



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



Universitat Autònoma de Barcelona  
Departamento de Filología Española  
Programa de Doctorado en Filología Española

# Boedo-Florida... ¿y Corrientes?

El tango y la literatura  
de Enrique Santos Discépolo

Juan Manuel Zurita Soto

Tesis doctoral dirigida por:  
Beatriz Ferrús Antón

Bellaterra, septiembre de 2016



*A mi familia,  
a Enrique Santos Discépolo*

*...y a mí*



## Agradecimientos

Esta investigación ha sido el trabajo de cinco años. Comenzó con mi llegada a Barcelona para cursar el Máster de Estudios Latinoamericanos, donde Beatriz dirigió mi tesis. Fue ese el primer paso para este trabajo doctoral, por lo tanto voy para ella mis agradecimientos por su apoyo, paciencia y por ser ella quien me invitó y entusiasmó a realizar el doctorado.

Mis especiales agradecimientos también a mi familia. A mis padres y mis queridos y extrañados hermanos. A mi sobrina, así como también a mis tatas y mis tíos, quienes me inculcaron la lectura y el cariño por los libros.

A todos quienes que me han apoyado. A Johana, Lilian y Rita, por el gran aporte técnico. A mis amigos, a los que dejé en Chile y que desde allí me siguen acompañando, a los que conocí en esta ciudad, mi querida Barcelona. A la troupe del Cian, a mis compañeros de piso de Sardenya, Lepant, Castillejos y mis grandes amigos de Casp. *Cotorrito, mistongo y tirado*, como evocaba el negro Cele. A mis grandes compañeros de Moncada, con quienes ya llevamos varios años juntos y que han sido un gran apoyo para esta meta. A la barra querida del Nus y el Patxoca.

A todos los profesores que me han apoyado. A los de la Autónoma, de la Universitat de Barcelona, así como también quienes desde Argentina han compartido sus conocimientos.

Jorge Luis Borges hablaba de la tradición que cada uno elige, y yo he elegido la mía. Ella está en la imperfección de las letras del tango y el sentimentalismo cursi que las inunda. Por lo tanto mi agradecimiento es también a Discepolín y Barbeta, al negro Cele y Rosendo Luna. A la voz de Carlos Gardel, Ignacio Corsini y Ángel Vargas. Al fuelle de Picucho, el piano de Osvaldo Pugliese y el violín de Pirincho. Al Tata Cedrón, que ha mantenido el pudor en el tango a través del tiempo y que en ese par de tardes de conversación que me compartimos me enseñó eso de que todo cabe en una caja, todo menos la canción.



## **Resumen:**

La presente investigación tiene por efecto poner en relieve la importancia que han tenido dentro del campo literario las letras del tango –canción, especialmente las obras de Enrique Santos Discépolo. (1901-1951)

Mediante un trabajo de contextualización histórica, primero y luego de valoración artística se somete a comparación el trabajo del autor, así como de otros dedicados al tango, con las corrientes y movimientos artísticos e intelectuales que se dieron cita en la ciudad de Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XX.

El trabajo se divide en dos partes. En la primera se ponen en relieve los factores históricos y políticos que influyeron en la cronología del tango-canción. Estos fueron la formación del estado-nación; la llegada de la gran masa de inmigrantes europeos para la segunda mitad del XIX y el surgimiento de una clase media. Entre los factores políticos destacan la irrupción del ideario de izquierda, así como el derrocamiento de Hipólito Yrigoyen, la Década Infame, y más tarde el surgimiento del peronismo.

Otro aspecto es la propia historia del tango, con una aproximación a sus orígenes hasta surgir la letra con argumento tras *Mi noche triste* de Pascual Contursi. En el llamado tango-canción se encuentra parte de la mitología del suburbio que había trazado pocos años antes el poeta Evaristo Carriego, de la cual el tango es heredero. Personajes como el guapo, el compadrito, la milonguita, así como también paisajes como el conventillo y el arrabal, son elementos claves a la hora de darle al tango un estilo y una mitología. A ello se suma un uso particular del lenguaje, que tienen en el lunfardo, su sello más característico.

Estos elementos se contextualizan con lo sucedido en el plano artístico e intelectual, donde despunta el debate entre los llamados grupos de Boedo y Florida, representantes a su vez del realismo social y la vanguardia. De ellos bebe el tango, pero manteniéndose en un margen muchas veces impuesto tras la marginación de la “alta cultura”. Por otra parte, el éxito que alcanza el sainete dentro de los escenarios porteños, y del cual derivará más tarde el grotesco criollo, le da al tango un aliado en la conquista del público masivo.

La segunda parte ahonda en las particularidades que le da al estilo el autor Enrique Santos Discépolo, cuyo tango *Cambalache* es su obra más representativa. La incorporación de temáticas a la canción, importados desde el grotesco, le dieron un sello característico, en donde el pesimismo y el desencanto se transformaron en los ejes centrales de su obra.



**Palabras claves:**

Tango, Década infame, sainete, grotesco, Boedo, Florida, música popular, siglo XX, Buenos Aires.

**Abstract:**

This research wants to show how important have tango-canción lyrics been in the Argentinean literary field, especially Enrique Santos Discépolo's lyrics (1901-1951).

Through a historical and artistic contextualization, this investigation will compare Discépolo's and another's tango writer job against the literary, artistic and intellectual movements of the first half of the XX century in Buenos Aires.

This research has been divided in two parts. The first part will examine the politics and historical items that have influenced tango. These were the nation-state conformation, the arrival of immigrants and the birth of the middle class. Regarding political facts, these were left-wing political ideas, Hipolito Yrigoyen's fall, the "Década infame", and peronismo's irruption.

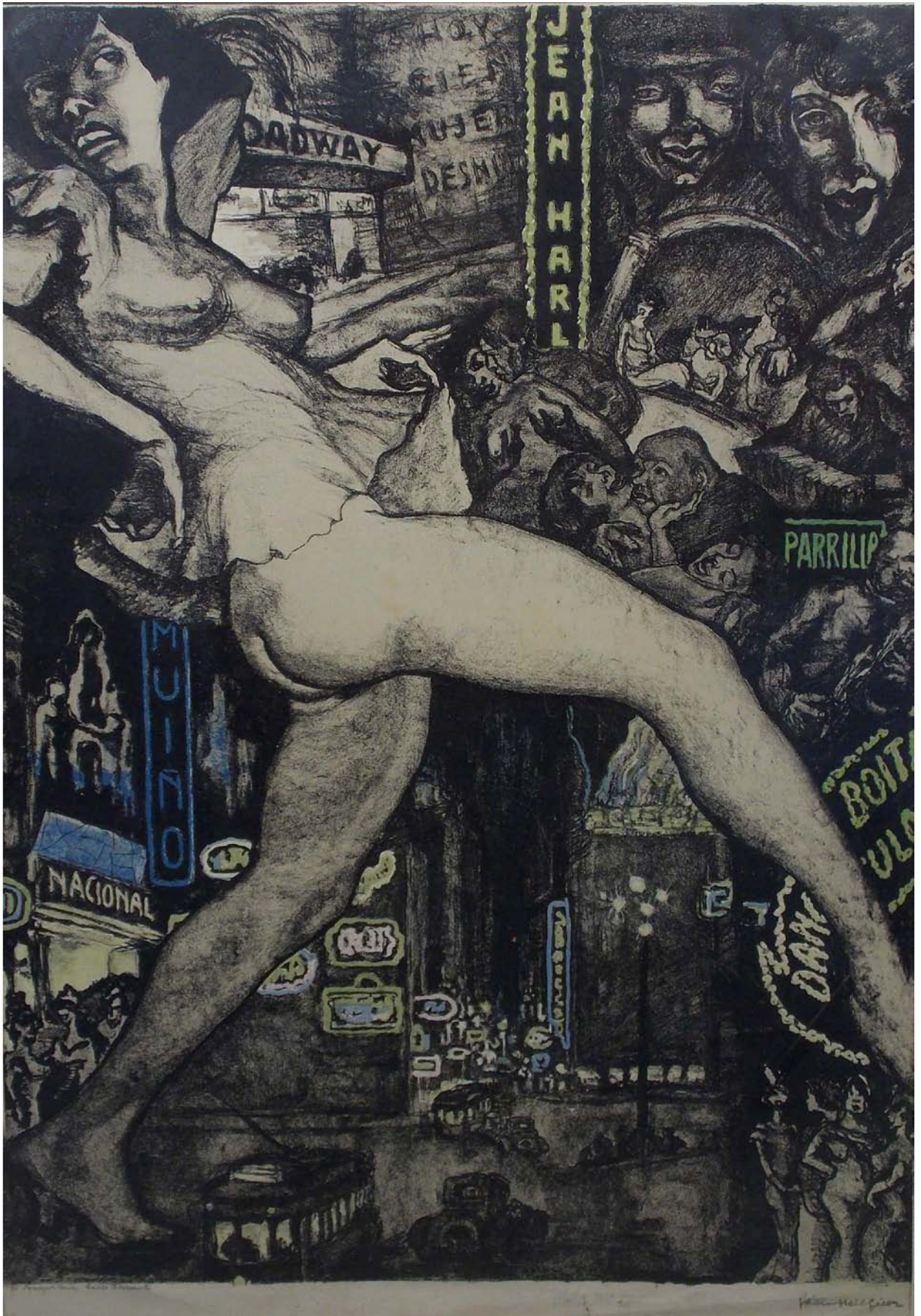
Another aspect is the history of tango, the origins and the first lyrics that tell a story: Pascual Contursi's *Mi noche triste*; Evaristo Carriego's influence in tango's mythology with different characters: the guapo, the compadrito, the milonguita and their scenes, the conventillo and the arrabal; and tango's language, lunfardo, the slang of Buenos Aires.

All this elements will be in context with the artistic and intellectual scene, paying special attention to the debate between Boedo and Florida band, which represented the social realism and the vanguards. Both of them give facts to the tango, at the same time that they walk in another way. Meanwhile, sainete's success and the grotesco criollo turn in allies with tango for the conquest of the audience.

The second part of this research approaches the works of Enrique Santos Discépolo and, his most famous tango, *Cambalache*, shows how particular could be his style, adapting topics from literature and the theatre. His pessimism and disenchantment turn him in to one of the most important tango writers ever.

**Key words:**

Tango, Década infame, sainete, grotesco, Boedo, Florida, popular music, XX century, Buenos Aires.



Guillermo Facio Hebequer  
Calle Corrientes, de la serie Buenos Aires, s/d  
Litografía color  
66 x 47 cm  
Colección Galería Vermeer

## INDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
PARTE I	
El tango.....	23
1.0 CONTEXTO HISTÓRICO .....	25
1.1 LA INMIGRACIÓN COMO ANTECEDENTE .....	29
1.2 EL ANARQUISMO, LA DÉCADA INFAME Y LAS MEJORES LETRAS .	41
1.3 EL PERONISMO Y EL FIN DEL TANGO .....	53
2.0 EL TANGO Y LA LITERATURA .....	59
2.1 MIRADA PEYORATIVA DEL TANGO .....	67
2.2 EL MENOSPRECIO .....	83
2.3 EL SAINETE Y EL GROTESCO.....	89
2.4 EL LUNFARDO .....	97
2.5 LA CIUDAD IMAGINADA.....	109
2.6 DE EL COMPADRITO AL “HOMBRE QUE ESTÁ SOLO Y ESPERA” ...	127
3.0 EL TANGO .....	147
3.1 HISTORIA DEL TANGO.....	149
3.2 LA ORIGINALIDAD DE LAS LETRAS .....	159
3.3 EL PÚBLICO .....	179

PARTE II	
Cambalache .....	185
1.0 ENRIQUE SANTOS DISCÉPOLO .....	187
1.1 LINEAS TEMÁTICAS .....	205
1.2 AMOROSA .....	209
1.3 DENUNCIA .....	231
1.4 GROTESCA .....	255
1.5 DESCRIPTIVA .....	279
CONCLUSIONES .....	303
BIBLIOGRAFÍA .....	313

## INTRODUCCIÓN

Para comenzar y respecto al título de la presente investigación, se ha optado por *Boedo-Florida ¿y Corrientes?* como forma de graficar la irrupción del tango dentro del campo literario del Buenos Aires. Es más que conocido el debate surgido entre los llamados grupos de Boedo y Florida, con toda la carga estética y política que esta llevó. Fue de tanto alcance esta dicotomía que oculta todo un espectro de letras que surgieron al margen de ellos. Uno de los espacios postergados ha sido la poética del tango, de ahí la necesidad de visibilizarlo, usando como emblema la calle que se le ha asociado para siempre: Corrientes.

Hay una escena en la novela *A sus plantas rendido un león* del escritor Osvaldo Soriano (1986) que alumbra el motivo de este trabajo.

Son los años setenta y un diplomático argentino recibe la noticia de que un golpe de estado acaba de estallar en su país. Junto con la noticia, le recomiendan que cambie inmediatamente la foto que preside su despacho, la del presidente destituido, por la del nuevo gobernante de facto. Recomendación acertada, salvo por un detalle: la foto que cuelga de la pared es la del más importante y afamado cantante de tangos Carlos Gardel. Con esta escena, Osvaldo Soriano (en cuya importante obra la cultura popular y el tango en particular han tenido gran importancia) consigue mucho más que una anécdota. Al contrario, en dos líneas sintetiza el profundo arraigo en la identidad argentina de la canción popular de la que se encarga esta investigación. La imagen del retrato del “zorzal criollo” en el despacho de un diplomático es el la irrupción y el enorme brazo de la cultura “no oficial” en una ciudad y en un país; y también fuera de él

En efecto, la estética informal del tango es inseparable del porteño y, a lo largo del tiempo, y en determinadas ocasiones, ha dado la impresión de cohesionar con mayor fuerza que un emblema patrio. Como bien señala el historiador inglés Eric Hobsbawn: “La bandera nacional, el himno nacional y el emblema nacional son los tres símbolos por medio de los cuales un país independiente proclama su identidad y su soberanía, y como tales merecen respeto y lealtad inmediatos. En sí mismos transmiten todo el pasado, el pensamiento y la cultura de una nación” (Hobsbawn, 2002:17). Pues bien, pareciera que por encima de estos símbolos universales, la fuerza, el brío, el desenfado, la sinceridad rotunda y fiera, la picaresca o la soledad de su lamento presentes en un “gotán” consiguen que cualquier argentino donde fuera se sienta unido a los suyos. Y

tan frecuentemente por el timbre de una voz, la de quien, muerto en 1935, se ha dicho desde entonces que “cada día canta mejor”

En definitiva: *La cumparsita* primero y más tarde *Cambalache*, cobran un valor de identidad mayor que el de un himno, y el cual que no fue compuesto a pedido de un gobierno de turno, sino que se trata de una imagen surgida desde ellos mismos, desde el ciudadano “de a pie”:

La identidad de una persona, de un grupo, de una nación o de una región es siempre algo concreto, algo particular. De esta identidad hablamos siempre que decimos quienes somos y quienes queremos ser. Y en esa razón que damos de nosotros, se entretajan elementos descriptivos y evaluativos. La forma que hemos cobrado merced a nuestra biografía, a la historia de nuestro medio, de nuestro pueblo, no puede separarse en la descripción de nuestra identidad, de una imagen que de nosotros nos ofrecemos a nosotros mismos y ofrecemos a los demás y conforme a la que queremos ser enjuiciados, considerados y reconocidos por los demás”. (Habermas, 1989:115)

Una de las inquietudes fundamentales que se dan en los pensadores a lo largo del siglo, y también hasta hoy, es la búsqueda del “ser argentino”. Parece una interrogante que no deja de reproducirse de generación en generación, convirtiéndose en una tarea, pues “La pregunta de la identidad nacional no suele surgir normalmente en situaciones de relaciones de estabilidad y autosuficiencia. Para que surja, se requiere de un periodo de crisis e inestabilidad, una amenaza interna o externa al modo de vida tradicional”. (Larraín, 1996:130). Puede ser debido a la consolidación de una forma de estructura, el “estado nación”, que ha buscado unificar a sus ciudadanos para generar una identidad común, pero que, en muchos casos, dadas las propias complejidades de las sociedades, se convierte en un imposible. El estado trató de dar esa respuesta, como también los intelectuales consagrados, con una mirada desde su posición de élites alejadas de la constantemente móvil y cambiante sociedad. Argentina, para el cambio de siglo, era una nación relativamente nueva, no poseía el pasado esplendoroso que le envidiaba a Europa, ni siquiera una civilización original como su vecino Perú.

No había un Rodrigo Díaz ni un Tupac Amarú, incluso la propia gesta bélica de su independencia, incluidas las campañas de independencia al mando de José de San Martín, quedó eclipsada antes los continuos conflictos y traiciones que se dieron entre las provincias. El Chacho Peñaloza, Facundo Quiroga, Gervasio Artigas o Juan Manuel De Rosas han dado más tinta que muchos de los próceres independentistas. No es una valoración histórica, sino simbólica, desde el lugar donde se erigen los mitos.



Más tarde, los escritores de raigambre criolla, se debatieron entre dos mundos que son a la vez dos tradiciones: por un lado el idioma, cuya máxima expresión las letras, quedaba bajo las órdenes de lo que el viejo continente señalara y por otro, la inmensidad de la pampa y la soledad del gaucho, cuya ley del cuchillo era la única que parecía conocer. Civilización y barbarie, como preconizaba Domingo Faustino Sarmiento, se debían combinar, de ahí nacería el personaje que lograría generar la unidad. Las aventuras del pobre contadas con las herramientas del rico, la gauchesca. En un inmenso país, con grandes extensiones de tierras, la élite ciudadana pareció encontrar en la ruralidad al héroe que la comunicaba con lo popular, como es el caso de Ricardo Güiraldes y José Hernández.

El argentino que se describía en esta narrativa era criollo, hablaba el español y tenía la misma sabiduría de los proverbios de Sancho Panza. Su actitud era casi animalesca, no había necesidad de discutir cuando el filo del facón podía solucionar todo sin tanta palabra y, si mediaba el alcohol, la aventura tomaba ribetes más altos. Es que “nunca faltan encontrones cuando un pobre se divierte”, se quejaba Martín Fierro.

Fue con la llegada la gran inmigración, desde mediados del XIX hasta la Segunda Guerra Mundial, cuando ese discurso comienza a tambalearse. La pobreza, que tanto ha gustado de paisaje a los relatos románticos, comienza a tomar las riendas de su identidad y a contarla con sus propias palabras. Ya no quería que nadie glosara sus historias con la mirada del buen salvaje. Las clases populares se aventuraban a trazar un discurso, el propio, y su gesta y su lucha sería arrebatarse a las élites el derecho a ser la voz del argentino.

El sujeto había cambiado, la multiplicidad de orígenes rompió con la cierta armonía que creían haber gozado ante de ese aluvión de italianos y españoles llamado el “malón blanco”. Cada recién llegado venía con el bagaje cultural adquirido en sus tierras de origen y por esto, a los ojos de los puristas, el primer gran damnificado es el idioma. Buenos Aires se convirtió en una Babilonia, de ahí el recordado grotesco de Armando Discépolo. La lengua estaba en crisis y, con ello, la identidad. A eso se le sumaban otros factores que fueron mermando la uniformidad que habían diseñado o anhelado los inventores de la nación. La propia irrupción de la modernidad, dando paso a procesos sociales más complejos que la vieja economía del agro, supuso también cambios que ponían a Argentina en sintonía con las transformaciones que se daban en los países más desarrollados.



Había que encontrar una voz para definir a los nuevos ciudadanos que iban consolidando la nación y con ellos una cultura que tuvo muchas particularidades, desde lo artístico hasta lo político. Lo interesante es que no surgió solamente una, sino múltiples voces, así como múltiples son los sujetos. El tango fue una de ellas, quizás la más original y rica, pues no solamente bebió de sí misma, sino que se hermanó con distintas artes y miradas, influenciándose e influenciando a la vez.

Tango, teatro, la novela, algunos ensayos o la poesía buscan dar con la misma respuesta, ¿qué es ser argentino? La presente investigación contrastará la mirada que tiene Enrique Santos Discépolo, así como la de otros autores, con la de escritores de disciplinas más ennoblecidas, el ensayo y la “alta literatura”:

Todos los ensayos de este período diseñan sujetos y definen perfiles psicológicos-morales. Todos incluyen narraciones y micronarraciones: desde la historia fantástica de los conquistadores en Trapalanda que imagina Martínez Estrada en *Radiografía*, hasta el *romance* de una Argentina asediada por poderes extraños, esa especie de Justine, que aparece en los ensayos político-historiográficos de Scalabrini Ortiz; desde la ‘biografía’ fragmentaria de Carriego a la abstracta autobiografía de Mallea en *Historia de una pasión Argentina*.

Casi todos estos libros recurren a formas de la explicación histórica. No son textos de historia pero muestran que la historia formaba parte, de manera muy central, de las preocupaciones de los escritores. A un momento vivido como crítico, la explicación a la figuración histórica parecía brindar un principio de orden intelectual y una jerarquía causal. La “imaginación histórica” propone un conjunto de personajes y una organización narrativizada de sus relaciones; al hacerlo recurre a la ideología, a sus retóricas y a la experiencia. Se plantea problemas, indaga causas, define hipótesis sobre el pasado y suele lanzarse a probabilidades futuras; articula perspectivas que pueden ser trágicas, irónicas o moralizantes; en ocasiones, diseña fragmentos de programas políticos. Como dimensión atraviesa, en este período, muchos de los discursos narrativos o ensayísticos sobre la Argentina.” (Sarlo,1988:206-207)

La “imaginación histórica” que señala Sarlo es la que parece preocuparles a los creadores de la época en cuestión. Jorge Luis Borges es uno de quienes más hablan de ello, de la historia que a los argentinos les hubiera gustado tener, como la muerte que Juan Dahlmann soñaba padecer. De ahí el constante ataque que hace a las letras del tango, a los personajes que en ellas se esbozan y a la moral que los acompaña. Como criollo viejo, que acusaba tener dos tradiciones que lo marcaban, la barbarie materna, con sus héroes de sable y montoneras, y por otro la civilización, con la biblioteca

paterna y la herencia inglesa, le molestaba ver que los contemporáneos casi sin historia le arrebataban el relato de la épica porteña.

No se trata de decir que Borges no advirtiera lo que vendría, sino que esa identidad en crisis tomaba un cariz que no le agradaba. En las antípodas de ello, Enrique Santos Discépolo, sin más tradición que unos orígenes casi esfumados cuando su padre y sus abuelos maternos zarparon desde Italia en busca de nuevos horizontes, buscó la identificación con el hombre de la calle, con el sujeto de su propio tiempo.

Ahí viene el aporte principal del tango, no esgrimirse como continuador de una tradición, sino como una amalgama sin orígenes ciertos, plantarse como un discurso refrescante dentro de la cultura popular y, lo más importante para la presente investigación, las letras latinoamericanas. Desde la irregularidad de sus versos, logró imponer un estilo que permeó a toda una generación, tal cual otros géneros menores también lograron hacerlo.

Beatriz Sarlo (1996) lo ha advertido en más de un ensayo. La poesía popular, la novelita sentimental y el teatro militante, se erigen como fundentes en lo que más tarde constituye el estilo de una literatura nacional. Para el siglo veinte, y los años venideros, ya no basta con la gauchesca, con ese hablar criollo y con los aires camperos que Buenos Aires rápidamente dejaba atrás. Hay una nueva forma en el habla, un creciente vocabulario que se moldeaba con los idiomas de los inmigrantes y una identidad que quedaba corta bajo la óptica anterior. En ello el tango trató de estar al día con su contingencia, y fundamentales fueron autores como Celedonio Flores y el propio Santos Discépolo.

Se fundó entonces una cultura nacional que no esperaba lo que tenían que decir sus élites, ni lo que trazaba el estado, sino que tenía una pulsación desde abajo y que, a la postre, le peleó el derecho a la “alta cultura” de generar sus propios mitos y estampar una estética que, en muchos casos, fue la que primó. El caso es paradigmático, tal cual lo advierten disciplinas ya no sólo literarias, sino también la sociología, las humanidades o la historia:

Es probable que las prácticas que de esta manera se filtraban socialmente hacia abajo –de la aristocracia a la burguesía, de la burguesía a la clase obrera– predominaran en este periodo, no sólo en el deporte, sino en la indumentaria y la cultura material en general, dada la fuerza del esnobismo entre las clases medias, y de los valores de la autosuperación y el éxito burgueses entre las elites obreras. Experimentaron una transformación, pero sus orígenes históricos siguieron siendo visibles. El movimiento opuesto no faltaba, pero en este período era

menos visible. Puede que las minorías (aristócratas, intelectuales, anormales) admirasen ciertas subculturas y actividades urbanas y plebeyas –tales como el arte del music-hall–, pero la principal asimilación de prácticas culturales entre las clases bajas o para un público popular de masas tendría lugar más tarde. Algunas señales de ella eran visibles antes de 1914, principalmente por mediación de las diversiones y, tal vez sobre todo, el baile social, que puede vincularse a la creciente emancipación de las mujeres: la moda de *rag rime* o el tango. Sin embargo, cualquier estudio de las invenciones culturales de este período no puede por menos de tomar nota de la aparición de subculturas y prácticas de clase baja autóctonas que nada debían a modelos de clases sociales superiores, casi con seguridad como consecuencia de la urbanización y la migración en masa. La cultura del tango en Buenos Aires es un ejemplo. Hasta qué punto entran en consideración en un examen de la invención de tradiciones debe seguir siendo discutible. (Hobsbawn 2002:317)

Ricardo Piglia (2015-a) decía que se puede saber más de política argentina leyendo las novelas de Arlt y a ello se puede agregar las obras de Discépolo, que revisando los programas partidistas. Esto cabe en general para el tango y el momento del cual fue testigo. Sus letras son un elemento necesario de estudiar, en ellas se encuentran muchas de las motivaciones que le sucedieron a toda una generación o, al menos, a las que imaginaron tener quienes se esgrimieron como portavoces del sentir popular. El tango, lo mismo que antes la gauchesca, inventó su tradición, y tal cual sostiene Hobsbawn, es necesario estudiarla para extraer de ahí estampas y timbres que se han ido repitiendo a lo largo de la literatura argentina, tal como se verá en el desarrollo de la presente investigación: “Inventar tradiciones, como se asume aquí, es esencialmente un proceso de formalización y ritualización, caracterizado por la referencia al pasado, aunque sólo sea al imponer la repetición. El proceso actual de creación de estos rituales y simbólicos complejos no ha sido adecuadamente estudiado por los historiadores.” (Hobsbawn, 2002:10)

Las letras son testimonio de un momento. Los autores principales buscaron eso, sabían que se encontraban frente a un fenómeno de incalculable alcance. Éste fue propicio, hoy parece imposible encontrar espacio para que un mensaje llegue a tantos de forma tan directa. Los primeros años de los medios de comunicación masiva así lo permitieron.

La canción porteña se había comenzado a ganar un espacio dentro del gusto popular y algunos poetas que no se atrevían a abrazar de lleno el mundo de los libros o que, por interés económicos, decidieron probar con un público menos selecto y más amplio, se dedicaron a llevar su talento a las melodías que esperaban ser estrenadas en

escenarios populares. Ya no se trataba de música de patio de conventillo, del amateurismo del cantor o payador criollo, sino de un estilo que se había profesionalizado y buscaba un sello distintivo. Lo curioso, es que a pesar el éxito y el alcance, lo que se ha estudiado más del “campo literario” argentino para esa época consiste en antologías casi exclusivamente de textos incluidos en libros, como observa Eduardo Romano (1983).

El tango es antes que todo música, son letras para ser oídas, no para ser leídas. Emilio Renzi, el alter ego de Ricardo Piglia, señalaba en sus diarios: “para leer hay que aprender a estar quieto” (Piglia, 2015-c:19). Si se asume el tango como una danza, se estaría contradiciendo esa premisa. Pero si se piensa que el tango traspasa el baile en sí, que la letra no es indivisible de la melodía que la acompaña, que se puede tomar asiento y oír la historia que cuenta un tango, es posible aventurar que nos encontramos frente a un género literario. Tiene un ritmo y particularidades especiales, es cierto, pero, a fin de cuentas, es letra que también está escrita. Witold Gombrowicz, reseñado por Piglia (2015-a), indicaba que no existe ningún elemento que pueda determinar un texto como poético y agrega una reflexión del autor de *El Aleph*: “En un texto de 1952 sobre la metáfora, incluido en *Historia de la eternidad*, escribe: “He sospechado siempre que la distinción radical entre la poesía y la prosa se encuentra en la diferente expectativa del que lee.” (Piglia, 2015-a:90) Por lo tanto, se hace más difícil negar la condición de poesía del tango, que exiliarla del campo literario. Sin ir más lejos, *La Iliada*, *El cantar de mio Cid* y *El cantar de Roldán* fueron acompañados de música en sus inicios, y hoy se consideran como piedras fundamentales de la literatura:

En el prólogo de las sátiras, Juvenal memorablemente escribió que todo lo que mueve a los hombres —el deseo, el temor, la ira, el goce carnal, las intrigas, la felicidad— sería materia de su libro; con perdonable exageración podríamos aplicar su famoso *quidquid agunt homines*, a la suma de las letras de tango. También podríamos decir que éstas forman una inconexa y vasta *comédie humaine* de la vida de Buenos Aires. Es sabido que Wolf, a fines del siglo XVIII, escribió que la *Iliada*, antes de ser una epopeya, fue una serie de cantos y de rapsodias; ello permite, acaso, la profecía de que las letras de tango formarán, con el tiempo, un largo poema civil, o sugerirán a algún ambicioso la escritura de ese poema.” (Borges, ed.1976:116)

La misión de la presente investigación es poner en perspectiva esa calidad literaria y dar cuenta de la importancia y originalidad que el tango ha tenido. Jorge Luis Borges ya lo destacó en su ensayo de 1930, y con ello autoriza en su propia pluma las comparaciones

de su obra con la de Santos Discépolo, Homero Manzi, y el amplio abanico de letristas tangueros:

De valor desigual, ya que notoriamente proceden de centenares y de miles de plumas heterogéneas, las letras de tango que la inspiración o la industria han elaborado integran, al cabo de medio siglo, un casi inextricable *corpus poeticum* que los historiadores de la literatura argentina leerán o, en todo caso, vindicarán. Lo popular, siempre que el pueblo ya no lo entienda, siempre que lo hayan anticuado los años, logra la nostálgica veneración de los eruditos y permite polémicas y glosarios; es verosímil que hacia 1990 surja la sospecha o la certidumbre de que la verdadera poesía de nuestro tiempo no está en *La urna* de Banchs o en *Luz de provincia* de Mastronardi, sino en las piezas imperfectas que se atesoran en *El alma que canta.*” (Borges, ed.1976:114-115)

Es claro que lo que el autor subraya tiene un dejo irónico, pero no por ello hay que pasar en balde sus palabras. La tradición argentina tiene en las letras del tango una parte importante de su historia. De ella han bebido tempranamente Enrique González Tuñón, más tarde Manuel Puig, Osvaldo Soriano y el mismo Ricardo Piglia, por sólo mencionar cuatro autores de momentos distintos. Ese “*corpus poeticum*” del tango, que señala Borges, se ha alimentado de la poesía de Pascual Contursi, primero, pasando más tarde por Celedonio Esteban Flores, Homero Manzi, Enrique Cadícamo, Homero Expósito, Alfredo Le Pera, Cátulo Castillo, y obviamente Enrique Santos Discépolo, el más original de todos y quien ha aportado más piezas al “canon” del tango.

No es difícil entonces hablar y sostener que sus letras pueden considerarse un género, o menos arriesgado, un subgénero, dentro de la poesía popular. Es género pues predispone a quien se somete a él. Tal cual una novela de terror, negra o de ciencia ficción, quien se enfrenta a la letra de un tango sabe las reglas del juego. Un poco de nostalgia, una mirada machista y una queja como eje son las piezas fundamentales que aparecen en la mayoría de las letras. Hay variaciones, tal cual Discépolo, como se verá en la parte final de esta investigación.

Ese último punto, el de la queja, es el que más críticas le ha costado. Con el tango el compadre, el malevo devenido en compadrito, se sentimentalizó. Dejó de lado el coraje infranqueable del gaucho y adoptó los devaneos del inmigrante. Ante los ojos de quienes buscaban la gesta, se corrompió. De ahí una de las críticas que cayó sobre él desde la literatura, especialmente la vanguardista. Desde la del compromiso social se le criticó que no llegó a ser revolucionario. El caso de Discépolo es paradigmático, al igual que la obra de Roberto Arlt. No hay optimismo, no existe la luz final que prometía la

lucha de clases. “El mundo fue y será una porquería”, ya no hay nada que hacer, más que esperar, o entregarse sin luchar; así lo dice en sus versos el autor de *Cambalache*.

La calidad poética de muchos tangos puede ser puesta en duda, pero no la condición de intelectuales de sus creadores más importantes. Nada fue al azar, tal como se hubiese esperado de un estilo con características folclóricas, sino que hubo una intencionalidad en el mensaje. Tras la irrupción de la letra con argumento, la condición pícaro, casi en juego del tango primitivo, quedó rezagada, y eso lo supieron ver algunos jóvenes que comenzaban a hacerse un espacio dentro del “campo intelectual”. Homero Manzi, antes que autor de tango fue un activo militante radical, Santos Discépolo era un dramaturgo que se hacía hueco en un oficio familiar. Celedonio Flores era periodista y poeta: “A medida que se ingrese en el siglo XX y a lo largo del resto de la centuria se puede registrar a hombres y mujeres, sean escritores o artistas, creadores o difusores, eruditos, expertos o ideólogos, en el papel que los hace socialmente más visibles: actores del debate público, el intelectual como ser cívico –“conciencia” de su tiempo, intérprete de la nación o voz de su pueblo, tareas acordes con la definición de los intelectuales como grupo ético.”(Altamirano, 2010:9)

Si se sigue como modelo lo señalado por el sociólogo alemán Ralf Dahrendorf, (Brunner, 2016) los “intelectuales públicos” son las personas que operan mediante la palabra, ya sea con o a través de ella. Son sus instrumentos y sus armas los soportes en donde escriben y tienen como objetivo que otros se acerquen mediante éstos a su pensamiento. Un tango es entonces un medio por el cual podían asegurarse una audiencia mucho mayor a la de cualquier columna de un periódico o un libro de ensayo. El sociólogo hace una contextualización histórica del término “intelectuales”, concluyendo que, tras el *affaire* Dreyfus y la intervención del escritor Émile Zola:

El término "intelectuales" quedó también estrechamente asociado a la razón crítica ejercida en público a través de los medios de comunicación. Más tarde se usaría para identificar a aquellas personas que –como señala un observador contemporáneo– "emplean ideas generales tomadas de la historia, la filosofía, la ciencia política, la economía, el derecho o la literatura, ideas que son parte de la tradición intelectual-cultural del mundo, para abordar eventos contemporáneos, usualmente de tipo político o ideológico, a través de los medios de comunicación, sea bajo la forma de columnas de opinión, apariciones en TV, firmando proclamas o escribiendo artículos en revistas o libros dirigidos al público en general" (Richard Possner, citado en Brunner, 2016)

La definición en precisa a la hora de hablar de los autores que se volcaron a públicos masivos durante los primeros años del siglo pasado. Son en general hijos de la inmigración, ciudadanos nuevos de un estado aún en ciernes. Muchos tienen origen proletario y, por medio de la modernización de la economía, fueron adquiriendo bienes culturales que los acercaron más a la vida burguesa.

