

LAS LETRAS DE LOS TANGOS DE ENRIQUE SANTOS DISCÉPOLO

Alberto Julián Pérez
Texas Tech University

A Manuel Pampín

El desarrollo del tango en el Río de la Plata, a fines del siglo diecinueve y principios del veinte, fue uno de los episodios más logrados y felices de la historia de la música popular.¹ En esa misma época surgieron en varias partes del mundo diversos géneros musicales: el blues americano, el fado portugués, la copla y la canción española, la canción francesa, la ranchera mexicana, el bolero romántico, el son cubano, que, gracias al progresivo desarrollo de la industria de la grabación y la radiofonía, lograron rápida difusión entre los oyentes. Nunca antes el público había tenido tan amplio acceso a la música popular de distintos países del mundo. La escuchaban en la voz de sus intérpretes más dotados, quienes, apoyándose en la tecnología, mejoraron el nivel profesional de sus actuaciones y, en muchos casos, se hicieron inmensamente ricos. Mientras esto ocurría en el ámbito de la cultura popular, la cultura letrada lograba también un brillo inusitado: había surgido en Hispanoamérica, a fines del siglo

¹ La relación del público con la música popular ha cambiado mucho en nuestro país, desde el momento en que Buenos Aires se transformó en un gran centro metropolitano, a principios del siglo XX, hasta el presente (Sarlo 179-88). El crecimiento de la ciudad permitió el desarrollo de la variedad y la riqueza de los espectáculos de entretenimiento. Números musicales, teatro de autor, sainetes, teatro de variedades, vodeviles, formaron parte de la vida nocturna de la ciudad (Varela 95-101). La aparición del cine, primero mudo y luego sonoro, y durante la década del treinta, de la radiofonía, permitieron una difusión de las obras de nuestros autores que hubiera resultado imposible en el siglo anterior. La grabación de la voz, y los métodos de difusión del sonido, cada vez más perfectos, dieron a aquellos intérpretes de principio de siglo acceso a un inmenso público. Hasta el día de hoy seguimos escuchando aquellas grabaciones extraordinarias, que se multiplicaron a partir de 1917, cuando Carlos Gardel cantó “Mi noche triste” y empezó el desarrollo del tango-canción.

diecinueve, la generación más importante de poetas de su historia, los Modernistas, a los que siguieron, en la segunda década del veinte, los poetas de las Vanguardias.²

La evolución del tango estuvo estrechamente asociada al desarrollo del teatro nacional rioplatense. El teatro nacional reflejaba en sus obras la transformación social del país; testimoniaba el crecimiento cosmopolita de Buenos Aires y el impacto de la inmigración, particularmente la italiana, en su vida cotidiana (Pérez 22-33). Muchos tangos fueron producidos para los espectáculos de teatro, y formaban parte de obras musicales y sainetes. Enrique Santos Discépolo (Buenos Aires 1901-1951) fue parte de todo este movimiento cultural que tuvo lugar en el Río de la Plata: hijo de inmigrantes italianos (su padre era músico), hermano menor de Armando, autor de sainetes y creador del “grotesco” criollo, comenzó su vida en el espectáculo de la mano de su hermano, como actor y autor. A lo largo de su vida fue actor, autor, compositor de tangos, director de orquesta, director de cine. Se destacó especialmente como letrista y compositor. Casado con la cupletista española Tania, que cantaba sus tangos, formaron una pareja célebre en la noche porteña, y juntos recorrieron como intérpretes varios países.

Enrique, conciente de los problemas laborales de los artistas, militó en la vida sindical argentina. Contribuyó a crear el sindicato de autores y compositores, y formó parte de su cuerpo directivo. En la década del cuarenta apoyó, como la mayor parte de la gente del espectáculo, el gobierno populista de Perón, que protegió las industrias del espectáculo nacional. Disfrutó de gran prestigio personal y el General Perón lo consideraba el poeta popular máximo de Buenos Aires (Pujol 370).

El tango tuvo muchos letristas extraordinarios, entre los cuales debemos recordar a Pascual Contursi, a Celedonio Flores, a Enrique Cadícamo, a Homero Manzi, y tantos otros, pero Discépolo comunicó al tango una profundidad reflexiva que nunca antes había alcanzando la música popular (Gobello 5-16). Su producción fue

² Modernistas y Vanguardistas constituyen nuestro siglo de oro poético en Hispanoamérica: los modernistas Darío, del Casal, Martí, Gutiérrez Nájera, Lugones, Mistral, Herrera y Reissig, y los vanguardistas y post vanguardistas Vallejo, Neruda, Guillén, Paz, Parra, Cardenal, Gelman, representan la expresión poética más lograda de nuestra historia literaria hasta este momento.

HPR/30

magra: a lo largo de veinte años escribió poco más de treinta tangos. Una parte significativa de éstos: “Cambalache”, “Cafetín de Buenos Aires”, “Uno”, “Canción desesperada”, “Yira...yira...”, “Confesión”, gozan hoy de un prestigio incomparable. La poesía culta, restringida a un circuito más selecto y secreto, mira con admiración cómo el canto popular se ha transformado en nuestro tiempo en una forma poética de increíble difusión. La calidad de muchos letristas, además, justifica el prestigio del género. Aunque los tangos de E. S. Discépolo nacieron indisolublemente unidos a su música, el contenido poético es extraordinario. Con la industria de la grabación, la poesía ha recuperado el grano de la voz.

Los poetas cultos inscriben en sus versos la melodía y el ritmo para su lectura silenciosa. Los sistemas métricos crean bellas sonoridades mentales para el deleite de los lectores. Pero el canto ha sido capaz de traer a la inmediatez la belleza y la emoción de la voz humana y su seducción sobre el público es incomparable. El tango es un producto dilecto de la vida moderna, y E. S. Discépolo fue uno de los compositores que mejor entendió esto, y lo reflejó en las letras de sus tangos.

El primer tango de éxito que compuso Enrique fue “Qué vachaché” en 1926. El año anterior había compuesto un tango que no tuvo éxito: “Bizcochito” (Pujol 95). Para entonces Enrique era un actor y autor relativamente bien establecido. En 1925 estrenó el grotesco *El organito*, escrito con su hermano Armando, que fue bien recibido por la crítica. Concibió “Qué vachaché” en Uruguay, mientras estaba de gira con la Compañía Rioplatense de Sainetes de Ulises Favaro y Edmundo Bianchi, y fue estrenado por la cantante Mecha Delgado en Montevideo. Enrique era, según nos dice Sergio Pujol en su notable biografía, un “analfabeto musical” y tenía que recurrir a la ayuda de sus amigos músicos para pasar las melodías a la partitura (100). En el caso de “Qué vachaché” lo ayudó Salvador Merico. En un principio el tango no fue bien recibido, pero al año siguiente lo grabó Carlos Gardel y esto significó un gran espaldarazo para su pieza.

Enrique tomó en esa letra un tema del tango canción, que había introducido pocos años antes Pascual Contursi, tratándolo de una manera cómica y grotesca. Las letras de Contursi se habían popularizado cuando Carlos Gardel cantó en 1917 su tango “Mi noche

triste”, que aquél había compuesto dos años antes. En 1918 lo cantó Manolita Poli en el sainete *Los dientes del perro*, de González Castillo y Weisbach, acompañada por la orquesta de Roberto Firpo (Gobello 41). Ese era el ámbito donde se presentaban los primeros tangos cantados: el cabaret y el teatro de sainetes. Alberto Vacarezza, Manuel Romero, Samuel Linning, escribieron tangos para sus sainetes.³

Contursi, en “Mi noche triste”, cambió la problemática de la que hablaba el tango. Introdujo en el mundo del viejo tango de malevos y prostitutas una situación más sentimental, contando la vida y los amores de los personajes de la noche y del suburbio. Poco después apareció otro gran poeta y letrista, Celedonio Flores, que trajo nuevos cambios: Flores privilegiaba la “historia” en la canción, y empleaba con sabiduría el “lunfardo”, la lengua del bajo mundo porteño (Pujol 98). Celedonio, al igual que Enrique, no sabía música. Las letras de “El bulín de la calle Ayacucho”, con música de José Servidio, y “Mano a mano”, con música de Gardel y Razzano, ambos de 1923, lo establecieron como un poeta original e innovador. Contursi y Flores eran los dos poetas del tango más logrados en el momento en que empezó a escribir Discépolo, que demostró de inmediato su talento y su originalidad. A “Qué vachaché” le siguió, en 1928, “Esta noche me emborracho”. Enrique logró que la gran Azucena Maizani lo estrenara y el éxito fue inmediato. Dante Linyera saludó la aparición del compositor en un artículo de la revista *La canción moderna*, llamándolo “el filósofo del tango” (Pujol 121). Ese mismo año lo grabaron tanto Ignacio Corsini como Carlos Gardel. Con este tango Enrique se consagró definitivamente como gran compositor, a poco de haber empezado su carrera.

Discépolo tenía muy en cuenta en sus tangos la credibilidad de sus personajes. En el tango el cantante dramatiza con su voz y su gestualidad la situación que refiere. Muestra con su mímica y la entonación de los versos la situación trágica que describe la letra, o su carácter burlesco y cómico. En “Qué vachaché” el personaje que habla

³ Vacarezza compuso “La copa del olvido” en 1921, estrenado en el sainete *Cuando el pobre se divierte*; Manuel Romero escribió en 1922 “Patotero sentimental”, estrenado en el sainete de Romero *El bailarín de cabaret*; Linning escribió “Melenita de oro”, para el sainete *Milonguita*, de su autoría, estrenado en 1922.

HPR/32

y se queja, ridiculizando a su amante, es una mujer. Su situación se resuelve durante la extensión de la interpretación. La mujer desencantada apostrofa al hombre y lo echa del sitio donde conviven. Es una mujer del pueblo bajo que se expresa con crudeza, usando términos del lunfardo.

Muchos de los personajes de las letras son seres marginales, personas de la noche, del ambiente “artístico” de los cabarets. Viven intensamente sus romances, y su conducta desinhibida e individualista se distancia de la moral convencional de las buenas familias pequeño-burguesas y burguesas. Discépolo toma al personaje en el momento mismo del conflicto que lo lleva a reaccionar y a decir “lo que tiene que decir”: su verdad. Es característico del autor en sus tangos hacer que los personajes que animan sus historias digan la verdad, por amarga que sea. Esa verdad busca concientizar al otro (y al auditorio) sobre la naturaleza de los sentimientos y el carácter del mundo. Procura sorprender al oyente, enfrentándolo a una situación inédita.

