investigando la diferencia en el uso entre *tú* y *vos* se puede comparar el uso en letras de tango de la "época dorada" con letras de tango de otra época, por ejemplo las letras de tango de hoy. Otra opción es comparar las letras de tango con las letras de otros estilos de música de Argentina, o de otro area de América Latina donde el español también es voseante.



Obras citadas

Ander, G & Hansson, N. (2005): *Tango. Återkomsten*. Stockholm: Ordfront.

Boretti de Macchia, S. (1996): "Aspectos de la interacción verbal en la Argentina".
El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica. 251-257.
Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. (Kotschi, T, Oesterreicher, W,
Zimmermann, K. eds.)

Carricaburo, N. (1999). *El voseo en la Literatura Argentina*. Madrid: Arco/Libros.

Castro, D. (1998): "Carlos Gardel and the Argentine Tango: The Lyric of Social
Irresponsibility and Male Inadequacy". *The Passion of Music and Dance*.
Body, Gender and Sexuality. 63-78. Oxford/New York: Berg. (Editado de
William Washabaugh)

Castro, D. (1990): *The Soul of the People. The Argentine Tangos as Social History*,
1880-1955. San Francisco: Mellen Research University Press.

Denniston, C. (2007): *The Meaning of Tango. The Story of the Argentinian Dance*.
London: Portico.

Romano, E. (2000): *Las Letras del Tango. Antología Cronológica 1900-1980*.
Rosario: Editorial Fundación Ross.

<http://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/>