Bourdieu (ed. 2012) indicaba las diferencias y la constante pugna que existe entre quienes han estado siempre ligados, ya desde el nacimiento, con las bellas artes y la “alta cultura”, en contraposición a quienes, como en este caso los autores de tango, han ido acercándose a ella desde clases menos acomodadas:

A diferencia de los poseedores de un capital cultural desprovisto de certificación académica, que siempre pueden ser sometidos a pruebas, porque no son más que lo que hacen, simples hijos de sus obras culturales, los poseedores de títulos de nobleza cultural —semejantes en esto a los poseedores de títulos nobiliarios, en los que el ser, definido por la fidelidad a una sangre, a un suelo, a una raza, a un pasado, a una patria, a una tradición, es irreductible a un hacer, a una capacidad, a una función— no tienen más que ser lo que son, porque todas sus prácticas valen lo que vale su autor, al ser la afirmación y la perpetuación de la esencia en virtud de la cual se realizan. Definidos por los títulos que les predisponen y les legitiman para ser lo que son, que hacen de lo que ellos hacen la manifestación de una esencia anterior y superior a sus manifestaciones, según el sueño platónico de la división de funciones fundada en una jerarquía de los seres, los poseedores de títulos de nobleza cultural están separados por una diferencia innata de los simples plebeyos de la cultura, que están irremediamente destinados al estatus dos veces devaluado de autodidacta y de «ejecutante de una función». (Bourdieu, ed.2012:27)

La presente investigación tiene como objetivo señalar el aporte intelectual de los autores de tango. Del análisis de sus obras, especialmente en la de Enrique Santos Discépolo, se advierten o se desprenden ideas fundamentales, entre ellas el tema del origen.

Este trabajo pone en concordancia también cómo estos autores, de la mano de otros intelectuales de origen extranjero, irrumpieron en el campo literario porteño con la fuerza de un “cross a la mandíbula” en palabras de Roberto Arlt. Obviamente no fue generación espontánea, bebieron de la tradición anterior, pero sin el compromiso con que cargaban los autores criollos. Son lectores de clásicos ya mediados, mucho de ellos ni siquiera tuvieron en su hogar el acceso a la lengua en forma correcta. Eran bilingües, pero no de idiomas considerados cultos, sino “casi bárbaros”. Fueron los hijos primeros de la educación pública, del estado como forjador nacional, pues no tenían muertos en América y su identidad se había perdido en el cruce trasatlántico. El acceso a las letras

lo hicieron de la mano de traducciones de pésima calidad, pero eso los hermanaba. Sus primeros contactos con las artes escénicas fueron a través del circo criollo y los actos de celebración del centenario de la independencia, a la vez que su educación tuvo mucho de militante, más de ateneos que de academias.

La poetisa Juana Bignozzi (1937-2015), bastantes años después, remarcaba el concepto de “aristocracia obrera”, que es clave a la hora de entender cómo un grupo casi sin pasado logró apoderarse del campo intelectual, entre ellos, muchos de los letristas del tango:

Vengo de una familia de criollos viejos, cuyos orígenes están en Padua. De mi bisabuela para acá, todos argentinos. Mi padre obrero panadero y anarquista; o sea, no hacía changas ni horas extras. Siempre decía que un obrero no tiene que tener dos trabajos ni mucho menos quitarle el trabajo a otro obrero. La dignidad para él estaba en mantenerse con un solo trabajo, o sea que no teníamos casi nada. Tuve muy poca ropa y un único par de zapatos (el que me exigían en la escuela, pero que también servía para las fiestas). Vivíamos en la parte más humilde de Saavedra, en una calle de tierra, que era barro cuando llovía. Hasta mis 10 años no hubo agua caliente: el gas no había llegado al barrio. De ahí vengo. Más pobres que nosotros sólo eran los mendigos. Ahora bien, otras cosas, en cambio, no faltaban. En casa había muchos libros y una vez por mes íbamos al Teatro Colón. Era una decisión sobre en qué cosas se debía gastar y en cuáles no, y si bien de chica yo hubiera querido tener más ropa que libros, con el tiempo me di cuenta de que ésa había sido la mejor manera que mi familia había encontrado para ayudarme. Ese obrero cultivado, amante de la cultura, sin proponérselo me estaba haciendo cambiar de clase. La cultura nos hace cambiar de clase. Una no traiciona lo que es, pero se produce un ascenso social irremediable y empezamos a tener otro tipo de apetencias y necesidades. En eso, en el desprecio férreo a la ignorancia, para terminar de contestar a su pregunta, consiste la aristocracia obrera. (Bignozzi, entrevista 15/8/2010)

Los letristas de tango, en muchos casos fueron “aristocracia obrera”, casi un sinónimo de intelectual en este contexto. La mayoría provenía de una incipiente clase media, tal cual Santos Discépolo, y, mediante su discurso, ennoblecieron la cultura popular. Ya no era cuestión de contar cualquier anécdota con tintes pornográficos para que el pobre se divirtiera, sino que la cultura popular se llenó de contenido. La calidad poética puede ser puesta en duda, la intención no, y esta es otra de las tareas que se ha propuesto analizar la presente investigación. Se hace necesario siempre ir ampliando el campo intelectual, revisar lo que en otros tiempos se pensó y se dijo, explorar los distintos testimonios, no solamente los canonizados:



Una historia de los intelectuales debería activar la exploración de diversas canteras y alimentarse del aporte de varias disciplinas, más o menos próximas. Entre estas disciplinas vecinas, las más obvias son la historia de las ideas, la historia de la literatura... la historia política y la sociología de los intelectuales. Pero hay otros campos de conocimiento menos obvios, aunque no por eso menos importantes, como la historia de la prensa y la historia de la edición. En otras palabras: una historia que tome en cuenta la diversidad de formas que adoptó la acción de los intelectuales a lo largo de dos siglos sólo puede ser fruto de la colaboración de estudiosos de diferentes disciplinas, desde la historia política a la historia de la literatura latinoamericana, pasando por la sociología de la cultura y la historia de las ideas.” (Altamirano, 2008:22-23)

\*\*\*

El modelo planteado por Carlos Altamirano será la metodología seguida en la presente investigación, en donde mediante la consulta de trabajos de distintas disciplinas se pondrá en relieve la importancia que tuvo el tango para encontrar la “voz” de una generación.

Si bien son varios los textos consultados, hay dos que cobran principal importancia y se encuentra referenciados a lo largo de todo el texto. El primero de ellos es el ensayo *Evaristo Carriego* (1930) de Jorge Luis Borges, donde mediante una crítica con tintes biográficos, el autor pone en contexto el nacimiento de la mitología del suburbio, con la aparición de sus personajes y sus escenarios. Además de la lucidez del escrito, cobra mayor valor para nuestras hipótesis al tratarse de un estudio planteado desde el mismo lugar y momento en que surgen las letras del tango.

El segundo, y que entra en diálogo con toda la bibliografía trabajada además de las propias ideas aquí planteadas, es *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1920* (1988) de Beatriz Sarlo. Desde ahí se recogen muchas de las reflexiones que la autora hace en torno a las vanguardias literarias porteñas. Estas serán contextualizadas y adaptadas al contexto de los autores de tango, pues muchas de las variables que jugaron en los intelectuales de los grupos de Florida y Boedo, sobre quienes se centra Sarlo, también afectaron y moldearon el quehacer de letrados de la canción popular.

El campo intelectual porteño gozaba de una polifonía mucho mayor que la de sus pares latinoamericanos. Como se ha indicado y como se ahondará en el primer capítulo, el crecimiento de la economía y el aumento de la población debido a la gran masa inmigratoria cambiaron completamente el panorama de la zona en cuestión. Con

ello, la uniformidad de que pudo haber gozado la nación había quedado truncada. De ahí el continuo debate en que caen los distintos grupos artísticos e intelectuales, los consagrados y los que van en busca de espacio:

En consecuencia, los escritores y los artistas constituyen, al menos a partir del romanticismo, una fracción dominada de la clase dominante, que en razón de su posición estructuralmente ambigua está necesariamente obligada a mantener una relación ambivalente tanto con las fracciones dominantes de la clase dominante (los burgueses), como con las clases dominadas (el pueblo), y a hacerse una imagen ambigua de la propia función social. (Bourdieu, 2002:107-108).

En la introducción del libro *Una Modernidad Periférica, Buenos Aires 1920-1930* (1988), Beatriz Sarlo indica que se propone entender de qué modo los intelectuales argentinos del primer tercio del XX vivieron los procesos de transformaciones urbanas que se produjeron en la capital argentina, como los deseos, los sentimientos y las ideas, muchas veces contradictorias, se dieron cita en sus obras en forma de “trazos y recuerdos” en los textos de una cultura.

El mismo interrogante surge en esta tesis, pero en lugar de analizar el testimonio escrito que legó la época, se centra en el registro sonoro, es decir, las canciones que marcaron el momento. Para ello se utilizará como base el estudio que realizó Sarlo para los trabajos de Borges, Arlt y González Tuñón entre otros, poniendo en debate la “alta cultura” con la de vocación masiva y popular. El modo será el análisis de las temáticas de los tangos, más que el desglose argumental de la letra en sí.

De igual forma se trata de huir del trabajo netamente gráfico. Muchos de los textos que se han publicado sobre el tango se centran en la descripción de las letras, en la reseña biográfica del autor y en la anécdota que la inspiró. Esto lleva a una mirada del tango sobre sí mismo, sin contextualizarlo con las demás artes creativas que se dieron a la vez. El uso desmesurado de adjetivos, a la vez que la abundancia repetitiva de clisés en cuanto a la nominación de los autores, lleva una valoración poco seria del real aporte de las letras del tango al campo literario.

Oscar Conde (2003) subrayaba que era hora de quitarles el tango a los periodistas y hacer un estudio más acabado de las letras, aunque luego se desdecía de ello. La presente investigación cree pertinente limpiar el tango de una parte del mito sobre él, que no ha hecho más que alejarlo de la crítica, blindándolo en el chauvinismo

que involucra muchas veces a lo popular, lo que no hace más que desnudar las falencias del análisis o la mirada peyorativa que se tiene sobre él:

Se había abordado la canción popular contemporánea, bien desde la perspectiva erudita de encontrarle las raíces en el cancionero tradicional o bien desde el sociologismo que indaga la transmisión de ideología de las canciones desde los tiempos de la prerrevolución francesa, cuando cumplieron entre las masas papeles equivalentes a los cumplidos por los enciclopedistas entre las elites. (Zavala, 2000:10)

Por tal motivo, se ha hecho uso de bibliografía que no necesariamente tiene que ver con lo musical, aunque sí con la época en cuestión. Los trabajos propiamente sobre canción sirven de guía para el análisis, a la vez que aportan datos históricos que ayudan a situar los contextos en los cuales estuvo inmerso, pero, más que éstos, son fundamentales los estudios sobre la poesía de la época, a la vez que trabajos sobre historia contemporánea que le otorgan una distancia a la mirada que surgirá en los siguientes capítulos. De esta forma se utilizarán como sustento estudios sobre historia, sociología, literatura o psicología, siguiendo la metodología propuesta por Altamirano.

Además tiene como uno de sus principales fuentes los trabajos realizados por Beatriz Sarlo y sus reflexiones en torno al campo literario e intelectual de la argentina del siglo XX, especialmente en su primer tercio. En su ensayo *Oralidad y lenguas extranjeras: El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX* de 1996, se plantea preguntas que son muy similares a las que surgen aquí:

¿Cuántas voces y qué voces producen un texto cultural que no aparezca desgarrado por conflictos sociales ideológicos y culturales? ¿cuánta diversidad admite una nación cuyo pasado no es ni tan rico ni tan extenso como para garantizar la unidad de las diferencias? ¿qué lugar tiene la voz del otro en una cultura que todavía no ha terminado de organizar el mito de la voz propia? Estas preguntas pueden leerse no de manera explícita: sin embargo, son el subtexto tejido en el envés de una trama escrituraria donde el tema de la nacionalidad en construcción vuelve como un fantasma que nadie puede exorcizar para siempre. En la década del treinta, el ensayo toma nuevamente la pregunta sobre qué somos, en verdad, los argentinos para definir con alguna esencia que nunca se manifiesta del todo una nacionalidad siempre amenazada o incompleta.” (Sarlo, 1996:4)

A lo que Sarlo se refiere, el ensayo, está dentro de lo ya consagrado como intelectual, es decir, en palabras de Pierre Bourdieu (1966), la “esfera de lo legitimado”. El tango, tal como el jazz, pertenecen a la “esfera de lo legitimable”, y esta investigación lo toma

como tarea. En ambos estilos se manifiestan temas similares e inquietudes que buscan responder a las mismas interrogantes. Por medio de la canción, o por lo menos una porción significativa de ella, los autores buscan dar con la respuesta, saber quiénes son realmente los argentinos. Lo paradójico es que el chauvinismo estuvo más cerca de la cultura legitimada. Borges, González Tuñón, Arlt o Scalabrini Ortiz usaron más repetidamente la palabra “argentino” y el sustantivo “Argentina” que Enrique Santos Discépolo u Homero Manzi.

Por tal motivo se ha propuesto como segundo objetivo poner en contexto los tangos más representativos, centrándose en la obra de Santos Discépolo. Situarlos en torno a los que se venía realizando en otras esferas de lo cultural, como lo fue la novela y el cuento, el ensayo social y la poesía. Todas estas expresiones, llamadas de la “alta cultura”, así como las populares o de “baja cultura”, pertenecen a un mismo momento, a intereses muchas veces similares y, en muchos casos, fueron destinados a un mismo público. Son partes del mismo “*corpus poeticum*” (Borges, ed.1976:114-115), por lo tanto se pueden usar herramientas similares para su análisis. Tal es el caso de la historiografía literaria, la historia de la cultura y los estudios culturales.

Mediante ellos se busca dar respuesta a las preguntas de investigación, que surgen del deseo de saber si el tango puede ser considerado como literatura y si, a la vez, su lírica fue una imitación de la llamada “alta cultura”, o en cambio, el tango adelantó tópicos y temas que luego serían abordados por otras disciplinas.

La hipótesis central es que el tango le disputó al “campo legitimado” ser la voz literaria de una ciudad y una época, y ello se pudo dar exclusivamente por las condiciones sociales e históricas de Buenos Aires en los primeros años del XX, cuando la irrupción de una nueva generación de consumidores de cultura demandaron un arte más de acuerdo a sus pretensiones.

Objetivamente no todas las letras de tango son originales y tampoco todas gozan de calidad poética. La gran mayoría han sido olvidadas o quedan relegadas tras la melodía, pero en el caso de algunos letristas, en particular Enrique Santos Discépolo, Homero Manzi y otros, se puede hablar de una “intención poética”.

Por lo cual, durante el desarrollo se buscará dar respuesta a lo recién planteado y de las cual surgen otras interrogantes:

¿El tango puede ser considerado como literatura?

¿Constituye en sí mismo un género literario?

Su lírica ¿Fue a imitación de la alta cultura o adelantó tópicos y temas que luego serían abordados por otras disciplinas?

¿Aporta el tango elementos para comprender su momento y su lugar?

¿Se puede constituir un canon poético del tango?

La segunda parte de esta tesis arroja preguntas que van en el mismo sentido, pero que ahondan en la figura de Enrique Santos Discépolo:

¿Cuáles son las diferencias entre las temáticas que aborda Enrique Santos Discépolo y la de los demás letrados de tango?

¿Cuáles son las similitudes y los puntos de convergencia entre la obra de Santos Discépolo y la de sus contemporáneos en la llamada “alta cultura”?

Como Ricardo Piglia ha sostenido en ensayos, cuentos y conferencias, existe una forma de leer y ésta varía según el género al que esté expuesto, en el caso de las letras de tango hay una predisposición en quién las oye, especialmente si hay un interés más allá de lo melódico. Piglia habla del cómo leer un relato, y este estudio pretende sugerir una forma de oír un tango:

Me parece muy interesante que en un momento dado, en los años 30 y 40, todos los grandes críticos, digamos Bloch, Krakauer, Benjamin, Simmel, Orwell, W.H. Auden, Brecht, Edmund Wilson, el mismo Caillois, se están planteando la cuestión del género policial. Les interesan muchas cosas del género: el hecho que sea popular, que sea marginal, en el sentido de las grandes tradiciones, porque ellos han empezado a luchar contra la historia de los grandes nombres de alta literatura y buscan formas menores.” (Piglia, 2015-B:152)

Desde aquí este trabajo se divide en dos partes centrales: la primera, referida a aspectos medulares del tango, se subdivide, a su vez, en tres apartados.

El primero, *Contexto histórico* abordará la canción popular poniéndola en tenor al momento político de la cual fue testigo y participante, la formación del estado nación y la llegada de la gran inmigración procedente del sur europeo. Luego se analizarán algunos factores de crecimiento demográfico y la consolidación de una economía nacional. Por último, se abordarán aspectos políticos como el derrocamiento del yrigoyenismo en el golpe de estado de José Félix Uriburu que da inicio a la Década infame. Así como, la llegada de Juan Domingo Perón a la presidencia.

El segundo apartado, *Tango y literatura* aborda la estrecha relación que ha existido entre el tango y el campo literario, con quien ha compartido influencias y tópicos, así como la retroalimentación entre ambos.

Dos características principales se dieron en torno a esta relación. La primera tiene que ver con el menosprecio que sufrieron los letristas de parte de la llamada alta cultura, ya sea desde los vanguardistas, o desde el realismo social. Se ahondará en opiniones de ambos sectores. Por otra parte se explorará en los personajes y estereotipos de los cuales echo mano el tango y mucha de la literatura del momento. La imagen del poeta Evaristo Carriego como fundacional a una estética del suburbio, con la aparición de sus héroes arquetípicos: el guapo, la milonguita, la costurera. Ella será la primera tradición de la cual se alimentará el tango.

De igual forma se tendrá presente la hermandad que surgió entre las dos manifestaciones populares más importantes del momento: el teatro y la canción popular. La evolución que surge desde los sainetes hasta el grotesco criollo de Armando Discépolo es un progreso similar al que experimentan las letras de tango, desde un carácter festivo inicial, para luego dar paso a temas más complejos. El escenario será casi siempre el mismo, la ciudad de Buenos Aires y su mitología de antihéroes. Las calles con el carácter que la bohemia les imprimió, destacando Boedo, Florida y Corrientes, como si fueran a su vez tres escuelas estilísticas diferentes.

En segundo lugar esté el tratamiento del lenguaje, un tema fundamental a la hora de establecer la raigambre de un escritor. El caso del lunfardo, sello popular de muchas de las letras y del cual se nutren los autores desde el primer tango canción. El uso y el abuso de la jerga, los defensores y los detractores serán parte de un debate que buscó desde un principio dar con quién estaba autorizado a ser el poeta de su época y su ciudad. Y tras ello, la forma y el “idioma” en la cual la gesta del porteño debía ser escrita.

Para finalizar con la primera parte, en el apartado *El tango* se hace una breve historia de la evolución de éste, desde lo incierto de sus orígenes, pasando por la evolución desde la ruralidad hacia la ciudad para llegar a la consagración de la letra con argumento con Pascual Contursi y *Mi noche triste*. El capítulo abordará los tres elementos base de la comunicación. El emisor, en este caso los poetas en cuestión. El mensaje, en dónde se pondrá en relieve la originalidad del tango mediante los estilos y temáticas que abordó y por último el receptor, donde se encuentra el público que consagró al tango como uno de sus estilos favoritos y le dio finalmente el sello de raigambre porteña que lo tiene catalogado como patrimonio cultural inmaterial según la Unesco.

La segunda parte *Cambalache*, está dedicada al autor y compositor Enrique Santos Discépolo, quien además de consagrarse como uno de los letristas más importantes del tango, se destacó en otras disciplinas el teatro, el cine, así como la organización gremial y finalmente la propaganda política mediante sus charlas radiales. En el primer apartado *Enrique Santos Discépolo*, se darán a conocer aspectos biográficos principales y una síntesis cronológica para contextualizar los distintos momentos de su obra y vida pública.

Finalmente, siguiendo la pauta establecida por Oscar Conde (2003) y como forma de esquematizar la valoración de los principales tangos del autor se dividió en cuatro líneas temáticas. Estas son *Amorosa*, *Denuncia*, *Grotesca* y *Descriptiva*, las cuales se cruzan y dejan ver, en forma transversal, la particular mirada de Santos Discépolo sobre el mundo.

**PARTE I**  
**El tango**





## 1.0 CONTEXTO HISTÓRICO COLIZACIÓN HISTÓRICA

El tango es varias cosas. En primer lugar, es una música que surgió a finales del siglo XIX en el Río de la Plata, y que fue mutando y enriqueciéndose al compás del tiempo que le tocó vivir. Por ello, está ligada indisolublemente a un lugar y un momento precisos. No habría podido ser ni en otro país ni en otro siglo. Fueron los hombres de su tiempo quienes lo forjaron y los hechos acontecidos durante su nacimiento y apogeo quienes lo moldearon hasta conformar el estilo musical y poético que se conoce hoy como tango-canción. Por esto, además de una valoración artística, el tango debe ser situado en su momento histórico: se trata de uno de los fenómenos culturales más importantes, si no el más, de la zona rioplatense.

Es preciso remontarse un poco antes de la aparición del llamado primer tango con argumento, *Mi noche triste* de Pascual Contursi y Samuel Castriota, pues allí se hayan las condiciones y variables previas sin los cuales no se entiende el fenómeno. Entre ellas, el hito más significativo fue la llegada de la gran inmigración a partir del último tercio del XIX.

Más tarde, para las últimas décadas del XIX, una vez ya consolidado el género musical en la ciudad de Buenos Aires, centro desde el cual se desarrolla e irradia a nivel regional primero y después nacional e internacional, son varios los hechos que marcaron la primera mitad del XX en la Argentina. Entre éstos destacan la llegada a la presidencia de la Unión Cívica Radical de la mano de Hipólito Yrigoyen (1852-1933), la promulgación de la de sufragio universal, conocida como ley Saenz-Peña, más tarde el derrocamiento del gobierno radical y la llamada Década infame, a la vez que distintos sucesos políticos que dejaron huella en el acontecer nacional, por lo cual influyen en su transformación y desarrollo. De los recién mencionados es la Década infame, también llamada de la “mishiadura”, uno de los más importantes para los letristas, especialmente en el caso cuanto a Enrique Santos Discépolo, objeto principal de este estudio.

Por último, será también decisivo el surgimiento del justicialismo y la figura del General Juan Domingo Perón (1895-1974), quien alcanza la presidencia de la República Argentina en 1946, luego reelecto en 1951, mismo año en que muere Santos Discépolo.

Estos son los tres momentos que serán utilizados como referencia cronológica, asumiendo que existen otros esquemas como el de Gustavo Varela y su *Genealogía política del tango argentino* que reconoce: “la existencia de tres grandes períodos: el

tango prostibulario (desde los orígenes hasta 1916), el tango canción (desde 1916 hasta 1955) y el tango de vanguardia (desde 1955 en adelante)” (Varela, 2012:2).

De los tres citados por Varela, este trabajo enfoca el segundo, es decir, el que comienza en 1916 y se prolonga hasta 1955, también conocido como “de la guardia nueva”, cuando irrumpen, de la mano de Julio de Caro, las orquestas típicas y, principalmente, la letra con argumento. Paralelamente a ello, en la esfera de alta cultura, también hay una renovación. En la misma ciudad surge una de las iniciativas más importantes en el plano literario. Se trata de la revista *Sur*:

El año de la gestación de *Sur*, 1930, es una fecha bisagra en la historia argentina. A la amplia crisis transnacional generada por el *crack* de 1929, se agregó el golpe militar que puso fin a la segunda presidencia de Hipólito Yrigoyen e inauguró la nefasta serie de gobiernos *de facto* que padeció el país. La década del treinta conoció así la recesión económica, la represión política y el fraude electoral. Por otra parte, el retroceso de la democracia, el avance de los regímenes totalitarios en Europa y en la Unión Soviética, la Guerra Civil Española y finalmente el estallido de la Segunda Guerra en 1939 serían suficientes para justificar las evaluaciones más sombrías en una dimensión que excede las fronteras nacionales. Tales acontecimientos, lejos de provocar una parálisis generalizada, desataron intensas polémicas y abundantes intervenciones de sesgo político por parte de numerosos intelectuales provenientes de todo el espectro ideológico del mundo occidental, incluidos sectores relevantes del ámbito argentino, y entre ellos *Sur*.” (Altamirano, 2010:197-198)

La década del treinta concentra el grueso de la producción estudiada, momento en que el tango se concreta como un representante cultural de las clases medias y populares, siendo consagrado en la figura del cantante Carlos Gardel, así como también en espectáculos de revista y la irrupción del cine medio de entretenimiento. El tango es el género musical más importante y el reconocimiento que le brindan las clases menos acomodadas vuelcan hacia él la mirada del peronismo, que busca la identificación de la gran masa electoral.

Finalmente el tango desaparece como fenómeno social entrada la década del cincuenta. Han muerto ya dos de los autores principales: Homero Manzi, y meses después Enrique Santos Discépolo. Pocos años más tarde, en 1955, el gobierno peronista es derrocado en la llamada Revolución Libertadora y la irrupción de un gobierno militar que corta de cuajo las aspiraciones de la clase trabajadora. Tras ello, el tango pierde protagonismo.

A continuación se pondrán de manifiesto la importancia que estos tres hitos históricos tuvieron para el desarrollo y evolución del tango-canción.



## 1.1 LA INMIGRACIÓN COMO ANTECEDENTE

Alguna vez Octavio Paz dijo (o dijeron que dijo, parafraseando a Borges) que los argentinos eran descendientes de los barcos. Es un juego de palabras que cuenta mucho de quienes proceden del continente americano, pero que cobra mayor fuerza en los argentinos, y más aún, en los habitantes del Río de la Plata. La inmigración europea de fines del siglo XIX e inicios del XX vino a cambiar totalmente el paisaje humano de Buenos Aires, la *Reina del Plata*, y con ello generó un sujeto cultural y social que se transformó en el arquetipo de lo que es hoy el *ser argentino*. Fueron millones los que cruzaron el Atlántico huyendo del hambre, las guerras y las persecuciones religiosas para irse mezclando con quienes también, dentro del propio territorio nacional, huían de la precariedad rural.

El inmigrante y su descendencia conformaron ese nuevo ciudadano, que dejaba atrás la patria de origen, así como también la marca indeleble del siglo XIX, para comenzar a forjar un nuevo país, y de paso, un siglo al que uno de ellos bautizaría como el del *Cambalache*.

En cuanto al inmigrante, no es una figura objetiva –tal y como los discursos político-mediáticos al respecto sostiene–, sino un operador cognitivo, un personaje conceptual al que se adjudican tareas de marcaje simbólico de los límites sociales. Se le llama “inmigrante”, es decir *que está inmigrando*, puesto que se le niega el derecho a haber llegado y estar plenamente entre nosotros. A él, y a sus hijos, que se verán condensados a heredar la condición peregrina de sus padres y a devenir eso que se llama “inmigrantes de segunda o tercera generación. (Delgado, 1996:113)

Así, fueron inmigrantes de segunda generación quienes dieron vida al fenómeno que nos ocupa: el tango. Son en su gran mayoría hijos de italianos, los *tanos*<sup>1</sup>. Horacio Salas (1997) confecciona una lista en donde menciona a varios de los que serán luego considerados fundadores de la canción porteña, los músicos Vicente Grecco, Alfredo Bevilacqua, Ernersto Ponzio, Francisco Lomuto, Francisco Canaro, Sebastián Piana, los hermanos Francisco y Julio De Caro, Augusto Berto, Roberto Firpo, Juan Maglio y, más tarde, Astor Piazzolla, o los letristas Pascual Contursi, Homero Manzi y Enrique Santos Discépolo. Se puede agregar que la inmigración no sólo proveyó hijos para el tango,

---

<sup>1</sup> TANO: Napolitano, italiano en general. Es aféresis de napolitano. (Gobello, 2003:239)

sino para otras tantas disciplinas, como en la literatura a Roberto Arlt, uno de los de más trascendencia en la primera mitad del XX.

Posiblemente se puede afirmar que ese éxodo europeo es la variable más fácil de definir a la hora de rastrear la historia del tango. Es un elemento que está en todos los análisis, desde los estudios historiográficos hasta las valoraciones artísticas al cual lo someten muchos escritores, entre ellos Jorge Luis Borges.

Este factor, que gravitó en el considerable aumento de población en los países del Río de la Plata, especialmente a Buenos Aires, fue promovido desde el propio estado argentino, siguiendo la tónica de los distintos gobiernos liberales que se sucedieron en América Latina:

En 1852, Alberdi escribe en Las Bases un programa económico-institucional que tiene en su centro a la inmigración: la población de los países americanos deberá duplicarse cada cuatro años porque no hay nación que merezca ese nombre y tenga sólo medio millón de habitantes. La inmigración es una de las condiciones básicas de la constitución de una nacionalidad moderna para la Argentina y, en ese movimiento de importación económica y cultural, no se ven amenazas sino promesas. El estado y sus instituciones deberán garantizar las normas formales para que se despliegue la competencia económica que tiene como condición el reconocimiento del pluralismo cultural, lingüístico y religioso. La perspectiva, en este texto fundacional, es optimista respecto de la América futura y pesimista respecto de la nación efectivamente existente. Ella, la nación hispano-criolla, deberá convertirse en nación europea, trayendo de Europa “su espíritu nuevo, sus hábitos de industria, sus prácticas de civilización. (Sarlo, 1996:5)

Ante el mandato liberal, la maquina inmigratoria comenzó a funcionar. Ya había un país que avanzaba definiendo su territorio, que estaba a punto de lograr la configuración de su estado, pero que tenía como meta la de conformar también a la población que habitaría esta inmensidad. La sentencia de Massimo D'Azeglio: “*Hemos hecho Italia: ahora debemos hacer italianos*” que rescata Eric Hobsbawm (2002), bien vale para la situación que atraviesa Argentina. Así, durante ese período de cerca de setenta años, no cesan de arribar al puerto de Buenos Aires miles de tanos, gallegos, rusos, turcos o franchutes, usando la nomenclatura que le fue dando el porteño a los italianos, españoles, judíos, otomanos y franceses. Por las calles de la creciente ciudad se mezclaban los distintos idiomas y dialectos que cada uno traía de su territorio, era Babilonia, como la apodó Armando Discépolo en su grotesco criollo. La tarea de Juan Bautista Alberdi no se quedó en una reflexión, sino que en un mandato para el Gobierno Federal. El artículo 25 de la Constitución de 1853 mandataba la misión de fomentar la

inmigración europea: “y no podrá restringir, limitar ni gravar con impuesto alguno la entrada en el territorio argentino de los extranjeros que traigan por objeto labrar la tierra, mejorar las industrias, e introducir y enseñar las ciencias y las artes.”<sup>2</sup>

Paralelamente a ello, para el último tercio del XIX, Argentina, y especialmente Buenos Aires, comenzaron una etapa de gran prosperidad económica, que las fue acercando, a nivel de desarrollo, a varios países europeos, sobre todo en lo referido a tasas de alfabetismo y vivienda. Si bien la economía se sustentaba principalmente en el agro, alejado de la urbe, éste no fue constante durante el transcurso del XIX. La ganadería, básicamente ovina, era de baja calidad y las grandes distancias del territorio nacional hacían difícil y costoso el transporte y las comunicaciones. De la misma forma, el área de servicios, especialmente la banca y el comercio se concentraban en el litoral, específicamente en la ciudad de Buenos Aires, manteniendo una desigualdad con la provincia que marcará profundamente el desarrollo dispar del país:

El lugar de mayor crecimiento fue en el Río de la Plata. Argentina pasa a tener 1.100.000 habitantes en el año 1850 a 4.693.000 en el 1900. Uruguay tiene sólo 132.000 habitantes en 1850 pero en el año 1900 llega hasta los 915.000. Existe una relación directa entre el crecimiento de las exportaciones agrícolas y el crecimiento de la población. Desde los puertos platenses salían cereales, carne, cuero y lana. Las autoridades administrativas coinciden en que para producir más son necesarias más manos y quieren que las manos sean europeas. Las dos repúblicas platenses suben las barreras y los barcos descargan miles y miles de esperanzas en los puertos americanos. Los emigrantes de las Islas Canarias van para Venezuela, los portugueses para Brasil, los genoveses, piamonteses, napolitanos, vascos y gallegos para Argentina y Uruguay. (Suárez, 2005:13)

A modo de complemento, para ilustrar la diferencia que tenía Argentina con el resto de los países, esencialmente con sus vecinos, se adjunta la siguiente tabla

---

2 El Artículo 25 de la Constitución de la Nación Argentina de 1853 y ratificada en 1860 sigue vigente hasta el día de hoy.



## INMIGRACIÓN NETA: ARGENTINA, URUGUAY Y CHILE

1881 -1930 (en miles)

	Argentina	Uruguay	Chile	Total
1881-1885	191,0	26,7	4,3	222,0
1886-1890	489,4	42,1	23,9	555,4
1891-1895	156,1	13,8	2,8	172,7
1896-1900	303,9	33,9	4,1	341,9
1901-1905	329,3	43,8	3,6	376,7
1906-1910	859,3	92,8	35,6	987,7
1911-1915	490,4	101,0	53,3	644,7
1916-1920	2,4	53,1	14,8	70,3
1921-1925	510,2	70,0	34,3	615,5
1926-1930	481,6	102,6	6,3	590,5
	3.813,6	579,8	183,0	4.576,4

(Tabla extraída de Suárez, 2005:15)

Tal como se puede observar en el cuadro, la llamada “gran inmigración” se prolongó por varios años, incluso tras la década del treinta. Argentina sería refugio luego para los exiliados de la Guerra Civil Española y de la II Guerra Mundial. Paradójicamente, más tarde serán miles los argentinos que tengan que partir al exilio, tras la serie de golpes de estado que se suceden a lo largo de las décadas del cincuenta, sesenta y setenta. Es la conformación, en palabras de un descendiente de judíos europeos, Juan Gelman (1967), quien aseguraba provenir “de un país complicadísimo /latinoerucosmopoli-urbano/Criollojudipolaco-galleguisitanoira”.

Siguiendo con la metáfora de Armando Discépolo y su *Babilonia*, cabe señalar cómo se fue estructurando la nueva población argentina: “Los italianos siguieron siendo la porción mayoritaria con dos millones de personas ingresadas entre 1881-1914, los

españoles fueron el segundo grupo en importancia con un millón cuatrocientos mil y, muy por detrás, lo franceses sumaban ciento setenta mil ingresos”. (Bjerg, 2009:24-25)

La fórmula ideada por los gobiernos para hacer crecer al país se sustentaba en una triada. Como primer punto las inversiones extranjeras; luego, el comercio fuera de las fronteras nacionales; y por último la inmigración desde Europa. De los tres, claramente el último es el que más nos importa. La llegada de extranjeros para hacer patria tan lejos de sus lugares de origen, fue un estímulo para ir generando un lenguaje propio, que se dio tanto en manifestaciones artísticas como la literatura, teatro, tango, entre otros, así como en la política, mediante los distintos movimientos que importaron ideas para terminar fraguando militancias que hasta el día de hoy perduran. Rosario y Buenos Aires fueron las más marcadas: “Muy pronto, más de la mitad de sus habitantes habían nacido en el extranjero; una mayoría provenía entonces de la península itálica, otros muchos de España y el resto de Francia, Irlanda, Alemania y otras regiones de Europa, y en menor medida de América”. (Sábato, *cifr*, Altamirano, 2008:402)

Muchos de quienes llegaron a la Argentina emprendieron pronto regreso a sus países de origen. María Bjerg (2009) estima entre un treintaicinco y un cuarenta por ciento a los “golondrinas” es decir, quienes no quedaron. Habían viajado con la única meta de conseguir dinero para retornar a su tierra. Esa vuelta a sus patrias de origen no se basó en la añoranza ni en la nostalgia, sino que la llegada no había sido tan prometedora como en algún momento la imaginaron:

Como se comprende, las condiciones de vida distaban de ser óptimas, sobre todo viviendo en carpas, en medio del campo, sin instalaciones sanitarias, agua corriente potable ni asistencia médica. La agricultura ofrecía trabajo, pero no oportunidad ni créditos para adquirir la tierra y poder arraigarse. Por todo ello, muchos dejaron los trabajos en el interior y se concentraron en la ciudad. Los testimonios gráficos de esa época nos muestran a extranjeros mal vestidos, apenas cubiertos con prendas que no coincidían con el tamaño de sus cuerpos. El calzado era muchas veces desastroso por el desgaste que había sufrido. La cabeza la cubrían con trapos remendando pañuelos, boinas, sombreros deformes y astrosos. (Carretero, 1999:40)

Esa situación era compartida también por quienes ya habitaban el territorio argentino: los gauchos, los indígenas, los peones de campo y principalmente su descendencia. En conjunto van a sufrir la pobreza y a iniciar una migración hacia las ciudades buscando “*ese mango que te haga morfar*”, como diría más tarde Enrique Santos Discépolo en

*Yira... yira.* Las crecientes urbes se van llenado de gente y el campo va dejando partir a los suyos.