En otros tangos, como en “Esta noche me emborracho”, Discépolo no presenta en la letra una sola situación dramática, como había hecho en “Qué vachaché”, sino que cuenta una “historia”. Llamará a estas historias las “novelas” de sus tangos: en el lapso relativamente breve de una canción, cuyo desarrollo típico es tres minutos, describía una historia que se había desarrollado en un plazo temporal mayor. Su producción tanguística se extiende a lo largo de dos décadas, y notamos en la misma una evolución y transformación, tanto de los motivos como de la forma de decirlos. Sus primeros tangos nacen asociados al sainete y al grotesco, y se desprenden poco del tipo de situación dramática que era común en esos géneros. Pronto encuentra un modo de segmentar la historia presentada en el tango en varias partes. Enrique ya descubre esto en su segundo tango, “Esta noche me emborracho”.

En “Qué vachaché”, quien dirá la verdad al otro es una mujer. El tango fue interpretado y grabado por Tita Merello y por Rosita Quiroga. Discépolo introduce al personaje, la mujer fastidiada por el amante “engrupido”, que además se tomó “la vida en serio”, en un instante puntual del conflicto amoroso. La mujer estalla en un ataque de rabia, lanzándole improperios a su amante. Esta situación de exceso pasional era común tanto en el grotesco criollo como en los tangos.

HPR/33

Muestran a personajes del pueblo, que insultan, agreden, golpean. Los humillados se vengan de aquellos a los que consideran culpables de su situación. El personaje quiere dar al otro una “lección”: está tratando de que entienda algo que no comprende, y no le permite vivir bien ni hacer felices a los demás. En el caso de “Qué vachaché” la mujer le explica a su amante cómo es el mundo moderno, que él no entiende y ella sí. La mujer ve que el hombre es poco práctico, despistado e idealista. Ella resulta ser la víctima de la situación, y por eso su explosión de rabia y frustración frente al amante. Este está destruyendo la vida en pareja, y la mujer decide echarlo del cuarto que comparten. En el comienzo de la historia la mujer lo está sacando del cuarto, con la expresión: “Piantá de aquí, no vuelvas en tu vida” (Discépolo 41). Lo acusa de que no le da de comer, no la mantiene; de que habla “pavadas”, es un “engrupido” o creído, y piensa que al mundo lo va “a arreglar” él. Discépolo emplea el lenguaje “lunfardo” e introduce expresiones coloquiales, dando fuerza y credibilidad al discurso de la mujer. Ella ataca al hombre con sus burlas y provoca risa en el auditorio. El personaje bajo ridiculiza y rebaja al otro. Discépolo pondrá en boca de estos personajes típicos verdades sobre el mundo moderno que los letristas de tangos anteriores al suyo no habían encontrado un modo aún de expresar bien. Es la razón por la que se ganará el apodo de “filósofo del tango”.

La mujer cree que su amante no entiende lo que pasa, es torpe e inoperante, e incapaz de ganarse la vida. Trata de regirse por valores que están fuera de contexto, y de “arreglar” los problemas del mundo. Discépolo pone a sus personajes bajos en una situación moral comprometida. La mujer apostrofa a su amante, que se supone está frente a ella escuchándola, aunque no le contesta, y le da una lección sobre el valor del dinero en la sociedad moderna: el dinero lo ha nivelado todo, “el dinero es Dios”. En nuestra sociedad los valores religiosos han sido reemplazados por el dinero. Tampoco hay lugar en esta sociedad para los antiguos valores de la familia decente: la honradez, la buena moral. El dinero, como símbolo del mundo materialista moderno, ha arrasado con eso, y se ha transformado en medida de todas las cosas. Para el personaje “no hay ninguna verdad que se resista/ frente a dos pesos monedas nacional” (41). El pobre, para sobrevivir, tiene que volverse pícaro: necesita “empacar mucha moneda/ vender el alma, rifar el corazón,/ tirar la poca decencia” que le

HPR/34

queda. En la sociedad contemporánea prevalece el estado de necesidad y el habitante de las barriadas pobres es el primero que lo siente. Esta es una sociedad que ignora los valores cristianos, sobre los que Discépolo habla en sus tangos. Al autor le preocupa mucho la situación en que está el mundo, y la critica.

Este personaje resulta víctima de su “decencia” y su honradez, y de haberse tomado “la vida en serio”. Había tratado de comportarse de manera noble y elevada, lo que está vedado a los pobres. Sólo sobrevive el que no tiene valores, o los sacrifica para poder comer. Es lo que hará la mujer, y el motivo por el que echa a su amante del cuarto. La mujer toma la situación con sorna y saca su conclusión filosófica al final del tango: “vale Jesús lo mismo que el ladrón” (42). Esta es una idea clave que se repite en varios tangos del autor. El auditorio puede sonreír ante el personaje y sus burlas, pero el desencanto que muestra ante la sociedad contemporánea es algo muy serio. Discépolo señala la falta de valores morales en el mundo urbano moderno, y describe un nuevo tipo de sociedad donde el dinero iguala a la gente de una manera mágica.

La mujer dice que ella lo que realmente quiere es “vivir” y poder comer bien, por eso necesita plata. Está luchando por conseguir su libertad personal y abandonando al hombre “moralista” que le hace pasar necesidad. Es una mujer vital que se enfrentará sola al mundo, como sin duda lo hacían las actrices y cantantes de cabarets y teatro, como Tita Merello y luego Eva Duarte, que se manejaban con gran independencia, aunque la sociedad machista y la moral de la familia pequeño burguesa las condenara por “livianas” e indecentes. Esta mujer del tango vivía con un hombre, que no era su marido, y lo echa para reiniciar su vida a su gusto. En una sociedad católica en que no había divorcio ésta era una afrenta a la moral social.

Los personajes de los tangos trascienden la moral burguesa: son seres marginales y valientes, que han abandonado conductas poco satisfactorias para la vida personal. Creen en el amor, en el sexo y en los placeres. Se rinden, sin embargo, como el personaje de “Qué vachaché”, ante la realidad: el dinero. Frente a él todos los valores de la sociedad burguesa pasan a un segundo plano.

En “Esta noche me emborracho” Enrique halla la forma de contar una historia compleja y extensa en tres minutos: recurre al salto

temporal. Tal como en “Qué vachaché” en este tango vemos al personaje conmovido por una situación emocional excepcional: se encuentra sin querer, a la salida del cabaret, con una mujer de la que había estado enamorado diez años atrás. El personaje pasa, en la descripción, del presente a los detalles de la historia que habían vivido juntos hacía diez años. El hombre desengañado cuenta la historia de una manera burlona y sarcástica, y hace reír a sus oyentes. La situación, sin embargo, es dolorosa y degradante, tanto por el estado en que ve a la mujer diez años después, en que “parece un gallo desplumao”, como por la conciencia que asume de su propia decadencia (43).

El personaje no está hablando con la mujer. La historia va dirigida a quienes lo están escuchando en un bar mientras bebe. Se trata entonces de las confesiones de un borracho desengañado que cuenta la historia trágica de su amor. El encuentro de esa noche le revela al hombre una “verdad” dolorosa. Discípulo contrapone dos tiempos: el pasado del hombre enamorado, que sufrió un amor destructivo, que lo tuvo “de rodillas” y lo obligó a vivir “de mala fe”, y el presente, en que “el tiempo” se venga de él: le hace “ver deshecho” lo que amó.⁴ El personaje está tratando de justificarse frente a sus interlocutores, y ser comprendido, y les da una “lección” sobre el efecto del tiempo en la vida humana. Discípulo había logrado traer preocupaciones filosóficas al mundo del tango de una manera efectiva y conmovedora.

El lector simpatiza con el personaje que hace su catarsis, emborrachándose “pa’ no pensar”, y visualiza el cambio y las transformaciones de la vida. El tiempo ha operado cambios devastadores sobre la mujer amada, la ha literalmente destruido, transformándola en una payasa. La situación tiene un viso de justicia compensatoria: la que está mal en ese momento es ella, que tuvo poder sobre él, era bella y lo abandonó. Ha perdido su belleza y se ha transformado en un “gallo desplumao”. Pero siempre en los héroes de Enrique hay un fondo de nobleza humana: el hombre, lejos de disfrutar por esa venganza, la sufre, siente compasión por el personaje y podemos pensar que aún la ama. Tan mal se siente que tiene que

⁴ Tal como podemos entender a “Qué vachaché” como una meditación sobre el poder del dinero en la sociedad moderna, podemos interpretar a “Esta noche me emborracho” como una meditación sutil sobre el paso del tiempo y lo efímero de la belleza.

HPR/36

emborracharse para mitigar el sufrimiento. Pero además el personaje de la mujer le sirve al otro para verse a sí mismo: es una lección amarga, porque se ve como un fracasado.

Los héroes de los tangos de Discépolo son los seres comunes, que en la vida no han tenido suerte, han luchado y perdido. El héroe anónimo de las clases bajas no logra redimirse. No sabe superar las situaciones que enfrenta, resulta víctima del destino y de la sociedad. Algo malo le pasa y nada puede hacer, excepto reconocer su impotencia. Su manera de escapar a la situación es la de los hombres comunes: aceptar el dolor o emborracharse para mitigarlo. Este héroe o antihéroe del pueblo, sin embargo, tiene capacidad para comprender, entenderse y reconocerse en las experiencias que vive. El pueblo aprende de sus experiencias. Es un pueblo joven, enérgico, de criollos e inmigrantes que se encuentran en la urbe moderna. Son además personajes apasionados, que entregan todo por amor. Resultan sus víctimas, pero los justifica y los humaniza la intensidad de los sentimientos, y su resistencia ante el dolor. Aunque los personajes sean distintos a nosotros simpatizamos con ellos, y comprendemos “su verdad”. Su filosofía deriva de las conclusiones que sacan de las situaciones traumáticas que enfrentan. Los personajes viven la vida vertiginosa de la ciudad moderna.