#### CONCENTRACIÓN URBANA EN TORNO A CAPITAL Y GRAN BUENOS AIRES

Año	Población Cap.Fed y G.B.A	% del país
1869	423.973	24.4
1895	1.445.021	36.53
1914	3.611.411	48.56

(Etchegaray y otros, 2000:160)

Buenos Aires se va conformando como una urbe de desplazados; tanto de la lejana Europa, como de la más próxima pampa. Ambos grupos irán cercando la ciudad, asentándose en los suburbios, en esa frontera entre real e imaginaria, entre la ciudad y el campo, que más tarde será el escenario predilecto de muchos de los relatos de Borges, así como de los tangos más nostálgicos de Homero Manzi. En esa franja se enfrentan dos mundos distantes en lo geográfico, pero cercanos en su condición de pobreza:

...los “gayegos” sin arado están más preparados para la lucha que los gauchos sin caballo, viene de la escasez, de un clima más duro y pueden trabajar más y mejor. Vienen buscando un nuevo lugar y los gauchos recuerdan con tristeza lo que perdieron. Unos respiran esperanza y otros, frustración. En estos años anteriores al 1900 no se puede hablar de mucha tolerancia entre los grupos sociales, aun no hay una convivencia pacífica porque cada uno está haciéndose un sitio. En este intento por encontrar abrigo van aflorando nuevas formas culturales, una de ellas es el tango, el fruto cultural más original de esta dialéctica urbana entre gente desplazada. (Suárez, 2005:11)

No hubo que esperar hasta el siglo XX para que comenzara a aparecer el inmigrante como personaje de conflicto. La mirada recelosa que se gana el recién llegado ya es advertida por José Hernández en su poema épico. Es la guerra entre los pobres antiguos y los pobres nuevos:

Yo no sé por qué el gobierno  
nos manda aquí a la frontera  
gringada que ni siquiera

Cuando llueve se acoquinan  
como el perro que oye truenos.  
¡Qué diablos! sólo son güenos

se sabe atracar a un pingo.  
¡Si creerá al mandar un gringo  
que nos manda alguna fiera!

No hacen más que dar trabajo,  
pues no saben ni ensillar;  
no sirven ni pacarniar,  
y yo he visto muchas veces  
que ni voltiadas las reses  
se les querían arrimar.

Y lo pasan sus mercedes  
lengüetiando pico a pico  
hasta que viene un milico  
a servirles al asao...  
Y eso sí, en lo delicaos  
parecen hijos de rico.

Si hay calor, ya no son gente,  
si yela, todos tiritan;  
si usté no les da, no pitan  
por no gastar en tabaco,  
y cuando pescan un naco  
uno al otro se lo quitan.

pa vivir entre maricas,  
y nunca se andan con chicas  
para alzar ponchos ajenos.

Pa vichar son como ciegos,  
ni hay ejemplo de que entiendan;  
no hay uno solo que aprenda,  
al ver un bulto que cruza,  
a saber si es avestruza,  
o si es jinete, o hacienda.

Si salen a perseguir  
después de mucho aparato,  
tuitos se pelan al rato  
y va quedando el tendal:  
esto es como en un nidal  
echarle güevos a un gato.

(Hernández, ed. 1976 :73-74)

Si bien la “frontera” que cita Hernández en su *Marín Fierro* se refiere al choque geográfico entre el estado argentino en expansión y los territorios indígenas, en la llamada Conquista del Desierto<sup>3</sup>, existe, tal cual se señalaba recientemente, otra frontera. Es la de la propia ciudad de Buenos Aires que se va expandiendo ante la inmensa llegada de nuevos residentes. Ahí está el “suburbio”, el “arrabal” y el “fangal” del paisaje tanguero. Ahí se ubica el conventillo, el espacio mítico que muchas de las letras tratan de volcar como espacio romántico, pero que, en realidad, fue un espacio de miseria y “promiscuidad”, tal cual denunciara Santos Discépolo en sus charlas radiofónicas. Allí se mezclan el gallego y el tano, entre los europeos, con otro recién llegado, el “cabecita negra”<sup>4</sup>:

De todas maneras, la población recién llegada necesitaba alojamiento, alimento y distracción. Para lo primero recurrieron a los conventillos, pues entre varios

---

<sup>3</sup> Se conoce así a la incursión militar que hizo el estado argentino sobre los territorios aun no incorporados, la Patagonia y la Pampa, mediante un conflicto bélico en contra de los pueblos indígenas que habitaban la zona. El conflicto se llevó a cabo entre los años 1878 y 1885.

<sup>4</sup>El cuento *Cabecita negra* (1961) de Germán Rozenmacher, ilustra el conflicto racista entre los hijos de inmigrantes europeos, ya asentados para la década de los sesenta, con los nuevos migrantes del campo, que van llegando a las ciudades.

ocupaban una pieza y el alquiler resultaba bajo y soportable; lo segundo se solucionó en las fondas, tenduchos, pulperías y en la actividad de vendedores ambulantes. En todos los casos, unas pocas monedas cubrían las necesidades mínimas del hambre diaria. En esos momentos, los salarios que se pagaban eran superiores a los de Estados Unidos y de la mayoría de los países europeos. Para la distracción y el esparcimiento se recurrió a lo existente, o sea, los prostíbulos y las casas que ofrecían música, juego, baile, bebidas, mujeres y otros placeres no anunciados. (Carretero, 1999:35)

El paisaje es turbio y los personajes que en él se desplazan están curtidos en la violencia y la miseria. Ahí, mezclados, van naciendo el “compadrito”, el “taura”, la “milonguita” y la “costurerita que dio el mal paso”<sup>5</sup>. La pobreza del inmigrante, la salida de ella, el origen de su miseria y el paisaje que lo adorna, son algunos de los tópicos más comunes en el tango y también en sus artes hermanadas: la poesía rea o poesía popular, el sainete y el grotesco criollo<sup>6</sup>. Estos comparten la mirada: el realismo social, que los acerca a lo que viene denunciando el llamado “grupo de Boedo”, y que, también, en su mayoría, lo conforman hijos de inmigrantes:

Pero más importante que el estatus ocupacional paterno, el prestigio familiar o el volumen de capital cultural, sobre todo al lidiar con intelectuales ávidos de estabilidad profesional, parece ser el grado de participación de los escritores en la experiencia de la inmigración. Ninguno de ellos, ni siquiera los más convencidos acerca del “carácter criollo”, como Borges, pudo esquivar el impacto avasallador de la inmigración en las transformaciones que atravesaba la estructura social del país desde fines del siglo XIX. (Miceli, 2010:502)

Siguiendo con Borges y con la naturaleza del intelectual que va surgiendo durante el siglo XX en Buenos Aires, se puede reseñar, mediante dos de sus más importantes mentores, cómo va insertándose el inmigrante en el ámbito cultural. El primero de ellos es Macedonio Fernández (1874-1952), uno de los principales representantes de la vanguardia. El segundo es Evaristo Carriego (1883-1912), poeta de clara vocación melodramática y popular. Ambos nacieron en la segunda mitad del siglo XIX, cuando ya comenzaba a cambiar para siempre el paisaje humano de Buenos Aires.

El recién llegado no pasaría desapercibido para nadie y el desdén con que fue recibido por los sectores acomodados, tampoco. Fernández, al igual que muchos de los

---

<sup>5</sup> Los personajes mencionados corresponden a estereotipos muy usados en el tango y la literatura. Generalmente se trata de habitantes de los bajos fondos, en el caso de los hombres asociados al culto del coraje y, en el de las mujeres, a la suerte que les cabe según su belleza.

<sup>6</sup> La poesía rea es un apelativo que le dan algunos poetas populares a su trabajo. Los temas son delincuenciales y su vocabulario predilecto es el lunfardo. El sainete es el teatro popular que luego, tras Armando Discépolo, ahonda en conflicto convirtiéndose en grotesco criollo.

llamados “criollos”, quiere dejar de manifiesto su arraigo en tierras americanas y distanciarse de esa masa que no deja de descender de los barcos. Se definía a sí mismo como argentino desde hace muchas generaciones, con padres, abuelos, bisabuelos, “España por todos lados”, aduciendo abuelo antiguo: “Tengo 54 años, nací en Buenos Aires (ciudad máxima ya, con población, opulencia y dinámica, de la filiación latina con 3.500.000 habitantes como continuo humano) el 1º. de junio de 1874, de ascendencia, materia y potencia hispana con muchas generaciones de americano, hijo de Macedonio y de Rosa del Mazo”. (Fernández, ed. 2010:34)

En relación a, Evaristo Carriego, Jorge Luis Borges (1976) le dedica un extenso ensayo donde ahonda en las raíces porteñas del poeta: “Carriego era entrerriano, de Paraná. Fue abuelo suyo el doctor Evaristo Carriego, escritor de ese libro de papel moreno y tapas tías que se llama con entera razón Páginas Olvidadas” pero que “A las razones evidentes de su criollismo – linaje provinciano y vivir en las orillas de Buenos Aires – debemos agregar una razón paradójica: la de su alguna sangre italiana, articulada por el apellido materno Giorello” (Borges, ed. 1976:29). Su antecedente italiano es difuso. Se puede desde ya situar previo a la gran inmigración, por lo tanto, es criollo antiguo, y esto le permite mirar con recelo a quienes vienen bajando desde los barcos:

Carriego solía vanagloriarse: *A los gringos no me basta con aborrecerlos; yo los calumnio*, pero el desenfreno alegre de esa declaración prueba su no verdad. El criollo, con la seguridad de su ascetismo y del que está en su casa, lo considera al gringo un menor. Su misma felicidad le hace gracia, su apoteosis espesa. Es de común observación que el italiano lo puede todo en esta república, salvo ser tomado realmente en serio por los desalojados por él. Esa benevolencia con fondo completo de sorna es el desquite reservado de los *hijos del país*. (Borges, ed. 1976:29)

El recelo con que se mira al extranjero, desde la mirada del criollo, ya venían anunciándose desde muchos años atrás. Había que tener recelo del gringo, del “hombre sin muertos en América” (Borges, ed. 1976:32). El desarrollo de la civilización, que pregonaban Domingo Faustino Sarmiento y los políticos liberales, agudizaba los miedos de los más conservadores. Vislumbraban riesgos que ponían en peligro el orden que ellos imaginaban para la Argentina:

Los cambios cada vez más acelerados de la economía mundial no ofrecen sólo oportunidades nuevas para la Argentina, suponen también riesgos más agudos que en el pasado. No es sorprendente hallar esa evaluación ambigua en la pluma

de un agudísimo colaborador y consejero de Rosas, José María Rojas y Patrón, para quien la manifestación por excelencia de esa acrecida presión del mundo exterior ha de ser una incontenible inmigración europea. Esa ingente masa de menesterosos, expulsados por la miseria del viejo mundo, ha de conmover hasta sus raíces a la sociedad argentina. (Halperin Donghi, 1980:XXIV).

Ese es el mismo tono que en el siglo siguiente despertó la inquietud de los que se asumían como portavoces de una tradición en constante riesgo. El propio Borges lo indicaba cuando decía: “Pienso que soy un poco extranjero en la Argentina: como no tengo sangre italiana... Aquí todo el mundo tiene sangre italiana. En ese sentido soy un poco raro, un poco forastero” (Peicovich, 2013:72). Una ironía que luego compensaba cuando reconocía sus antepasados portugueses y posiblemente judíos en su apellido materno, Acevedo.

En ese continuo ir y venir fue creándose la ciudad. Argentina, durante la segunda mitad del siglo XIX es el segundo lugar que recibió mayor inmigración europea. Beatriz Sarlo (1988) explica que si se toma en cuenta el volumen de inmigración en comparación al tamaño de la población del lugar al que se migra “el caso argentino es aún más sobresaliente, ya que fue el país que tuvo mayor impacto inmigratorio europeo en el período de referencia.”(Sarlo, 1988:17)

Tal como sucedería en Estados Unidos, muchos de esos inmigrantes se transformarían luego en obreros y habitantes de las crecientes urbes. La idea inicial de los políticos liberales no había resultado tal cual lo previsto. A pesar que el proyecto del gobierno argentino era derivarlos al campo para que fueran colonizando los terrenos que la campaña del desierto anexaba, no se fueron hacia el interior, sino que se asentaron en las ciudades. Se transformaron en los nuevos ciudadanos de un país que ponía en tensión una raigambre criolla, más mítica que real, con una masa heterogénea que no tenía claro si volvería alguna vez a su patria de origen.

Había que inventar una nación y, con ello, una tradición. Argentina no estaba creada, como la Italia que se mencionaba antes. Para entender la misión que se veía por delante, se puede citar el trabajo de Hobsbawm y Ranger (2002). Si se cambia el concepto “Estados Unidos” por “Argentina”, así como “Guerra de Secesión” por “Batalla de Caseros”<sup>7</sup> podríamos decir que la siguiente reflexión coincide en mucho con lo sucedido en el país sudamericano:

---

<sup>7</sup> Batalla de Caseros (3 de febrero de 1852) fue en enfrentamiento que supuso la derrota definitiva de la Confederación Argentina, al mando de Juan Manuel de Rosas y la consolidación del nuevo gobierno liberal.

El problema político fundamental de Estados Unidos, una vez hubo eliminado la secesión, fue cómo asimilar una masa heterogénea –que se convirtió en una afluencia casi imparable hacia las postrimerías del período que nos ocupa– de personas que no eran americanas de nacimiento sino inmigrantes. Los americanos había que hacerlos. Las tradiciones inventadas de Estados Unidos en este período estaban concebidas principalmente para alcanzar este objetivo.

...Como cabía esperar, la clase obrera constituía el conjunto más numeroso y visible de estos miembros dudosos de la comunidad nacional; y más dudosos todavía porque en Estados Unidos realmente se podía clasificar a los obreros como extranjeros. La masa de nuevos inmigrantes la formaban obreros; a la inversa, desde por lo menos la década de 1860, parece que la mayoría de los obreros en prácticamente todas las grandes ciudades del país había nacido en el extranjero. (Hobsbawm y Ranger, 2002:290-291)

Lo más enriquecedor es que quien se hizo cargo de crear la mitología que aunó a esta inmensa masa de nuevos ciudadanos no fue el carácter nacional, por lo menos en su esfera más mítica, no fue el himno patrio, ni la constitución, como lo es en el caso de los Estados Unidos. Tampoco fueron el ejército, ni los grandes presidentes esculpidos en roca en el monte Rushmore, sino que es una amalgama de valores no oficiales, como el coraje, el abandono y la desesperanza, que son los temas fundacionales de las letras del tango:

Del mismo modo que la Argentina como país surge de una mezcla de colectividades que otorgaron sus características distintivas a esa región del planeta, también el tango surgió de una fusión de ritmos. Así como junto a los viejos criollos aparecieron las oleadas de inmigrantes italianos, españoles, árabes, judíos, alemanes y franceses, así el tango surge de la mixtura de ritmos: el candombe negro, la habanera, la milonga pampeana, y en menor medida el tanguillo andaluz; el bandoneón creado por Heinrich Band en Hamburgo hacia 1835 le dio su cadencia, y el sentimiento de nostalgia propio de todo inmigrante le brindó cierto aire de rezongo entristecido que con los años habría de ser una de sus características más notorias. (Salas, 1997:89)

Ya son los primeros años del siglo XX, Europa ha quedado atrás, aunque el porcentaje de extranjeros, para el año 1936, superaba el treinta y seis por ciento, así como el índice de masculinidad alcanzaba el ciento veinte, para los no nativos (Véase Sarlo, 1988). Los inmigrantes y sus hijos superan el setenta por ciento del crecimiento de la ciudad de Buenos Aires. Estos últimos, la plebe de los llegados, van a ser alfabetizados en la nueva patria: “muchos comienzan el trabajoso camino del ascenso a través del capital y las inversiones simbólicas. Ingresan a las universidades o comienzan a disputar lugares en el campo de la cultura y en las profesiones liberales.” (Sarlo, 1988:18) Son ellos, en



el caso de Buenos Aires, los nuevos porteños. El propio gentilicio les viene a recordar que su origen está en los barcos. De ellos y para ellos son los relatos que van surgiendo en la letras de los tangos y en la poesía popular, o como le gustaba llamarla a Carlos de la Púa, la “poesía rea”.

Vinieron de Italia, tenían veinte años,  
con un bagayito por toda fortuna  
y, sin aliviadas, entre desengaños,  
llegaron a viejos sin ventaja alguna.

Mas nunca a sus labios los abrió el reproche.  
Siempre consecuentes, siempre laburando,  
pasaron los días, pasaban las noches  
el viejo en la fragua, la vieja lavando.  
Vinieron los hijos. ¡Todos malandrinos!  
Vinieron las hijas ¡Todas engrupidas!  
Ellos son borrachos, chorros, asesinos,  
y ellas, las mujeres, están en la vida.

Y los pobres viejos, siempre trabajando,  
nunca para el yugo se encontraron flojos,  
pero a veces, sola, cuando está lavando,  
a la vieja el llanto le quema los ojos.  
(De la Púa, ed.1996:20)

## 1.2 EL ANARQUISMO, LA DÉCADA INFAME Y LAS MEJORES LETRAS

Si bien la inmigración puede reconocerse como la variable histórica más importante a la hora de hablar del tango, existe otro elemento que cobra inmenso valor en la configuración del campo intelectual de la Argentina de principios del XX. Se trata de las doctrinas políticas que se suceden tras la crisis del liberalismo y que se dan cita en la ciudad de Buenos Aires. Muchas de ellas importadas con los inmigrantes y otras que se van fraguando al calor de las transformaciones sociales que se encuentran en la nueva metrópolis:

En la Argentina, esa crisis del liberalismo tiene lógicamente formas específicas, es un efecto de la crisis producida por la inmigración y de los debates que se generan en las clases dominantes sobre la necesidad de modificar el programa que Sarmiento y la generación del 37 habían establecido como modelo. La crisis se desata hacia fin de siglo como efecto de la aparición de las masas, del enjambre de inmigrantes que, con sus lenguajes y sus modos de vida, alteran el modelo armónico imaginado por Alberdi y Sarmiento y producen una crisis política, una crisis de gobernabilidad y de representatividad, como diríamos ahora, que culmina y se concentra en la fractura y el enfrentamiento entre Roca y Pellegrini, y que va a terminar en una resolución desgana, digamos, con la Ley Sáenz Peña de 1912 del voto secreto y obligatorio. Toda esta crisis ha sido de hecho estudiada como condición de la aparición del nacionalismo, que es visto como alternativa frente a la crisis de la tradición liberal. (Piglia 2015-A:107)

Aunque es el peronismo el movimiento político que mayor relación tiene con el tango y especialmente con la obra (o el fin de ésta) de Enrique Santos Discépolo, fue el ideario anarquista y el realismo social el que gravitó inicialmente y fue moldeando el cariz y la mirada crítica que tendrán sus tangos. El anarquismo, o mejor dicho, las ideas libertarias que profesaban los Artistas del Pueblo fueron la escuela que luego homenajearía en su tango *Cafetín de Buenos Aires*. Tanto éstos, como más tarde los poetas del grupo de Boedo, fueron profundamente conmovidos o afectados por hechos internacionales como la Gran Guerra y luego la Revolución Rusa, así también hitos locales como la ley Saenz Peña, la asunción de Hipólito Yrigoyen en 1916 y la Semana Trágica de 1919.

El ideario anarquista se transforma en un baluarte moral para los artistas populares de principios de siglo. El payador José Betinotti (1878-1915) lo era. Así da cuenta la imagen que nos queda de él con su “*mariposa de alas negras*”, santo y seña de los libertarios, que luego ilustra la milonga *Betinotti* (1939) con letra de Homero Manzi sobre partitura de Sebastián Piana. El compositor Juan de Dios Filiberti (1885-1964),

más conocido como Filiberto, se adhirió al ideario anarquista en su juventud y fue también asiduo de los Artistas del Pueblo y compuso la partitura del tango *Malevaje* del Enrique Santos Discépolo. Tal como lo denotan sus apellidos, el origen italiano los sitúa dentro de los hijos de inmigrantes.

Beatriz Sarlo (1988) habla de cómo el ideario de izquierda fue calando en los poetas, específicamente en los ligados a la poesía culta, entre ellos a los hermanos Raúl y Enrique González Tuñón, ambos cercanos al grupo de Boedo, aunque el primero también a la vanguardia de Florida. Se trata de un grupo de intelectuales que se van haciendo un nombre en el primer tercio del XX y que según Sarlo (1988) “no se trata de políticos, sino de intelectuales que pensaban la revolución en términos sumarios.” (Sarlo, 1988:129), es decir, “una revolución sin política”. Tienen el compromiso como un mandato moral, no son indiferentes a lo que ven y eso intentan estamparlo en su literatura. Raúl González Tuñón así lo expresa en *El otro ladró de la estrella*:

Con sospechosa insistencia los literatos neutrales han dicho de quienes hemos vuelto a la frecuentación de los problemas inmediatos del hombre y al contacto del pueblo, de quienes hemos dicho siempre lo que teníamos que decir: ‘Hay algo en ellos, pero les falta cultura’. Nuestra cultura de muchachos pobres, hecha de prepotencia casi, a manotazos, cruzada de viajes, de pasiones y de aventuras, defendida por una sensibilidad que nadie puede negar —elemento primordial— al tiempo que luchábamos en la calle acumulando experiencia y dolor y color y música del mundo, no está bien barnizada de audacias gramaticales que no creemos importantes y de citas fatigosas. Pero es más viva, más humana, más útil, más de hoy, que la de esa gente que sólo nos disculpa porque tenemos *algo*, que de esos pillastres de la literatura que viven a asalto a las enciclopedias, a los libros olvidados, a las historias y a las sugerencias de los otros” (cifrado en Sarlo, 1988:129)

Es difícil asumir hasta qué punto la adhesión política con ideas libertarias y socialistas se asienta en muchos de los poetas y letristas de tango. Como se subrayaba, no son políticos. La primera etapa de Santos Discépolo posee un compromiso que es más romántico que doctrinario. Si bien el caso de Homero Manzi es distinto, pues viene de las filas yrigoyenistas, el caso del autor de *Cambalache* se parece más al de los círculos que luego conformarían las ligas antifascistas y que tendrán, en el apoyo al bando Republicano de la Guerra Civil Española, un punto de encuentro. Existe una hermandad que va surgiendo desde los dos lados del Atlántico, pues a fin de cuentas, el pasado de ambos es común; la marginalidad y pobreza que se da tras la revolución industrial. Hay un verdadero parentesco entre los intelectuales de izquierda de Europa y los de la

Argentina. En las dos orillas emergen intelectuales que, como decía González Tuñón, tienen “algo”:

La revolución rusa y los escritores europeos que la defendían son el cosmopolitismo de la izquierda intelectual argentina. Frente al europeísmo que señalan los martinfierristas, el cosmopolitismo de izquierda aparece no sólo como la única solución moral sino también como la dimensión cultural donde podían moverse sin los pasaportes poseídos por Borges, Güiraldes, Victoria Ocampo o Gironde. Si “les falta cultura”, encontraron al margen de la cultura literaria una nueva cultura política que, también, les proporciona perspectivas sobre la literatura, el arte y la función del escritor. En ella se sienten fuertes porque están moramente justificados, por una parte, y, por la otra, comienzan a ser miembros de una red internacional de solidaridad revolucionaria y humanitarista primero, antifascista después, donde encontrarán un lugar y, sobre todo, ausencia de reservas sociales. (Sarlo, 1988:129)

Del grupo de los Artistas del Pueblo, al que frecuentaban los hermanos Discépolo, es Guillermo Facio Hebequer (1889-1935), grabador y litógrafo quien ilustró en 1933 la primera portada de *Contra*, revista dirigida por Raúl González Tuñón. Facio Hebequer, que desde las ideas ácratas tuvo un acercamiento al Partido Comunista Argentino, fue registrando en su obra la miseria que padecían mucho de los habitantes suburbanos. Su serie *El conventillo* (1930) ilustra la precariedad de la vida en los arrabales; así como la serie *Buenos Aires* parece la ilustración del cambalache que denuncia Santos Discépolo en el más famoso de sus tangos. Son artistas que están profundamente influenciados por los escritores rusos del XIX y que, tras la revolución de 1917 adquieren esa “nueva cultura” que identifica Beatriz Sarlo:

En la Argentina, la Rusia soviética propone tópicos que van a ser, para los intelectuales de izquierda, tan decisivos como las preocupaciones nacionalistas de los escritores del 900. Si éstos se afanaron por fundamentar una identidad argentina futura en la promoción de valores arraigados en el pasado, que parecían caer bajo la amenaza de la inmigración y el cosmopolitismo, los nuevos intelectuales de izquierda encuentran en la gesta del proletariado ruso un vector que los conduce no al pasado sino al futuro. (Sarlo, 1988:123)

Existe un compromiso con el acontecer que se vive a diario y los hechos que luego desencadenarían la llamada Década Infame, y que van pavimentando un descontento del cual no pueden abstraerse. Armando Discépolo, hermano mayor de Enrique, tiene como temática central, en muchos de sus grotescos, la crítica social. Lo mismo hace José González Castillo (1885-1937), quien une en su trabajo el sainete, el grotesco criollo y

las letras de tango. No es casualidad entonces que en su obra *Los dientes del perro* se diera a conocer de forma masiva al que se considera como primer tango-canción *Mi noche triste*.

Pero el tema libertario, como ya se señalaba, más que un ideario estricto y militante, se transformó en una suerte de crítica moral, que cobró inmenso eco en el período que se sucede a la caída de Hipólito Yrigoyen, tras el golpe de estado del 6 de septiembre de 1930. El descontento con los estratos dominantes, la necesidad de salir de la miseria del conventillo y la conciencia de clase, van definiendo un estilo de tango que ya no tiene mucho que ver con el tema amoroso, sino con la crítica a un período que ven como de profunda injusticia. Tanto Argentina, como en el resto del mundo occidental, se va a caracterizar por la violencia y el choque de fuerzas entre los distintos movimientos políticos que nacen tras la crisis del colonialismo y de la ascensión de las clases populares. El futuro lo ven desgarrador y el arte popular, encarnado en el poema *Lucio, el anarquista*, se erige como molde a seguir:

Nacido entre curdelas, nunca tomó una copa.  
Viviendo entre ladrones, siempre la trabajó.  
Comprende y ama aquella que con hambre y sin ropa  
a las aguas servidas del vicio se arrojó.  
En una pieza inmunda tiene una madre, vieja  
a fuerza de miseria y fregar en la tina.  
Por ella fue su grito inicial, la gran queja  
que prolonga doliente de cantina en cantina... (De la Púa, ed.1996:40)

Esa imagen idealizada se pone en contraste con la que tienen los dirigentes que han tomado el control del país tras el golpe de estado. Un período de crisis social y política, pero que dará paso a algunas de las composiciones más originales que conforman el cancionero porteño. Carlos Mina (2007) reconoce que no solamente el factor económico fue el responsable de los tangos de la época que Blas Matamoro (1982) bautiza *de la mishiadura*, sino que otras variables fueron agudizando esa mirada crítica de la cual Enrique Santos Discépolo fue su exponente principal. El estudio *Tango, La mezcla milagrosa (1917-1956)* registra tres hitos a tomar en cuenta. En primer lugar “Los grandes movimientos demográficos ya se habían realizado y no se preveían cambios demasiado bruscos en la estructura de la sociedad.”, es decir, la población que se había asentado tras la inmigración ya planeaba quedarse en la nueva patria. Después, “Las posibilidades de cambios drásticos en los niveles socioeconómicos comenzaban a

disminuir”. Finalmente “La depresión no llevó a la gente a la ruina, sino que puso límites a la economía y el gasto, por lo que disminuyeron aun más las posibilidades de soñar con un futuro batacazo.” (Mina, 2006:161). En resumen, más que una caída, lo que se vivió fue la imposibilidad de lograr lo anhelado, se truncó la esperanza, o como dijera Discépolo en *Desencanto* (1936), “*Y pensar que en mi niñez / tanto ambicioné, que al soñar / forjé tanta ilusión*” y la culpa es de quien sembró esas esperanzas, “*oigo a mi madre aún, / la oigo engañándome, / porque la vida me negó / las esperanzas que en la cuna / me cantó.*”

Discépolo es el letrista de todo ese período en el que el tango se mantuvo detenido, conforme con ocupar una zona gris, como el propio país en el que estaba insertado. Por esos días, *Yira Yira* adquiere el carácter de símbolo. Su protagonista es el reflejo de la desesperanza y el escepticismo que como oscuras nubes se han instalado sobre el país. Incluso se puede suponer que la desventura del personaje sirve para identificación de cualquiera de los miles de empleados públicos que a causa de sus simpatías yrigoyenistas han quedado sin trabajo y deambulan inútilmente por las calles de la ciudad en busca de changas que les permitan vivir malamente. En la narrativa, el correlato de las obras de Discépolo se encuentra en las páginas de Roberto Arlt, en especial en los cuadros de sus *Aguafuertes porteñas*. El lenguaje del cronista que retrata desde las páginas del diario « El Mundo» la triste vida de Buenos Aires podría pertenecer al autor de *Cambalache*. (Salas, 1986:205)

La época “de la mishadura”, que en lunfardo quiere decir “miseria”, es la que va desde el golpe de estado que derroca al presidente Hipólito Yrigoyen, el 6 de septiembre de 1930, hasta la llamada “Revolución de 1943” que, a su vez, culmina con otro golpe de estado, el del 4 de junio de 1943 que depone al presidente Ramón Castillo. Por esos casi trece años van a sucederse cuatro presidentes, la dictadura de José Félix Uriburu, la “concordancia” y el gobierno de Agustín P. Justo, la vuelta de un civil con Roberto M. Ortiz, y tras su muerte, la asunción del vicepresidente Ramón Castillo. Es un período que ha sido profusamente estudiado por la historiografía, así como también por la literatura, y en donde el tango dio a conocer la mirada cínica de Santos Discépolo, que ya había dado algunas señales en la década anterior, pero sin el éxito que le llegaría poco después:

La serie se abre con “Que vachaché” (1926), estrenado en Montevideo con resultado desastroso, y alejado del público hasta bien entrada la década posterior que, paradójicamente, también se hallaría retratada en los versos de la pieza. El cinismo elocuente, hiriente, directo y dolorosamente pintoresco no pudo halagar

al público de aquellos años del acuerdo, crédulo aún en una continuidad salvadora del estado que el pacto político había hecho alcanzar a la plebe. La serie temática se continúa con “Yira... Yira” (1930) y “Cambalache” (1935), directa manera de aludir al mundo social circundante, una civilización manejada por esquemas de mercado, una cultura fenicia, utilitaria y falaz. (Matamoro, 1982:160)

El período en cuestión es hasta hoy polémico, pues es la antesala al primer mandato de Juan Domingo Perón y, tras ello, el nacimiento de un movimiento que es complejo de entender, en donde han surgido tendencias que se acercan a la izquierda revolucionaria, como también a la derecha más liberal en lo económico. Es más, una de las aristas más conflictivas a la hora de analizar la obra de Discépolo es su clara afiliación peronista en sus últimos años y las distintas visiones y lecturas, que según el punto de conveniencia, se van haciendo de su forma de actuar o de su perfil público. Un caso similar es el del historiador y escritor José Abelardo Ramos, cuando estudia el convulsionado siglo XX en Argentina, con la serie de golpes de estado y gobiernos militares que se suceden hasta la asunción de Raúl Alfonsín en 1983:

Con la década infame el país ingresa en los tiempos modernos: descubrimos al siglo XX con la crisis del 30. En Puerto Nuevo se mueve un mundo de naufragos, que no provienen del río, sino de la ciudad. Miles de ex-hombres levantan sus ranchos de lata en la Villa Desocupación. Discépolo, un poeta del asfalto, escribe sus tangos, penetrados de amargura siniestra. Un canto a la desesperanza, un himno al fracaso. Todo el mundo aprende de memoria Yira... Yira. (Ramos, 1961:345)

Pero, no todo es crisis política. Si bien es difícil hacer correlaciones o relaciones directas, fue en este periodo donde se dan una serie de hechos que marcan profundamente a la intelectualidad porteña. Un número considerable de figuras destacadas se suicidan, como se explica en *La década infame y los escritores suicidas*, libro dirigido por el crítico David Viñas (2007). A modo de contextualización vale la pena señalar que los suicidios registrados, que para los primeros años del siglo XX rondaban alrededor de los ciento cincuenta casos en Buenos Aires, aumentaron hasta la cifra de cuatrocientos sesenta en la década del treinta, número que fue disminuyendo hasta la siguiente, según las estadísticas que entrega Norberto Galasso (1995).

Entre los más famosos artistas, políticos e intelectuales que figuran en la lista se encuentran Leopoldo Lugones (1874-1938), Alfonsina Storni (1892-1938), Horacio Quiroga (1878-1937), el escritor Enrique Méndez Calzada (1898-1940), Víctor Juan

Guillot (1899-1940), Enrique Loncán (1892-1940), Florencio Parravicini (1876-1941) y Edmundo Montagne (1880-1941). A ellos se les suma Lisandro de la Torre (1868-1939), senador y uno de los políticos más importantes del período, cuyo suicidio sería uno de los hitos más significativos del período. El político rosarino había cobrado nombre cuando hacia 1935 comenzó una investigación sobre el comercio de la carne que dirigían capitales británicos, desatando un escándalo que traería uno de los sucesos más noticiosos de la década: el atentado que sufrió en el interior de edificio del Congreso. Las balas disparadas por un matón a sueldo no lo alcanzaron, pero le cobraron la vida al también senador Enzo Bordabehere, que fue herido por tres proyectiles cuando acudió a protegerlo. Abusos de esa calaña son los denunciados por Roberto Arlt en sus crónicas periodísticas y por Santos Discépolo en sus tangos, lo que le vale ser bautizado como el “poeta de la década infame”.

Pero no sólo Discépolo va haciéndose de un nombre, sino que también Homero Manzi, ya sea por sus letras o por su fuerte afiliación yrigoyenista, que después deriva en el nacimiento de FORJA; la Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina. Se trata de una agrupación política de carácter nacionalista y antiimperialista, surgida en el seno de la Unión Cívica Radical y que realizará distintos estudios y manifiestos durante el período en cuestión. Más tarde varios de sus miembros derivarán al peronismo, como es el caso del propio letrista o los políticos y escritores Arturo Jauretche y Raúl Scalabrini Ortiz. Cabe destacar que, dentro de su mismo carácter nacional y antiimperialista, F.O.R.J.A. defendió la neutralidad argentina durante la guerra del 45, bajo el lema de “los argentinos queremos morir aquí”. El personaje de *Milonga del 900*, que cantaba “*Soy del partido de todos / y con todos me la entiendo, / pero váyanlo sabiendo / ¡soy hombre de Leandro Alem!*”, en alusión al caudillo y fundador de la Unión Cívica Radical, va deslumbrándose con el ideario justicialista, al cual adherirá más adelante, alejándose del partido del propio Alem e Yrigoyen: “Una prédica inspirada en puntos de vista análogos comenzó dentro del radicalismo a partir de 1931, el grupo FORJA, que iba a encontrar mayor eco en la opinión pública independiente, que dentro del partido”. (Halperin Donghi, 1964:36)

Si bien Homero Manzi tenía, antes de dedicarse al tango, un bagaje político que tuvo su escuela en la Reforma Universitaria de Córdoba de 1918, se le reconoce más por su obra literaria que por su trabajo partidista. El caso de Arturo Jauretche y Scalabrini Ortiz es distinto, son más recordados por su faceta política. El propio Jauretche (1962) indica que, tras la caída de Yrigoyen y la instauración de la dictadura militar de Uriburu,



se ha provocado un retroceso y con ello se instaura un “estatuto legal de coloniaje”, que se tradujo en un regreso a la dependencia al imperio Británico, asunto que ya acusaba al remarcar que siendo excluido el pueblo del poder tras el golpe, la restauración oligárquica utiliza el intervencionismo de estado en beneficio del Reino Unido, lo que se resume en el lema "Somos una Argentina colonial, queremos ser una Argentina libre". De esa manera se va abriendo camino dentro de los simpatizantes de izquierda, que comparten la vocación antiimperialista, un sentimiento nacionalista que cobró fuerza en FORJA y que tendrá, más tarde, a fines de los cuarenta, su expansión popular en el peronismo:

En el año 1930 también se registró una aceleración de un profundo cambio ideológico – la decadencia del liberalismo y la ascensión del nacionalismo – que más adelante daría color en la textura de la política argentina. Las primeras señales de una conciencia nacionalista aparecieron antes de 1930 entre algunos sectores de la intelectualidad. Pero después de 1930 el nacionalismo se convirtió en un movimiento político que complementaba e intensificaba los otros cambios que tenían lugar en el gobierno y las instituciones, la economía y la sociedad formaba parte de un proceso de cambios complejos que se reforzaban mutuamente...En septiembre de 1930 cayó la “democracia” y volvió la “oligarquía. (Rock, 2001:167-168)

El nacionalismo de Mussolini no estaba tan lejano de la Argentina. El general José Félix Uriburu sentía una simpatía especial por el corporativismo fascista, así como en el plano intelectual, Leopoldo Lugones abrazaba estas ideas y se transformaba en uno de los ideólogos del nuevo gobierno. Lejano y opuesto a esa oligarquía, el nacionalismo de F.O.R.J.A., se centra en un profundo desprecio a ese nuevo coloniaje:

El nacionalismo surgió como fuerza importante en la política argentina de los años treinta y poco después se convirtió en una fuerza decisiva. El movimiento nacionalista tuvo diversos componentes y antecedentes históricos. Los impulsos chauvinistas habían aparecido entre los conservadores desde antes de principios de siglo, como un legado del esfuerzo consciente por construir una nación hecho por Mitre y sus sucesores. (Rock, 1988:292)

Tras el gobierno de Uriburu y bajo la presidencia de Agustín P. Justo, se sella el pacto Roca-Runciman, otro de los puntos más polémicos de la Década infame. Ahí queda para siempre la frase que el vicepresidente Julio Argentino Roca declara ante Eduardo de Windsor, Príncipe de Gales: “La Argentina, por su interdependencia recíproca, es desde el punto de vista económico, una parte integrante del Imperio Británico...” (Cifr. Ramos, 1961:352). Es necesario aclarar que la famosa sentencia ha sido luego

enmarcada en distintos contextos y que, por lo mismo, sirvió para agudizar aún las críticas a la relación del gobierno de Justo y los tratados con la corona británica:

El tratado Roca-Runciman no sólo implicó una completa dependencia de nuestro comercio de carnes a los ingleses, sino también una revisión de nuestras tarifas aduaneras, favorable a las manufacturas imperialistas, el libre ingreso del carbón británico al mercado argentino, el compromiso de no reducir las tarifas ferroviarias, la obligación de invertir en productos ingleses todas las divisas provenientes del comercio anglo-argentino y la promesa de conceder a las empresas inglesas de servicios públicos un trato benévolo. (Ramos, 1962:354)

Otro de los puntos sensibles del pacto fue la aprobación de la “Corporación de Transportes de la Ciudad de Buenos Aires”, que dejaba en manos de capitales ingleses el control del sistema de transporte urbano. Años más adelante, en 1951, durante las transmisiones de *A mí no me la vas a contar*, Santos Discépolo se referirá a este tema, criticando la dependencia argentina de los capitales ingleses. Lo mismo hace Raúl Scalabrini Ortiz, quien se convierte en uno de los críticos más fervientes de la “sumisión”, como la llamaban los detractores. Scalabrini publica varios ensayos en torno el tema, aunque centrándose en la problemática de los ferrocarriles, para ese entonces, también propiedad de capitales ingleses<sup>8</sup>.

Pero el tema económico es solamente una arista más de la crisis que vive argentina tras la caída de Yrigoyen. Hay un punto que va a ser clave y que irá repitiéndose en el país hasta la década de los ochenta: la fuerte represión que han aplicado las distintas dictaduras militares a lo largo de casi un siglo. El gobierno de facto de José Félix Uriburu comenzó un fuerte hostigamiento a la disidencia política, que no sólo se tradujo en la proscripción de la Unión Cívica Radical, sino en una persecución que hizo uso de la tortura y la muerte como modo de escarmiento. Los yrigonesiatas no fueron su única presa, “sino que también fusiló fríamente a un par de anarquistas declarados culpables de sabotaje. Alentó la formación de la Legión Cívica Argentina, cuyos miembros llevaban uniformes de estilo fascista y adoptaron el saludo fascista.” (Rock, 2001:171).

---

<sup>8</sup> Algunos de los textos que escribe Raúl Scalabrini Ortiz tiene n que ver principalmente con el tema de la propiedad y administración de los ferrocarriles. Entre ellos se encuentra: *Política británica en el Río de la Plata* (1936), *Los ferrocarriles, factor primordial de la independencia nacional* (1937) o *Los ferrocarriles deben ser del pueblo argentino* (1946) entre otros. Muchos de ellos son publicados por FORJA.

Uno de los fusilados es Severino di Giovanni, anarquista italiano que dejó honda huella en la Argentina. Roberto Arlt hace un relato de ella en su crónica del dos de febrero de 1931 para el diario *El Mundo* de Buenos Aires:

Las balas han escrito la última palabra en el cuerpo del reo. El rostro permanece sereno. Pálido. Los ojos entreabiertos. Un herrero martillea a los pies del cadáver. Quita los remaches del grillete y de la barra de hierro. Un médico lo observa. Certifica que el condenado ha muerto. Un señor, que ha venido de frac y con zapatos de baile, se retira con la galera en la coronilla. Parece que saliera del cabaret. Otro dice una mala palabra.

Veo cuatro muchachos pálidos como muertos y desfigurados que se muerden los labios; son: Gauna, de *La Razón*, Álvarez, de *Última Hora*, Enrique González Tuñón, de *Crítica* y Gómez de *El Mundo*. Yo estoy como borracho. Pienso en los que se reían. Pienso que a la entrada de la Penitenciaría debería ponerse un cartel que rezara:

—Está prohibido reírse.

—Está prohibido concurrir con zapatos de baile. (Arlt, ed.1991:594-595)

Tulio Halperin Donghi (1964) denuncia también la gran represión política que hace la dictadura de Uriburu, que se “había mostrado desde el comienzo muy poco respetuosa de la integridad, vida y bienes de los gobernados” y que llevó adelante un sistema de persecución política “con la ferocidad que da la buena conciencia, en medio de reacciones singularmente escasas y apoyos inesperadamente cálidos” (Halperin Donghi, 1964:27). A eso se le suman otro tipo de atropellos y arbitrariedades, como lo fue el fraude electoral, sello típico del período. El fraude:

Que había sido endémico hasta la ley de Sáenz Peña en 1912, no era ninguna novedad en Argentina. El fraude había persistido bajo los radicales, en particular en las zonas rural, aunque normalmente se había practicado indirectamente, más por medio de la intimidación solapada que de la falsificación directa. Pero en el decenio de 1930, a partir de noviembre de 1931, el fraude volvió a ser común en la política y a veces los conservadores confesaban francamente que recurrían a él: era, según decían, un “fraude patriótico”, una necesidad lamentable para tener a los radicales a raya. (Gallo, 2001:173-174)

Pero la crisis, por lo menos desde el plano económico, no se desencadenó con el golpe de estado de 1930, sino que viene de más atrás, incluso de más allá de las fronteras nacionales, en el *crack* del año 1929, que también fue la antesala para la Segunda Guerra Mundial. Según datos de Ezequiel Gallo (2001) para 1931 la deuda pública alcanzaba los mil trescientos millones de pesos, constituyendo un incremento de más de 50 por ciento en dos años. Con ello se sucedieron los despidos masivos, especialmente

de la administración pública y, obviamente, fueron los radicales las víctimas predilectas. Habiendo asumido recién el gobierno de facto, tenía una crisis ya desatada en donde bajaban las exportaciones y el valor del peso. Así el gobierno debía reducir el gasto público y tras ello “acentuaba en lo inmediato la penuria. Pero la crisis, que no podía seguir siendo totalmente achacada al régimen depuesto, era vista a menudo como un justo castigo a la petulancia mostrada por la clases populares durante la etapa de prosperidad y poder político” (Halperin Donghi, 1964:26).

Al asumir el poder en 1930, el régimen conservador tuvo inmediatamente que hacer frente a la depresión: una caída del 34 por 100 en las ganancias por exportaciones con respecto al año anterior, un descenso del 14 por 100 en el conjunto de la producción entre 1929 y 1932, y el cese de la inmigración. Entre las consecuencias a largo plazo de la depresión, se contó una sustancial caída en el crecimiento de la población” (Rock, 1988 :282-283)

Entonces “Uriburu respondió con drásticas reducciones de los gastos públicos, despidiendo a unos 200 mil empleados del gobierno en Buenos Aires, entre 1930 y 1931. Los gastos del gobierno nacional cayeron de 934 millones de peso-papel en 1929 a 702 millones en 1934” (Rock, 1988:284).

Dejando de lados los estudios históricos, que, como es lógico son posteriores, es importante centrarse en lo que se comentaba en la calle, en los tranvías, en la mesa de los cafés, en las filas de desempleados que buscaban trabajo. El ya citado Roberto Arlt es, dentro del periodismo, la voz ácida y crítica que mira con recelo lo que pasa en el gobierno. Esa es la misma mirada que hace Santos Discépolo desde sus tangos, especialmente en *¿Qué sapa señor?, Yira... yira y Cambalache*:

Señores. Aspiro a ser diputado, porque aspiro a robar en grande y a 'acomodarme' mejor. Mi finalidad no es salvar al país de la ruina en la que lo han hundido las anteriores administraciones de compinches sinvergüenzas; no señores, no es ese mi elemental propósito, sino que, íntima y ardorosamente, deseo contribuir al saqueo con que se vacían las arcas del Estado, aspiración noble que ustedes tienen que comprender es la más intensa y efectiva que guarda el corazón de todo hombre que se presenta a candidato a diputado. (Arlt, ed.1998:195)

Y prosigue con su irónico discurso criticando a los políticos que en esos momentos se encuentran representando a los argentinos en el parlamento:

Mis camaradas también quieren robar, es cierto, pero no saben robar. Venderán al país por una bicoca, y eso es injusto. Yo venderé a mi patria, pero bien

vendida. Ustedes saben que las arcas del Estado están enjutas, es decir, que no tienen un mal cobre para satisfacer la deuda externa; pues bien, yo remataré al país en cien mensualidades, de Ushuaia hasta el Chaco boliviano...verán ustedes que yo soy el único entre todos esos hipócritas que quieren salvar al país, absolutamente el único que puede rematar la última pulgada de tierra argentina... Incluso, me propongo vender el Congreso e instalar un conventillo o casa de departamentos en el Palacio de Justicia, porque si yo ando en libertad es que no hay justicia, señores. (Arlt, ed.1998:196)

Horacio Salas, quien se ha encargado de estudiar la temática del tango, contextualiza la irrupción de los tangos de Santos Discépolo en la época de *la mishadura*: “varios militantes gremiales habían sido torturados en la Sección Especial de la Policía. Por todo esto, no parece casual que contemporáneamente, en una revista del teatro Maipo, Sofía Bozán estrenase el tango de Enrique Santos Discépolo, Cambalache.” (Salas, 1997:100).

En todo el transcurso del siglo XX la población sigue en aumento, de casi doce millones en 1930, pasa a más de quince millones en 1946, pero el crecimiento económico del país se estanca. Ello trae aparejado un creciente conflicto social en un país que arrastra problemas de pobreza y marginalidad. No surgen nuevas industrias ni comercios, pero contrariamente, en el plano de la poesía popular, el período fue prolífico. Scalabrini Ortiz publica *El hombre que está solo y espera*; Enrique González Tuñón, *Camas desde un peso*; Nicolás Olivari, *La musa de la Mala Pata* y Carlos de la Púa *La crencha engrasada*, entre otros.

Paralelamente, la crisis va dejando sin público a las orquestas de tango, emigrando muchos de los músicos a Europa, como denuncia Blas Matamoro, “para los dioses del tango parece haber llegado la hora crepuscular.” (Matamoro, 1982:153). Pero ese retroceso el autor lo cifra principalmente en las grandes orquestas, pues en el plano de las letras, son éstas “bastante más creativas en este período que sus demás géneros. Sin duda por la crecida pasividad del público, recogen el paisaje de la mishadura y lo convierten en tema en sí mismo” (Matamoro, 1982:159). Se puede decir que el tango de denuncia, entre ellos las letras de Enrique Cadícamo, *Al mundo le falta un tornillo* (1933); Celedonio Esteban Flores, *Pan* (1932); Francisco Gorrindo, *Gólgota*(1938); Mario Batistella, *Al pie de la Santa Cruz* (1933) y el propio Discépolo, son las que salvan al tango de la Década Infame, otorgándole una voz crítica que le da frescura y novedad a un género que podría haberse estancado en los estertores de un modernismo ya en retirada.

### 1.3 EL PERONISMO Y EL FIN DEL TANGO

A todas luces, la relación entre el tango y el peronismo es, por lo menos, polémica. Mejor dicho, las relaciones que se dieron entre el peronismo, una vez ya en el poder, y muchos de los artistas, entre ellos músicos y compositores de tango, así como escritores e intelectuales, han sido tema de discusión durante largo tiempo. Va desde el desprecio que se profesaban mutuamente con Jorge Luis Borges, y que ha sido parte incluso de uno de sus relatos, hasta la excesiva cercanía que tuvieron con el movimiento justicialista cantantes como Tita Merello (1904-2002), Hugo del Carril (1912-1989) y letristas como Homero Manzi y Enrique Santos Discépolo. Al ser el tango un arte con clara vocación popular, la propaganda no hizo más que buscar el acercamiento de las clases más bajas, haciendo uso de una retórica que los asemeja. Un diecisiete de octubre de 1945, en plena Plaza de Mayo, Juan Domingo Perón les hablaba a los argentinos en clave de tango: “Les dije que los abrazaría como abrazaría a mi madre, porque ustedes han tenido los mismos dolores y los mismos pensamientos que mi pobre vieja habrá sentido en estos días” (cifrado en Ulla, 1967:80).

Juan Domingo Perón asume por primera vez la presidencia de la República Argentina el cuatro de junio de 1946, tras las elecciones efectuadas el veinticuatro de febrero del mismo año. Atrás ha quedado la llamada Década infame y la serie de gobiernos cívico-militares. Atrás también se había dejado, por lo menos en el plano de lo subjetivo, los “gobiernos oligarcas” y venía el ascenso al poder de los “descamisados”, como se identificaron a los peronistas de las clases más pobres. El éxito popular que alcanzó Perón lo llevó, nuevamente, a las urnas, para postular a la reelección el once de noviembre de 1951. Este segundo período no alcanzaría a finalizar pues es derrocado por un nuevo golpe de estado en la llamada Revolución libertadora, el dieciséis de septiembre de 1955.

No corresponde a esta investigación establecer un análisis del gobierno peronista, pero sí destacar la profunda ligazón que se estableció con la decadencia del tango-canción. Coincide con ello la muerte de tres de los compositores más importantes en cuanto a letra se refiere. El primero es Celedonio Flores en 1947, Homero Manzi en mayo de 1951 y, pocos meses después, en diciembre, Enrique Santos Discépolo. A modo de contextualización se puede agregar que, siete meses después de la muerte de este último, fallece víctima de un cáncer María Eva Duarte, más conocida como Evita Perón.

Tras el deceso de éstos, a quienes se han adelantado Alfredo Le Pera, en Medellín el veinticuatro de junio de 1935 junto a Carlos Gardel, y poco antes, repatriado desde París, el padre del tango-canción, Pascual Contursi el veintinueve de mayo de 1932, les sobreviven Cátulo Castillo (1906-1975), José María Contursi (1911-1972), Enrique Cadícamo (1900-1999), Homero Expósito (1918-1987) o el recientemente fallecido Horacio Ferrer (1933-2014). Si bien la calidad de la obra de muchos de estos autores se puede citar a la altura de lo que hacen Flores, Manzi o Discépolo, no renuevan el género y caen, junto a otros muchos, en una suerte de refrito en donde el tango va remedándose a sí mismo. El uruguayo Horacio Ferrer (1933-2014) hace algunos aportes novedosos de la mano de Astor Piazzolla, pero carecen de la legibilidad que tiene la obra de los anteriores. A esto se le añade que las radios van dando paso a otros géneros musicales que contarán con mayor atención popular.

No obstante, restableciendo la relación que tiene el tango con el peronismo, fue el propio movimiento el que buscó la identificación con las clases emergentes, pues el desafío de la política popular, según Eric Hobsbawm (2002) era “la movilización política de las masas por medio de la religión (principalmente el catolicismo), la conciencia de clase (la democracia social) y el nacionalismo, o al menos la xenofobia” (Hobsbawm, 2002:277). En este caso, la conciencia de clase se ha buscado a través de la identificación y apropiación que hace el peronismo de lo popular. Los descamisados son el propio corazón del arrabal, son los personajes postergados de los poemas de Carlos de la Púa y los tangos de Celedonio Flores, son los que padecen la “*indiferencia del mundo*” y están “*solos y esperan*”.

La unión entre el tango y el ideario justicialista tiene su punto más alto en la propia figura de Discépolo, pues para las elecciones del año 1951 asume un rol fundamental en la campaña, que según sus biógrafos, le significó un gran costo emocional. Es importante aclarar que se han mitificado mucho los últimos meses de vida del autor y que en todas las biografías revisadas, especialmente la de Horacio Ferrer y Luis Sierra (2004), así como la de Norberto Galasso (1995), se le trata de desmarcar de una militancia, por lo menos de una completamente consciente. Ello se refuta en sí mismo con las palabras del propio general Perón cuando decía que “*Gracias al voto femenino y a Mordisquito<sup>9</sup>, ganamos las elecciones*”.

---

<sup>9</sup> Mordisquito fue uno de los apodos que tuvo Enrique Santos Discépolo para sus últimos meses de vida.

Sin embargo, Discépolo no fue el único adherente que aportó el tango a la llamada “causa peronista”, Homero Manzi, el antiguo militante radical y fundador de F.O.R.J.A. también lo hizo. Del mismo modo, la versión más conocida de la *Marcha peronista*, también llamada *Los muchachos peronistas*, es la grabada por Hugo del Carril, uno de los cantantes más populares tras la muerte de Carlos Gardel. Es decir, el tango estableció, por medio de sus autores y artistas, un lazo muy estrecho con la causa peronista, tan marcada, como la oposición que a éste profesara Jorge Luis Borges y gran parte de la *cultura oligarca*: “Se ha considerado que el período de esplendor de *Sur* culminaría alrededor de 1945. Ésta es otra fecha fuerte por su doble significación, pues señala el fin de la Segunda Guerra en el plano internacional y el comienzo de los gobiernos peronistas en el nacional”. (Gramuglio, 2010:199).

*Sur*, la revista de la vanguardia literaria, fue claramente antiperonista. El debate que ya había iniciado con el grupo de Boedo se trasladaba ahora al ideario popular y nacionalista que se abanderaba en el peronismo y que iba haciéndose también de un grupo de intelectuales y artistas que lo defendían:

Bourdieu llamó “*vieillessement social*”. Esto es, no el mero envejecimiento biológico –algo que sin duda también afectaba al núcleo histórico de *Sur*- sino un envejecimiento de posición, que implica la perseverancia en una manera de ser y en un estilo de intervención probados, actitud frecuente en las empresas culturales de larga duración, por lo general proclives a esquivar cambios irreversibles. (Gramuglio, 2010:202)

Por el bando contrario, en radio *El Mundo*, en el programa *Pienso y digo lo que pienso*, varios artistas se comprometen con la campaña para la reelección. Por ahí pasan - además d'e Discépolo-, Lola Membrives, Pierina Dealessi, Tita Merello y Juan José Miguez, entre otros. Todo coordinado desde la misma Casa Rosada. Raúl Alejandro Apold (1898-1980), subsecretario de prensa de Perón y a quien sus detractores llamaban “el nazi” o el “Goebbels argentino”, se contacta con estos importantes artistas para hacerles llegar los guiones que preparaban Abel Santa Cruz (1915-1995) y Julio Porter (1916-1979). Con ambos, Discépolo ya había trabajado para el cine en películas como *El señor Mucamo* o *El Hincha*. Ahí es cuando nace *Mordisquito*, un ficticio interlocutor con quien Discépolo recrea un debate imaginario. Se trata de una invención que hace el autor para dar más dinamismo a su columna radial. En él se dibuja el estereotipo del *contra*, un opositor incapaz de ver algo positivo, que usa la calumnia, no se atreve a dar la cara y que olvida el pasado de miseria que tuvo con los gobiernos anteriores.



Finalmente ese apodo, el de *Mordisquito*, recaerá sobre el propio Discépolo. Esta creación posee la misma crítica punzante de *Yira...yira* o *Cambalache*, sólo que ahora, en vez de cuestionar al poder, lo defiende:

Pero, claro, vos estás preocupado, y yo lo comprendo: porque no hay té de Ceilán. ¡Ah... ni queso! ¡No hay queso! ¡Mirá qué problema! ¿Me vas a decir a mí que no es un problema? Antes no había nada de nada, ni dinero, ni indemnización, ni amparo a la vejez, y vos no decías ni medio; vos no protestabas nunca, vos te conformabas con una vida de araña. Ahora ganás bien; ahora están protegidos vos y tus hijos y tus padres. Sí; pero tenés razón: ¡no hay queso! Hay miles de escuelas nuevas, hogares de tránsito, millones y millones para comprar la sonrisa de los pobres; sí, pero, claro, ¡no hay queso! Tenés el aeropuerto, pero no tenés queso. Sería un problema para que se preocupase la vaca y no vos, pero te preocupás vos. Mirá, la tuya es la preocupación del resentido. (Discépolo, ed.2006:20)

Testigo de todo ello es Ana Luciano Divis (1893-1999), más conocida como Tania, la pareja que tuvo Santos Discépolo hasta su muerte. En una entrevista concedida a Horacio Ferrer contaba la forma en que se habían conocido el caudillo y el letrista, en Chile en 1938, cuando Perón era agregado militar en la Embajada Argentina. Pasa un tiempo y “se encuentran cinco años después cuando Discépolo en delegación de SADAIC junto con Manzi, Vacarezza y Bernard va a verlo a la Secretaría de Trabajo y Previsión por el espinoso asunto de la censura de las letras de los tangos” (Ferrer, 2004:166). Ahí habría nacido una amistad que luego se extendería a Evita. Por ello sostienen sus biógrafos que el rol asumido para la campaña tenía más que ver con un asunto de afecto por el general y su esposa que por un tema político. Tuviese las causas que tuviese, la crítica a su abanderamiento fue implacable: Discepolín fue abucheado en la calle, escupido en más de una oportunidad, mientras recibía llamadas telefónicas y cartas de amenazas. Norberto Galasso (1995) cuenta que Perón, sin que Discépolo se enterara, lo mandó a vigilar por miedo a que fuera víctima de algún atentado.

El testimonio del periodista Horacio de Dios en 1964 para el cuarto número de la *Revista Zona*, es claro:

Nos poníamos verdes de rabia escuchando su 'Mordisquito' [...] No comprendíamos que esa valentía política era la coherente continuación de sus letras. Rodeado de vergonzantes, de uno y otro lado, se jugaba de frente al toro. No sabíamos que su teléfono sonaba a todas horas para putearlo, incluso lo hubiéramos querido insultar de haber sabido el número. Se murió solo.

Absolutamente solo. Y aunque parezca una cursilería se murió de tristeza, harto de hipócritas. (cifrado en Dei, 2012:65)

Poco tiempo después de ganadas las elecciones, Discépolo fallece en su departamento: “La difusión del luctuoso suceso recibe en seguida la compañía del rumor: «se ha suicidado». Pero no es así, la responsabilidad de la muerte del poeta no es del él mismo, sino de los otros, de «ésos que me hicieron llorar / ésos, que eran todo rencor»” (Galasso, 1995:175). Parece ser la muerte, más que del autor, de uno de los personajes de sus tangos: la inmólación, víctima de la indiferencia del mundo o, como se ha señalado, destruido por “*ésos que me hicieron llorar / ésos, que eran todo rencor*”, tal cual reza su tango póstumo *Mensaje*.

Horacio Ferrer explica: “hasta hoy no hemos encontrado constancia de la afiliación de Enrique Santos Discépolo a partido político alguno ni hay en los reportajes publicados hasta 1946 declaración suya de simpatía o de apoyo a figuras de la política nacional o internacional, ni tan sólo un indicio, ni es sus obras, tangos comedias o películas comentario alguno sobre el tema.”(Ferrer, 2004:163). Contrario a ello, no se hace más necesario que leer u oír las columnas radiales para observar cuán comprometido estaba con el gobierno peronista:

No hay en toda la tanguística de Discépolo una sola alusión, abierta o velada, a líderes de partidos políticos nacionales. Apenas sí en *Tres esperanzas* se menciona una esperanza “punzó”, identificada con “la gente”, lo cual ha dado pie para especular acerca de cierta simpatía del autor por los ideales socialistas, o incluso anarquistas. Se sabe que en mayoría de los Artistas del Pueblo, con quienes Enrique solía reunirse en su juventud, comulgaba con estas ideas. Pero no es más que eso. No obstante, queda muy clara –y esto haciendo a un lado los textos de sus charlas radiofónicas en la campaña para la reelección de Juan Domingo perón en 1951- la preocupación de Discépolo por los desposeídos. Anécdotas y reportajes revelan a un hombre sensible y preocupado por la “cicatriz ajena”, según lo pintara Manzi. (Conde, 2003:72-73)

De cualquier manera, revisando las canciones de Santos Discépolo se puede afirmar que en el período que va desde 1946 hasta su muerte, el 1951, abandona la mirada crítica y el pesimismo en torno a temas sociales y va asumiendo en sus letras una mirada más nostálgica. Son de este tiempo *Sin palabras*, *El Choclo* y *Cafetín de Buenos Aires*.

Por último, parece importante recordar que el peronismo ha usado la imagen de Discépolo y el tango como uno de sus íconos más importantes. Lo que ha cobrado un cariz que le resta méritos a una obra que no es patrimonio justicialista: “Algo que ha

perjudicado a Discépolo ha sido cierto empecinamiento de los peronistas por hacer de él el Borges del peronismo. Los gorilas tienen a Borges, nosotros tenemos a Discépolo” (Feinmann, 2008:3) y es que pareciera que el propio Discepolín le dijera a los gorilas: “Vos sólo conocías el barrio de los tangos, cuando lo tocaba una orquesta vestida de smoking”.

## 2.0 EL TANGO Y LA LITERATURA

Siguiendo la pauta de los clisés que han acompañado la historia del tango, se puede afirmar que para escribir uno hay que mezclar un poco de tristeza, algo de melancolía, una mirada cruda de la vida y mucha emoción. De ello saldría una obra digna de convertirse en un “inmenso gotán<sup>10</sup>”. Después, si a esos versos se le suma una partitura melancólica, idealmente de Aníbal Troilo, Lucio Demare, Mariano Mores o Sebastián Piana, se obtiene un resultado genial. Finalmente, si la voz de Carlos Gardel, Ignacio Corsini, Agustín Magaldi, Mercedes Simone o Charlo la estrenan, su éxito en audiencia está asegurado.

Sin embargo, resulta que ni todas las letras de tango son tristes, ni todas las partituras emotivas, ni todos fueron cantados por Gardel y, más importante aún, no todos los tangos son buenos. Nada asegura que una canción compuesta en clave de tango sea una obra de arte. Los hay muchos de pésima calidad, así como hay tantos hoy felizmente olvidados. De ahí la mayor crítica al tango como aporte literario. Se ha dicho sobre él tanta frase hecha, tanto clisé y se han remarcado tanto las anécdotas de sus compositores, que el producto deja de lucir serio ante un análisis más objetivo y menos efectista. Ernesto Sábato es, desde la literatura culta, uno de quienes más ha aportado a ese chauvinismo, adjudicándole adjetivos desmesurados mediante frases rimbombantes. En algún momento lo llamó metafísico, pues “como decía Nietzsche, la metafísica está en medio de la calle, en las tribulaciones del pequeño hombre de carne y hueso, lo que hace del tango una danza introvertida, un pensamiento triste que se baila” (cifrado en Pau, 2001:5) o aseguró que: “Un napolitano que baila la tarantela lo hace para divertirse; el porteño que se baila un tango lo hace para meditar en su suerte (que generalmente es grela) o para redondear malos pensamientos sobre la estructura general de la existencia humana.” (Sábato, 1997:20)

Otra frase, que se repite hasta el cansancio, es llamar poetas a los autores de las letras. Realmente los hubo, pero no todos lo fueron. Objetivamente, se puede afirmar que la particularidad que tienen muchos de los buenos tangos es que tuvieron profesionales encargados de hacer sus letras, escritores que se volcaron en la canción popular y se encargaron de contar historias en tres minutos. Años más tarde, ya cuando el tango va perdiendo popularidad, surgirá la canción de autor, donde el intérprete es el mismo compositor. No obstante, en el caso del tango y mucha de la música previa a la

---

<sup>10</sup> Gotán: inversión silábica del vocablo tango.

década de los sesenta, existe primero un compositor musical y un letrista y, más tarde; un cantante y un director de orquesta.

Su época fue la de los primeros registros sonoros. Fue contemporáneo del bolero, su par en alcance y popularidad en la música latinoamericana; del surgimiento de la radio y la explosión del cine, entre los medios de comunicación masiva. Pero además de eso, fue también coetáneo de dos de los escritores más importantes de las letras argentinas. Roberto Arlt (1900-1942) y Jorge Luis Borges (1889-1986), del debate literario entre las peñas de Boedo y Florida, de la aparición de la revista *Sur* y de los escritores que se dividían entre el realismo social y la vanguardia. Todos ellos, en conjunto o por separado, influyeron y fueron influidos por las letras del tango. Sin embargo, en el caso de la canción, el hecho de tratarse de letras para ser oídas y no para ser leídas, lo ha delegado a un segundo plano frente a la poesía en cuanto a la valoración que le corresponde. Ha sido un error, pues no se puede negar que algunos de los letristas más destacados fueron parte de una generación que forjó la actual literatura argentina y latinoamericana:

...Florida sería una forma de actualización del pulso literario que atenta a las novedades europeas y sus vanguardias, logró superar la retórica modernista y flexibilizó el idioma. Boedo, por su parte, casi debió inventarse una tradición literaria de izquierda y pagó tributo a su debilidad teórica, pero significó el primer paso para una narrativa realista que se abrió camino años después.” (Pelliattieri, 2001:19-20).

A modo de contextualización es importante reseñar, aunque en forma breve, a los dos grupos fundamentales en las letras porteñas del primer tercio del XX.

Se conoce como grupo de Boedo al conjunto de escritores que, durante la década del veinte, se agruparon en torno a la revista *Los pensadores* de editorial Claridad. Reciben el nombre de la calle donde ese encontraba la imprenta de la editorial, específicamente en Boedo 837, en un barrio de profunda ligazón proletaria.

Sus principales representantes fueron Elías Castelnuovo, Álvaro Yunque, Leónidas Barletta y Roberto Mariani, son estos cuatro la plana mayor. Son más novelista y cuentistas que poetas, cultivadores de la novela de corte realista-naturalista.

Uno de sus principales hitos fue la colección *Los Nuevos*: “Es la colección de los jóvenes, es decir, la colección del grupo mientras éste se planteó una pretensión común: el ejercicio de la literatura social, de la literatura como vehículo delator de las situaciones sociales inicuas y como instrumento para el cambio de las estructuras

sociales hacia formas más justa y humanas.” (Giordano, 1968:6). Entre estos se ubicaron a los escritores Julián I. Cendoya y Abel Rodríguez, a los que se suman otros como Lorenzo Stanchina, Julio Fingerit y Ernesto L. Castro.

En la poesía, además de Raúl González Tuñón y Nicolás Olivari, destacan principalmente Cesar Tiempo y Gustavo Riccio.

La estética que apuntan propone al anarquismo y socialismo como eje revolucionario, por lo cual abordan una actitud militante que en muchos casos los llevó a un estancamiento en cuanto a variaciones artísticas y a una idealización de los bajos fondos en busca del hombre nuevo y de pobres moralizantes: “Por eso el pietismo sofoca la denuncia; lo suburbios son observados desde la tónica burocrática y no faltan los cantos programáticos ajenos a la realidad inmediata.” (Romano, 1983:123)

Por su parte, el llamado grupo de Florida estuvo conformado básicamente por poetas, de clara vocación vanguardista y admiradores del dadaísmo. Se agrupan en torno a la revistas *Proa* y *Martín Fierro* y están muy atentos a los dictámenes en cuanto a estética que importan desde Francia. Entre sus principales exponentes están Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Ricardo Güiraldes, Conrado Nalé Roxlo y Eduardo González Lanuza, además de los mencionados Raúl González Tuñón y Nicolás Olivari. En lo artístico buscan romper con la métrica del verso y explorar lo irracional, lo que los diferencia con Boedo. Se definen como cosmopolitas, aunque el tema de la lengua, como herencia pura ante la irrupción de la inmigración, es fundamental y defienden el “arte por el arte”.

Un tercer grupo -aunque puede haber muchos más-, es el que conforman algunos de los letristas de tango que probaron con el modernismo, con el realismo social, con resabios de la gauchesca y toques de vanguardia; pero que al ser parte de la cultura popular, no de la alta literatura, ha sido marginado (quizás no intencionalmente) de estudios que contextualicen la importancia que le cupo dentro del campo literario argentino. Lo mismo sucede con buena parte de la poesía popular, de las crónicas periodísticas y del teatro de vocación masiva, ya sea el sainete, en un primer momento, como luego el grotesco criollo de Armando Discépolo.

Fueron manifestaciones que buscaron representar y ser la voz de un país que en poco tiempo había cambiado demasiado. Boedo, Florida, el tango y el teatro, entre otros, luchaban por ser los representantes autorizados de la idiosincrasia nacional. El “ser argentino” ha sido una inquietud que hasta el día de hoy llena páginas de libros y

foros de conversación. Raúl Scalabrini Ortiz lo intentó entender e hizo un análisis del hombre de Corrientes y Esmeralda, como llamo al porteño de la primera mitad del XX.