En el próximo tango que compone, “¡Chorra!”, cuenta una historia en que una mujer, respaldada por “su familia”, “pela” al hombre enamorado y lo deja “a la miseria” (45). En la canción habla el hombre engañado y bueno. Se presenta a sí mismo de una manera cómica, “grotesca”. Conoció a una “mina” que le robó todo: su negocio en la feria, y también “el amor”. En ese momento se considera cómicamente tan incapaz de querer, se siente tan intimidado por las mujeres que, si en la calle alguna trata de seducirlo o “afilarlo”, se pone “al lao del botón” de la policía para que lo proteja (45). Se autoacusa de ser un “gil”, un tonto, aunque reconoce que si cayó en la trampa fue por la “silueta” de la bella mujer que lo sedujo.

Discépolo describe primero lo que ocurrió en los últimos seis meses, el romance fallido en que el personaje resulta esquilmado, y en la segunda parte del tango cuenta lo que “ha sabido ayer”. Lo que supo es que esa mujer que lo explotó, y le fue quitando todo lo que tenía, no trabajaba sola: la acompañaba su familia, la “mamá” y el “papá”. La

HPR/37

madre, que fingía ser miembro de la oligarquía criolla, y decía que era “viuda de un guerrero”, era una “chorra”, igual que la hija, y el padre estaba perfectamente vivo, prontuariado como “agente e’ la camorra,/ profesor de cachiporra,/ malandrín y estafador” (46). El acierto de la letra radica en gran parte en el uso de la lengua popular, tanto el lunfardo como los coloquialismos, y la situación humorística y burlesca que describe. La víctima del robo es un trabajador, y la “chorra” una mujer hermosa que es realmente un peligro. El personaje termina su denuncia advirtiendo a los otros que se cuiden, porque anda suelta, y seguro está buscando a otro “gil” para “pelarlo”. El hombre siente además que su orgullo varonil ha quedado herido, puesto que ha hecho de tonto (March 49-53).

Discépolo compondrá algunos tangos más con letras cómicas, que mucho gustaron a los oyentes. En 1929 escribe “Malevaje”, con música de Juan de Dios Filiberto. “Malevaje” cuenta una historia antiheroica. En ella se burla del honor y el rito del coraje del mundo criollo. El gaucho al emigrar a la ciudad se había transformado en el compadre. Este último trató de instaurar en el suburbio el mito del coraje y se hizo malevo. Discépolo cuenta la historia cómica y grotesca del malevo enamorado que se vuelve blando y afeminado al depender de una mujer. En esta letra la viril es la mujer; el hombre la ve “pasar tanguendo altanera,/ con un compás tan hondo y sensual” y se siente seducido(47). Confiesa el personaje: “no fue más que verte y perder/ la fe, el coraje, el ansia e’ guapear”. Discépolo crea un personaje risible, en que se destaca el lenguaje coloquial del compadrito, pero procura no exagerar el “color local”. Su interés es comunicar rápidamente la historia.

En este tango la aparición de la mujer provoca en el malevo una verdadera “crisis de identidad”. Tanto lo cambia que ya no sabe más quién es, como confiesa al final. Le ha quitado todos los atributos propios del malevo estereotípico; dice el personaje: “No me has dejao ni el pucho en la oreja,/ de aquel pasao malevo y feroz”. Lo ha transformado casi en una beata creyente, al punto que dice que ya no le falta más que “ir a misa” e hincarse a rezar. Y aún más grave: ha perdido el coraje, y por lo tanto la hombría, que es el atributo máspreciado por el malevo: dice que el día anterior renunció a pelear y escapó, huyendo. Lo hizo porque no soportaba la idea de estar lejos de

HPR/38

ella y no verla, ya sea porque perdiera la vida en el duelo, o ganándolo terminara a “la sombra” en la cárcel. La crisis del malevo es tan grande que por las noches siente angustia y confiesa que llora. Este es un hombre que ha sido despojado de su identidad: deja de ser héroe trágico para transformarse en un payaso, en un personaje de comedia.

El tango alude indirectamente al choque experimentado por el hombre foráneo al llegar a la ciudad cosmopolita, amenazante, a la que tiene que adaptarse, sacrificando su sentido del honor y su concepto de hombría. Esta fue la historia no sólo de los viejos criollos inmigrados a la urbe, sino también la de los inmigrantes europeos, particularmente los italianos, de cuyo estrato provenían los Discépolo, que en el proceso de adaptación a la nueva patria sentían que tenían que abandonar todos sus valores más preciados y sus costumbres para sobrevivir.

Discépolo escribe otros dos tangos cómicos populares, “Justo el ¡31!” y “¡¡Victoria!!” en 1930. “¡¡Victoria!!” fue estrenado por Pepe Arias con la Compañía de Grandes Revistas en el teatro Porteño (Pujol 156). Son tangos teatrales en que se destaca el histrionismo del personaje que vive la situación. A diferencia de los tangos cómicos anteriores, en que presentaba el punto de vista de los hombres abandonados y engañados, los protagonistas de estos tangos son el “piola” y el “cachador” porteño. Hablan los “piolas” vividores, que se aprovechan de las mujeres. El móvil de la conducta de los personajes es el provecho personal. Discépolo juega con la opinión popular de que la vida en pareja, particularmente el matrimonio, es una cárcel para el varón. Estos personajes celebran el haberse liberado del yugo de la mujer, aunque de manera humillante. Para mantener su “honor” y preservar su machismo no quieren que la mujer los abandone, sino abandonar ellos antes.

En el mundo popular el hombre debe mantener su virilidad y su fuerza para ser respetado, y las mujeres siempre están tratando de rebajarlos. El amor es para ellos una trampa para someterlos. No es éste un mundo idealista de clase media donde el que ama triunfa y se siente realizado; es un mundo marginal y proletario, donde la vida en familia significa el empobrecimiento y la pérdida de libertad personal, el sometimiento despersonalizador. En “Justo el ¡31!” Discépolo nos da a entender que la mujer, a la que el canchero porteño abandona el 31, lo engañaba y pensaba dejarlo a él el primero de mes, según le dijo un

“amigo” suyo que le “regaba el helecho”. El hombre se siente feliz de que le hagan ese “favor”, porque la mujer era muy fea. La caracteriza como una “inglesa loca” parecida a un mono, que se fue a vivir a su pieza con él (51). El personaje quiere demostrar que es un porteño ganador. Teme que sus amigos del café lo “cachén” y se burlen de él. Discépolo se adentra en esta letra en la psicología popular del “piola”, del “cachador”, personaje típico de la calle porteña.

Parecida situación se da en “¡Victoria!”. En este otro tango la mujer que se va es la esposa del personaje, que se considera doblemente afortunado. “¡Cantemos victoria! Yo estoy en la gloria:/ ¡Se fue mi mujer!”, se jacta el personaje (54). La mujer pone en entredicho su hombría, ya que se va con otro. El hombre es un “cornudo”, una de las figuras masculinas más despreciadas del imaginario popular. Se considera afortunado de haber salido del yugo del matrimonio, de la “noria” repetitiva y deshumanizante, y siente pena por el tonto o “panete” que se la llevó, sin darse cuenta que la mujer era un “paquete”. Trata de demostrar que él es el verdadero piola y el ganador en la situación.

Paralelamente a la creación de estos tangos cómicos, que contienen sus propias “novelas” melodramáticas, Enrique explora en otros tangos la vena trágica y seria de la canción popular, creando situaciones patéticas en que los personajes que sufren, y se ven a sí mismos como víctimas, hacen su catarsis, confesando su desesperación. El primero de estos tangos es “¡Soy un arlequín!”, de 1929. Este es un tango de letra relativamente simple y breve, que antecede creaciones como “Yira...yira”, de 1930 y “¿Qué “sapa”, Señor?” de 1931. “¡Soy un arlequín!” presenta como personaje a un payaso enamorado que le habla a su amada que lo engañó. Este arlequín de la vieja comedia del arte italiana es el personaje popular que reaparece como símbolo del amor inocente e incondicional en las obras de diversos artistas contemporáneos de Enrique, entre ellos Picasso y Petorutti, y en las películas de creadores del cine mudo, como Charlie Chaplin. Sergio Pujol explica que la figura del arlequín servía “a las concepciones teatrales y filosóficas en boga” en aquella época (153). Para Discépolo, se trataba de un personaje muy cercano a los del grotesco criollo, que él conocía muy bien.

HPR/40

En “¡Soy un arlequín!” el personaje se describe y se confiesa. Busca despertar compasión en la mujer a la que se dirige y en el auditorio. Se define como “un arlequín que canta y baila/ para ocultar/ su corazón lleno de pena (49).” El payaso siempre oculta su propio sufrimiento y el lado oscuro de su personalidad. Su objetivo es conmover y hacer reír a su público. Este era un romance de melodrama y “folletín”, donde la mujer jugaba el papel de Magdalena, la prostituta que seguía a Jesús, y él el de redentor, que quería salvarla. En ese mundo bajo todo era interés y simulación, egoísmo, no había verdadera solidaridad en las parejas de amantes. El hombre dice que lo hizo porque pensó en su madre y sintió que tenía una deuda con ella. Podemos creer que siguió los dictados de su corazón y se “clavó”. La mujer además era capaz de fingir y “lloraba”, por lo cual fue una trampa perfecta para él.

El hombre tenía esperanza y fe. Llevados por la esperanza, los personajes discepolianos marchan a su perdición. En el mundo popular la salvación no es posible. Estos son personajes caídos y vencidos. Hacen su catarsis en un momento de extrema desesperación, y cuando ya no tienen medios para salir de la situación. El oyente siente el dolor en la voz del cantante y en su gestualidad. El cantante de tango se contorsiona y se conmueve cuando canta, hace gestos especiales para expresar el dolor. La voz sale desgarrada. Al final del tango el personaje nos confiesa el “pago” que recibió por su deseo de redimir a la mujer: la risa y la burla de los otros. La crueldad de la mujer y de los otros puede ser también la crueldad del oyente, si se atreve a reírse ante el espectáculo de un hombre crédulo que creyó que salvaba a una mujer, fue burlado y sufre. Quien habla es el bueno, que no puede sobrevivir bien en una sociedad manejada por el engaño y los intereses materiales. Le dice a la mujer: “¡Perdóname si fui bueno!/ Si no sé más que sufrir...” (49). El tango fue muy bien recibido por el público y lo grabaron ese mismo año Azucena Maizani, quien lo había estrenado, e Ignacio Corsini.

En 1930 compone “Yira...yira”. Este tango irrumpe en el mundo de la canción ciudadana en un momento especial. Ese año cambió abruptamente la historia política de Argentina. El golpe militar de 1930 depuso al caudillo radical Hipólito Irigoyen, iniciando la que sería una larga etapa de golpes militares y gobiernos de facto, que

HPR/41

cambaría sustancialmente la historia política del país. También concluía, influido por la crisis económica internacional, el ciclo de inmigración masiva de europeos, particularmente de italianos y españoles, en el Río de la Plata. Estos habían comenzado a llegar a partir de las últimas décadas del siglo XIX, atraídos por la activa política inmigratoria del gobierno argentino, y su participación en la vida nacional había cambiado el mundo social y político. Los Discépolo eran producto de esa inmigración. Enrique era un agudo intérprete de su entorno social y el momento le pareció adecuado para meditar sobre lo que estaba ocurriendo y sus consecuencias para el pueblo. “Yira...yira” fue estrenado por Olinda Bozán en la revista *Qué hacemos con el estadio*. Carlos Gardel lo interpretó con sus guitarristas en Radio Splendid, y lo grabó ese mismo año, consagrándolo definitivamente (Pujol 166-8). La repercusión del tango en el medio musical y cultural porteño fue inmediata: el autor y compositor había sabido entender e interpretar la crisis de la sociedad contemporánea.

“Yira ...yira”, como luego “¿Qué sapa, Señor?” y “Cambalache”, procuran entender el estado de la sociedad en que vive el autor. Discépolo describe el mundo cruel de la calle contra el que se estrellan todas las buenas intenciones. En ese mundo el hombre está solo y no existe la solidaridad. El otro es una amenaza. El personaje que confiesa su desesperación es un ser desencantado que ha sufrido el rechazo de su medio. Ese rechazo no es sentimental: es un rechazo material, económico. En su primera parte el oyente puede fácilmente asociar al personaje con uno de los muchos desempleados que en 1930 poblaban las calles de Buenos Aires, en que no había una red de solidaridad social para contener a los desgraciados. El tango está dirigido a un confidente al que el sujeto que canta trata de aleccionar, para que no le ocurra lo mismo que a él. Lo persuade de que no crea, y en lo posible pierda la esperanza. Una gran desilusión puede tener un efecto terapéutico, ayudar a que se defiendan mejor. La música popular busca estimular al oyente. Su criterio no es estético, como en la poesía escrita literaria. Su criterio es “medicinal”. Trata de ayudar, enseñar algo, alertar sobre un estado de cosas. El personaje cantor es un hombre “bueno”, como Discépolo define siempre a sus héroes. Es un hombre compasivo, que quiere mitigar el dolor del otro y expulsar de sí el propio. Los desamparados se encuentran en el dolor y en la desilusión

HPR/42

común. El mundo, sobre todo el mundo de la calle, es el mismo para todos. La ciudad, la urbe moderna, genera su propio estilo de vida, y hace falta una filosofía especial para comprenderla y vivir en ella.

“Yira...Yira” no cae en el color local, pero el modo de expresarse del personaje es fundamental para que entendamos su origen social. Este se muestra siempre bajo un estado emocional especial, en este caso de desazón y de angustia, de desesperación. Este clima emocional se percibe fácilmente en la interpretación, y tiene un impacto emocional fuerte y directo en el oyente. Habla un hombre de la calle, con el lenguaje coloquial de los pobres. Se confiesa ante otro hombre, es un personaje machista que considera que la suerte “es grela”, es decir mujer, en el lunfardo porteño. Compara su suerte a una mujer, que lo rechaza y lo larga “parao”. El personaje es un trabajador que ha recorrido la ciudad “rajándose” los “tamangos”, buscando un “mango” para poder “morfar” (52). No es un hombre de la noche ni un “piola” del cabaret, como en otros tangos. Este es el hombre que “yira”, que da vueltas y vueltas buscando trabajo, y al que le va mal. Es lo contrario del “flaneur”, del paseante contemplativo de la poesía simbolista; es el criollo desesperado, rechazado por la urbe.

La lección que saca de eso la enuncia en la segunda parte del tango. Cuando le ocurra al otro todo eso que le explicó, entonces el otro “verá”, es decir, entenderá. Desea concientizarlo de lo que va a pasar, aunque el mensaje sea terrible y no deje lugar a la esperanza. Es una situación “terminal”. Lo que el otro verá en esas circunstancias es que “todo es mentira” y “nada es amor”, y “que al mundo nada le importa” de él. El paisaje humano es desolador, pero el oyente siente de inmediato que el mensaje es verosímil. El letrista y poeta nos está contando una verdad de nuestra sociedad contemporánea: si no tenemos ni trabajo, ni dinero, ni un lugar donde vivir, sólo recibiremos rechazos. Lo vemos a diario en la calle, y mucho más en esos años en que la crisis económica había traído gran desempleo. En esas circunstancias se rompen las cadenas de solidaridad que pueden existir en la sociedad en otros momentos menos críticos.

En la tercera parte del tango Discépolo insiste que el otro lo entenderá cuando sufra lo que él sufrió: cuando vea que ya no tiene un “pecho fraterno/ para morir abrazao...”, y cuando lo “dejen tirao/ después de cinchar”, de trabajar sin descanso, mientras a su lado otros

especulan “probándose” la ropa que va a dejar. Se define a sí mismo como un “otario”, como un tonto que ha sido burlado. Es el tonto que, como un perro, un día “se puso a ladrar” (53). El cantor se compara a un perro de la calle, hasta ese punto se siente rechazado por su sociedad. Esta es una poesía popular diferente. Sus versos expresan un sentido de desesperación único. La música y la gestualidad del canto (los medios nuevos de difusión en aquella época: el disco, el cine y la radio) crean una obra de arte popular que se comunica con un público nuevo, en un género que nació para interpretar a ese público: el habitante urbano de la Buenos Aires cosmopolita, en una época de gran crisis económica y social, que se extendería por varios años más, durante “la década infame”. En este tango Discépolo se transforma en crítico social, actitud que profundizaría en “Cambalache”, para mostrar los contrastes y desequilibrios, y los choques del hombre común y del inmigrante con su entorno.

Después de 1930 no compone tangos con personajes cómicos y tan marcadamente antiheroicos como los de “¡Qué vachaché!” y “¡Victoria!!”. “Yira..yira...”, como vimos, introduce el tema social y “Confesión”, de ese mismo año, explora el mundo del hombre solitario que fracasa en su intento amoroso por dar sentido a su vida, y trascender y redimirse a través de un amor bueno. En “Confesión” el personaje es un hombre golpeador que “se hizo” abandonar por la mujer que amaba. La mujer en esos momentos vive bien, la tienen “hecha una reina” (61). El hombre encuentra a la mujer después de un año, de manera casual. Es entonces que se confiesa su amor por ella, su maldad y su culpa. El héroe de “Confesión” es un ser que vive atormentado por sus actos. Su último sacrificio fue abusar de quien amaba, para que lo abandonase y “salvarla” así, empujándola en brazos de otro. Es un amor autodestructivo. El personaje describe sus sentimientos de inferioridad, su incapacidad de ser bueno. Los héroes se mueven de forma polar entre el bien y el mal, y no encuentran el equilibrio, ni la paz, ni el amor. Viven atormentados y en constante desasosiego.

El próximo tango que compone con esta visión del amor es “Secreto”, de 1932. Continúa su interpretación dicotómica del bien y el mal. El hombre del pueblo no analiza con sutileza de psicólogo sus angustias, como el hombre letrado de clase media: siente un dolor

HPR/44

absoluto y paralizante y no puede reaccionar. Entregado al sentimiento destructivo, destruye también todo lo que está alrededor de él y ama. Su única escapatoria a esa situación extrema y desesperante es el suicidio. Enrique desarrolla en un breve argumento un increíble drama personal. Comienza la letra con el personaje invocando a la mujer y maldiciéndola: “Quién sos, que no puedo salvarme,/ muñeca maldita, castigo de Dios...”, dice (62). Con extraordinaria capacidad de síntesis, el letrista presenta en los versos siguientes, conceptualmente, todas las preguntas que le plantea la situación: el problema de la salvación personal, el desconocimiento de la verdadera identidad de la persona amada que nos agrede y nos lastima, el sometimiento a la belleza demoníaca de la mujer, y la relación del ser sufriente y abandonado con su Dios, que parece no compadecerse de él. El personaje se mueve en un mundo fatal, del que no hay salida. La trampa fue la seducción, el hechizo de la mujer.

Las mujeres malas que presenta Discépolo son mujeres fatales, interesadas, seductoras, de las que no hay escapatoria, y que llevan al hombre a entregarlo todo por ese amor. Despiertan en el amante una pasión irrefrenable. En este caso el hombre destruyó a su familia por ese amor. Dice el personaje, autoacusándose: “No puedo ser más vil,/ ni puedo ser mejor,/ vencido por tu hechizo/ que trastorna mi deber.../ Por vos a mi mujer/ la vida he destrozao,/ es pan de mis dos hijos/ todo el lujo que te dao (62).” El amor adúltero conlleva la ruina de la sociedad decente burguesa. El personaje se dispone a pagar su falta intentando suicidarse. Pero este héroe moderno no lo logra: en el momento de intentar dispararse un tiro, algo lo impulsa a bajar el arma. Esa es la última humillación que puede sufrir: no lo hace por sus hijos, sino por miedo a dejar a la “muñeca maldita”, a separarse de ella. Está en sus manos, impotente, y ha perdido la voluntad. Ha caído en lo más bajo, en la abyección. Es un hombre humillado y agónico, impotente ante el mundo.

Otro tango, de 1933, en que aparece un héroe bueno y humillado es “Tres esperanzas”. El personaje que canta su vida y se confiesa habla con su alma. Es un soliloquio, en que trata de convencer a su alma de cometer el suicidio. El argumento que ofrece para justificar la necesidad de suicidarse se funda en el gran dolor que siente, que lo destroza, en los engaños que sufrió, en la pérdida de sus

HPR/45

“tres esperanzas”: su madre, la gente y un amor. Todas lo abandonaron o traicionaron, y siente “terror al porvenir” (66). Por ser bueno e indeciso se considera un “gil”, un tonto, y le llama a su alma “otaria”, boba. El alma parece no aceptar su argumento, y la última razón que le ofrece para convencerla de la necesidad del suicidio es su falta absoluta de amor; le dice: “Si a un paso del adiós/ no hay un beso para mí,/ cachá el bufoso...y chau.../ ¡vamo a dormir! (67)”. Este es un sujeto que habla con claridad, se dice la verdad, es sincero hasta la crueldad y tiene un sentimiento absolutamente trágico de la vida. Discépolo toma al personaje muy en serio y expresa su angustia y su desesperación. Son historias “distintas” dentro de la gran ciudad moderna, de seres que viven al límite.