La mirada peyorativa cayó sobre el tango, acusándolo de sentimentalismo y falta de gusto. Tanto Roberto Arlt como Jorge Luis Borges compartían esa óptica. Aceptaban el tango, pero el que los precedía, no el tango que les fue contemporáneo. Elisa Zamora, refiriéndose a la música de autor de fines del siglo pasado, hace una reflexión que bien calza para los escritores recién señalados: “Según esta perspectiva, el jazz habría tenido validez en cuanto folclore, o sea únicamente durante su prehistoria, antes de que los instrumentalistas alcanzaran la madurez técnica y la capacidad ejecutiva inherentes al nacimiento pleno del concepto esencial del *jazz*, el *swing*, su cuarta y definitiva dimensión” (Zamora, 2000:21). Agrega que esa mirada de desdén que siempre ha caído sobre la cultura popular, rotulada como cultura de masas, se justifica en la relación que ésta ha tenido con la industria, es decir, al poseer fines comerciales deja de ser arte auténtico, es un producto más. Desde aquí, solamente tiene validez en su época más cándida, cuando aún no sabía hablar y solamente balbuceaba.

En las antípodas de lo académico el tango buscó y encontró su nicho. El sainete fue su gran aliado para los primeros tiempos. Fueron los escenarios de aquellas obras teatrales desde donde se dio a conocer, comenzando con *Mi noche triste* de Pascual Contursi. Pero más allá de la dependencia comercial que surgió entre ambos, como forma de potenciarse y atraer más público, existió una relación estética. Ambos se volcaron, el sainete primero, sobre los sectores más desposeídos de la sociedad para retratarlos desde una óptica romántica y sentimental, como reductos de una moralidad primitiva que se perdía con el avance de la modernidad. Tal cual observaba Borges: “En lo que se refiere a la realidad, es de fácil observación que los barrios más pobres suelen ser los más apocados y que florece en ellos una despavorida decencia.” (Borges, ed. 1976:22)

La mítica historia del arrabal, la de los inmigrantes que arribaban al puerto de Buenos Aires enfrentados en espacio y costumbres con los orilleros viejos, fueron además observadas desde el realismo social que seducía a los artistas de izquierda. David Viñas anota que las sencillas piezas teatrales del sainete, así como luego el tango y el grotesco, se alimentaban de lo mismo que los escritores de Boedo: “el “floridismo” no pasa de vanguardia modernista y si Boedo se contrae por el mecanismo recurrente de la izquierda tradicional, *el grotesco resulta la izquierda concreta de Boedo*: no sólo por la toma de “inconciencia colectiva” a través de la conciencia individual de Armando

Discípulo, sino por expresar la más profunda y válida expresión literaria del fracaso y que llega a sus límites de conciencia posible hacia 1930” (Viñas, 1973:133-134). Esto el grotesco lo hace echando mano a los elementos que le fueron clásicos al grupo de la revista *Claridad*: “conventillos, borrosas y agresivas figuras de inmigrantes, escenografías barriales, la ciudad seductora y despiadada, las certezas tradicionales que se disuelven con los apellidos categóricos entre la inédita multitud hosca o entrañable, y los obreros, el gangoseo de los ladrones, huelgas, trabajo humillante, encierro, penumbra.” (Viñas, 1973:42)

En ese sentido, tango, sainete, grotesco y Boedo se cruzan en la realidad que buscan retratar. Había surgido el escenario, por lo tanto se hizo imperioso encontrar un habla para esos hombres y mujeres. Ahí se halla una de las particularidades del tango como género, que será abordado en el presente capítulo: su personal lenguaje. La clara vocación popular, sumado a la necesidad de identificarse con un lugar determinado, el Río de la Plata, llevó a los letristas a echar mano al lunfardo, un conjunto de palabras surgidas en los bajos fondos y que fue enriqueciéndose con el aporte de los extranjeros desde sus idiomas de origen.

A partir de los primeros versos del tango-canción, el lunfardo fue un sello en cuanto al carácter arrabalero que poseía. Se llegó a excesos, pero también a momentos de gran valor dramático, que imaginados en un habla distinta le hace perder frescura y valor. Fue tan importante y significativa la presencia de esta jerga en el habla popular, que en algún momento se la llegó a prohibir desde el gobierno, asunto que es hoy una anécdota más en el particular camino que ha recorrido el tango hasta el presente.

De esta forma, el carácter urbano, casi indivisible de un lugar como lo es el Buenos Aires de inicios del XX, hace del tango un testimonio de la vida de la capital argentina. En sus letras se puede ver el asombroso avance de la ciudad, su agitada vida cultural y el carácter cosmopolita que supuso. Pero no todo fueron luces y celebración, sino que, paralelamente, en otras piezas, muchas de ellas cargadas de sentimentalismo y clisé, se retrata la miseria que le cupo a quienes no alcanzaron el sueño de modernidad que habían imaginado. Buenos Aires se ha convertido en una gran jungla y, nuevamente, el grotesco, el tango y algunos escritores lo saben advertir:

Leslie Fiedler afirma que las ciudades modernas no sólo son escenarios de cruce de diferencias, sino que allí son visibles “indignidades humanas sin precedente”. La ciudad como infierno, la ciudad como espacio del crimen y las aberraciones morales, la ciudad opuesta a la naturaleza, la ciudad como laberinto tecnológico:



todas estas visiones están en la literatura de Arlt, quien entiende, padece, denigra y celebra el despliegue de la relaciones mercantiles, la reforma del paisaje urbano, la alienación técnica y la objetivación de relaciones y sentimientos.” (Sarlo, 1988:52-53)

El tango es el canto más asociado a una ciudad específica, así como también la misma imagen de la ciudad ha sido un invento de la canción. Las calles, el arrabal, la inundación, el Maldonado, los teatros, cafés y cabarets son elementos que relatados en tangos, cuentos y poemas han dado a la ciudad un carácter casi fantástico, donde personajes como “el hombre que está solo y espera” ve pasar por fuera del café que frecuenta a la milonguita que ha huido del arrabal seducida por las luces del centro. No lejos de allí dos cuchilleros se baten a duelo en una esquina, bajo la luz tenue de un farol, mientras en un cabaret una mujer llora la juventud perdida.

Son estereotipos fáciles de encontrar en muchos tangos, que se convirtieron en el relevo del gaucho del XIX. No obstante, no solamente el tango se encargó de ellos, sino también la literatura. Desde Evaristo Carriego ya estaban apuntados los arquetipos de los habitantes de Buenos Aires. Muchos quedaron estancados a falta de originalidad en los letristas, pero de la mano de escritores como Homero Manzi y Enrique Santos Discépolo se humanizaron y crecieron en profundidad. Raúl Scalabrini Ortiz lo glosó y su imagen es el mejor apoyo para entender muchas de las letras que han llegado hasta el día de hoy:

Si por ingenuidad de fantasía le es enfadoso concebirlo, ayúdeme usted y suponga que “el espíritu de la tierra” es un hombre gigantesco. Por su tamaño desmesurado es tan invisible para nosotros, como lo somos nosotros para los microbios. Es un arquetipo enorme que se nutrió y creció con el aporte inmigratorio, devorando y asimilando millones de españoles, de italianos, de ingleses, de franceses, sin dejar de ser nunca idéntico a sí mismo, así como usted no cambia por mucho que ingiera trozos de cerdo, costillas de ternera o pechugas de pollo. Ese hombre gigante sabe dónde va y qué quiere. El destino se empequeñece ante su grandeza. Ninguno de nosotros lo sabemos, aunque formamos parte de él. Somos células infinitamente pequeñas de su cuerpo, del riñón, del estómago, del cerebro, todas indispensables. Solamente la muchedumbre innúmera se le parece un poco. Cada vez más, cuanto más son. (Scalabrini Ortiz, ed. 1964:19)

El tango es testimonio de su época, y como tal, se hace necesario rastrear en sus letras las motivaciones de toda una generación de artistas e intelectuales que encontraron en

su estética un espacio de difusión y, gracias a él, crearon un estilo que cobra valor como género.



## 2.1 MIRADA PEYORATIVA DEL TANGO

Las letras de tango, antes que todo, fueron escritas para ser acompañadas por música; aunque se han dado casos de poemas que más tarde musicalizados se transformaron en tangos, como *Por la pinta* de Celedonio Flores, convertido en *Margot*, o *Viejo ciego* de Homero Manzi, musicalizado por Sebastián Piana y Cátulo Castillo. También se pueden citar los poemas de *Para las seis cuerdas* de Jorge Luis Borges, más tarde transformadas en piezas musicales por Astor Piazzolla; la obra de Juan Gelman y Raúl González Tuñón, adaptadas por el Cuarteto Cedrón; o la producción dirigida por Ben Molar, *14 con el tango*. La colaboración entre compositores musicales y poetas del campo literario, como el propio Borges, Cayetano Córdova Iturburu, Carlos Mastronardi, Leopoldo Marechal, Manuel Mujica Láinez, Conrado Nalé Roxlo, Ernesto Sábato, Ulyses Petit de Murat y César Tiempo, entre otros, fue dilatada.

En el campo de los autores propiamente tangueros, los casos de Homero Manzi y Celedonio Flores ilustran la llegada de hombres ligados a la poesía hacia el cancionero popular, en este caso, las letras de tango. En otro momento autores teatrales como José González Castillo y Alberto Vaccarezza experimentaron el mismo proceso, cuando desde el sainete aportaron letras a canciones. Del mismo modo, desde el teatro irrumpió la figura de Enrique Santos Discépolo, ligado al grotesco criollo de su hermano Armando, para convertirse en uno de los autores más reconocidos. El motivo para ese vuelco pudo haber sido desde una honesta vocación por lo popular, hasta un interés comercial. Sea cual fuera el caso, la frase de Homero Manzi, en una de esas tantas sentencias del tango, lo grafica muy bien. El autor de *Malena* decía haber elegido “antes de ser un hombre de letras, hacer letras para los hombres”.

El tango es claramente un género musical, de eso no hay duda, como tampoco de que se trata de una danza. Academias de baile y milongas no sólo existen en Buenos Aires o Montevideo, sino en cualquier parte del mundo. Lo que genera discusión es si el tango es o no parte de un género literario, o, si las letras de tango constituyen literatura. Jorge Luis Borges en *Evaristo Carriego* lo planteaba al subrayar que al cabo del tiempo los historiadores de la literatura argentina vindicarían y estudiarían a esas imperfectas letras de canciones.

Antonia García Castro, tratando los tangos tradicionales grabados por el Cuarteto Cedrón (2010) lo explica en forma clara y concisa: las letras de tango no

fueron escritos para ser leídas, sino que para ser cantadas. Esto, en cualquier caso, no debe excluirlas de un análisis literario.

Eludiendo el debate y siendo menos arriesgados, se puede juzgar si existen buenas y malas letras en el tango y, de esa forma, ahorrar la clasificación de si constituyen en sí poesía, discusión que no sólo le cabe a los historiadores de la literatura argentina, como señalaba Borges, sino a la crítica y a los estudios de campo literario. Entre sus contemporáneos existieron defensores y detractores, ya sea en los sectores más vanguardistas, así como en los cercanos al realismo social; desde Florida a Boedo. Esto no debe constituir sorpresa, pues, tal como señala David Viñas, para valorar “la densidad de un fenómeno cultural nuevo –entendido como cuestionador y disolvente- se comprueba en las reacciones de los grupos tradicionales. En general, la secuela marca ocho tiempos: silencio, ironía, deformación, misoneísmo y elegía, antihistoricismo y apelación a los “valores eternos” y, finalmente, ataque, denuncia y censura. (Viñas, 1973:46)

El ataque, la denuncia y la censura le fueron aplicados por causas distintas, desde gustos artísticos hasta razones políticas. Ya se ha mencionado que Jorge Luis Borges y Roberto Arlt mostraron desdén por él, pero, a pesar de ello, el tango es protagonista en la obra de ambos. En el caso de Borges es aún más frecuente, dada la mayor extensión de su producción, el período en que se desarrolló o la amplitud de temas que abarcó, dejando plasmadas contradicciones en muchas de las opiniones que sostuvo a través del tiempo.

Desde aquí, en cada una de las críticas suscitadas por el tango-canción se vislumbra una cuestión que es central y éste es el tema de la identidad: quién es el auténtico portavoz del Buenos Aires de la época. Quién está autorizado a hablar de la ciudad, a relatar a sus personajes, desde qué perspectiva y con qué voz.

De su entrevista con Raúl González Tuñón, con motivo de producir el disco que musicaliza al poeta, Juan Carlos Cedrón (2005), director del Cuarteto Cedrón, rescata un tema que da a entender el espacio del cual el tango quiere apropiarse y se disputa con el campo literario:

Discepolín se jactaba de ser poeta popular y le hubiera molestado mucho, de haber sobrevivido, saber por ejemplo que Nira Etchenique en un reportaje dice cuáles son sus poetas preferidos y ella, en lo que los franceses llaman una ocurrencia dijo Neruda y Discepolín. No le hubiera gustado nada a Discepolín porque él se jactaba de ser poeta popular y porque hay un género muy respetable

que es la poesía popular, ¿para qué hacerlo poeta culto si él era un poeta...? además era culto, cultísimo y gran actor y autor de teatro y un tipo interesantísimo. Yo anduve con él en Madrid en el año treintaicinco, hablando incluso políticamente de todo, un hombre despierto siempre en actitud crítica”<sup>11</sup>. (Cuarteto Cedrón, 2005)

La reflexión no es ni un halago ni un desdén al autor tanguero. Tuñón reconoce haber intentado escribir letras de tango para las orquestas de Aníbal Troilo y Osvaldo Pugliese, proyecto que nunca llegó a puerto, pero dentro de su obra cita tangos, así como relata tópicos que son muy cercanos al quehacer tanguero. A pesar de ello, y del cariño y respeto con el cual se refiere a la canción popular, de sus palabras se desprende una diferenciación que es clave: la de la alta literatura, representada por la poesía culta, y por otro la de la baja literatura o “poesía popular”, dicotomía que venimos comentando desde el comienzo de este trabajo.

Cuáles son las diferencias entre una y otra. En un primer punto, lo descrito anteriormente, hay letras para ser leídas y otras para ser cantadas; pero, además de ello, hay asuntos de temas, de tonos y de voces: “Ciertamente resulta difícil enumerar todos los temas abordados, pues los poetas del tango parecen querer describir todos los aspectos de una realidad que la poesía culta ha solido desdeñar: la crisis económica, la vejez, la protesta, el fútbol, el carnaval, las carreras, el café, el misterio de Dios, los viejos amigos, etc.” (Conde, 2005:11), elementos todos presentes en la obra de Enrique Santos Discépolo, Homero Manzi o Cátulo Castillo.

Las relaciones entre tango y poesía letrada deben ser enmarcadas en la cuestión, previa y mucho más antigua, de lo que se canta o recita, para un auditorio plural y presente, y lo que se escribe para ser leído en forma individual... Pero la cuestión se complica años después, cuando el letrista comienza a trabajar para una industria del disco y una radiotelefonía en franca expansión. Los poetas letrados estarán entonces ante una competencia que no pueden contrarrestar y frente a la cual necesitarán pronunciarse. (Romano, 1997:173)

Desdén que desde un primer momento plasmarán Leopoldo Lugones y quienes luego lo sucederán dentro de la poesía culta argentina, tanto los “vanguardistas” como los “sociales”. Ambos buscarán diferenciarse y distanciarse del tango, desconociendo que tienen más de un punto en común, pues tanto una manifestación como la otra son

---

<sup>11</sup> González Tuñón y Discépolo coinciden durante la II República española en Madrid donde mantienen tertulias y vuelven a encontrarse con García Lorca. Por ese tiempo Roberto Arlt escribe también desde España, memoria de ello son sus Aguafuertes Españolas.

referentes indivisibles de un lugar y un momento determinados “de tal manera, aunque dirigidas a públicos distintos, la poesía de libro y la letrística cantada, pertenecen a la misma camada de la literatura rioplatense y presentan zonas comunes, cuya síntesis se alcanzará con los ya mencionados letristas del cuarenta, casi todos ya estrenados en el veinte” (Reichardt,1997 :124).

Es imposible desconocer la influencia que tuvo la literatura en las posteriores letras de tango. Bebe ésta del naturalismo, de los escritores rusos o del modernismo, pero el tango generó una voz propia que, en palabras de David Lagmanovich, es una estética no vanguardista en el sentido generalmente aceptado del término, pero que sí es una “ruptura en el tejido del establishment literario, y ofrecen posibilidades de poetización y de goce estético para millones de oyentes que, desde entonces, le brindarán fervorosa adhesión.” (Lagmanovich, 1997:121).

Tal como los poetas tangueros quieren acercarse a la poesía culta, algunos poetas cultos se aproximan al lenguaje popular. Es el caso del propio Raúl González Tuñón o de Alfonsina Storni, en torno a ésta última “Su poesía se lee con una facilidad y rapidez similares a las de la novela sentimental del mismo período; las recitadoras encuentran en Alfonsina las *pièces de résistance* de sus repertorios; fácil de memorizar, clara y comprensible si se le compara con otras formas de poesía contemporánea.” (Sarlo, 1988:79). De igual forma, Enrique González Tuñón, en 1926, publicaba su primer libro, *Tangos* el cual dedicaba a “San Juan de Dios Filiberto, muy devotamente”, músico autor de las partituras de *Caminito* y *Malevaje* e integrante fundador de los “Artistas del pueblo”.

Enrique González Tuñón busca en el tango un referente de la llamada argentinidad. Lo llama “el lento quejido de las bocas que no saben gemir” (Enrique González Tuñón, ed.2003 :22), y su obra se puede poner en la misma perspectiva a lo que hace Raúl Scalabrini Ortiz. En ambos “habría un intento de reivindicación de la cultura popular, previa limpieza general, frente al establishment cultural” (Reichardt, 1997:171).

Enrique González Tuñón es el primero que ve en el tango un referente importante. Lo hace cuatro años antes que el *Evaristo Carriego* de Jorge Luis Borges. El mayor de los Tuñón, en su *Tangos* ofrece “un testimonio que, a primera vista, documenta la percepción de un escritor de la época que no se enrola en las huestes de los detractores del tango, quienes o provienen de la izquierda como Barletta o pertenecen al sector culturalmente hegemónico (Lugones, Groussac, Larreta, etc.).

Como su hermano Raúl, en aquellos años, forma parte del vanguardismo alrededor de la revista *Martín Fierro* y *Proa*, que asumía una posición positivamente interesada en el tango” (Reichardt, 1997:160)

Enrique González Tuñón supo ver que se encontraba con un fenómeno cultural de mayor alcance que una simple moda. De ahí la propia temática de *Tangos* (1926), en donde utilizando los títulos de algunas canciones que gozaban popularidad, las reescribe en forma de relatos literarios. Esa valoración va en concordancia con lo que años más tarde recordaba su hermano Raúl en entrevista a Horacio Salas:

Amaba a Buenos Aires, sus tipos y sus cosas, pero no a la manera convencional y en el fondo despectiva de cierta parte de la obra de Borges. La polémica del tango hoy caprichosamente resucitada por subestimadoras y subestimadores, en vagas mesas redondas, en carpetas, Ben Molar y eso, como diría Gila, fue superada en los años 20 cuando Enrique lo llevó a la universidad. Sí, por iniciativa del doctor Mario Sáenz, él hizo la exaltación del tango causando revuelo desde la cátedra de la Facultad de Ciencias Económicas con una conferencia ilustrada, al órgano, por Juan de Dios Filiberto. (Salas, 1975:142)

Para la época en cuestión, los primeros años del XX, unánimemente se reconocen dos grupos principales que casi monopolizaron el campo literario. Se trata del ya mencionado realismo social del grupo de Boedo, agrupados en torno a la revista *Claridad*; y por otro lado, en la vereda de enfrente, el grupo de Florida, ligados a la revista *Martín Fierro* y con una estética europeizante y de carácter vanguardista.

De éste segundo grupo Sergio Miceli menciona a dos “héroes” en la literatura argentina: Macedonio Fernández y al “poeta Evaristo Carriego (1883-1912), bardo de la modesta vida cotidiana de los suburbios, donde arraigaban los ornamentos de la sensibilidad del criollismo urbano, el tango y el coraje viril.” (Miceli, 2010:504). De Carriego el tango es heredero, lo mismo que la literatura culta, especialmente Borges:

Sigue La queja, que es una premonición fastidiosa de no sé cuántas letras de tango, una biografía de esplendor, desgaste, declinación y oscuridad final de una mujer de todos. El tema es de ascendencia horaciana –Lydia, la primera de esa estéril dinastía infinita, enloquece de ardiente soledad como enloquecen las madres de los caballos, *matres equorum*, y en su ya desertada pieza amat janua limen, la hoja se ha prendido al umbral- y desagua en Contursi, pasando por Evaristo Carriego, cuyo *harlot's progress* sudamericano, completado por la tuberculosis, no cuenta mayormente en la serie. (Borges, ed.1976 :46)



El poema *La queja*, está incluido en *Misas herejes* de 1908, el único libro que publicó en vida Carriego. A éste más tarde se le suma *Poemas Póstumos* y algunas ediciones que compilan cuentos que publicó en revistas. De su mirada melodramática del arrabal, el tango y la literatura heredarán muchos de sus personajes y paisajes, luego rescritos en la pluma de Homero Manzi, Oliverio Girondo o Enrique Cadícamo. Tales son *Viejo ciego*, *El último organito*, *La costurerita que dio aquel mal paso* o la “cabeza de novia” de *De todo de olvidas*. Pero más allá de los personajes y los títulos de algunos tangos, lo que le lega Carriego a éste y a la poesía posterior es, como señala Borges, la biografía de auge y caída de la “mujer de todos”. A modo de ejemplo se incluyen estos fragmentos del poema que citaba el autor de *El aleph*:

(...)Porque era linda, joven y alegre  
ascendió toda la suave escala:  
supo del fino vaso elegante  
que vuelca las flores en la cloaca.

(...)ya no volvieron a mecer tiernas  
ensoñaciones interminadas,  
ya no volvieron ansias ocultas  
de las novelas de fe romántica,  
ni a obsedar, tristes, sus aventuras  
las heroínas que ella imitara,

(...)y enamoróse de un orillero,  
por un capricho, porque ostentaba,  
como un orgullo jamás vencido,  
adorno y premio de sus audacias,

(...)Más tarde el otro. Las exigencias,  
las tiranías de aquel canalla  
que ella mantuvo, las indecibles  
horas de eterna mujer golpeada,

(...)Después, enferma Los sufrimientos,  
las mentirosas voces de lástima  
o los insultos jamás velados:  
¡La vida puerca, la vida mala! (Carriego, ed. 1967 :75-77)

Sobre la herencia de Leopoldo Lugones y Evaristo Carriego se va forjando la literatura del siglo XX en Argentina, así como también, al igual que en todo el espectro hispanohablante, sobre el trabajo de Rubén Darío. El poeta nicaragüense llegó a Buenos Aires en 1893, estableciendo contacto con la intelectualidad porteña, entre ellos

Lugones, y colaborando en medios de prensa, como el diario *La Nación*, en el cuál entabló relación con Bartolomé Mitre, fundador del periódico y en ese momento ex presidente de la nación. Sin embargo, el área de influencia de Darío sobrepasó al “campo literario”, pues “fue también maestro de esos poetas menores que aplicaron su inspiración a acompañar con letra las melodías desgarradas del tango. Estos poetas menores forman legión. Se extienden a lo largo de un siglo.” (Pau, 2001:93). Paralelamente a ello, según lo explica Beatriz Sarlo (1996), los escritores que buscan huir de lo popular, como Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges, quisieron dejar de lado el lugonismo y el rubenismo, fundando una nueva poesía, tarea que no llevarán a cabo en solitario.

Contemporáneamente, para el primer tercio del XX no solamente existieron los escritores de Boedo y Florida, sino que también hubo una literatura de menor espesor intelectual, entre ellas la de folletín, la novela sentimental, el sainete, el grotesco, el Teatro del pueblo, etc.:

De manera acelerada y espectacular, se produce una reasignación de valores que define un cosmopolitismo legítimo y un cosmopolitismo babélico. Sobre estos dos ejes se reorganiza el imaginario: importaciones culturales legítimas e ilegítimas, traducciones buenas y traducciones peligrosas, síntesis culturales definidas según los actores sociales que las realizan. La literatura argentina, que se había pensado como un campo unificado en el que se desarrollaban las diferencias admisibles (porque eran diferencias en el interior de una élite) se fractura y, desde entonces, es improbable hablar de una sola cultura. Los debates estéticos (aunque sus protagonistas quieran desmentirlo) trazan líneas fuertes de diferenciación valorativa y política.” (Sarlo, 1996:4)

Se ha democratizado la literatura, dejando de ser propiedad exclusiva de los sectores más acomodados e ilustrados y se acrecienta con un público que antes era ajeno al consumo cultural. No obstante, no sólo el receptor se ha ampliado, sino que el “campo literario” ve surgir plumas que no tienen ya origen oligárquico ni criollo, sino que son hijos y nietos de los recién llegados. Entre ellos nacen voces que serán de gran importancia en la historia de la literatura y cultura popular argentina, que se irán mezclando con los apellidos más tradicionales. Hay público para todos:

El impulso de la década anterior no se agotó en la Argentina de los años treinta, que vieron aparecer nuevas flexiones de narrativa, el ensayo y la poesía, como lo prueban los nombres de Roberto Arlt, Mallea, Borges, Silvina Ocampo, Bioy Casares, Martínez Estrada y Gironde, nuevas revistas y formaciones, incluso de

izquierda, como *Contra* y el Teatro del Pueblo, fundado por Leonidas Barletta, un compañero de ruta del PC, y nuevos sellos editoriales que cumplirían un importante papel entre los lectores de habla española, como Sudamericana y Losada. (Gramuglio, 2010:198-199)

El movimiento de los vanguardistas, en torno al Grupo de Florida ve descollar entre sus exponentes más importantes a Jorge Luis Borges. Él y sus compañeros de ruta tendrán, bajo el mecenazgo de Victoria Ocampo, una plataforma de difusión en la revista *Sur*. Sus miembros fueron en su mayoría pertenecientes a familias de origen criollo, de mayor o menor fortuna, desde generaciones atrás ligadas a la historia política y cultural argentina. Por citar un ejemplo, Eduardo Mallea (1903-1982) descendía del escritor y presidente Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) o María Rosa Oliver (1898-1977) estaba emparentada con José de San Martín. Tanto ellos, como la gran mayoría de los escritores ligados a *Sur*, poseían un manejo implacable de lenguas. Jorge Luis Borges aprendió el inglés de su abuela paterna y realizó traducciones desde temprana edad, las hermanas Ocampo se educaron con institutrices llegadas de Francia y publicando sus primeros textos en francés:

Ni Ocampo ni Oliver, que con cierta exageración se llamaron a sí mismas autodidactas, tuvieron una educación escolar y universitaria regular sino institutrices y maestros particulares, como era entonces usual en las clases altas, especialmente para las mujeres. Lo mismo ocurrió con Borges en sus primeros años, pero este asistió luego a una escuela en Buenos Aires. Más tarde realizó estudios de bachillerato en Ginebra, mientras que Ocampo asistió a cursos en París, durante los largos viajes que por entonces acostumbraban a hacer las familias tradicionales argentinas. (Gramuglio, 2010:194)

Así como su origen de clase es similar, años más tarde compartirán su anti peronismo, declarándose opositores políticos. Leonor Acevedo y Norah Borges, madre y hermana del escritor, fueron detenidas por el gobierno justicialista, así como Victoria Ocampo, arrestada en 1953. Aquellos hechos no hacen más que respaldar la “afirmación frecuente de que *Sur* representaría objetivamente el correlato cultural de la clase dominante o, en otras formulaciones menos sofisticadas, que se trató de un emprendimiento funcional a las necesidades de la reacción oligárquica conservadora que se apoderó del poder con el golpe de 1930.” (Gramuglio 2010:196).

Paralelamente a ellos surge otro grupo de intelectuales, artistas y escritores que tendrán como principal medio de propagación a la revista *Claridad*. En un primer momento surgen “Los Artistas del Pueblo”, que luego dará paso al llamado “Grupo de

Boedo”, en torno al cual se agrupan los escritores cercanos al realismo social y con marcado ideario de izquierda. El sello distintivo de la gran mayoría de éstos es su origen inmigratorio:

Buenos Aires se ha convertido en una ciudad donde el margen es inmediatamente visible, donde, incluso el margen contamina al centro y a los barrios respetables. Este es un proceso que, comenzado en la última década del siglo XIX, se acelera y potencia los contactos entre universos sociales heterogéneos, con el énfasis suplementario de la fuerte marca inmigratoria y la mezcla en la trama urbana de diferentes perfiles culturales y diferentes lenguas. Paralelamente, el campo intelectual no sólo se consolida en un curso de creciente autonomización de otras esferas, sino que incorpora en sus bordes a escritores de origen inmigratorio, residencia barrial y cultura en transición si se le compara con la cultura literaria más homogénea que caracterizó a la Argentina hasta el novecientos. En los años veinte se inicia una doble experiencia literaria: el ingreso al campo intelectual de escritores que vienen del margen, y la tematización del margen en las obras que ellos producen. (Sarlo, 1988:179-180)

Se trata de un margen que es móvil, de un “campo intelectual” que es permeable a nuevos elementos que se van sumando y que no hacen más que heterogeneizar un espacio antes homogéneo. Ese margen no es sólo entre la literatura de contenido social y la vanguardista, sino que da espacio a que entren otras manifestaciones que hasta antes no se habían considerado por la crítica. Ahí cabe el teatro y la canción de vocación masiva o comercial, en el caso del presente trabajo, el sainete, el grotesco y las letras de tango. Nombres como Celedonio Flores, Enrique Cadícamo y Homero Manzi coquetean con la poesía y el tango y otros como José González Castillo y Enrique Santos Discépolo, con el teatro y la canción porteña. Por otro lado, escritores como los hermanos Tuñón se asoman desde la literatura al tango. Choca ello con lo que sucede, por ejemplo, con Macedonio Fernández, un escritor de lectura compleja, Ricardo Piglia observa: “En 1938 se propone “publicar la novela en folletín en *Crítica* principalmente, o *La Nación*”. Movimiento típico de la vanguardia: aislamiento, ruptura con el mercado y a la vez fantasías de entrar en los medios masivos.” (Piglia, 2000:23)

Hay público lector, pero también un público consumidor, que puede y quiere acceder a medios de información, ocio y cultura. En las primeras décadas del siglo, a pesar del crecimiento económico que experimenta el país, no hay iniciativas gubernamentales o estatales que incentiven la producción cultural, sino que será por medio de la industria editorial, mediante periódicos, folletines, libros, revistas literarias y de entretenimiento, que se irá consolidando un mercado interno que más tarde se

internacionalizará. Fabio Espósito (2010) expone que al período que va de 1938 a 1953, se le ha llamado la “época de oro” de la industria editorial. Tor, primero, más tarde Emecé y Losada, revolucionaron el mercado de las letras latinoamericanas. Asimismo, revistas como *Caras y Caretas*, *Hogar*, y *El alma que canta* dieron cabida a nuevas plumas que se fusionaban con las ya existentes y consolidadas. A ello se le suman diarios como *El Mundo* y *Crítica*, dos de los de mayor circulación y en los cuales escribió Roberto Arlt, dejando estampadas para la posteridad sus aguafuertes porteñas. Beatriz Sarlo, citada por Miceli, indica: “La pujante industria editorial consolidó inversiones y proyectos en todos los ramos, formatos y géneros –diarios, periódicos, tabloides, revistas literarias, folletines, libros-, atendiendo así a las demandas urgentes de las nuevas camadas de lectores, descendientes de la masa de inmigrantes europeos, en su mayoría italianos, recién instalados en el país.” (Miceli, 2010:496).

Roberto Arlt es el más significativo entre los escritores que se ganaron espacio mediante la difusión masiva de sus escritos, a la vez que es representante de los que no tienen historia cultural en el país. Su prólogo para *Los Lanzallamas* (1931), bajo el título de “Palabras del autor”, es un manifiesto del escritor que se hace a sí mismo y que debe financiar su creación literaria trabajando en empleos que lo distraen de su obra:

Estoy contento de haber tenido la voluntad de trabajar, en condiciones bastante desfavorables, para dar fin a una obra que exigía soledad y recogimiento. Escribí siempre en redacciones estrepitosas, acosado por la obligación de la columna cotidiana.

Digo esto para estimular a los principiantes en la vocación, a quienes siempre les interesa el procedimiento técnico del novelista. Cuando se tiene algo que decir, se escribe en cualquier parte. Sobre una bobina de papel o en un cuarto infernal. Dios o el Diablo están junto a uno dictándole inefables palabras.

Orgullosamente afirmo que escribir, para mí, constituye un lujo. No dispongo, como otros escritores, de rentas, tiempo o sedantes empleos nacionales. Ganarse la vida escribiendo es penoso y rudo. Máxime si cuando se trabaja se piensa que existe gente a quien la preocupación de buscarse distracciones les produce surmenage.

(...)

Para hacer estilo son necesarias comodidades, rentas, vida holgada. Pero por lo general, la gente que disfruta de tales beneficios se evita siempre la molestia de la literatura. O la encara como un excelente procedimiento para singularizarse en los salones de sociedad.

Me atrae ardientemente la belleza. ¡Cuántas veces he deseado trabajar una novela, que como las de Flaubert, se compusiera de panorámicos lienzos...! Mas hoy, entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente, no es posible pensar en bordados. El estilo requiere tiempo, y si yo escuchara los consejos de mis camaradas, me ocurriría lo que les sucede a algunos de ellos:

escribiría un libro cada diez años, para tomarme después unas vacaciones de diez años por haber tardado diez años en escribir cien razonables páginas discretas.

(...)

Han pasado esos tiempos. El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un "cross" a la mandíbula. Sí, un libro tras otro, y "que los eunucos bufen".

El porvenir es triunfalmente nuestro.

Nos lo hemos ganado con sudor de tinta y rechinar de dientes, frente a la "Underwood", que golpeamos con manos fatigadas, hora tras hora, hora tras hora. A veces se le caía a uno la cabeza de fatiga, pero.... Mientras escribo estas líneas pienso en mi próxima novela. Se titulará El Amor brujo y aparecerá en agosto del año 1932.

Y que el futuro diga. (Arlt, ed. 2008:385-387)

El "cross a la mandíbula", que anuncia Arlt, representa a toda una generación de escritores y pensadores que debieron ganar su espacio en el campo literario e intelectual. Fue en esas "redacciones estrepitosas, acosado por la obligación de la columna cotidiana" donde Arlt y muchos otros lograron solventar su principal vocación. Mediante ese "segundo empleo", el de periodista en el caso de muchos escritores, así como en los escalones subalternos de un puesto público, en el de otros, es como financian su obra. Carlos Altamirano (2010) destaca que a quienes no gozaban de patrimonio familiar tuvieron en éstos oficios la posibilidad de sacar adelante sus carreras literarias.

"Se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de su familia." (Arlt, ed.2008:385), sostiene Arlt y no hace más que corroborar el recelo con que se recibió a los nuevos que se abrían espacio en la Argentina de la primera mitad del XX.