En 1931 compone un tango, “¿Qué “sapa”, Señor?”, profundizando motivos sociales, que es un antecedente de “Cambalache” (Pujol 229). Es un tango que habla de la moral “pública”, un discurso crítico sobre el estado de su sociedad. Pujol interpreta este tango como una crítica desencantada y más bien conservadora de Discépolo al “liberalismo epigonal” de los años treinta, en que expresa desilusión ante la caída de la monarquía española (212). No estoy de acuerdo con la lectura de Pujol, creo que es una lectura excesivamente literal que no tiene en cuenta el desdoblamiento que el autor hace en sus personajes, separándose de ellos. Discépolo estaba muy lejos de ser un hombre conservador y antiliberal, dado el ambiente en que creció junto a su hermano Armando, y al ambiente del espectáculo en que se movía: el mundo de la noche porteña. No es conveniente identificar al autor con el personaje y atribuirle sus mismos valores morales. El sujeto que representa Enrique en este tango es un ser desengañado, que tiene una visión extrema del mundo. Es un hombre que desespera y muestra sus sentimientos en el momento culminante de su angustia. Siempre los sentimientos son exagerados, porque no se trata precisamente de un personaje de clase media, bien educado, sino de un personaje del pueblo bajo, que se siente la víctima no sólo de las mujeres que lo manipulan, sino también de su sociedad que lo desampara.⁵ El pueblo

⁵ La poesía culta de las elites letradas de la clase media exhibe sentimientos nobles y sutiles, e ideas complejas y originales para el público lector educado y “entendido” en el

bajo no sublima sus sentimientos, ni idealiza, como el artista de clase media. No ha gozado de los beneficios ni de las sutilezas de la cultura liberal. Entiende la realidad como puede, en base a sus experiencias personales en un medio agresivo. Se enfrenta en situación de inferioridad a una sociedad que se enriquece explotando el trabajo de los humildes, y él está en el fondo de la escala social. Siente por lo tanto su falta de valor auténtico en ese medio y el desprecio de los poderosos.

fenómeno literario. La literatura forma parte de un ámbito culto, dominado por una clase que impone su visión. En un país poco desarrollado, dependiente y empobrecido como la Argentina, donde las clases populares padecen todo tipo de carencias, de educación, salud, vivienda, alimento y trabajo, la gran literatura argentina, producida por nuestros mejores escritores en esos años: Borges, Girondo, Macedonio Fernández, era ajena a los intereses y a la sensibilidad del pueblo bajo. Era literatura de las elites intelectuales para las elites y las nuevas clases medias educadas. Surge sin embargo en esos años una literatura de los hijos de inmigrantes recientemente incorporados al mundo de la clase media que guarda mayor fidelidad a sus orígenes proletarios, como el teatro de Armando Discépolo, las letras de Celedonio Flores y Enrique Santos Discépolo, las crónicas y novelas de Roberto Arlt. Es ésta la situación que crea el enfrentamiento cultural que ha pasado a la historia de la literatura como el debate de Florida y Boedo. Cuan serio fue el debate es difícil decirlo, pero la situación social que lo hizo posible era más que real. La fractura y el enfrentamiento entre sectores sociales no ha desaparecido con los años, y se hizo más evidente durante el peronismo, porque el gobierno de Perón mantuvo una evidente simpatía hacia el proletario y el pueblo pobre, y gobernó en nombre de sus intereses. Precisamente por eso se sentiría Enrique atraído por el peronismo, como casi todos los artistas populares y los deportistas, que tenían una relación más íntima con el pueblo pobre y las masas. Los sectores liberales y los escritores de clase media rechazaron el populismo nacionalista de Perón, tanto por su contenido intelectual como social. El espectáculo del pueblo pobre en las calles, expresando sus necesidades y recriminando a las clases ricas el abuso que sufrían, no podía ser del agrado de aquellos sectores educados en la sutileza de las expresiones estéticas de alto orden. Sólo lo entendieron los artistas populares.

Durante el primer peronismo, Perón encontró pocos simpatizantes dentro de los sectores cultos, que celebraron su caída. No sólo escritores anglófilos, como Borges, se opusieron a Perón, sino también ensayistas liberales y progresistas como Martínez Estrada y Sábato. Esto cambió después de la mal llamada Revolución Libertadora, en 1955, que derrocó a Perón, y comenzó la abierta persecución de la clase trabajadora, y la venganza de las elites liberales contra el pueblo peronista. Muchos intelectuales como Jauretche y Hernández Arregui, y escritores como Walsh y Leónidas Lamborghini, se volvieron contra el "establishment" liberal y analizaron las relaciones de la clase media culta con los sectores populares desamparados y perseguidos.

HPR/47

El personaje de “¿Qué “sapa”, Señor?”, le habla a su Dios “alverre”, al revés, invirtiendo las sílabas, con el desparpajo de las clases populares, y le dice que el mundo está enfermo y la gente está loca. La tierra, dice, “está maldita/ el amor con gripe, en cama...”. La gente “en guerra grita,/ bulle, mata, rompe y brama” (56). El mundo está lejos de ser hospitalario. Todos los valores se han trastocado y el hombre ha quedado “mareao” y “no sabe dónde va...”. Discépolo crea un personaje del pueblo bajo que habla con su lenguaje y expresa la que podría ser la filosofía de ese pueblo y la problemática de la modernidad, según el autor.

Este personaje, a diferencia de los que aparecen en otras canciones del repertorio popular, que solo se ocupan de problemas individuales, habla del mundo público, de su sociedad y su política, y su discurso resulta creíble. Pone en boca del hombre del pueblo, que no puede expresar bien lo que piensa y siente, interpretándolo con inteligencia, sus pensamientos y sentimientos, logrando que se identifique con su discurso. Era algo similar a lo que buscaba el teatro popular de su hermano Armando, el grotesco criollo, cuando hacía hablar al inmigrante italiano de sus problemas en cocoliche, y lo que había logrado el teatro de Sánchez, presentando como personajes a los criollos inmigrados a la ciudad y a los inmigrantes extranjeros, que chocaban con un medio hostil que no entendían bien y cuyos códigos sociales no manejaban (Viñas 61-5).

El personaje de Discépolo en este tango no entiende lo que pasa, todo está muy confuso, en esa sociedad no hay valores, ni códigos claros ni bien establecidos, y es muy difícil sobrevivir y defenderse. Todos traicionan, no se puede creer en nadie, ni tener fe. Explica que los cambios fueron demasiado rápidos y bruscos, y es imposible acomodarse a ellos; dice: “Hoy todo dios se queja/ y es que el hombre anda sin cueva,/ volteó la casa vieja/ antes de construir la nueva...”. A pesar de ser una explicación intelectual, inusual en una canción, el tango gustó y se popularizó de inmediato, contribuyendo a educar y concientizar sobre la problemática del mundo contemporáneo a sectores que nunca seguramente leían literatura, y que, gracias a los nuevos medios masivos de comunicación, particularmente la radio, en pleno desarrollo en esos momentos, podrían educarse y meditar sobre su lugar en el mundo (Pujol 211).

HPR/48

La buena recepción que tuvo el tango seguramente impulsó al autor a seguir profundizando en su temática y situación enunciativa, que iba más allá de lo circunstancial y privado. En el tango el hombre desencantado le hablaba a su dios, quejándose, expresándole su confusión. Era una meditación sobre una situación que afectaba a toda su sociedad. Era por lo tanto filosofía popular, basada en la experiencia del hombre en la urbe cosmopolita moderna que es Buenos Aires. Su obra cumbre, en esta vena, sería el tango “Cambalache” de 1935.

En “Cambalache” Discépolo logra una síntesis expresiva única. Es de notar que el éxito gradual y creciente que tiene el autor con sus letras y su música se debe también al modo progresivo y consecuente que emplea para concebir sus tangos y componerlos. Es un autor meticuloso, que piensa cuidadosamente y medita largamente lo que escribe en cada uno de sus tangos. No es un compositor espontáneo: es un poeta reflexivo. Por eso sus composiciones muestran su cuidadosa evolución artística. Cada uno de esos tangos se transformaron en obras únicas y excepcionales. Son verdaderos monumentos de la canción nacional argentina y joyas del arte popular.

En “¿Qué sapa, Señor?” Enrique recurría al argumento biológico, y en su charla con Dios argumentaba que la tierra estaba enferma. En “Cambalache” desaparece la referencia a la enfermedad, y no dirige su discurso a un interlocutor individual específico. “Cambalache” está dirigido al gran público, a los oyentes, a los ciudadanos. Un cambalache es un negocio de artículos de segunda mano, donde se encuentran los objetos más inesperados que la gente lleva para su reventa. El cambalache, tal como lo entiende Discépolo, es una alegoría del mundo moderno, en el que se han conmovido todos los valores morales: el dios contemporáneo es el interés, el comercio y el dinero, las cosas interesan por su valor material. Los pobres son las víctimas en el cambalache, donde malvenden sus posesiones para que otros las compren a precios mayores. A él acuden los que no tienen lo suficiente para comprar mercancías nuevas.

El cambalache es también un símbolo de la Argentina: estamos en medio de la corrupción de la “década infame”, donde los militares, la iglesia y la oligarquía han formado un frente común para controlar y dominar a la sociedad civil rebelde, a sus trabajadores indisciplinados, y a sus pobres anarquizados. Procuran además sacar

HPR/49

del medio a los políticos que, como Irigoyen, se valían de arengas populistas para predisponer al pueblo inmigrante contra los viejos amos del país. En esa Argentina todos están fuera de la ley, y la justicia se ha reducido a su mínima expresión. Tal como decía Hernández, también desencantado, en la segunda parte del *Martín Fierro*, la ley es como un embudo, al servicio del más fuerte (305). La sociedad darwiniana que describía Hernández, y su cruel lucha por sobrevivir, la vuelve a ver Discépolo, quien también se compadece del débil y del desamparado. Ambos autores defienden el campo popular, contra la razón de las elites liberales y la oligarquía.

El mundo en el que vive el personaje de “Cambalache” es un mundo nivelado por la injusticia, en el que el papel social del individuo no se corresponde con su moral, y donde nadie es consecuente con su conducta. Es un mundo en el que todo vale. El personaje se expresa con un lenguaje coloquial típico del habla rioplatense que resulta muy persuasivo. El cantor desengañado nos muestra su visión del mundo, su cruel verdad, subrayando con desagrado su decadencia (Galasso 105). Generaliza con pesimismo su desencanto: el mundo no sólo es hoy una “porquería”, sino que igualmente debe haber sido una porquería antes, y lo será mañana. Ve ese carácter cruel de la sociedad como algo invariable, afín a la naturaleza humana. Siempre “ha habido chorros,/ maquiavelos y estafaos”, pero el siglo veinte le da un nuevo sentido al mal: es “un despliegue/ de maldá insolente” (74). Esto es lo que sabe el personaje y quiere comunicar al oyente. Se trata de un mundo sin escalafones en que “los inmorales/ nos han igualao” (75). El personaje ofendido se considera moral y bueno, habla desde su indignación y denuncia la maldad de la sociedad. En este mundo los héroes como San Martín, el padre de la patria, y Napoleón, se han mezclado con mafiosos como Don Chicho, estafadores como el francés Stavisky y santos como Don Bosco (Pujol 231). Lo que es peor, la Biblia, nuestro libro sagrado, yace “en la vidriera” del cambalache junto a un sable y un calefón, convertido en un artefacto en desuso más.

El tango termina con un final vitalista, donde el personaje recomienda a los otros hacer lo mismo que los demás: aprovecharse de la situación y sobrevivir. Después de todo es la ley de la vida. Y en la sociedad capitalista triunfa el más rico y el más fuerte. Estimula a los oyentes con un “¡Dale que va!” , hay que seguir: nos encontraremos

HPR/50

todos en el “horno”, puesto que tanta maldad sólo puede terminar en el infierno. Conviene dejar de pensar y sentarse a un costado, mientras vemos pasar el mundo en marcha hacia la destrucción. Es una visión apocalíptica, ya que ese mundo parece no tener redención. Ante la ausencia de leyes y normas, es mejor adaptarse y seguir viviendo. Para esto es necesario resignarse y aceptar la realidad tal como es, sin idealismos.

Enrique escribirá otros tangos, tratando de explicar la situación del hombre del pueblo en la sociedad contemporánea, entre ellos “Desencanto”, de 1937, que compone con Luis Amadori, y “Tormenta”, de 1939, aunque “Cambalache” es considerado su obra máxima en este tipo de letra. En “Tormenta” habla con Dios, como lo había hecho en “¿Qué “sapa”, Señor?”. En este nuevo tango sobresale la intensidad del sentimiento religioso. En el comienzo de la composición el personaje cantor está “aullando” durante una tormenta, en que el cielo se llena de relámpagos, perdido en medio de “su” noche interminable, buscando el nombre de Dios. Le dice que su fe se tambalea y necesita “luz/ para seguir” (85). Le plantea a Dios la falla de su mensaje a los hombres: en el mundo no se sabe cuál es el bien y el que sigue sus enseñanzas “sucumbe al mal”. En ese mundo el mal es más fuerte que el bien y “la vida es el infierno”. Le pregunta a Dios: “¿Lo que aprendí de tu mano/ no sirve para vivir?” (85).

El motivo principal por el que le habla a su Dios, sin embargo, es para solicitarle que le devuelva la fe: no puede vivir sin ella. Le pide que le enseñe “una flor/ que haya nacido/ del esfuerzo de seguirte, ¡Dios!/ para no odiar...”. Le confiesa la razón de su desazón: lo desprecian porque no es capaz de robar, como los otros. Si Dios le concede el don y el milagro de la fe, le promete que de rodillas “moriré con vos,/ ¡feliz, Señor!”. Lo atormenta la duda. Muestra un sentimiento religioso profundo. En los pocos tangos que escribe Discépolo durante estos años su lenguaje se desnuda, se vuelve esencial y conceptual, y aparecen en sus letras cada vez más el drama interior del hombre, su desesperación ante sentimientos y situaciones irresolubles en que eleva sus ojos a Dios, buscando consuelo para su dolor.

Vuelca también esta problemática en sus tangos de motivo amoroso. En “Martirio”, de 1940, habla del sufrimiento y la soledad de un hombre que espera en vano el regreso de un amor. La

HPR/51

situación es humillante, por cuanto no puede olvidar a la mujer, a pesar que sabe que no volverá. Es una situación terminal e insoluble. Es en ese vacío de la persona deseada y amada que siente precisamente lo que es la soledad más esencial. “¡Sólo!.../¡Pavorosamente solo!” – clama el cantante desesperado – “como están los que se mueren,/ los que sufren,/ los que quieren,/ así estoy.../por tu impiedad!” (87). El personaje no entiende “por qué razón” la quiere. Vive esa situación como un castigo de Dios. Es una pesadilla a la que está condenado “hoy...mañana.../ siempre igual...”. Lo que lo lleva a esa situación es la necesidad irrefrenable de unirse a ese ser que ama, esa mujer a la que no puede reemplazar con ninguna otra, y ante su ausencia está sólo en el mundo, huérfano. Esa situación lo tortura, y se cree condenado y castigado por un Dios que lo “condenó al horror/ de que seas vos, vos/ solamente, sólo vos.../ Nadie en la vida más que vos/ lo que deseo...” (87). Es el drama del hombre enfrentado en soledad a su deseo, tratando de hacer reaparecer sin éxito al ser deseado, y no logra más que profundizar su soledad existencial. Drama conmovedor, espiritual, intenso.

Escribe varios tangos de motivo sentimental en esos años: “Infamia”, 1941; “Uno”, 1943; “Canción desesperada”, 1944; “Sin palabras”, 1945. De todos éstos es posiblemente “Uno”, con música de Mariano Mores, donde mejor vemos cristalizar y llegar a una nueva altura la vena lírica de Enrique. La línea melódica que da el pianista Mores a los tangos que compone para las letras de Enrique mitiga el sentido tremendista que encontramos en composiciones anteriores. Aquí el personaje sufre pero intuimos que está sublimando ese sentimiento terrible en el canto delicado y lírico del piano. Este nuevo matiz le pareció a Enrique un gran hallazgo, porque siguió componiendo con Mariano otros tangos (Pujol 307-8). El último tango que escribe, en 1948, “Cafetín de Buenos Aires”, también tiene música de Mariano Mores.

En “Uno” notamos la suavidad y la gradación del sentimiento expresado. Enrique imagina aquí la vida como un peregrinaje, donde el hombre va por el camino con un objetivo fundamental: amar. El resultado, sin embargo, es la frustración final. Los héroes de Discépolo son héroes modernos baudelerianos condenados a la incomprensión y al fracaso. Enrique le canta a la fatalidad del destino y a la imposibilidad humana. En estos tangos renueva su sentido trágico de la vida. En

HPR/52

“Uno” el ser humano parece no estar atado a lo material: su peregrinaje es espiritual y amoroso, cristiano. El ser humano se arrastra “entre espinas” y “en su afán de dar su amor” sufre (91). Es un ser que ha sido castigado injustamente. Su falta ha sido entregar su amor a alguien que lo engañó. Ese camino espiritual que lo lleva a la perdición es irreversible y el hombre no puede salvarse. Lo que ocasiona esa cruel toma de conciencia es un hecho nuevo en la vida del personaje: tiene frente a sí a alguien que lo quiere y le promete nuevo amor. Pero el hombre ya no puede amar: está vacío. Es el drama de la imposibilidad humana ante un destino trágico que parece estar escrito.

El cantor ve en la nueva mujer los ojos de aquella que lo engañó. Le dice: “Si yo pudiera como ayer/ querer sin presentir.../ Es posible que a tus ojos/ que me gritan su cariño/ los cerrara con mis besos.../ Sin pensar que eran como esos/ otros ojos, los perversos/ los que hundieron mi vivir...” (92). Pero eso no ocurre, el personaje ha quedado fijado en el viejo amor, y “no sabrá como quererla”. Lo único que hace es lamentar su suerte. Tiene la salvación al alcance de la mano, pero no puede alcanzarla porque tiene miedo de querer. El resultado, como en “Martirio”, es la soledad: Discépolo llega a la conclusión que el ser humano está irreversiblemente solo y ni siquiera el amor puede salvarlo de esa soledad radical. Dice: “Uno está tan solo en su dolor.../ Uno está tan ciego en su penar...”. Es en ese momento que su alma llega a un “punto muerto” que no puede superar. La ilusión ha desaparecido para siempre. Esa es su maldición. El héroe discepoliano en este tango se queja ante dios pero no se rebela contra él. No entiende bien los designios de Dios que trae un nuevo amor a su vida cuando ya no puede sentir nada. La existencia del personaje es paradójica, hay algo de burla cruel en su destino. Su tortura es tener que vivir sin ilusiones y sin amor, en soledad.

Discépolo en sus tangos reflexiona sobre las experiencias morales del hombre, y realiza importantes observaciones psicológicas del comportamiento del hombre del pueblo, que es el héroe de sus tangos. Analiza sus conflictos amorosos, su sensación de orfandad y soledad cuando sufre el rechazo de un ser querido, su enfrentamiento ante un medio hostil que no muestra solidaridad ni compasión con él. Si el auditorio es capaz de relacionarse con sus letras y entender sus

verdades es por la profundidad de sus interpretaciones psicológicas de los personajes y su relación con la ciudad moderna.

La ciudad contemporánea y su espacio de trabajo han modificado la conducta y la psicología individual de los seres humanos. El tango trae precisamente esta novedad: la relación del hombre del pueblo con un entorno social inédito, lo lleva a conductas que los demás no comprenden, ni él comprende tampoco muchas veces. Origina profundas deformaciones, frustraciones y fracasos individuales. Lo llevan al borde de la destrucción. El tango canta esas situaciones límite y por eso la fuerza de su expresión en la sociedad moderna.

Dentro de los tangos de motivo amoroso que escribe Enrique en estos años debemos mencionar “Infamia”, porque trae al imaginario de sus letras un actor nuevo: “la gente”. La gente había aparecido como destinataria anónima de sus tangos, pero no como personaje colectivo. Aquí Enrique acusa a la gente de crueldad, y lo hace con sinceridad. No hay que olvidar que Enrique era un hombre del espectáculo, casado con una cantante española, Tania, que había iniciado su carrera en Buenos Aires en el ambiente del cabaret y conocía bien ese mundo. La gente, particularmente la gente pequeño burguesa, de buena familia, idealiza a los artistas, pero tiene grandes prejuicios hacia ellos. Se entretiene con su vida privada como si fuesen personajes de ficción, sin darse cuenta que se trata de seres humanos de carne y hueso. Los prejuicios de la gente bien condenan a las mujeres de vida ligera, o que consideran de vida ligera.