La sorpresa que acusaban los intelectuales de la élite ante el surgimiento desde fuera de sus filas de escritores, los llevó a considerarlos, también a la crítica, como una suerte de "buen salvaje" de la literatura, lo que no hace más que acusar el desdén que esto conlleva:

Por supuesto existen también (sobre todo entre sus defensores) los que han aceptado sin discusión este mito sobre la incultura de Arlt. Se trata para ellos de invertir el argumento y fundar ahí un juicio positivo: Arlt no sería un "intelectual" y eso garantiza la "fuerza" de su escritura. Expresión clásica de la ideología antiintelectualista (típica entre los intelectuales) que es un lugar común en el pensamiento reaccionario, esa perspectiva es la que determina una lectura

de las obras de Arlt que ha hecho estragos en la historia de la crítica. (Piglia en Arlt, ed. 2009:10)

En esa mirada acusan la existencia de un talento que se sostiene sólo en ímpetu, ganas y energía, desdeñando la preparación autodidacta que pudieron tener, en muchos casos fuera de las instituciones de educación tradicionales, como la escuela en primer lugar, y luego la universidad. Ricardo Piglia lo sostiene en el prólogo de la edición de las crónicas de Roberto Arlt para *El Mundo*. Tal cual es el caso de las letras de tango.

La poetisa Juana Bignozzi (1937-2015) se vindicaba como heredera de una educación, que a pesar de la precariedad, era forjadora de una “aristocracia obrera”. El camino hacia la intelectualidad, en un medio socio económico alejado completamente de ella, se lograba mediante la formación autodidacta y, muy especialmente, en relación a ateneos anarquistas y a un ideario político que valoraba mucho a las artes y las letras, derribando el mito de la generación espontánea. Ese orgullo por la lejanía a las academias lo sostiene también la poesía del tango. Caledonio Flores lo afirma en *Por qué canto así* (1946):

*Y yo me hice en tangos  
me fui modelando en odio, en tristeza,  
en las amarguras que da la pobreza.*

Santos Discépolo en *Cafetín de Buenos Aires* (1948):

*En tu mezcla milagrosa  
de sabihondos y suicidas,  
yo aprendí filosofía... dados... timba....*

Se marca como sello de clase la ausencia de educación formal, las carencias, la calidad de convidados de piedra en el mundo intelectual. Ese sello de pobreza es defendido como un acto puro, alejado de la contaminación que puede ejercer la preparación intelectual y, principalmente, la lejanía de la pobreza. Evaristo Carriego, que para Borges “fue el primer espectador de nuestros barrios pobres”; “el descubridor, el inventor” del suburbio ya lo presagiaba: “Carriego creía tener una obligación con su barrio pobre: obligación que el estilo bellaco de la fecha traducía en rencor, pero que él sentiría como una fuerza. Ser pobre implica una más inmediata posesión de la realidad,

un atropellar el primer gusto áspero de las cosas: conocimiento que parece faltar a los ricos, como si todo les llegara filtrado (Borges, ed.1976:30)

Pero la preparación de éstos existe, así como de muchos otros escritores, dramaturgos y letristas de tango, ésta va de la mano del asociacionismo, los ateneos, las bibliotecas populares y la lectura de clásicos europeos en ediciones de bajo costo:

La “novela del joven pobre” que escribe Arlt en sus autobiografías es una parodia armada sobre la base de exclusiones: Arlt parodiza las novelas de aprendizaje en textos brevísimos donde pone de manifiesto una historia de fracasos escolares y laborales. No es difícil leer allí la respuesta paródica del excluido (una figura en la cual Arlt solía representarse con frecuencia, aun después de alcanzar el lugar de un consagrado famoso). Esta exclusión inicial lo marca y define el tono de resentimiento del prólogo a *Los Lanzallamas*, donde la fama local de Joyce es evaluada como consecuencia de que su gran novela todavía no ha sido traducida al castellano. Condenado a leer traducciones, herido por la desposesión simbólica y crispado por las diferencias sociales, Arlt se mira y observa el campo intelectual desde la problemática de quien sólo puede escribir una lengua. Así, este conflicto de los años veinte se juega en los términos de traducir o leer traducciones. Para sintetizarlo: tanto Arlt como Victoria Ocampo están destinados a una relación con la escritura mediada por la traducción y la lengua extranjera. En el caso de Arlt se trata del español de las traducciones; en el de Victoria Ocampo, del francés de las institutrices y los viajes. (Sarlo, 1996:8)

No hay fortuna previa. No se goza de rentas que le permitan al escritor escribir holgadamente en la tranquilidad de su hogar, menos aún de una residencia de verano. Los nombres que surgen en el acontecer artístico y literario no gozan de mecenazgo, por lo cual, en muchos de los casos, deben desempeñarse en trabajos que les sean más rentables y que les permitan solventar la larga espera antes de finalizar un poema, una novela, o una composición musical. Ángel Rama delinea este nuevo personaje que se abre paso en el campo intelectual en la figura del poeta nicaragüense Rubén Darío, quien tuvo que recurrir a múltiples empleos, principalmente en periódicos como *La Nación* y *La tribuna*, además de funciones burocráticas en Correos y Telégrafo: “Rama distingue en la actitud del nicaragüense algunos rasgos propios de los inmigrantes europeos recién llegados a la Argentina a finales del siglo XIX, desesperados todos por integrarse a la potente clase media que florecía en la ciudad.” (cifrado en Enrigue, 2013:36).

Es el mismo caso de algunos letristas de tango, José María Contursi era funcionario de un ministerio y Cátulo Castillo fue periodista, además de profesor de



música. Roberto Arlt fue periodista y escritor la vez, lo mismo que Enrique González Tuñón, Carlos de la Púa, César Tiempo y Elías Castelnuovo. La prensa fue entonces el lugar de encuentro y plataforma de esos nuevos intelectuales “Periodismo dirigido, por lo demás, por profesionales y no políticos: entre ellos, muchos de los intelectuales y escritores más importantes del período.” (Sarlo, 1988:20)

Homero Manzi no logró finalizar la carrera de leyes, pero se dedicó a la política desde FORJA, junto a Arturo Jauretche. Se van fusionando política, prensa, las labores de profesor y el nuevo “campo intelectual”:

En ciertas áreas (el Río de la Plata, el sur del Brasil), las marejadas migratorias del Viejo Continente fueron parte de esta transformación. Paulatinamente el espacio de las élites se hizo menos homogéneo, y más tempranamente en algunas partes, algo más tarde en otras, la actividad política se volvió una profesión y una carrera. Ningún título habilitaba el ingreso en ellas como el de abogado. A la profesionalización de la política corresponderá una creciente especialización del trabajo de los escritores y, más en general, de la gente de saber. Dentro de cada sociedad nacional, aunque con ritmo diferenciado, se irán esbozando así los contornos de un dominio o una esfera que, con las especificaciones del caso, puede describirse con el concepto acuñado por Pierre Bourdieu de “campo intelectual. (Carlos Altamirano, 2010:13)

En este “campo intelectual” que se amplía, tanto Beatriz Sarlo como Ricardo Piglia destacan la educación intelectual que tuvo Roberto Arlt, y su caso se puede extrapolar a la pléyade de intelectuales hijos de la inmigración. Fueron lectores de traducciones: “Quevedo, Dickens, Dostoievsky (sic) y Proust como la riqueza posible del intelectual pobre”. (Sarlo, 1988:52) Esos “intelectuales pobres” que menciona Sarlo se han educado leyendo traducciones. Se hermanan en ello los poetas de tango, los escritores como Arlt o los hermanos Tuñón, los artistas plásticos y dramaturgos de la peña de Boedo: “la relación de Discépolo – en particular – con el saber libresco es cuanto menos ambivalente: porque es claramente un formado en literatura pero en una literatura plebeya. Es de imaginar que leyó a los rusos en las mismas traducciones baratas que Roberto Arlt.” (Gasparri, 2011:199-200)

Ricardo Piglia (2001) lo indica en *Respiración Artificial* donde reflexiona sobre el lenguaje y el estilo: “Arlt es un lector de traducciones y por lo tanto recibe la influencia extranjera ya tamizada y transformada por el pasaje de esas obras desde su lenguaje original al español” (Piglia, 2001:137). Mientras Jorge Luis Borges traducía un cuento de Oscar Wilde ya a muy temprana edad, Arlt se alimentaba de traducciones

baratas de sus escritores predilectos “el castellano como única lengua, cotejada sólo con la de sus padres (y ninguna de ellas era lengua de la literatura, porque la literatura no estaba materialmente presente en el espacio definido por la lengua)” (Sarlo, 1988:51)

No hay historia de la lengua literaria en la Argentina, de sus niveles y de sus transformaciones, sin una historia de la traducción. La práctica casi invisible, casi anónima de los traductores registra y cristaliza las normas del estilo literario. Todo traductor acata esas normas implícitas y al traducir reproduce los registros posibles del estilo literario dominantes en una época. La historia de la traducción como estilo social (si esa historia fuera posible) se superpondría con la historia de las concepciones y los valores que definen los usos literarios del lenguaje. A la vez el traductor se instala en los bordes del lenguaje y parece siempre a punto de escribir en una tercera lengua, en una lengua inventada, artificial. En ese sentido la traducción es uno de los medios fundamentales de enriquecimiento y de transformación de la lengua literaria. No se trata únicamente del efecto de las grandes traducciones (digamos, el Faulkner de Borges; el Kafka de Wilcock; el Nabokov de Pezzoni; el Mailer de Canto; el Beckett de Bianco; el Sartre de Aurora Bernárdez, el Chandler de Walsh, para nombrar algunas) y de su influencia en el horizonte de los estilos; es preciso tener en cuenta también la marca de las "malas" traducciones: con su aire enrarecido y fraudulento son un archivo de efectos estilísticos. El español sueña allí con todo lo que no es y actúa como una lengua extranjera. (Piglia 2000:89-90)

Los lectores de esas traducciones son, ya sea por generación, por ascendencia social, por tipo de educación y más tarde por vocación política, intelectuales que se sienten representados por el realismo social y que pululan en torno a grupos como “Los artistas del pueblo”, la peña de “Boedo”, el “Teatro del pueblo” o las distintas asociaciones o ateneos que se dan cita en la ciudad de Buenos Aires, así como las publicaciones que le son afines, especialmente la revista *Claridad*.

Claridad y Los Pensadores proponen un discurso basado en las traducciones que tiene como efecto la democratización, por la difusión masiva, de la cultura europea progresista en el marco rioplatense. Las polémicas y enfrentamientos están en las revistas: desde el conflicto procesado de las maneras más diversas, entre intelectuales de origen tradicional e intelectuales recién llegados, de origen migratorio, hasta el debate sobre el lugar del arte y la cultura en la sociedad, la relación, afirmativa o negativa, con los gustos del público y la funcionalidad o afuncionalidad del arte respecto de las ideologías y la política. (Sarlo, 1988:27)

He aquí el espacio que comparten. Es necesario referenciarse en Arlt pues sobre él son mucho más extensos los estudios. Su figura representa la del intelectual de origen proletario, que se hace un espacio dentro del “campo literario”, pero no sólo siendo

aceptado por la crítica, sino que por un público que se transforma cada vez más en “consumidor”. De origen social algo distinto es el caso de Homero Manzi o Santos Discépolo, pero en los tres hay líneas que se cruzan y comparten: el origen inmigratorio y la ausencia de historia intelectual en el país.

## 2.2 EL MENOSPRECIO

Jorge Luis Borges, en muchas ocasiones, señaló que donde se leía tango en sus textos, debía leerse milonga, despreciando el tango-canción al cual consideraba de una “sensiblería inconsolable”. Su opinión sobre el género fue muy cambiante. En *El tamaño de mi esperanza* (1926) se declaraba diestro en descubrir dónde había poesía, y afirmaba encontrarla “en la conversación, en la letra de un tango, en libros de metafísica, en dichos y hasta en algunos versos.” (Borges, ed.1994:99).

Roberto Arlt sintonizaba con él en algunos puntos, pues ambos desdeñaban a los autores que les fueron contemporáneos, optando por enaltecer los tangos de la llamada “guardia Vieja”, es decir, los previos a Pascual Contursi y a los arreglos orquestales de Julio de Caro. Elisa Zamora (200) cuando estudia la canción de rock en la España post franquista explica el rechazo por parte de la “cultura oficial” de lo que se denomina “cultura popular”, y principalmente, de la evolución que le sucede a esta última al volverse más comercial y masiva. Agrega que a la cultura oficial le son rescatables sólo las manifestaciones artísticas en donde el autor o emisor sigue siendo de profunda raigambre popular, sin haber sido sistematizadas pues “se hallaban viciadas y desprovistas de todo interés las que, absorbidas por la industria, eran devueltas al hombre de la calle bajo manipulaciones sin otro fin que el rápido beneficio económico.” (Zamora, 2000:21).

Es el caso de Borges, quien escribió y habló mucho de ello, en opiniones cambiantes. En el mayor de los casos sus opiniones buscaron desautorizar a los letristas que le fueron contemporáneos, es decir, los del tango-canción:

(Conste que no pienso tan mal de todas las letras de tango y que me agradan muchísimo algunas. Por ejemplo: esa inefabilísima parodia que hicieron del *Apache*, y la *Campana de plata* de Linning con su quevedismo sobre la luz del farol que sangra en la faca y ese apasionamiento de la muchacha herida en la boca que le dice al malevo: *Más grandes mis besos los hizo tu daga.*) (Borges, ed.1994 :24)

El tango que defiende es *Campana de plata*, que si bien es posterior al estreno de *Mi noche triste*, comparte con piezas más antiguas, como *La morocha*, el tono burlón de la “guardia vieja”. En él está ausente la voz del compadrito, y en su lugar es un “yo” femenino quien declama:

*¡La furca y un grito!... El barrio que duerme...*

*Y sangra en su daga la luz de un farol...  
Después tu silbido, maleva canyengue,  
campana de plata del taita ladrón.*

*Decile a esa otra —¡la guacha!— si puede  
seguirte en lo oscuro como lo hago yo...  
Es mi alma, malevo, la que campaneá  
y "¡Guarda!" —te avisa—, "¡Cuidao, corazón!"*

*Malhaya la hembra que quiere robarme,  
de puro envidiosa nomás, tu querer...  
¡Más grandes mis besos los hizo tu daga  
que puso, de un tajo, en mi boca un clavel...*

*Por la flor de sangre que abrió tu cuchillo  
te juro, mi vida, la vas a pagar  
con penitenciaría, con celos, con muerte...  
¡Que a mí el sabalaje me ha visto llorar!*

*Campana de plata...  
Por ser sangre de tu sangre  
fue una campana de plata  
para tí mi corazón...  
Campana de plata...  
¡Por esta cruz te lo jura  
que sabrá hacerse pedazos  
pa' cobrarse, malevo, tu traición!*

Son temáticas previas a la “letra con argumento” cuando nace el cuestionamiento y la queja producto del abandono, tal cual *Mi noche triste*. Tanto Borges como Arlt sostienen que sus gustos van por los tangos primigenios, a los que le otorgan auténtica ondición arrabalera y rea. Con ello no hacen más que desautorizar al tango-canción como representante del verdadero gusto popular pues para ellos, por medio de letristas profesionales, ha perdido su verdadera dimensión marginal y ha dejado de lado su esencia. Tal cual lo señalaba Zamora (2000:21) cuando indicaba que bajo está lógica, todo arte de origen popular que evolucione pierde validez.

Lo que critica es el pintoresquismo del tango, que contaminó de igual manera a casi todos los escritores, ya sean de alta o baja literatura. Borges lo utilizó mucho, lo cual no sorprende dada la estética que heredó de la gauchesca, donde la imagen mítica de la pampa y la pobreza inspiraron a poetas y escritores: “La vanguardia criolla no pude identificarse con esa música ni con sus letras todavía malevas o prostibularias. Por eso, la relectura de Borges se centra en Carriego (un precursor del tango que vendrá) y en la gauchesca” (Sarlo, 1988:114)

El caso de Roberto Arlt es más interesante de debatir dado su origen social más bajo, pues en artistas e intelectuales que se ubicaban en las antípodas de Florida, el menoscabo no fue menor. Camila Mansilla y Ximena Espeche en su estudio sobre “El Teatro del Pueblo” de Leonidas Barletta, comparan la obra de Armando Discépolo con la de Roberto Arlt, representante el primero de un teatro de gran éxito comercial, como lo fue el grotesco criollo, en contraposición a un tipo de dramaturgia más experimental, cuyos representantes principales son Leonidas Barletta y el propio Arlt: “¿qué pasa con (Armando) Discépolo? No sólo no experimenta, no sólo es parte de ese teatro comercial tan vapuleado, sino que principalmente es un autor que hace del conflicto no resuelto, de los pobres no edificantes, el centro de su obra. Hay en Discépolo un gusto por lo que para Barletta sería el malentendido; no que “todo pobre es bueno” sino, mejor, que no hay porqué hacer rescates de los pobres buenos para moralizar el pueblo” (Mansilla, 2007:61). Leónidas Barletta fue uno más entre quienes desdeñaban al tango, llamándolo “jeremiada de afeminados, el tardío despertar de una mujer inconsciente de su femineidad. Es la música de unos degenerados que se niegan a usar ropas proletarias, cuyas mujeres de grasientos cabellos abandonan las fábricas por los burdeles” (Gasparri, 2011:186).

Roberto Arlt no se quedó corto en su desprecio por el tango, al igual que Jorge Luis Borges, alabó el tango pre Contursi y no ocultaba su desprecio por la canción porteña. En una de sus aguafuertes, de título *Mala Junta*, a propósito de la coincidencia del nombre con una pieza de Julio de Caro, se despacha con una serie de opiniones, entre ellas que éste era un tango demasiado lindo para ser tango y lo califica como “carcelario y hampón”. Son muy pocas las alusiones que hace Arlt al tango, a pesar de que compartieron el mismo espacio temporal y geográfico. En *El juguete rabioso* “el Rengo” tararea uno poco antes de su desenlace final, en el cuento *Las fieras* aparece también nombrado, pero poco más hay en su obra de ficción: “Muy escasas alusiones al tango aparecen en sus libros, y siempre con un claro trasfondo de desprecio y de rechazo ('el tango carcelario'). (Julio Cortázar, 1981:IX-X). En otros momentos, Roberto Arlt comenta que el tango lleva el alma de la gente de ciudad y que es lo más sincero que produjo la inspiración popular argentina. Se refería al tango como música, tal cual se ha explicado.

De cualquier manera, el tango es valorado por el habitante de Buenos Aires. Ellos son quienes le dan gloria, ya sea comprando las partituras y letras en *El alma que canta*, o vitoreando a los intérpretes que se suceden en radios y presentaciones públicas.

El sello que disgusta a unos, pero encanta a otros, es su tono melodramático que en muchos casos no ha hecho más que otorgar al tango una lectura pobre de lo que es, obviando otros elementos que también contiene.

No obstante ello, el melodrama es parte del tango como lo es también de muchos otros estilos literario, y ya no sólo latinoamericanos: “Nabokov veía el psicoanálisis como un fenómeno de la cultura de masas; consideraba clave ese elemento de atracción, esa promesa que nos vincula con las grandes tragedias y las grandes traiciones, y veía ahí un procedimiento clásico del melodrama y de la cultura popular: el sujeto es convocado a un lugar extraordinario que lo saca de su experiencia cotidiana.” (Piglia 2000:59).

Ese melodrama era defendido por los autores de tango. Santos Discépolo, cuando hablaba de sus composiciones, decía que no lo hacía desde la tristeza, sino del recuerdo de ella. En el mismo tono Homero Manzi explicaba: “La historia de los pueblos la escriben los vencedores. La de los tangos no; la escriben los vencidos. Por eso es una historia verdadera”. (Pau, 2001:89) Hay una necesidad de conmover y, paralelamente, hay un público que busca ser conmovido. Esa audiencia cada vez más amplia de la que depende el éxito de una obra.

De la misma manera que resultará exitoso el sainete al apelar al gusto masivo, también lo es el tango, y he aquí el recelo que provoca en quienes ven cómo les disputan el derecho a escribir y a ser los portavoces de una época: “Los pobres gustan de esa pobre retórica, afición que no suelen extender a sus descripciones realistas. La paradoja es tan admirable como inconsciente: se discute la autenticidad de un escritor en virtud de las únicas páginas de ese escritor que al pueblo le gustan. Ese gusto es por afinidad: el palabreo, el desfile de términos abstractos, la sensiblería” (Borges, ed. 1976:41-42).

Borges acusa a Carriego de forzar ese gusto: “su exigencia de conmover lo indujo a una lacrimosa estética socialista, cuya inconsciente reducción al absurdo efectuarían mucho después los de Boedo.”(Borges, ed.1976:71)

El menosprecio por las letras del tango, justificado por su necesidad de conmover y de utilizar el melodrama como una herramienta no autorizada, es producto de una visión demasiado reducida; pues el tango no es en sí un conjunto homogéneo de escritos y escritores, sino que varía de acuerdo a quienes sean sus creadores. Por otra parte, el melodrama, tal cual se señalaba, no fue exclusividad del tango, ni de la poesía popular, sino que ha sido un sello de la literatura universal, entre ellas obviamente la argentina:

Los relatos de Arlt (y en especial los extraordinarios cuentos africanos, que son uno de los puntos más altos de nuestra literatura) confirman que Arlt buscó siempre la narración en las formas duras del melodrama y en los usos populares de la cultura (los libros de divulgación científica, los manuales de sexología, las interpretaciones esotéricas de la Biblia, los relatos de viajes a países exóticos, las viejas tradiciones narrativas orientales, los casos de la crónica policial). La fascinación del relato pasa por el cine de Hollywood y el periodismo sensacionalista. La cultura de masas se apropia de los acontecimientos y los somete a la lógica del estereotipo y del escándalo. (Piglia, 2000:38)





### 2.3 EL SAINETE Y EL GROTESCO

El primer tango-canción *Mi noche triste* fue grabado por Carlos Gardel en 1917, pero no alcanzó popularidad hasta que José González Castillo y Alberto Weisbach la incluyeron como parte del sainete *Los dientes del perro*, en 1918. Si bien desde inicios de la década del diez ya se tocaban tangos en aquellas piezas teatrales, éstos no lograron la fama ni el alcance que tuvo la obra de Contursi después de que Manolita Poli la cantara acompañada por la orquesta de Roberto Firpo. Más tarde otros estrenos teatrales le sucederían afianzando la relación entre tango y sainete. *El cabaret de Montmartre* (1919) de Alberto Novión se acompañará por *Flor de fango; Delikatessen Haus* (1929) de Alberto Weisbach y Samuel Linnig; por *Milonguita; Cuando un pobre se divierte* (1921) de Alberto Vacarezza por *La copa del olvido* y *El bailarín de cabaret* de Manuel Romero por *Patotero sentimental*, entre muchos otros. La sociedad se mantendrá muy estrecha: “La demanda hace incrementar las infraestructuras, las salas que eran trece en Buenos Aires ya son veintiuno en 1911, treinta y dos en 1925 y cuarenta y tres en 1928. El número de espectadores también aumenta y pasa de los dos millones y medio anuales en 1889 a los seis millones y medio en 1925.”(Suarez, 2005:80). Paralelamente, Nora Mazziotti (1975) anota que el elevado número de estrenos hacen que surjan nuevas compañías, entre las cuales destaca las de Pablo y Blanca Podestá, Angelina Pagano, Florencio Parravicini. Guillermo Bataglia, Eva Franco, Roberto Casaux y Luis Arata entre otros nombres:

En el teatro nacional se está representando por milésima vez algún sainete de Vaccarezza, y el público, gente humilde, mozada de arrabal, conscriptos en uso de licencia, sigue, riendo, los episodios del sainete clásico, las trifulcas del conventillo donde, invariablemente, un italiano, un gallego y a veces un turco dan el tono grotesco de la obra. Y si el público ríe al principio, no deja de emocionarse al final, cuando el sainete culmina en la escena sentimental o en el tango de rigor. Es que saborea la humanidad de aquellas caricaturas, y acaso se reconoce en ellas; lo cierto es que al abandonar el teatro, ya en los cafés populares o en los tranvías de retorno, muchos espectadores recitan trozos enteros del sainete, y con su asombroso verismo en la jerga, el tono y la mímica. (Marechal, ed. 1995:111)

Las obras gozaron de un gran éxito comercial, y dado lo breve de ellas, los autores fueron tremendamente prolíficos a la hora de firmarlas. José González Castillo escribió alrededor de cien, Mauricio Pacheco, autor de *El cabaret*, cerca de setenta. Su volumen, la temática repetitiva de sus argumentos, donde destacaban los estereotipos de la

milonguita, el gringo y el conventillo, lo llevaron a ser tratados como género menor, tal cual la crítica literaria a las letras de tango:

Críticos contemporáneos a los estrenos e historiadores del teatro, como Juan Agustín García, Juan Pablo Echagüe y Mariano Bosh clasifican esta producción de “sub-sainete”, “piezas de ocasión” o “teatro-industria”, debido a la fuerte impronta comercial que impulsaba a autores, productores y compañías actorales a aprovechar un modelo de indudable atracción de público y pingües ganancias, en desmedro de lo que ellos evaluaban como baja calidad teatral. (Pellarolo, 2010: 11)

La ruta de los personajes del sainete es muy similar a las del tango y la poesía popular. Son las historias que identifican a los hijos de la inmigración con esa creciente clase asalariada argentina que busca escapar de la miseria económica, aunque con ello tenga que transar sus valores. Es el arquetipo de la historia de fácil descripción. Son claramente visibles los buenos, los malos, las caídas y los premiados. Carlos de la Púa los visualiza en la *Crencha engrasada*. Tango, sainete, poesía popular y novela sentimental dejan estampadas las dichas y desgracias que se suceden en el “*conventillo alumbrado a kerosenne*”, el abandono a la “*pobre vieja*”, que se pasa la vida realizando trabajos con salarios de miseria, o como describe Celedonio Flores “*lava toda la semana, pa’ poder parar la olla con pobreza franciscana*”, mientras sus hijos huyen hacia las luces del centro en busca de diversión y de un ascenso social que es vedado.

Sin partitura musical, pero escrito en la misma clave de un tango es el poema *Los Bueyes*:

Vinieron los hijos. ¡Todos malandrinos!  
Vinieron las hijas ¡Todas engrupidas!  
Ellos son borrachos, chorros, asesinos,  
y ellas, las mujeres, están en la vida.

Y los pobres viejos, siempre trabajando,  
nunca para el yugo se encontraron flojos,  
pero a veces, sola, cuando está lavando,  
a la vieja el llanto le quema los ojos. (De la Púa, ed.1996:20)

Tanto el sainete como el grotesco criollo tienen una impronta moralizante que debe mucho a las filiaciones políticas de sus autores. José González Castillo y Armando Discépolo tuvieron cercanías al movimiento ácrata, siendo un conocido militante el primero. El mayor de los Discépolo, por su parte, estuvo muy ligado a los “Artistas del

pueblo”, junto a Guillermo Facio Hebequer. El grabador uruguayo estamparía en su litografía *Calle Corrientes*, la imagen, que parece una adaptación moderna a la serie negra de Goya. La suya es la imagen de una ciudad caótica, cuyo protagonista central es la desnudez de una mujer, las luces titilantes de los anuncios comerciales, los teatros y cabarets de una ciudad que vive de noche:

El cabaret deviene de este modo en estos escenarios –como lo había sido el conventillo en sainetes anteriores-, un espacio paradigmático donde se dramatiza una lucha de clases a nivel cultural, y una pugna de valores criollos tradicionales y modernos afrancesados en el seno de la internacionalización de la economía argentina, cuyos productos de exportación incluían no sólo los agrarios, sino también los culturales, como el tango, y eventualmente, el teatro y el cine. (Pellarolo, 2005:14-15)

Como en *Margot*, *Muñeca Brava*, *Manón Grisetta*, en el sainete la vida del cabaret y el afrancesamiento son temas recurrentes. Dos ejemplos de ello son las obras *Tangos, tongos y tungos* (1918), de Carlos Mauricio Pacheco y *El cabaret de la muerte* (1918), de Juan Carlos Rodríguez Poux. Sirena Pellarolo (2005) haciendo un paragon entre las milonguitas afrancesadas de sainetes y tangos y la propia realidad argentina se pregunta si acaso el país no hace el papel de seductora *cocotte* al simular poseer los elementos una democracia moderna, y así ganar réditos ante las potencias europeas. El pacto Roca-Runciman de 1933 fue una manera de venderse ante un “*magnate cajetilla*”, en este caso, el Reino Unido: “*vos rodaste por tu culpa y no fue inocentemente / ¡berretiones de bacana que tenías en la mente!*” dijo Celedonio Esteban Flores:

La calle los espera con sus teatros y cines abiertos, con sus cafés rutilantes, con el vértigo de las luces y sonidos. Y, sobre poco más o menos, aquella multitud se reparte en la forma que sigue: unos llenan el Teatro Nacional; otros, más refinados y modernos, acuden a los espectáculos de revista que se dan en el porteño o en el Maipo; muchos anclan directamente en los cafés con orquesta típica, ubicándose junto al palco donde los bandoneones se tuercen en los más raros caprichos.

Los reposados burgueses, con sus familias, asientan sus reales en los cinematógrafos de lujo. Y no faltan las patotas de muchachos que recorren la calle, sin rumbo fijo, deteniéndose aquí y allá. Ora frente a las vidrieras del restaurante Mar del Plata, donde el asombro los retiene ante las langostas, ranas y tortugas vivas, ora junto a los cafés, para escuchar gratuitamente la música; o frente a los bares próximos al Paseo de Julio, atentos a la puerta que al abrirse súbitamente les revelará un cuadro de marineros y mujeres nocturnas. (Marechal, ed. 1995:110-111)

Los teatros y cabarets son el lugar perfecto para esa simulación de primer mundo que se arroja el Buenos Aires de principios de siglo. Los escenarios de la capital argentina encandilan a quienes han huido del arrabal, pero también a los nuevos inmigrantes, los que provienen del interior, los “cabecitas negras” como se le llama en Argentina a los habitantes de fuera de la capital. Una de ellas fue María Eva Duarte, quien más tarde se haría conocida como Evita. Probó suerte como actriz en teatro, cine y radioteatros, hasta dedicarse finalmente a la política cuando, tras su matrimonio, realizó una dupla política con quien sería más tarde presidente, Juan Domingo Perón.

Pasando las primeras décadas del XX, el sainete poco a poco fue desapareciendo con la llegada del cine, la masificación de los espectáculos deportivos y los programas de revista. Éstos últimos son quienes absorben al tango como un elemento más dentro de su programa. Sin embargo el teatro en sí no desaparece, como tampoco la relación que tiene con los autores que nos caben en estudio. Hay dos tipos de obras que destacan entrada la década del treinta, por un lado el “Teatro del Pueblo” de Leonidas Barletta, y algunos años antes, el “Grotesco Criollo”, de Armando Discépolo. En el caso de este último, su hermano Enrique Santos trabajaría con él hasta que se independiza y deja atrás su papel de actor.

Martín Lemos asegura que en 1933 concluye la etapa de productividad de este tipo de obras, “con un gran espectáculo, modelo en su género, titulado *Wunderbar*,” estrenado en el teatro Opera el 17 de mayo de ese año por la compañía de Armando Discépolo. Se trata de una obra de Karl Farkas y Ferenc Herczeg, traducida por Ricardo Hicken, Armando y Enrique Discépolo, y Roberto Katscher, “a cargo de los comentarios musicales. (Pellarolo, 2010:71)

Armando Discépolo había comenzado su trabajo teatral de la mano de José Podestá, pero es en marzo de 1923, cuando tras estrenar su obra *Mateo*, inaugura un estilo del cual será el máximo exponente, el “grotesco criollo”, en sintonía a lo que venía haciendo en Italia Luigi Pirandello. Claudia Kaiser-Lenoir (1977) explica que el grotesco es un sainete “problematizado” y que la relación entre ambos estilos es directa, pues en muchos casos las mismas compañías montaban ambos tipos de obras. Otro punto en común es la temática. En ambos estilos el personaje central es la inmigración, de ahí el uso del “cocoliche” y del conventillo como escenario. Existen diferencias que los separan, una de ellas, que heredaría como sello Enrique Santos, es el fracaso final de los personajes. Sujetos que se enfrentan contantemente a sí mismos, pero además a los suyos y a la sociedad entera, tal cual Miguel, personaje central de *Mateo*:

En el diario trajín del conventillo aparece la ruda realidad en que se mueven los que llegaron en busca de una situación mejor. Son los gringos pobres y frustrados, desplazados también como los orilleros. El sainete los presenta en esa etapa de enfrentamientos con el nativo, ridiculizándolos a través del habla y a veces, también, de ciertas actitudes sórdidas. No siempre es así. Algunos autores penetran en su desgarrante interioridad, como es el caso de Pietro en *Los disfrazados*, o de los personajes de los grotescos de Armando Discépolo. (Sagaseta, 1975:26-27)

El tema del fracaso es un continuo en muchas de las obras artísticas argentinas. Lo está en los personajes de Roberto Arlt, tanto es sus novelas como en sus cuentos. Lo está igualmente en los tangos de Francisco Gorrindo, Cátulo Castillo y Enrique Cadícamo, y obviamente en el grotesco de Armando Discépolo. Claudia Kaiser-Lenoir (1975) indica que se trata de un fracaso global, en donde se pierden las pautas de orientación y muere la fe en las instituciones, se esfuma la confianza y llega el abandono de las creencias. Temas que en forma muy clara se observan en la obra de Enrique, tal cual se verá más adelante: “Es, en definitiva, el hombre en crisis como ser social lo que se refleja a través de la crisis individual. El potencial de su frustración final reside en el sistema en que él actúa.” (Kaiser-Lenor, 1975:65). En el caso de Miguel de *Mateo*, se trata de un cochero ya mayor enfrentado a la modernidad que por medio del automóvil lo va dejando sin trabajo. Su crisis lo va alejando de su familia que vive la miseria de un conventillo. Su desesperación lo tiene ciego y la única posibilidad de salvarse es convertirse en delincuente:

Si el teatro gauchesco o rural mostraba el conflicto entre el criollo y el agricultor extranjero, la oposición de dos culturas diferentes –la ganadería de los gauchos y la agricultura de los colonos - como así sucede en los textos más representativos (*Juan Moreira, La piedra del escándalo, Sobre las ruinas, La gringa*); en la dramaturgia ciudadana son otros los problemas. En la obra *Marco Severi* (1905) de Roberto Payró, el autor hace de Argentina una tierra generosa, de buena acogida para todo aquel que quiera edificar una nueva vida. En *Los disfrazados* (1906) de Carlos Mauricio Pacheco, la acción tiene lugar en un conventillo en el que puede verse el dolor de un nostálgico emigrante fracasado en una tarde de carnaval. Pacheco con su creación del personaje de Pietro se está adelantando a futuras creaciones de Discépolo. Pietro es un tano que fue vencido por el nuevo ambiente, fracasa porque no puede integrarse en la nueva sociedad. Siente que sin su patria está destrozado de alma y corazón: *Soy un povero disgraziato que non tengo fuerza per gridar come un leone.* (Suárez, 2005:81)

Hay una profundización en los personajes y sus conflictos. Kaiser-Lenor habla de los primeros intentos de “interiorización”, en donde lo irracional e inconsciente se incorpora. Hay factores internos que tienen mucho que ver con la propia desilusión que sufrieron muchos inmigrantes a la llegada a Buenos Aires. El problema de la vivienda, la escasez de trabajo, la “huelga de los inquilinos”, en 1909, la “Semana trágica” de 1919, la “Década infame”, tras la destitución de Yrigoyen en 1930, no son hechos aislados. Tienen comunicación entre sí, y en muchos casos, no son muy distintos a los que se viven al otro lado del Atlántico, por tal motivo los temas se universalizan y son de marcado carácter moderno. Nuevamente la pampa, amarrada al XIX, va quedando atrás. Carlos Mina (2007), al referir fragmentos de *Mateo* y *Steffano*, señala que los conflictos no son centralmente político-ideológico ni ético, sino “crudamente humanos”:

El grotesco es eso: la superficial, ligera y hasta cómica situación cocolichasca de los reciénvenidos expresando su desconocimiento de los códigos cotidianos imperantes, y el verdadero conflicto subyacente: adaptarse o morir. En esa disyuntiva de hierro, el grotesco desnuda el proceso de cambio al que fueron sometidos los sujetos: el abandono de sus valores y la obligación de aceptar las nuevas reglas. Discépolo ejemplifica en *Mateo* esas oposiciones drásticas con que se expresaron algunos dilemas éticos. (Mina, 2007:197)

Oscar Conde (2003) cita la sintonía que tuvieron las obras de autores europeos en sus pares argentinos. En el caso de los hermanos Discépolo y otros, además de la lectura de naturalistas franceses y escritores rusos como León Tolstói, fueron importantes obras como *Les grotesques* de Theophile Gautier (1844), *La cacatúa verde* de Arthur Schnitzler (1899), *Es mi hombre* de Carlos Arniches (1921) además de la obra de Luigi Pirandello (1967-1936) y Luigi Chiarelli (1880-1947):

Todos estos autores, aunque fundamentalmente los italianos, constituyen un horizonte de influencia para nuestros dramaturgos, y es partir de ellos que comienza a gestarse lo que hoy conocemos como “grotesco criollo”, originado en algunos personajes o situaciones que aparecen en los sainetes y comedias de Agustín Fontanella, Carlos Mauricio Pacheco o Alberto Novión. Posteriormente, el mencionado género alcanzará sus picos más altos en *He visto a Dios* de Francisco Defilippis Novoa y, en especial, en las obras de Armando y del propio Enrique Santos Discépolo. (Conde, 2003:60)

A modo de ilustrar el profundo eco que tuvo el teatro, y específicamente el grotesco en la obra posterior de Enrique Santos Discépolo, se encuentra en autores como Norberto

Galasso y Jorge Dimov, referenciada en Carlos Mina (2007) una polémica que luego es reproducida continuamente y que trata sobre quién es el verdadero autor de *Mateo*, *Stéfano* y *El organito*. Sostienen que las obras, por temática, corresponderían al menor de los hermanos y que fueron firmadas por Armando para asegurarles el éxito dada la reputación de éste como autor. Más allá de que sea cierto o no, lo importante es destacar, al valorar sus tangos, que existe una continuidad temática entre sus composiciones y el grotesco y, que por medio de ese nexo, le legó a la canción una mirada menos estereotipada y más en sintonía con argumentos universales, ya no sólo es pintoresquismo de muchas letras y sainetes.