La historia de “Infamia” es la de un hombre que encontró el amor en una mujer de la noche. Su pasado la condenaba, pero para el hombre, compasivo, como son todos los héroes de Discépolo, su “alma entraba pura a un porvenir” (89). Es la mujer que quería redimirse, y quien la condena en esta ocasión no es su amante, sino la gente, que como dice Enrique, “es brutal cuando se ensaña” y “es feroz cuando hace mal”. Esa gente además “odía siempre al que sueña”. Los dos, dice el cantor, salieron a vivir como “payasos” en una feria. La mujer no pudo superar su sentimiento de vergüenza y lo dejó. Desde entonces su vida “fue un suicidio,/ vorágine de horrores y de alcohol” (90). En el momento que nos habla el personaje la mujer finalmente se mató “ya del todo” y el hombre está llorando su pérdida irreversible, haciendo su duelo.

HPR/54

El cantor condena a la gente que se burló de ellos, y la considera culpable de la tragedia. Imagina un segundo final espiritual en que logra salvar él a la mujer que se ha perdido. La suicida se presenta ante Dios, y el cantor le pide a éste que ampare “su sueño”. La defiende, definiéndola como una “muñeca de amor.../ que no pudo alcanzar su ilusión.” (90). En ese sueño la mujer aparecía ante dios de blanco, “vestida de novia”. Allí se celebraba ante él el divino casamiento y su redención. Realizaba en la muerte lo que no había podido hacer en su vida. El tango termina con el alma de la mujer en el cielo.

Dentro de su selecta producción de tangos Enrique dedicó varios a celebrar la música misma y sus instrumentos. El primero fue “Alma de bandoneón”, de 1935 (el mismo año que compuso “Cambalache”), al que siguieron “Cuatro corazones”, de 1939, “Sin palabras”, 1945 y “El choclo”, 1947. El que un autor hablara sobre el sentido del tango y sus instrumentos favoritos era un tema consagrado en la historia de este género a partir de letras como “Maldito tango”, 1916, de Luis Roldán, “Viejo tango”, 1926, de Francisco Marino y “Bandoneón arrabalero”, 1928, de Pascual Contursi. “Alma de bandoneón” es, en cierta forma, una reescritura de la hermosa letra de Contursi de “Bandoneón arrabalero”. Este último era un diálogo entre el ejecutante y el bandoneón, donde éste refería su encuentro con el instrumento. El bandoneón aparecía primero personificado, acunado como un niño en el pecho del hombre, y se transformaba luego en su verdadera salvación y consuelo (Gobello 136). En el tango de Discépolo el ejecutante conversa con “el alma” del bandoneón. El personaje instrumentista cree que el bandoneón tiene un alma y sufre, y lo que expresa en su canto es el dolor de ese alma. Lo caracteriza como “una oruga que quiso/ ser mariposa antes de morir” (70). El ejecutante siente proyectado su drama personal en el canto del bandoneón: entiende que éste quiere comunicar su fracaso. El eterno culpable que hay en el héroe de Discépolo sueña con pedirle perdón al morir y “al apretarte en mis brazos/ darte en pedazos/ mi corazón...” (71).

“Cuatro corazones” es una celebración de la milonga y el candombe, con su “ritmo de hacha – taco y tamboril-” (83). Alaba su sensualidad y su compás. “Sin palabras” es un tango sentimental complejo, donde el compositor siente que la canción “sin palabras”,

HPR/55

creada por él, nació realmente de la mujer a la que amaba y la inspiró. Traicionado por ésta, imagina que ella al escucharla sufrirá. Le pide perdón por hacerla sufrir y le aclara que “es Dios,/ quien quiso castigarte al fin...” (95). Las “notas que nacieron por tu amor” son para él “un silicio que abre heridas de una historia...”. Sin querer entiende que está castigando a la mujer y torturándola con la memoria de ese amor.

El más ambicioso de estos tangos dedicados al tango fue sin duda “El choclo”. El viejo tango de Villoldo tenía una letra de Marambio Catán, de 1930, pero Libertad Lamarque le pidió a Discépolo una nueva letra. Quería cantarla en la película *Gran Casino*, que dirigiría, tal como lo hizo, Luis Buñuel, en 1947 (Gobello 255). En su letra Enrique trata de hacer una historia mítica del tango, desde su nacimiento hasta ese momento. Comienza con el mito de su nacimiento. El tango “burlón y compadrito” nació en el suburbio. Este le “ató dos alas”, y de allí se elevó para expresar la ambición del mundo marginado: “salió del sórdido barrial buscando el cielo” (97). Luego define lo que es el tango: es un “conjuro extraño de un amor hecho cadencia”, “mezcla de rabia, de dolor, de fe, de ausencia/ llorando en la inocencia de un ritmo juguetón.” Podemos considerar a ésta una definición de lo que significa en general el tango para Discépolo, y entenderla como una síntesis de lo que quiere lograr en su “arte letrística”.⁶

En la próxima estrofa recrea el origen de los personajes “malos” del tango, las mujeres crueles que hacen sufrir a los hombres y los abandonan. Enrique dice que éstas “paicas” y “grelas” nacieron del “milagro de notas agoreras” de los tangos. Aquí termina la descripción del origen y se introduce el cantante-personaje en la letra: dice que al evocar al tango siente “que tiemblan las baldosas de un bailongo” y oye “el rezongo” de su pasado (97). El “son de un bandoneón” le trae recuerdos de su madre muerta “que llega en punta e’ pie” para besarlo. En la explicación del letrista uno asocia la música a escenas sentimentales significativas del pasado.

⁶ Este “arte letrística” sería una forma análoga al motivo del “arte poética” de la poesía culta, en que el escritor explica sus ideas sobre la poesía. En este caso Discépolo nos habla sobre lo que cree debe expresar el tango.

HPR/56

En la próxima estrofa introduce a un personaje: “Carancanfunfa”, que en lunfardo significa el bailarín del suburbio que es además pendenciero y rufián. Este bailarín milonguero lleva el tango a Europa y en “un perno mezcló a París con Puente Alsina”, mezcló a la gran ciudad europea con un barrio pobre y marginal de Buenos Aires. Lo define como “compadre del gavión y de la mina/ y hasta comadre del bacán y la pebeta”, o sea, amigo y confidente, y también rufián de las parejas que se formaban en el cabaret entre señoritos bien y mujeres de la noche.

En la última estrofa habla de la relación íntima entre el lunfardo y las letras del tango: dice que fue gracias al tango que “shusheta, cana, reo y mishiadura/ se hicieron voces al nacer con tu destino...” (98). “Cana”, “reo” y “mishiadura” son palabras hoy en uso, “shusheta” quería decir petimetre. De la misma manera que el grotesco criollo había puesto en un lugar privilegiado el uso del “cocoliche” de los inmigrantes italianos, el tango dio un papel único a la lengua del suburbio y del hampa, conocida como lunfardo. Fue Celedonio Flores quien elevó a un nivel artístico superior las posibilidades expresivas de esa jerga, en tangos como “El bulín de la calle Ayacucho” y “Mano a mano”, ambos del año 1923 (Gobello 67-69). Enrique resalta la importancia que tuvo el empleo del lunfardo en la evolución del tango, y en la creación de un imaginario propio y único dentro de la poesía popular. Termina el poema con una serie de metáforas visuales que lo transforman en un paisaje del arte; dice que es “¡Misa de faldas, querosén, tajo y cuchillo,/ que ardió en los conventillos y ardió en mi corazón!”. En esta imagen final el tango se ha transformado en una gran imagen luminosa, en un incendio en el que se queman juntamente el mundo del tango y el corazón del poeta.

El último tango que escribe Enrique y estrena en vida es “Cafetín de Buenos Aires”, con música de Mariano Mores, en 1948. Digno tango para terminar con su carrera de letrista y compositor. Elige como motivo uno de los espacios de culto en la vida porteña: el café. En este caso, un café de barrio, un cafetín. Para Discépolo el cafetín es la escuela de la vida porteña, el sitio donde se forma la sensibilidad del habitante de los barrios de Buenos Aires, ése que trae su mundo al imaginario de los tangos y a la cultura popular de Buenos Aires. Hay dos mundos de la ciudad, que se encuentran y se mezclan en el tango:

el mundo popular de la barriada, del suburbio pobre, y el mundo del centro y los bacanes.⁷ El personaje de este tango es un hombre que evoca con nostalgia su niñez y su etapa de aprendizaje en las cosas de la vida. Reconoce en el espacio y el ambiente del café su escuela. Fue a su vez un lugar acogedor, protector, una especie de “madre” urbana para él.

A pesar que se lo vio como un tango pesimista, sobre todo por su final, “Cafetín de Buenos Aires” es un tango lleno de ternura y esperanzas.⁸ Gracias al cafetín el personaje pudo sobrevivir en la ciudad. ¿Qué es lo que aprendió? El cafetín, que era “escuela de todas las cosas”, le dio entre “asombros” (sentimiento fundamental de la reflexión filosófica), “el cigarrillo,/ la fe en mis sueños,/ y una esperanza de amor” (99). Son estos valores positivos que enriquecen la evocación poética, están vinculados al mundo espiritual y lo llevan a confiar en el mañana. El fumar era visto en esa época como un hábito que estimulaba la reflexión y ayudaba a ensimismarse. Al principio del tango el chico está mirando desde la calle la vidriera del café, sin poder entrar aún, “como a esas cosas que nunca se alcanzan...”. El niño desea ser grande e igual a los mayores, dejar atrás ese sentimiento de invalidez y debilidad que lo aqueja en la sociedad, frente al poder de los otros. Tiempo después logra entrar y ser admitido en la sociedad del cafetín. En su evocación nostálgica de adulto define lo que aprendió en él: “filosofía...dados...timba.../ y la poesía cruel/ de no pensar más en mí” (99).