Como el personaje del grotesco, también el de los tangos de Discépolo “no aguanta más”, y su carácter y desazón es comparable a los maquetados por Roberto Arlt:

De donde se sigue que si a ese núcleo estilístico saturado por la suma de coordenadas que van desde la inmigración al yrigoyenismo pasando por el sainete se le suma el tango que empieza a letrarse en 1916 y que en 1918 –con *Los dientes del perro*– contamina el teatro como asunción de “lo plebeyo” y de lo “italo-criollo” entendido como popular, como *actuante* (y como simple amenaza o escándalo de un “nivel bajo” hacia un “nivel económico”), puede decirse que, *en sus mayores resultados, el grotesco es tanto emergente y “elaboración del discurso común” del sainete y del tango resulta al período 1920-1930, lo que Martín Fierro al momento 1870-1890: dos coyunturas históricas en las que un grupo social –verificado en su homogeneidad y en sus tensiones– se expresa comunitariamente a partir de un sustrato reiterativo mediante la infracción de un poeta individual”* (Viñas, 1973:132-133)





## 2.4 EL LUNFARDO

“*Percanta que me amuraste*”, la primera estrofa de *Mi noche triste* anuncia un sello que se irá repitiendo a lo largo del tiempo en la canción porteña; el uso de un lenguaje que se escapa del culto formal y añade un glosario de fuerte carácter local y que, por consiguiente, le impondrá su timbre popular característico. Se trata del lunfardo, término que se define como “Ladrón”, pero que en una segunda acepción en el diccionario de José Gobello (2003) se refiere a la “Jerga del ladrón porteño” (Gobello, 2003). Consiste éste en un lenguaje encriptado, de procedencia marginal y rea, tal cual la leyenda que el tango se ha tejido sobre sí mismo. Por tal motivo, no solamente la identificación con lo popular viene dado por las temáticas y paisajes que relata el tango, sino también por el lenguaje en que lo expresa, donde mezcla el habla popular, el rural, la jerga y el lenguaje culto.

Es necesario precisar que “el lunfardo no es ni un idioma ni un dialecto, sino un repertorio particular que pertenece a la variante dialectal del español porteño” (Antoniotti, 2012:12). Es decir, se trata de un conjunto de vocablos y variaciones en palabras que se usan en la conversación coloquial porteña, pero que se ha desplazado fuera de su zona de origen para ser usado en un espacio geográfico que no solamente alcanza el resto de la argentina, sino que también otros países.

La movilidad de los habitantes puede ser una de las causas de este desplazamiento, pero también lo es que, aunque es difícil medir el grado, las propias letras de tango alcanzaron el éxito y una gran difusión en todo el espacio hispanoparlante.

Su uso ha sido otro de los sellos característicos de la poesía de vocación masiva y popular, así como lo fue el hablar campesino en la poética de la gauchesca. Echaron mano del lunfardo el sainete, y más tarde el tango, buscando una identificación con lo popular, se apropiaron de él y lo secuestraron de su oralidad, dejándolo grabado en libretos y cancioneros. Tal fenómeno lleva a suponer que en ambas manifestaciones artísticas se puede encontrar testimonio del momento y del lugar que los vio desarrollarse, y de esa forma, rastrear las variaciones del lenguaje que se han suscitado en el último siglo, pues la lengua “es como es porque acumula los residuos del pasado en cada generación y renueva el recuerdo de todas las lenguas muertas y de todas las lenguas perdidas y el que recibe esa herencia ya no puede olvidar el sentido que esas palabras tuvieron en los días de los antepasados.” (Piglia, 2003:121).

Al rastrear la historia del estudio del lunfardo éste se remonta al seis de julio de 1878, cuando el diario *La Prensa* publicaba *El dialecto de los ladrones*, artículo sin firma de autor, pero que indicaba como fuente de información a un comisario de la Policía de la Capital, hoy Policía Federal Argentina. El texto reseñaba veintinueve voces y locuciones con sus respectivos significados para enseñar a los lectores como hablaba el hampa que en esos años asolaba la ciudad. Una de las curiosidades es que en el texto ya figuraba “lunfardo” como palabra, y tras ello el vocablo pasaría a denominar al jergonza del hampa. Es decir, al comentar alguien que “habla en lunfardo”, sería lo mismo que decir “habla como ladrón”, o como gusta señalar a los tangueros: “habla reo”. La curiosidad que recayó sobre el origen y las variaciones del dialecto es previa a la popularidad del tango. Sus primeros registros dejan de manifiesto que el lunfardo no es una invención ni del sainete ni del tango: “Las primeras manifestaciones de este idioma singular comenzaron a difundirse en Buenos Aires veinte años antes de terminar el siglo gracias a periodistas observadores y a policías con veleidades de coleccionistas lingüísticos. En marzo y abril de 1879, en las páginas del diario “La Nación”, Benigno B. Lugones publicó dos artículos en los que dio a conocer varias designaciones lunfardas desconocidas para el resto de la población.” (Salas, 1986:173)

No obstante, éste cambiante vocabulario no se quedaría ahí, ya no será propiedad exclusiva de los ladrones, malandrines, proxenetas y distintos seres de mal vivir que poblaban los bajos fondos de Buenos Aires para fines del XIX. El nuevo estilo de hablar permearía a toda una sociedad, partiendo por el suburbio porteño, donde el compadrito lo adopta como una forma provocativa y altisonante para expresarse, y de ese modo, marcar diferencia y sello propio. Tampoco se quedará sólo Buenos Aires, ya que cruzará el estuario para adentrarse en Montevideo, así como para recorrer pampas hasta llegar a las provincias e incluso cruzar Los Andes, para aterrizar en Chile, y de esa forma, enriquecerse con los tonos y localismos de cada una de las zonas en cuestión.

Ya consolidado como forma corriente de expresión el lunfardo ha sido una jerga reivindicada tanto por la literatura, como por la música y el teatro. Uno de los exponentes más importantes de la llamada poesía rea fue Carlos de la Púa, pseudónimo de Carlos Muñoz y Pérez (1898-1950), conocido también como “El Malevo Muñoz”, escritor y periodista quien con la publicación de su poemario *La Crencha Engrasada* consagra en libro las rimas en “lunfa”, abordando temas marginales.

Por su parte, La Real Academia de la Lengua Española define al lunfardo como el “Habla que originariamente empleaba, en la ciudad de Buenos Aires y sus

alrededores, la gente de clase baja. Parte de sus vocablos y locuciones se introdujeron posteriormente en la lengua popular y se difundieron en el español de la Argentina y el Uruguay”, asimismo, tiene como segunda acepción la de “delincuente” para los países del Río de la Plata. En cualquier caso, se trata de un argot porteño, es decir, un habla que tiene su nacimiento en la ciudad de Buenos Aires y que a través de su historia ha mezclado el español, lengua oficial de Argentina, con las palabras que traían los inmigrantes europeos desde sus países de origen; ya sea el italiano, francés, inglés o alemán: “Según anotó Luis Soler Cañas en *Orígenes de la literatura lunfarda*, en una nota aparecida en el periódico “la Broma” de enero de 1882 se especificaba: “El lunfardo no es otra cosa que un amasijo de dialectos italianos de inteligencia común y utilizado por ladrones del país que le han agregado expresiones pintorescas.” (Salas, 1986:173). Esos dialectos, mezclados con el español recién adquirido como lengua derivaron en el cocoliche, suerte de prehistoria del lunfardo y testimonio de ello queda en los textos de sainetes y grotescos. Por este motivo, el lunfardo no es mera invención, sino que consecuencia de la gran ola inmigratoria, y deviene principalmente del castellano rioplatense y los diferentes dialectos italianos. Estos últimos no se encontraban bien situados en la jerarquía idiomática que se valoraba en el Buenos Aires del cambio de siglo, en donde existen principalmente dos tipos de lenguas:

Por una parte, las lenguas extranjeras escritas y leídas por letrados; por la otra, las lenguas extranjeras escritas y leídas por la masa inmigratoria (las lenguas de los carteles, de los anuncios comerciales, de los periódicos de inmigrantes, de los volantes políticos). Y también están las lenguas extranjeras que hablan los letrados en una exasperación de la cultura bilingüe por parte de quienes tienen un español “bien” adquirido; y las lenguas extranjeras habladas por los inmigrantes, cuyo español es precario, bárbaro, deformado por acentos exóticos. Las lenguas extranjeras de la inmigración se confrontaban con “otras” lenguas extranjeras, que la élite consideraba legítimas por su origen, y que, en consecuencia, no perturbarían la constitución de una escritura argentina”. (Sarlo, 1996:4)

Ello conlleva un segundo asunto, que se grafica principalmente en la procedencia social de quienes tienen el derecho, o se lo asignan, a representar y ser portavoces de la “literatura argentina”. La reducción más simple es la confrontación entre los grupos de Boedo y Florida, pero el espacio es mucho más amplio y tiene más protagonistas:

El tema de lo adquirido y lo recibido aparece de manera bien visible también en Victoria Ocampo. Su caso, probablemente uno de los más significativos, muestra hasta qué límite la élite no consideraba peligroso para la identidad cultural argentina el uso de la lengua extranjera cuando se trataba de uno de sus miembros, mientras que la pluralidad lingüística puesta en escena por la inmigración le parecía una heterogeneidad conflictiva. Nuevamente, acá puede pensarse en los términos de una “mala” heterogeneidad y una heterogeneidad deseable. Una línea visible separa a los escritores que pueden leer (escribir, hablar, traducir) lenguas extranjeras de quienes están condenados a leer traducciones, como es el caso de Roberto Arlt. La relación con la lengua extranjera no responde a un esquema simple: por el contrario, en el caso de Arlt, un apellido centroeuropeo impronunciado, como él mismo lo tematiza cómicamente en una “Aguafuerte”, no le ha otorgado ni una lengua extranjera prestigiosa (ya que la lengua de origen fue traída por inmigrantes pobres y no por institutrices) ni la posibilidad de trabajar a partir del plurilingüismo. Arlt está anclado en las “malas” traducciones y no puede ser traductor. Victoria Ocampo no lee traducciones sino originales y puede ser traductora o empresaria de traducciones. (Sarlo, 1996:7)

El tema de la lengua tiene sólo una de sus aristas en el nacimiento del lunfardo, pues el habla argentina tiene, previo a la inmigración, un fuerte componente de lenguas autóctonas sudamericanas. Por un lado el portugués, por estar la zona del Río de la Plata en cercanía a la frontera con Brasil, y por otro el aporte de los pueblos originarios, como es el caso de mapuches, quechuas y guaraníes, por mencionar los principales asentamientos indígenas precolombinos en la zona. A su vez, como señala Adolfo Enrique Rodríguez, “se ha ido enriqueciendo principalmente por medio del vesre, o mejor dicho, inversión silábica, regular o irregular, tanto de voces correctas como jergales, tanto como por el uso de onomatopeyas, juegos de palabras, paranomasias, reduplicaciones, parasíntesis, empleo de nombre de marcas y de apellidos, homofonías, derivaciones nominales y verbales, restricciones y ampliaciones de significados, figuras de dicción o metaplasmos, concatenaciones, cambios de géneros, anagramas, polisemias y cambios de sentido, entre otros”. (Consultado en web: [www.todotango.com](http://www.todotango.com), 27/12/2013)

En cuanto al origen de la voz lunfardo, epistemológicamente se sostiene que deriva del romanesco, del vocablo “Lombardo” que significa ladrón, para luego ser corrompido en lumbardo, y éste a su vez en lunfardo, tal como lo conocemos hoy. Para el año 1897 aparece el primer Diccionario Lunfardo-Español de Antonio Dellepiane, quien registró cuatrocientas cuarenta y una voces y ciento setenta y nueve locuciones lunfardas, poniendo así en evidencia que el nuevo lenguaje había hecho carrera. Dellepiane calificó a las jergas delincuentes de todos los países como un lenguaje

enteramente propio del rubro y que no trasciende fuera de esa atmósfera, advirtiendo que el lunfardo no debe confundirse con los argentinismos, pues el primero se trata de una jerga creada por criminales, una suerte de lenguaje técnico, pero que con el paso del tiempo traspasó al resto de la sociedad y se popularizó como habla coloquial.

Al tener un origen marginal, se hace difícil indicar qué palabras son propiamente platenses, y cuales son de algún otro argot que pudiera haber influenciado a la primera. Si bien ésta discusión resulta estéril, pues se trata de una jerga que cambia día a día en una zona de puerto, vale la pena rescatar algunos términos para dar cuenta que este fenómeno se reproduce en cualquier parte donde existan dos que hablen. Tangos como *Yira... yira*, *El choclo* o *Esta noche me emborracho*, de Enrique Santos Discépolo, *Margot*, *Mano a mano*, *El bulín de la calle Ayacucho* de Celedonio Esteban Flores, o *Muñeca brava* de Enrique Cadícamo han popularizado palabras que han llegado a convertirse en refranes. En ellos aparecen términos como “yirar”, “morlacos”, “grela”, “carancanfún”, “fané”, “pelandruna”, “embrocar”, “cotorro”, “pava”, “biscuit”, “campanear”.

José Gobello, investigador y uno de los fundadores de la Academia Nacional del Lunfardo, sostiene que se trata de "un repertorio de términos traídos por la inmigración, durante la segunda mitad del siglo pasado y hasta el estallido de la primera gran guerra, y asumidos por el pueblo bajo de Buenos Aires, en cuyo discurso se mezclaban con otros de origen campesino, y quechuismos y lusismos que corrían ya en el habla popular, conformando un léxico que circula ahora en todos los niveles sociales de las repúblicas del Plata". (Gobello, ed.2003:9)

Ante ello surge una observación, analizada por los lingüistas y que Borges dejaba entrever. Si se trata de palabras de uso común entre las clases bajas, por lo tanto iletradas, su transferencia fue básicamente oral, lo cual no reviste novedad. La observación es que si a este hablar se le suman los vicios fonéticos particulares de clases menos educadas, y a ello, la dificultosa pronunciación que tienen los inmigrantes a la hora de aprender una nueva lengua, tal el cocoliche, las palabras suenan muy distintas a como lo hicieron durante su nacimiento, por lo tanto, al escribirlas hacen aparecer relaciones etimológicas que resultan muy difíciles de comprobar.

Por último recalcar que el lunfardo es una jerga, no un idioma, por lo tanto se remite a ser un conjunto de voces y locuciones que, entre ellos sustantivos, verbos y adjetivos, carece de artículos, preposiciones, pronombres, adverbios y conjunciones, por lo tanto es parte de la lengua castellana.

Según señala Raúl González Tuñón en entrevista a Horacio Salas (1975), fue su hermano Enrique quién primero incorporó jerga lunfarda y popular en la literatura argentina, con novelas como *Camas desde un peso* (1932) o *Tangos* (1926). Sus textos no gozan hoy de la popularidad que sí alcanzó *La Crencha Engrasada* de Carlos de la Púa, que ha sido musicalizado en formato de canción. El poemario de De la Púa supuso, no sólo la llegada a las librerías de un texto en lunfardo, sino también la unión concreta de dos mundos de muy distinta procedencia. Por un lado, el ambiente reo y propiamente lunfardo de los “malandras y rateros” en palabras de Raúl González Tuñón, y por otro, el de los periodistas e intelectuales que conformarían el llamado grupo de Boedo. Ambos se daban cita en un local en calle Talcahuano apodado “El puchero misterioso”. El nombre de esa desaparecida cantina refleja el uso de los refranes, en este caso para dejar claro que era imposible adivinar los ingredientes que componían el caldo dudoso y barato que se servía en ese lugar.

Dentro del grupo de contertulios estaban -además de De la Púa y los hermanos González Tuñón-, Córdova Iturburu, Nicolás Olivari, por citar algunos de los literatos que hicieron uso del lunfardo como lengua de expresión. Ahí el Malevo Muñoz les recitaba su poema *Los Bueyes* o González Tuñón *Eche veinte centavos en la ranura*, provocando la emoción de los asistentes.

A continuación se transcribe unas líneas de *La Crencha Engrasada*, el poema, *Línea 9* que reúne dos particularidades que parecen importantes. En primer lugar, el uso de abundante lunfardo, y en segundo, el contexto y tema del que trata, que es un acto delictual, así cobra aún mayor valor el uso del léxico marginal. Se le puede criticar de “lunfardismo”, que es el uso desmedido de la jerga, y aunque cierta la crítica, se usará a modo de explicación de lo rico que es en vocabulario el “idioma reo”:

Era un boncha boleao, un chacarero  
que se piyó aquel 9 en el Retiro:  
¡nunca vieron esparo ni lancero  
un gil a la acuarela más a tiro!

Eran polenta el bobo y la marroca,  
y la empiedrada fule, berretín.  
De un grilo una casimba daba boca,  
y un poco la orejeaba el chiquilín.

El ropaé que acusa ese laburo  
trabucó bien al boncha de culata,

Era un tonto distraído, un campesino  
que tomo aquel bus de la línea 9 en Retiro  
¡nunca vieron los ladrones de la calle  
un tonto más fácil de atacar.

Era excelente el reloj de bolsillo y su  
cadena,  
y la medalla falsa, de fantasía  
de un bolsillo una billetera se anunciaba  
y de éste mismo, se asomaba un poco

El delincuente que realiza ese trabajo  
distrajo al joven por la espalda

pero el lancero trabajó de apuro  
y de gil casi más mete la pata.

Era un bondi de línea requemada  
y guarda batidor, cara de rope...  
¡Si no saltó cabrón por la mancada  
fue de chele nomás, de pudo dope!

pero el ladrón trabajó de apuro  
y de tonto casi más estropea todo

Era un bus de una línea muy vigilada  
y con un cobrador, delator, cara de perro  
¡si no lo apresó al descubrirlo  
fue solo de buena fortuna, de pura suerte!  
(De la Púa, ed. 1996:61)

Jorge Luis Borges se vanagloriaba de detestar el tango, al que acusaba de falsamente sentimental, y además, negaba la existencia del lunfardo como un lenguaje entre los bravos. Escribe en el prólogo de *Para las seis cuerdas*: “He querido eludir la sensiblería del inconsolable “tango-canción” y el manejo sistemático del lunfardo, que infunde un aire artificioso a las sencillas coplas” (Borges, ed.1996:11), pero años antes, en *El tamaño de mi esperanza* declaraba “Todavía queremos y padecemos en español, pero en criollo sabemos alegrarnos y hombrar.” (Borges, ed.1994:73)

Si bien “criollo” no es lo mismo que “lunfardo”, en el texto hay una aproximación a la oralidad, a hacer uso del lenguaje y del hablar popular como herramienta de identidad y raigambre. El autor, que años más tarde se desmarcaba de ese escrito, hace uso de variaciones como “*realidá*”, en lugar de realidad, o “*voluntá*” en lugar de voluntad, intentando expresar en escrito lo que es usual en la oralidad. Su entusiasmo con el habla coloquial llega tan alto que atreve a decir: “y en las postrimerías del siglo la *ciudad* de Buenos Aires dio con el tango. Mejor dicho, los arrabales, las noches del sábado las chiruzas, los compadritos que al andar se quebraban, dieron con él”. (Borges, ed.1994:12)

Borges calificó al “lunfa” como una jerga artificiosa de ladrones, la cual, en su opinión, usa el compadrito para simular malevaje: “es la coquetería del compadrón que quiere hacerse el forajido y el malo, y cuyas malhechoras hazañas caben en un bochinche de almacén, favorecido por el alcohol y el compañerismo. El lunfardo es un vocabulario gremial como tantos otros, es la tecnología de la furca y de la ganzúa: el arrabalero es cosa más grave.” (Borges, ed.1994:121) o “el lunfardo es idioma de ocultación, y sus vocablos son tanto menos útiles cuanto más se publican. El arrabalero es la fusión del habla porteña y de las heces trasnochadas de ese cambiadizo lunfardo.” (Borges, ed.1994:123)

Ambas citas se encuentran bajo el título *Inventiva del arrabalero* contenida en *El tamaño de mi esperanza*: “Lo que sí parece asombroso es que el hombre corriente y



morigerado se haga el canalla y sea un hipócrita al revés y remede la gramática de los calabozos y los boliches.” (Borges, ed.1994:121). Prosigue: “En Buenos Aires escribimos medianamente, pero es notorio que entre las plumas y las lenguas hay escaso comercio. En la intimidad propendemos, no al español universal, no a la honesta habla criolla de los mayores, sino a una infame jerigonza donde las repulsiones de muchos dialectos conviven y las palabras se insolentan como empujones y son tramposas como naipe raspado.” (Borges, ed.1994:121-122). No hace más que cuestionar la autenticidad del discurso, pero el pintoresquismo también está en sus palabras, en el uso del criollo como herramienta del mismo esnobismo que acusa. Cabe preguntarse quién es el portavoz del verdadero hablar popular, si es la “infame jerigonza” de los tangos y el sainete, o “la honesta habla criolla de los mayores” de los primeros textos de *El tamaño de mi esperanza* o del *Martín Fierro*:

El lunfardo y el “arrabalero” están marcados por una ilegitimidad social que se argumenta como ilegitimidad estética. Son, al mismo tiempo, una exageración y una deformación: el lunfardo se define como jerga artificiosa de marginales; el arrabalero como mimesis empobrecida de la oralidad de las orillas de Buenos Aires. Pero, al resistir la transformación del lunfardo en lengua de la literatura, la cuestión queda abierta con el “arrabalero” que ofrece su hipotética conversión en tipología narrativa, si la literatura argentina logra repetir la operación que Hernández realizó con la oralidad criolla pampeana en el *Martín Fierro*. (Sarlo, 1996:5-6)

El tema de la lengua es primordial. Si bien, la gesta argentina y “la certeza de haber sido valientes” la otorgan la gente de mal vivir y sus duelos, asimismo se les desautoriza en su habla. Un duelo puede estar escrito en criollo, que es como imaginan o sueñan los letrados que debe hablar el vulgo, pero no en lunfardo. De ahí el constante ataque a la jerga, que más que críticas, son desautorizaciones a un habla que les parece extranjero. No es coincidencia que sea 1926 el año en que Jorge Luis Borges publica *El tamaño de mi esperanza*, es la misma fecha de *Tangos* de Enrique González Tuñón, *Qué vachaché*, de Enrique Santos Discépolo y *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt. El tema de la lengua era central.

Noemí Ulla cita una entrevista compilada en *Gardel: Borges no cree que cada vez cante mejor*, de la revista *Confirmado*, publicada en Buenos Aires el ocho de junio de 1965: “Jorge Luis Borges observa hoy, en 1965, la impopularidad del lunfardo, arraigado sin embargo en la misma clase que, al apropiárselo, escandalizó a la escritora:

«Yo creo que el lunfardo está más cerca de la gente *chic*, inclusive la de aquí, que del verdadero pueblo. »” (Ulla, 1967:30)

La lengua ha sido un tema de discusión constante en la concepción de una identidad nacional. Ella cambia y, como decía Arlt, solamente: “los pueblos bestias se perpetúan en su idioma, como que, no teniendo ideas nuevas que expresar, no necesitan palabras nuevas o giros extraños” (Arlt, ed.1973:141). Muta rápidamente, y más aún en un lugar como Buenos Aires, que ve llegar a miles de inmigrantes de distinto origen, cada uno de ellos con sus idiomas y dialectos propios, que en constante movimiento germinan en un habla nueva, que a la vez, muta nuevamente en otra, y así sucesivamente: “Así, cuatro millones de italianos que vinieron a trabajar a la Argentina, después de la maravillosa digestión, cuyos años postrimeros vivimos, no han dejado más remanente que sus apellidos y unos veinte italianismos en el lenguaje popular, todos muy desmonetizados: “Fiaca. Caldo. Lungo. Laburo.”(Scalabrini Ortiz, ed.1964:39)

Los idiomas nacionales estándares, que se aprenden en las escuelas y que se escriben, dejando de lado que una elite muy reducida los hable, son productos de edad variable pero a menudo breve. Como un historiador francés del idioma flamenco observó correctamente, el flamenco enseñado en la Bélgica actual no es el lenguaje que las madres y las abuelas de Flandes utilizaban con sus hijos: en resumen, es sólo metafóricamente pero no literalmente una “lengua materna”. (Hobsbwan, 2002:20-21)

El conflicto que crea el nuevo habla fue uno de los problemas centrales para el “campo literario” argentino, y especialmente para su vanguardia. Son los argumentos que esgrime Ricardo Piglia en la voz de Emilio Renzi en *Respiración Artificial* (2001), cuando destaca que Arlt rompe con la tradición del bien hablar sostenida por Leopoldo Lugones. “Esta ideología de “manejo refinado” de la lengua sólo podía sustentarse sobre una relación prelingüística con el castellano rioplatense, lengua segura por llegar hasta ella a través de las relaciones de sangre y herencia, no de adopción y adquisición. (Sarlo, 1996:7). En las antípodas, Roberto Arlt y la voz de los hijos de la inmigración:

La lengua parece insegura no por razones de purismo castizante sino por la situación de puerto franco, entrada inmigratoria, que la ciudad adquirió en las décadas anteriores. Hasta el campo intelectual está ocupado por voces que no pertenecen al registro largamente adquirido por los criollos viejos. Junto a ellos, otras inflexiones fonéticas aspiran y corroen la literatura. El debate con los puristas tiene con Borges un irónico participante, que, al mismo tiempo, se

opone al lunfardo al que considera un híbrido del suburbio y la inmigración. (Sarlo, 1988:118)

Borges desautorizó al lunfardo, incluso dijo que Roberto Arlt no lo había aprendido nunca, lo cual supuestamente al autor de *Los siete locos* le era reprochado por los hermanos González Tuñón, a quienes respondió “me he criado en Villa Luro, entre gente pobre y malevos, y realmente no he tenido tiempo de estudiar esas cosas” (Borges, ed. 2012:13). La frase Borges la adjudica a Roberto Arlt una vez éste ya había fallecido. Lo hace en el prólogo de *El informe Brodie*, pero la sostiene en más de una ocasión. Raúl González Tuñón dice que la anécdota es falsa. Borges no busca más que desautorizar al lunfardo, desligarlo de su raigambre marginal, un tema que lo tuvo obsesionado mucho tiempo. Si se revisa la obra de Arlt es fácil darse cuenta del uso del lunfardo, e incluso, de cómo llegó a defenderlo, precisamente, de escritores como Jorge Luis Borges; basta leer su aguafuerte *El idioma de los argentinos*, para dar cuenta de ello. Señala Raúl González Tuñón: “nosotros no éramos lunfardistas, ni nada que se le parezca, simplemente usábamos muchos lunfardismos, porque ése era el auténtico lenguaje de Buenos Aires, el idioma porteño.” (cifrado en Salas, 1975:49). Cuando se refiere a lunfardismo deja entrever una crítica a los autores que lo usaron en forma excesiva. Entre ellos cabe destacar algunos textos de Carlos de la Púa, así como *El ciruja*, uno de los tangos más ricos en uso del léxico porteño:

*Como con bronca, y junando  
de rabo de ojo a un costado,  
sus pasos ha encaminado  
derecho pa'l arrabal.  
Lo lleva el presentimiento  
de que, en aquel potrerito,  
no existe ya el bulincito  
que fue su único ideal.*

*Recordaba aquellas horas de garufa  
cuando minga de laburo se pasaba,  
meta punguía, al codillo escolaseaba  
y en los burros se ligaba un metejón;  
cuando no era tan junao por los tiras,  
la lanceaba sin tener el manyamiento,  
una mina le solfeaba todo el vento  
y jugó con su pasión.*

*Era un mosaico diquero*

*que yugaba de quemera,  
hija de una curandera,  
mechera de profesión;  
pero vivía engrupida  
de un cafiolo vidalita  
y le pasaba la guita  
que le shacaba al matón.*

*Frente a frente, dando muestras de coraje,  
los dos guapos se trenzaron en el bajo,  
y el ciruja, que era listo para el tajo,  
al cafiolo le cobró caro su amor.*

*Hoy, ya libre'e la gayola y sin la mina,  
campaneando un cacho 'e sol en la vedera,  
piensa un rato en el amor de su quemera  
y solloza en su dolor.*

Es la historia de un duelo, entre un experto en el uso de la navaja, de ahí el apodo de “ciruja”, apócope de cirujano, que solloza su amor luego de salir de la cárcel, “la gayola”. Aparecen términos como “bulín”, que es una habitación de soltero, “mechera”: ladrón, “burros”: caballos de la hípica, “garufa”: fiesta, “vento”: dinero, etc.

Volviendo a la polémica sobre Arlt y el uso del lunfardo, es fácil comprobar su opinión sobre él. Está en varias de sus aguafuertes y artículos periodísticos, pero también en su obra de ficción, pues el “uso libre y desenfadado de la lengua es la marca de una tradición de clase (...) Un uso del lenguaje que no tiene nada que ver con la hipercorrección típica de la clase media, ni con los restos múltiples que constituyen la lengua escrita de las clases populares (como es el caso de Arlt o de Armando Discépolo o de las letras de tango).” (Piglia, 2010:120)

La canción del Rengo está salpicada de lunfardo al igual que el relato que hace a continuación (“bulín, shofica, afilar, gil, grelún”) y le agrada parecerse a un “chorro” (ladrón). Como es sabido, el uso del lunfardo no es necesariamente un rasgo distintivo del tango, y prácticamente sólo se introduce con los letristas, ajenos al mundo del lunfardo (como los poetas gauchescos al del gaucho). Por ello, los críticos suelen decir que la verdadera lengua del tango es la popular, entreverada con lunfardismos, pero sólo aquéllos “que le habían llegado a la gente a través del conventillo y del sainete, y que se usaban ya hasta en la conversación de la sobremesa familiar” (Stilman, 1965:37). (Rita Gnutzmann, 2000)

Además de la prosa de Arlt, o los poemas de Carlos de la Púa, destacan los de Francisco Bautista Rímoli, que se hizo conocido bajo el pseudónimo de Dante A. Linyera, en claro

homenaje al poeta renacentista, haciendo una ironía con el nombre al usar el término “linyera”, que en lunfardo quiere decir vagabundo. De corta vida, no alcanzó los cuarenta años al morir, la dedicó a la bohemia y a la política, abrazando la poesía y las ideas anarquistas. Fue uno de los coplistas populares más importantes que tuviera Argentina. Periodista en diversos medios murió casi en la miseria. Otros poetas de importancia en el lunfardo fueron los letristas de tangos Celedonio Esteban Flores, Enrique Cadícamo y Julián Centeya, éstos dos últimos incursionaron además en la novela.

El rescate de ese vocabulario es uno de los aportes que hace el tango a la conservación de patrimonio cultural intangible. Enrique Santos Discépolo y Celedonio Flores lo usan constantemente, en grado mucho menor Homero Manzi, pero cada uno de ellos se hacen cargo de la misión que mencionaba Jorge Luis Borges para que no quedaran en el olvido esas “quinientas palabras”: “Basta que otro don José Hernández nos escriba la epopeya del compadraje y plasme la diversidad de sus individuos en uno solo. Es una fiesta literaria que se puede crear. ¿No están preludiándola acaso el teatro nacional y los tangos y el enternecimiento nuestro ante la visión desgarrada de los suburbios?” (Borges, ed.1994:125)

Queda para el anecdotario la censura que sufrió, ya no sólo de parte de la intelectualidad, sino que del propio estado, cuando durante la “Revolución del 43” y el gobierno del general Pedro P. Ramírez, el lunfardo quedaba prohibido. Debieron interceder un grupo de artistas ante el entonces ministro Juan Domingo Perón para que la ordenanza fuera revocada. El lunfardo ha quedado y sigue siendo usado hasta el día de hoy; en la música pop, en los medios de comunicación y también en la literatura, pues como diría Roberto Arlt: “Un pueblo impone su arte, su industria, su comercio y su idioma por prepotencia. Nada más.” (Arlt, 1998:163)

## 2.5 LA CIUDAD IMAGINADA

Uno de los protagonistas centrales en el tango es la ciudad de Buenos Aires. En ella se ubica el centro, con su famosa calle Corrientes, el arrabal y el Riachuelo, la esquina de San Juan y Boedo y el barrio de Pompeya, que evocaba Homero Manzi. En su plano se trazan los barrios del Once, Palermo, la Boca, el teatro Colón, la calle Caminito, el antiguo Puente Alsina y Villa Crespo. En la capital argentina se ubican los cien barrios porteños, la inundación, la línea nueve en Retiro, y los troles que la comunican con el resto de la ciudad. Son parte de su paisaje los conventillos, las luces del viejo Pigall, la vidriera de los cafetines y la comida del Puchero Misterioso.