⁷ El espacio de encuentro es el lugar nocturno, el cabaret, donde coinciden los músicos y cantores con los señoritos bien, donde los “cafishos” comercian con sus “paicas” ofreciéndoselas a los bacanes que pueden pagar por sus servicios. El sujeto del tango es el hombre del suburbio, y muchos de los amores que cuenta son relaciones entre paicas y bacanes, entre chicas pobres encandiladas por el dinero y señores bien que las compran y las mantienen.

⁸ Pujol cuenta que Apold censuró el tango, que había sido escrito originalmente para ilustrar una escena de la película *Corrientes, calle de ensueños*, de Luis Saslavsky, estrenada en 1949. Apold era un funcionario del gobierno de Perón que dirigía la Secretaría de Prensa y Difusión, y ejercía la censura sobre los espectáculos, y pidió que se corrigieran términos que consideraba poco convenientes. Perón, que era amigo de Discépolo, al enterarse, pidió que se restituyera la letra a su expresión original (Pujol 354-5).

HPR/58

El cafetín es el refugio del muchacho pobre de barrio que se hace pícaro para sobrevivir. Es el lugar de encuentro de sectores populares: en él se juega a las cartas y sobre todo se habla, se conversa, se filosofa. Al no pensar en sí mismo y olvidarse de sí, el joven logra adaptarse a esa sociedad: para el pobre, esclavo de la necesidad, siempre perseguido por la escasez de recursos y dinero, es importante reconocer su entorno, defenderse de todos los peligros que lo rodean en la lucha por la vida. Aprender también a simular. El tango es el mundo de la simulación: simulan las mujeres que muestran un amor que no sienten, y los hombres que las explotan. Simulan los muchachos de barrio que van al centro fingiendo que son alguien. En el tango no vemos un verdadero ascenso social de clase: todos los cambios son ilusorios.

El café es también el centro de la sociabilidad masculina, donde se practica el culto a la amistad, que caracteriza a los argentinos. Dice en la estrofa siguiente: “Me diste en oro un puñado de amigos,/ que son los mismos que alientan mis horas” (99). Los amigos son sus iguales, sus pares, y también pueden ser su guía y fuente de consuelo. Enumera a esos amigos: “José, el de la quimera.../ Marcial, que aún cree y espera.../ y el flaco Abel, que se nos fue/ pero aún me guía...” (100).

En el final del tango aparece el personaje durante su adolescencia, sufriendo los desengaños de la vida, haciéndose fuerte; dice la letra: “Sobre tus mesas que nunca preguntan/ lloré una tarde el primer desengaño,/ nací a las penas, bebí mis años/ y me entregué sin luchar.” El personaje acaba aceptando la realidad y el mundo tal como es, y aceptando sus propias limitaciones, pero siente que traiciona sus sueños e ideales. Ese hombre que ya no lucha es probablemente el adulto que se adapta y disfruta de su papel en la sociedad. Enrique siente culpa ante esto. Al principio del tango había dicho que el cafetín le había dado “la fe” en sus sueños; al final, el personaje ha hecho todo un periplo vital y ha fracasado en sus deseos de cambiar el mundo. Ese es el destino común de las clases populares en la gran ciudad, con cuya sensibilidad se identificaba Discépolo.

Después de 1948 Enrique continúa trabajando en teatro y en cine, pero no presenta ningún otro tango. En 1949 escribe *Blum*, en colaboración con Julio Porter, obra que dirige y en la que actúa,

HPR/59

logrando uno de sus papeles más exitosos en el escenario (Pujol 358-62). Hasta el teatro lo va a buscar Raúl Apold, el Subsecretario de Prensa de Perón, para que participe en un programa radial político que se transmitirá diariamente: "Pienso y digo lo que pienso". Enrique acepta, y crea un personaje que se hace célebre en la radiofonía: Mordisquito. El tema central de los monólogos era la discusión de los logros políticos del peronismo. En el programa se burlaba de sus opositores y de la vieja oligarquía antiperonista, y se hizo, como consecuencia, de muchos enemigos (Pujol 380-1). Defendió en los programas los logros económicos y sociales del gobierno peronista.

Enrique y una gran cantidad de músicos y compositores del ambiente del tango y la música popular eran peronistas y apoyaron el gobierno de Perón. Perón, casado con una mujer del espectáculo como era Eva Duarte, favoreció las artes populares, particularmente la música y el cine. Fue un gran admirador de los artistas, así como de los deportistas más destacados. Antes que Enrique conociera a Perón, ya Perón conocía a Enrique Santos Discépolo, el gran autor y compositor, y lo consideraba el más grande poeta popular argentino (369-70). Enrique vio por primera vez a Perón en Chile, cuando éste era agregado militar del gobierno argentino en Santiago en 1937. Pujol relata que Perón demostró una consistente cultura tanguera en aquella oportunidad y Enrique se sintió cautivado por su agilidad mental (277). En 1937 Enrique se sumó a la junta directiva de SADAIC, la sociedad de autores y compositores, junto a Manzi, Filiberto, Canaro, Lomuto y Vedani. En 1944 realizó, junto a Homero Manzi, una gira por varios países hispanoamericanos en representación de los artistas y sus derechos, como miembro del directorio de SADAIC (319).

Según Pujol, lo que más sedujo a Enrique del peronismo fue su política asistencial. Perón se mostró interesado en su amistad, y tanto él como Evita recibieron numerosas veces a Enrique en la quinta de San Vicente. Enrique simpatizó de inmediato con la personalidad de Evita. La visitó en la Secretaría de Trabajo y muchas veces almorzaban juntos. Perón lo nombró director ad honorem del Teatro Nacional Cervantes, lo cual le atrajo enemigos dentro del ambiente artístico (371).

Enrique falleció el 23 de diciembre de 1951, de una enfermedad misteriosa que no lograron diagnosticar. Tenía cincuenta

HPR/60

años de edad. Su posición en el imaginario musical y poético porteño ha quedado definitivamente enraizada. Vivió durante una época en que el tango definió su nueva personalidad madura dentro del mundo de la música popular, y él fue uno de sus artífices. Como poeta creo una obra breve y bien meditada, que está siempre presente en el imaginario de las personas de diversas edades y generaciones.

Discépolo es para mí un poeta nacional popular fundamental del siglo XX. Durante los años de su adolescencia, poetas de la talla de Pascual Contursi y Celedonio Flores se transformaron en celebrados letristas de tangos. Otros poetas de gran sensibilidad popular, como Carlos de la Púa y Nicolás Olivari, sin bien contribuyeron al imaginario de la poesía ciudadana, no lograron hacer una carrera destacada como letristas del nivel de Discépolo y su amigo Homero Manzi. Enrique Cadícamo y luego Cátulo Castillo también comunicaron al tango gran nivel lírico.

La industria de la grabación del sonido, la radio, el cine y la televisión hicieron de la música popular uno de los más grandes fenómenos de masas. El público oyente tuvo a su alcance un repertorio internacional riquísimo de rancheras mexicanas, valcesitos peruanos, boleros centroamericanos, tangos argentinos, con compositores y poetas del nivel de Agustín Lara, José Alfredo Jiménez, Chabuca Granda, Armando Manzanero y Enrique Santos Discépolo, que pueden ser escuchados y vueltos a escuchar con la misma atención con que se lee un buen libro de poesía. Estos compositores pusieron a la poesía popular en un lugar central de la cultura, rescatando una sensibilidad que antes quedaba relativamente marginada, o a la que tenían acceso poca cantidad de personas. Lo mismo ocurre con las interpretaciones de artistas geniales como Gardel, cuya expresión cantada seguirá enriqueciendo a las generaciones de oyentes. Son parte del proceso de masificación de la cultura popular que, junto a los deportes modernos, se ha transformado en un modo prevalente de entretenimiento en la sociedad de masas. Las letras de Discépolo permiten crear un puente entre la canción popular y la poesía culta. Los tangos son parte importante de la historia de las formas poéticas por el impacto que tienen en la memoria colectiva, gracias a sus modos de difusión y al soporte mnemónico que les provee la música. Las canciones que escuchamos en los múltiples medios de difusión se nos hacen

HPR/61

constantemente presentes y su expresión se integra al imaginario con que representamos nuestra experiencia y nos vinculamos a la realidad.

Los lectores de literatura consideramos que este repertorio de poesía popular dialoga con la cultura letrada y la enriquece. La poesía popular tiene una comprensión del mundo social del que proviene que es única, y trae a la cultura letrada la experiencia de sectores marginales y proletarios que son esenciales para crear una cultura integrada. El arte de la canción popular es un arte de futuro, cuyo protagonismo es cada vez mayor en la cultura contemporánea. Los oyentes hemos aprendido a escuchar su repertorio, valorando su calidad y descubriendo a grandes artistas.

Dentro de los compositores de tango Enrique Santos Discépolo ocupa un lugar de excepción y mi lectura de sus letras, valoradas por la calidad de su expresión poética, espero ayude a los lectores a entender el compromiso que existe entre poesía popular y poesía culta en la literatura argentina.

Bibliografía

- Discépolo, Enrique Santos. *¿Qué “sapa”, señor?* Buenos Aires: Corregidor/Secretaría de Cultura, 2001.
- Galasso, Norberto. *Discépolo y su época*. Buenos Aires: Corregidor, 2004. 1era edición 1967.
- Gobello, José, editor. *Letras de tangos. Selección (1897-1981)*. Buenos Aires: Nuevo Siglo, 1997.
- Gobello, José; Oliveri, Marcelo. *Novísimo diccionario lunfardo*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. Madrid: Alianza, 1981. Estudio preliminar y notas de Santiago M. Lugones.
- March, Raúl Alberto. *Enrique Santos Discépolo Sus tangos y su filosofía*. Buenos Aires: Corregidor, 1997.
- Pelletieri, Osvaldo. “Enrique Santos Discépolo”. E. S. Discépolo. *¿Qué “sapa”, señor?...?* 7-10.
- Pérez, Irene. *El grottesco criollo: Discépolo-Cossa*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2002.
- Pujol, Sergio. *Discépolo. Una biografía argentina*. Buenos Aires:

HPR/62

- Grupo Editorial Planeta, 2006. 1ra. Edición 1996.
- Pampín, Manuel, editor. *La historia del tango. Los poetas*. Tomos 17-19. Coordinador: Juan Carlos Martini Real. Buenos Aires: Corregidor, 1980.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- Varela, Gustavo. *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2005.
- Viñas, David. *Grotesco, inmigración y fracaso*. Buenos Aires: Corregidor, 1997.