Cada uno de los elementos nombrados aparece en tangos o poesías cercanas a su temática. Son barrios y paisajes casi mitológicos por donde transitan costureritas, compadritos, un viejo organito y las milonguitas. Apelativos en diminutivo que dan cuenta de la ternura con que se les trata, aunque también las hay donde la crudeza y el resentimiento de las letras las describen desde una óptica totalmente opuesta. Puede ser aventurado decirlo, pero no existe otra ciudad en el mundo que tenga una canción tan arraigada a ella. En el caso del jazz, se establece su nacimiento en New Orleans, pero en su posterior desarrollo figuran muchas ciudades más, y no sólo de los Estados Unidos. En el flamenco, su origen andaluz (por situar un lugar en España y obviar los antecedentes geográficos previos) se enmarca más en una zona móvil que en un punto delimitado. En el caso del tango, su zona de origen es el Río de la Plata, pero su consagración es en la ciudad de Buenos Aires, a diferencia del otro referente latinoamericano, como lo fue el bolero: “El arma secreta o el emblema simbólico de la nueva arqueología sentimental, fue en sus comienzos la trilogía Cuba/Puerto Rico/México.” (Zavala, 1991:31)

El tango es indivisible de Buenos Aires, y con ella, del porteño y de la filosofía que le cabe: “Es un sentimental que no quiere serlo y razona su sentimiento. Las voliciones porteñas no son de condición inteligente. El porteño no piensa, siente. Siento, luego existo, es un aforismo más apropiado que el cartesiano.” (Scalabrini Ortiz, ed.1964:75)

Se conforma una relación que es estrecha. Hay un paisaje, un personaje y una banda sonora que le acompaña. Son tres elementos que se estructuran sobre la base de una emoción, más que de una racionalidad. El arrabal y el conventillo, figuras centrales del tango, son tópicos que serán clave en la temática que éste aborda, lo mismo que el

carácter de su protagonista, sea un compadrito o “el hombre que está solo y espera”. Todos ellos, nacen de un sujeto y un paisaje que es real, pero luego son reinventados hasta llegar a nosotros convertidos en mito:

Todos, ahora, vemos a Evaristo Carriego en función del suburbio y propendemos a olvidar que Carriego es (como el guapo, la costurerita y el gringo) un personaje de Carriego, así como el suburbio en que lo pensamos es una proyección y casi una ilusión de su obra. Wilde sostenía que el Japón —las imágenes que esa palabra despierta— había sido inventado por Hokusai; en el caso de Evaristo Carriego, debemos postular una acción recíproca: el suburbio crea a Carriego y es recreado por él. Influyen en Carriego el suburbio real y el suburbio de Trejo y de las milongas; Carriego impone su visión del suburbio; esa visión modifica la realidad. (La modificarán después, mucho más, el tango y el sainete.) (Borges, ed.1976:103)

Buenos Aires es la capital de Argentina y su ciudad más grande. Entre Capital y Gran Buenos Aires viven alrededor de diecisiete millones de habitantes. Se trata del área más poblada de Sudamérica. La historia de la ciudad ha corrido una suerte particular. La conformación de Argentina como un estado-nación no se sucedió inmediatamente tras la declaración de independencia de la corona española (EN 1810 Y EN 1816), ni tampoco tiempo después con la consolidación de algunas de sus instituciones o una primera constitución en 1819, sino que surge tras un largo período de guerra civil, que no sólo moldeó la concepción administrativa, sino su propia delimitación geográfica. A nivel administrativo, durante la colonia, Argentina pertenecía al virreinato del Río de la Plata, que “se extendía por el sur del continente desde Tierra del Fuego hasta el Alto Perú, desde el Atlántico hasta Los Andes” (Lynch, 1986:44). De todo ese vasto terreno, Buenos Aires fue el puerto principal y esa condición la situó como un área ligada al comercio y los servicios, generando un avance urbano más acelerado que el de otras ciudades del país:

En el Río de la Plata (dominaba) el comercio, no la agricultura. La falta de estancias realmente grandes, la división de la tierra en numerosas propiedades y su vulnerabilidad ante las incursiones de los indios, la existencia de un número pequeño y débiles productores a merced de los compradores porteños, todos estos factores perjudicaban al productor rural en el *hinterland* de Buenos Aires, y reforzaban el control de los comerciantes sobre la economía. (Lynch, 1986:51).

Tales condiciones provocan que la ciudad crezca en torno al comercio y se consolide como un centro urbano de rápida expansión. Para 1870 cuenta con una población cercana a los doscientos mil habitantes, y sesenta años después, en 1930, ha crecido hasta los dos millones. Es una metrópoli que se asemeja más a una ciudad europea que a cualquier otra del subcontinente americano:

El asombroso incremento de la inmigración precipita el ritmo de la ciudad y trae nuevos colores raciales, nuevas fisonomías humanas: en 1852 la población de Buenos Aires estaba en los 85.000 habitantes, y en 1895 supera ya los 650.000. Y Corrientes empieza a ser la calle cosmopolita y el escenario de un mundo nuevo que balbucea sus esperanzas: la inauguración de dos teatros importantes, el de la Opera y el Politeama Argentino, la inician en el culto de la noche, así como los cafés, hoteles y restaurantes que ya la señalan como la calle nocturna por excelencia, destinada, no sólo al tránsito febril, sino a la demora y al ocioso estacionamiento. Esas tendencias de la calle se acentúan en el primer cuarto del siglo que corre; y el teatro nacional, los *dancings*, ese nuevo asombro del cine y hasta los cafés literarios afianzan su prestigio y sellan su personalidad. La que fue calle dormida es ahora la calle sin sueño, la que no tiene reposo. (Marechal, ed.1995:31-32)

A medida que va creciendo adquiere su carácter bohemio, lo que la convierte en el polo cultural más importante de todo continente Sudamericano. A pesar de ello, hasta bien entrado el siglo XX, París seguía siendo la Meca cultural para los artistas e intelectuales porteños y sus pares latinoamericanos. Los referentes en cuanto a moda y cultura debían recibir el beneplácito de la capital francesa, sino perdían validez. En el caso del tango sucedió lo mismo. Fue la capital francesa quien lo legitimó, y recién tras ello, fue aceptado en los salones de Buenos Aires:

El imaginario en torno a esta ciudad la convertía en una verdadera meca del peregrinaje artístico, y su centralidad fue indiscutida para los contemporáneos, condición que Walter Benjamin expresó al definirla con el sintético epíteto “ciudad capital del siglo XIX” y que, más recientemente, Pascale Casanova (2001) puso de relieve al señalar su función en aquella época de epicentro de la República Mundial de las Letras. Para los latinoamericanos, París tuvo connotaciones aun más viscerales que comprometían sueños y deseos postergados por generaciones y que se tornaban imperativos para las nuevas promociones. Fue varias veces referida como “la patria espiritual” y *arbiter* del gusto, del pensamiento y de la moda. Y fue, sobre todo, el más importante mercado de bienes simbólicos de ese momento. (Colombi, 2008:544-545)

Por tal motivo no es sorprendente que sea París la segunda ciudad más nombrada en las letras de tango, incluso más que Montevideo o Rosario. La capital francesa fue uno de



los lugares (el otro es Barcelona) donde el tango triunfó. Pioneros en ello fueron las orquestas de Francisco Canaro y la voz de Carlos Gardel, pero como toda historia romántica, tiene también sus sombras en la mitológica historia del tango. En ella vivió, con cierta oscuridad y malditismo, sus últimos años un sifilítico y demente Pascual Contursi, escribiendo su última obra, *Bandoneón arrabalero*. Allí también murió en extrañas circunstancias Eduardo Arolas, bandoneonista de la primera época del tango.

Hasta allí llegó la exótica danza surgida en los bajos fondos de Buenos Aires, y curiosamente fue lejos del Riachuelo donde el tango se desperdició de su mala fama y triunfó, pues quien logre gloria en ella: “según la concepción romántica: se ve rodeado de prestigio, cobra fama mundial, goza de preeminencia, recibe el homenaje de los mejores y entra a gozar de todos los bienes morales y materiales acordados en recompensa a los privilegiados.”(Arguedas, 1959:692 citado en Colombi, 2008:545)

Avanzado el siglo XX, Europa seguía siendo quien daba las pautas en cuanto a cultura y arte, pero poco a poco y en forma paralela Buenos Aires va cobrando un rol protagónico dentro de las letras latinoamericanas. La capital argentina también consagra, pero tiene una vocación por el arte masivo y popular, lo que constituirá su sello. Esto se debe a que es a la vez moderna y provinciana, urbana y rural, opulenta y pobre. Raúl González Tuñón la evoca cuando, tal cual el tango, se encuentra *Anclao en París*: “Vengo de Buenos Aires, digo a mis amigos desconocidos, / de Buenos Aires que es tres veces más grande que París / y tres veces más pequeña” (Raúl González Tuñón, ed.2005:28)

Muchos de estos textos cultivaron ese “complejo de París” que Pedro Salinas definió como una relación pulsional inexcusable de los artistas con la ciudad: “Esa atracción, compuesta de múltiples y variados resplandores, que París ha estado ejerciendo más de un siglo, sobre las mocedades de millares de artistas, desde Rusia a la Argentina”(Salinas, 1957:32). Este relato parisino pautado sobre temas fundados por las fisiologías del siglo XIX se desplaza desde el deslumbramiento hasta el tópico inverso, la decepción de París, produciendo en las primeras décadas del siglo una nueva narración desmitificadora de la centralidad parisina y que, poco a poco, empañará el fetichismo metropolitano. (Colombi, 2005:550)

Esa desmitificación da a paso a que surjan otras ciudades como musas, y Buenos Aires posee todas las condiciones para convertirse en una. Con el trascurso del siglo el aumento de población en distintos países del mundo deviene en una mayor demanda de ocio y entretenimiento. Paralelamente avanza la alfabetización y hay mayor cantidad de

lectores para un creciente y diverso tipo de público. Ello genera que exista un mercado interno, especialmente en ciudades grandes, que no hace necesario tener que esperar por las novedades francesas. En distintos países y ciudades surgen revistas, editoriales y compañías de teatro, a la vez que medios y escenarios para que estas se den a conocer: “la centralidad parisina se irá diluyendo a lo largo del siglo XX para ceder protagonismo a otros ámbitos –México, La Habana, Buenos Aires, Barcelona–, nuevas plataformas de operaciones para las élites intelectuales latinoamericanas. (Colombi, 2008:565). Ello no fue beneficioso solamente para las élites, sino para un público más amplio pues se sumaron manifestaciones artísticas y culturales de carácter masivo las cuales encontraron un fértil y prometedor escenario en Buenos Aires:

El despegue de la industria editorial en la Argentina tuvo lugar a fines de la década de 1930. En esos años la producción de libros experimentó un crecimiento inusitado, como parece confirmarlo el registro anual de depósito legal: mientras que los títulos publicados en 1935 fueron 977, en 1941 ascendieron a 6.088. Este despegue está muy relacionado con ese verdadero trasvase de españoles hacia América ocasionado por la Guerra Civil Española (1936-1939) y la derrota republicana. Sin embargo, el desembarco de los editores españoles en el Río de la Plata no se produjo súbitamente. Por el contrario, desde fines del siglo XIX Buenos Aires era el mercado cultural más apetecible entre las antiguas colonias del Reino y llegó a constituirse en el epicentro desde el cual esos editores pretendieron controlar las plazas hispanoamericanas. (Esposito, 2010:515)

Ese asombroso crecimiento y modernización da cuenta que Buenos Aires se había convertido en una ciudad moderna, que podía estar a la par de lo que iba sucediendo en Estados Unidos y que dejaba atrás la imagen colonial que aún perduraba en muchas de las ciudades latinoamericanas. El desarrollo económico y la inmigración consiguieron que se duplicara la población en muy poco tiempo, cortaron la imagen de una ciudad homogénea, de cierta unidad que había imperado hasta mediados del XIX. En ella se consolidan barrios de carácter muy marcado, ya sea por su condición obrera, así como por la identidad que le van dando las propias comunidades extranjeras que en ellos se ubican. Los judíos se sitúan en Balvanera, específicamente en el barrio del Once; la Boca está poblada principalmente por genoveses, los españoles asentados en barrios del sur como Parque Patricios y Nueva Pompeya, que comparten con italianos. Todos ellos conforman el “Malón blanco”<sup>12</sup>, como se le llamó despectivamente a la inmigración:

---

<sup>12</sup> Malón se les llamaba a la irrupción militar sorpresiva de pueblos indígenas sobre ciudades.

Los intrusos formaban hordas de la más pésima calaña, de la estofa más vil. Eran refugos de razas que se atropellaban en su codicia sin freno. Catervas desbocadas por una ilusión de fortuna, que traían consigo, acrecentados, todos los defectos de su sociedad, y no sus virtudes. Eran seres mezquinos de miras, atenaceados por una gula insatisfecha, sensuales. Seres procelosos, sin continencia, que gustaban del estrépito, de la música, de la danza, de la jarana. La ciudad percibió los primeros contingentes con una sonrisa chacotona. Festejó sus murgas, sus orfeones. Se mofó amablemente de sus usos, de sus jergas, de su parsimonia económica, de su constancia.

Luego, la ciudad acosada por runflas siempre crecientes de extranjeros, comenzó a rehuirlos. Intimidada, se retrajo y se abroqueló en los fueros de las familias ya arraigadas. En un momento de confusión, intentó levantar blasones nuevos. Se hizo petulancia de abolengo y de antecesores patricios. Todos los porteños querían descender de San Martín... Pero esa táctica era deficiente: el caudal inmigratorio arrollaba todos los diques de contención. Además, se corría el albur de frangir la unidad de la urbe con núcleos extranjeros insolubles: los genoveses en la Boca, los turcos en la calle Reconquista. Cronistas notables dibujaron en sus páginas las perplejidades de ese momento: Fray Mocho, Félix Lima.” (Scalabrini, ed.1964:45-46)

Con los cambios en la ciudad, se va forjando también un nuevo porteño que ha visto como la realidad choca con las ilusiones que traía desde Europa. El lugar que los acoge no es el paraíso que pudieron imaginar antes de zarpar en busca de nuevos horizontes. La mayoría pensó en un futuro habitando como propietarios en la inmensa pampa argentina, una vida rural donde el espacio fuera lo menos preocupante. Contrariamente a ello se enfrentaron a una ciudad donde, a medida que aumentaban su población, se acrecentaban los problemas de vivienda. El primer censo nacional, realizado en 1869, daba cuenta de poco más de un millón ochocientos mil habitantes, muchos de ellos sumidos en una inmensa pobreza que: “se reflejaba en la baja calidad de la vivienda: el setenta y ocho coma seis por ciento de los argentinos vivían en míseros ranchos de barro y paja.” (Gayo, 2001:89).

En Buenos Aires los extranjeros y los criollos, los conventillos y los palacios, comparten un mismo terreno en el cual tratan de forjar una identidad para luego irradiarla al resto del país. Esa mezcla genera un relato mítico que, muchas veces, es más imaginario que real. La ciudad, en las letras del tango y en mucha de la poesía de la época, se transforma en un elemento indivisible del personaje que la habita. En ellos los porteños no solamente viven en la ciudad, sino que “la viven”, “son en ella”: “los conflictos interiores del individuo, más que los del exterior urbano, se convierten en la

clave del tratamiento literario de la ciudad, que deja de ser representada, descrita, para sublimarse y convertirse en andamiaje espiritual.” (Mendiola, 2001:15-16)

Los cafés y los bares son el lugar predilecto para describir el estado de emoción que funde al individuo y su ciudad. Enrique Santos Discépolo lo sostiene en *Cafetín de Buenos Aires*<sup>13</sup>, así como Cátulo Castillo en *Café de los angelitos*<sup>14</sup> o Rafael Caruso en *Sentimiento gaucho*<sup>15</sup> y *La última copa*<sup>16</sup>.

Cada uno de esos bares y cafés retratados pueden ser también los escenarios de la cruda confesión de *Los mareados*<sup>17</sup>; de la mesa donde tristemente se oye el cantar de *Malena*<sup>18</sup>, o la barra donde se busca consuelo en el alcohol en *Nostalgias*<sup>19</sup>, y una lista casi interminable de tangos. En parte gracias a ello, y obviamente a toda una literatura, que hasta el día de hoy Buenos Aires explota su sello de ciudad de bares y cafés.

Destacan entre éstos el famoso Café Tortoni, fundado en 1858, y por el cual desfilaron figuras del tango como Carlos Gardel y Juan de Dios Filiberto, así como los poetas Jorge Luis Borges, Baldomero Fernández Moreno, Alfonsina Storni y Federico García Lorca.

Sobre la barra de cualquiera de ellos el “hombre que está solo y espera” medita: “Y se abren cafés en cuyo ambiente humoso de tabaco se perfilan los primeros bandoneones; y los cafés teatrales donde caras pálidas traducen anhelos de gloria y fortuna; y los restaurantes internacionales, y los cabarets de medianoche en cuyo ámbito alguien descubre la tristeza metafísica de Buenos Aires.” (Marechal, ed. 1995:107)

Como toda capital, Buenos Aires posee monumentos importantes, edificios de arquitectura destacada y parques que engalanan su paisaje, pero no son esos los más nombrados por el tango, sino que son espacios de sociabilización bohemia los que destacan. Desde esos sitios marginales surgió en muchos casos el sentimiento de pertenencia, que se funda más adelante con el de nacionalidad. A propósito de ello se puede citar una lectura que hace Remedios Mataix de la condición de las grandes ciudades de América Latina “si bien sostienen la ya clásica asociación moderna de la ciudad con la alienación o la ansiedad psicológica, social y cultural del individuo,

---

<sup>13</sup> “Cafetín de Buenos Aires” (1948). Letra: Enrique Santos Discépolo. Música: Mariano Mores

<sup>14</sup> “Café de los Angelitos” (1944). Letra y Música: Cátulo Castillo y José Razzano

<sup>15</sup> “Sentimiento gaucho” (1924). Letra: Juan Rafael Caruso. Música: Francisco y Rafael Canaro

<sup>16</sup> “La última copa” (1926). Letra: Juan Rafael Caruso. Música: Francisco Canaro

<sup>17</sup> “Los mareados” (1942). Letra: Enrique Cadícamo. Música: Juan Carlos Cobián

<sup>18</sup> “Malena” (1941). Letra: Homero Manzi. Música: Lucio Demare.

<sup>19</sup> “Nostalgias” (1936). Letra: Enrique Cadícamo. Música: Juan Carlos Cobián.

servieron también de soporte a la emergencia del sentimiento de nacionalidad” (Mataix, 2001:16-17).

Buenos Aires monopolizó el discurso argentino, pero con una lectura no oficial. Si bien es cierto que es la capital, su protagonismo no se ciñe exclusivamente al plano administrativo, sino que se transformó en un polo cultural para todo el territorio nacional. Buenos Aires, a inicios del XX, es la gran ciudad de América Latina. Comparte protagonismo con Ciudad de México, pero dentro del espacio hispano hablante de Sudamérica, es la más importante:

Una distinción se ha impuesto de entrada: la que separa la *ciudad* de lo *urbano*. La ciudad no es lo urbano. La ciudad es una composición espacial definida por la alta densidad poblacional y el asentamiento de un amplio conjunto de construcciones estables, una colonia humana densa y heterogénea conformada esencialmente por extraños entre sí. La ciudad, en este sentido, se opone al *campo* o a *lo rural*, ámbitos en que tales rasgos no se dan. Lo urbano, en cambio, es otra cosa: un estilo de vida marcado por la proliferación de urdimbres relacionales deslocalizadas y precarias. Se entiende por *urbanización*, a su vez, «ese proceso consistente en integrar crecientemente la movilidad espacial en la vida cotidiana, hasta un punto en que ésta queda vertebrada por aquélla». La inestabilidad se convierte entonces en un instrumento paradójico de estructuración, lo que determina a su vez un conjunto de usos y representaciones singulares de un espacio nunca plenamente territorializado, es decir sin marcas ni límites definitivos. (Delgado, 1996:23)

Para el tango, el sitio geográfico por excelencia es la ciudad de Buenos Aires, y dentro de ella, el arrabal. Se ha hecho tan intensa la relación que se establece entre el área suburbana y la canción popular, que el término “arrabalero” significa a la vez tango y, en la mayoría de los casos, remite a una forma de cantarlo y bailarlo, alejado del estilo de salón o cabaret.

La propia situación geográfica del arrabal no está completamente definida. Jorge Luis Borges, para referirse a la misma zona, hablaba de orillas. En el tango el concepto es el arrabal, aunque también “barro” o “fangal” sirven de metáfora para referirse a los sectores periféricos. De cualquier manera, el concepto de arrabal se extrapola. No se refiere necesariamente a los límites de lo urbano, los antiguos extramuros de las ciudades, o el espacio de lo suburbano, sino que se amplía a los sectores populares o más desposeídos, que son una frontera mítica entre el Buenos Aires plenamente criollo y el que se va forjando tras el “malón blanco”. Por lo mismo, sí que es una orilla, pero más subjetiva que geográfica. Vale mencionar algunos barrios tangueros como San

Telmo o La Boca, que son relativamente céntricos y, si bien pobres para la época, no son geográficamente arrabaleros, aunque se definen como tal.

El tango situó al arrabal como su sitio fundacional. De ahí adquiere una moral que defiende con orgullo proletario su condición de marginado social. Este carácter ha sido uno de los favoritos a la hora de alimentar el mito de su historia y su vocación. El arrabal es indivisible del tango y esa condición le da autoridad para disputarle a los escritores del realismo social, los de Boedo y el Teatro del Pueblo, la condición de ser portavoces del suburbio:

*Porque cuando pibe me acunaba en tangos  
la canción materna que llamaba al sueño,  
y escuché el rezongo de los bandoneones  
bajo el emparrado de mi patio pobre.  
Porque vi el desfile de las inclemencias  
con mis pobres ojos de llorar abiertos,  
y en aquella pieza de mis buenos viejos  
tuvo la pobreza su mejor canción.<sup>20</sup>*

La mirada que plasma Celedonio Flores es tan romántica como cruda. Es una de las icónicas a la hora de hablar del arrabal tanguero. Flores defiende el malevaje como una condición noble, y la historia de sus personajes como una gesta digna de ser relatada. Esa mirada ya la había planteado años antes el poeta Evaristo Carriego, cuando en sus rimas relataba el paisaje de la pobreza y las glorias y desdichas de los pobladores del arrabal. Es de una claridad y una belleza notable la forma en que Jorge Luis Borges imagina ese momento iluminar en las reflexiones de Evaristo Carriego:

Un día entre los días del año 1904, en una casa que persiste en la calle Honduras, Evaristo Carriego leía con pesar y con avidez un libro de la gesta de Charles de Baatz, señor de Artagnan. Con avidez, porque Dumas le ofrecía lo que a otros ofrecen Shakespeare o Balzac o Walt Whitman, el sabor de la plenitud de la vida; con pesar, porque era joven, orgulloso, tímido y pobre, y se creía desterrado de la vida. La vida estaba en Francia, pensó, en el claro contacto de los aceros, o cuando los ejércitos del Emperador anegaban la tierra, pero a mí me ha tocado el siglo xx, el tardío siglo xx, y un mediocre arrabal sudamericano... En esa cavilación estaba Carriego cuando algo sucedió. Un rasgido de laboriosa guitarra, la desapareja hilera de casas bajas vistas por la ventana, Juan Muraña tocándose el chambergo para contestar a un saludo (Juan Muraña que anteanoche marcó a Suárez el Chileno), la luna en el cuadrado del patio, un hombre viejo con un gallo de riña, algo, cualquier cosa. Algo que no podremos

---

<sup>20</sup>«Por qué canto así?» (1943). Letra: Celedonio Flores. Música: José Razzano.

recuperar, algo cuyo sentido sabemos pero no cuya forma, algo cotidiano y trivial y no percibido hasta entonces, que reveló a Carriego que el universo (que se da entero en cada instante, en cualquier lugar, y no sólo en las obras de Dumas) también estaba ahí, en el mero presente, en Palermo, en 1904. Entrad, que también aquí están los dioses, dijo Heráclito de Éfeso a las personas que lo hallaron calentándose en la cocina. (Borges, ed.1976:104)

Las guerras internas dentro de la Argentina han generado más mitos que la propia lucha por la independencia. Mayor ha sido el derramamiento de sangre entre los propios, como la Guerra Grande, entre federales y unitarios, o las campañas del desierto. De modo que la épica bélica, tan común a la hora de generar mitos, no ha sido una gran fuente de inspiración para los habitantes del Buenos Aires de inicios del XX. Asimismo Argentina no gozó del esplendor que sí tuvieron otras zonas geográficas americanas, como México o Perú, por lo tanto tampoco ahí podía generarse un mito que calara hondo:

Central en esta tarea de construcción simbólica fue la definición de la mexicanidad. La preocupación por el tema había acompañado la conformación de México desde tiempos de la Colonia y si algo sobresale de la larga historia de la cuestión es lo heterogéneo de las propuestas que inspiró (...)

(...)la inclusión del indio y su cultura como parte sustancial de la identidad nacional, y dar fundamento a la apreciación de su producción artística como el legado más importante y auténtico que podía ofrecer el mundo indígena. Desde esta perspectiva, el arte pasado y presente asumió una función reivindicatoria destinada a mostrar que el atraso del pueblo de México provenía de la opresión a la que había estado sometido y no a su falta de talento. Al mismo tiempo, el arte indígena sería utilizado para defender al mexicano actual, al que se juzgaba heredero de ese genio capaz de haber creado una cultura con el esplendor de la romana o la griega.

Este grupo de intelectuales sustentó sus postulados en el terreno de la historia, la raza y la cultura (Azuela de la Cueva, 2010:471-473)

Argentina no goza de ello y Buenos Aires menos aún. Mucha de su población no tiene antepasados en el territorio, pues, como se ha sostenido insistentemente, provienen del sur de Europa y han arribado a tierras americanas recién para la segunda mitad del XIX. Por lo mismo, necesita un relato y una épica, que va a encontrar de la mano del arrabal y la pobreza: “Ya Buenos Aires, más que una ciudad, es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen.” (Borges, ed.1994:14)

Los letristas de tango fueron uno más en busca de lo mismo que soñaba Borges en *El tamaño de mi esperanza* y algunos, con más suerte que otros, lograron moldear la

ciudad y su paisaje para testimonio posterior. Uno de ellos fue Celedonio Esteban Flores (1896-1947). En sus letras están estampados casi todos los tópicos que en el tango se asocian al paisaje arrabalero: las milonguitas, los compadritos, el conventillo. Si se asumen sus tangos como un relato se puede comprender que del arrabal hay que huir, que de esa miseria es necesario escapar, y que las luces del centro son capaces de encandilar tanto a hombres como mujeres. Pero a la vez el arrabal es algo que se lleva como una carga, como un sello que no abandona, se llame *Margot* o *Flor de fango*, y por lo mismo, es una imagen más que una realidad.

En el plano de la realidad objetiva del arrabal, el tema de la inmigración, ya sea extranjera o interna, conllevó una crisis en la vivienda que se tradujo en la aparición del conventillo. Se trata de una vivienda única que luego se divide en varias a la vez. Ésta generalmente tiene un patio central desde donde se distribuyen varias habitaciones que hacen de casa familiar. Los servicios de agua y limpieza son comunes. Puede tratarse de un inmueble construido especialmente para éste propósito, así como también, una antigua casona de gran tamaño modificada para servir al mismo fin. La forma de organización, donde convivían distintas familias en condiciones de hacinamiento, acarreaban muchas veces problemas de convivencia y los aún más graves, de sanidad: “y de la terrible promiscuidad de sus viviendas en las que tenían que hacinar lo mismo sus ansias que su asco” (Discépolo, 1986:81)

Tal como lo describía Discépolo para sus charlas radiofónicas de 1951, poniendo en relieve la “promiscuidad” de este tipo de viviendas, el tema había cobrado interés desde mucho tiempo antes. Para 1907 se desató una gran crisis que tuvo su punto más álgido en la llamada “huelga de los inquilinatos”, donde los habitantes se opusieron al alza de los alquileres, exigiendo además mejoras en la calidad de éstos. El asunto no sólo atañe a Buenos Aires, sino que también Rosario y Córdoba. Para inicios del XX, específicamente en 1905, el diputado socialista Alfredo Palacios denunciaba que casi ciento treinta mil personas se repartían en los poco más de dos mil conventillos a lo largo y ancho de Buenos Aires. El médico y escritor Eduardo Wilde, en su *Curso de higiene pública* de 1877, los describe:

Un cuarto de conventillo, como se llaman esas casas ómnibus, que alberga desde el pordiosero al pequeño industrial, tiene una puerta al patio u sirve para todo lo siguiente : es una alcoba del marido, de la mujer y de la cría (...) la cría son cinco o seis chicos debidamente sucios; es comedor, cocina, despensa, sitio de estar, sitio donde se depositan los excrementos, a lo menos temporalmente,



depósito de basura, almacén de ropa sucia y limpia, si la hay; morada de perro y del gato, depósito de agua, almacén de combustible, sitio donde arde un candil, o una lámpara. (cifr. Recalde, 1988 :118-119)

Si bien se les suele situar siempre en los arrabales, los conventillos se encontraban preferentemente en sectores cercanos al centro, tales como Monserrat, San Telmo, Balvanera y la Boca, más que en las orillas de la ciudad. Son los mismos barrios que han poblado los inmigrantes y donde se concentra los sectores más desposeídos. Adrián Patroni, dirigente socialista e hijo de inmigrantes, da su descripción para fines del XIX:

Imaginaos, un terreno de 10 o 15 metros de frente, por 50 o 60 de fondo, algo que se asemeja a un edificio por su parte exterior, o casa de miserable aspecto, generalmente un zaguán cuyas paredes no pueden ser más mugrientas, al final del cual una pared de dos metros de altura impide que el transeúnte se aperciba de las delicias del interior. Franquead el zaguán y veréis dos largas filas de habitaciones: en el centro de aquel patio cruzado por sogas en todas direcciones, una mugrienta escalera de madera pone en comunicación con la parte alta del edificio. El conjunto de piezas, más bien asemejarse a habitaciones, cualquiera diría que son palomares, al lado de la puerta de cada cuarto, amontonados en completo desorden, cajones que hacen las veces de cocina, tinas de lavar, receptáculos de basura, en fin, todos los enseres indispensables de una familia, que por lo reducido de la habitación forzosamente tienen que quedar a la intemperie. Estas celdas son ocupadas por familias obreras, la mayoría con 3, 5 y hasta 6 hijos, cuando no por tres o cuatro hombres solos. Adornan estas habitaciones dos o tres camas de hierro o simples catres, una mesa de pino, algunas sillas de paja, un baúl medio carcomido, un cajón que hace las veces de aparador, una máquina de coser, todo hacinado para dejar un pequeño espacio donde poder pasar; las paredes que piden a gritos una mano de blanqueo, engalanadas con imágenes de madonas o estampas de reyes, generales o caudillos populares; tales son en cuatro pinceladas, los tugurios que habitan las familias obreras en Buenos Aires, los que a la vez sirven de dormitorios, sala, comedor y taller de sus moradores.(Suárez, 2005:33)

La crudeza del paisaje fue escenario predilecto para sainetes, grotescos criollos y letras de tango. Si bien en muchos casos la descripción que se hace de ellos está mediada por una mirada romántica y se les describe como un lugar que, a pesar de su pobreza, goza de una belleza simple e ingenua, la situación real era muy distante de ello:

Entre la ola de recuerdos vinculados a esta jornada de la calle Corrientes no es posible olvidar el del conventillo Mundete Taibo, madriguera de gente brava, de comadres peleadoras y de oscuros inmigrantes que aún no salían de su asombro. El aumento inesperado de la población y la escasez de viviendas originó esas aglomeraciones humanas, tan coloridas, que ya en el Censo Municipal de 1887 se reconocen con el nombre de “conventillos”: “Primero, en las viejas casas de

teja, se agruparon varias familias de jornaleros: cada familia ocupó dos o más piezas. Después, en el corral de esas viejas casas y sobre las piezas de ellas, se construyeron cuartos de madera con techos de cinc o hierro canalizado; y nuevo número de habitantes se agregó al ya crecido que vivía en esos antiguos y malsanos edificios. El aumento de la población y el aumento de los alquileres redujo aun más a las familias de obreros, y desde entonces cada una de ellas ocupó una pieza de las casas a las cuales se les dio y son conocidas por el nombre de conventillos” (*Censo Municipal de 1887*, tomo II)” (Marechal, ed.1995:95-96)

Muchos tangos se encargaron de idealizar la vida del arrabal y el conventillo, dándole énfasis a un pintoresquismo que aún persiste cuando se habla de los barrios bajos de Buenos Aires. La calle Caminito, en el barrio de la Boca, es hoy un centro turístico donde se puede visitar una réplica de un antiguo conventillo decorado a la usanza de principios del XX. Las casas pintadas de colores conviven con restaurantes en una suerte de parque temático de la pobreza: “Sartre lo decía bien: el color local, lo que llamamos color local, es la pobreza y la vida de las clases populares.” (Piglia, 2010:122). Esa mirada fue promovida por muchas letras que han quedado en el repertorio clásico del tango, como *Oro muerto* de Juan Raggi y Julio Navarrine:

*El conventillo luce su traje de etiqueta;  
las paicas van llegando, dispuestas a mostrar  
que hay pilchas domingueras, que hay porte y hay silueta,  
a los garabos reos deseosos de tanguear.  
La orquesta mistonguera musita un tango fulo,  
Los reos se desgranán buscando, entre el montón,  
la princesita rosa de ensortijado rulo  
que espera a su Romeo como una bendición.*

*El dueño de la casa  
atiende a las visitas  
los pibes del convento  
gritan en derredor  
jugando a la rayuela,  
al salto, a las bolitas,  
mientras un gringo curda  
maldice al Redentor.<sup>21</sup>*

O una de los tangos que le grabara Carlos Gardel a Celedonio Esteban Flores: *El bulín de la calle Ayacucho*:

---

<sup>21</sup>“Oro muerto” (1926). Letra y Música: Juan Raggi y Julio Navarrine.

*Cotorrito mistongo, tirado  
en el fondo de aquel conventillo,  
sin alfombras, sin lujo y sin brillo,  
¡cuántos días felices pasé.*<sup>22</sup>

Si bien éste último verso denota esa mirada romántica sobre la pobreza, la obra de Celedonio Flores tiene también un cariz más crítico y sarcástico sobre la vida y los habitantes del propio conventillo. También se puede encontrar en algunas piezas de Pascual Contursi, cuando deja ver que el origen pobre y arrabalero no siempre constituye una marca de orgullo, sino que más que eso, es un estigma de vergüenza:

*Se te embroca desde lejos, pelandruna abacanada,  
que has nacido en la miseria de un convento de arrabal...*<sup>23</sup>

O también:

*Tu cuna fue un conventillo  
alumbrado a querosén.*<sup>24</sup>

Tanto el conventillo como el arrabal están dentro de los orígenes del tango, pero tal cual se explicara anteriormente, es difícil determinar el lugar preciso donde éste ha nacido, aunque la marca de las “orillas” en su posterior desarrollo es un tema innegable. Por los patios de los “conventos”, que es otra forma de llamarlos, pasearon los payadores, los antecesores del tango, a la vez que muchos de los personajes de los cuales hablan las letras tuvieron como hábitat la precariedad de estas viviendas. Luego, una vez consagrado el tango-canción y ya profesionalizadas las orquestas, lo mismo que los cantantes, músicos y letristas, el escenario natural de la canción pasa a ser el cabaret, los teatros, y más que nada, los medios de comunicación masiva, en este caso, la radio. De cualquier forma, el problema de la vivienda persiste, y la preocupación por éste perdura. Prueba de ello es la denuncia que para 1951 hace Discépolo en sus charlas radiofónicas:

Durante años y años los inquilinos del suburbio vivieron aquella comodidad absurda... la humillante comodidad del conventillo... una oxidada sinfonía de profilaxis... ¡un mundo donde el tacho era un trofeo y la rata un animal

---

<sup>22</sup>“El bulín de la calle Ayacucho” (1925). Letra: Celedonio Flores. Música: José y Luis Srvidio

<sup>23</sup>“Margot” (1921). Letra: Celedonio Flores. Música: José Ricardo y Carlos Gardel

<sup>24</sup>“Flor de fango” (1919). Letra: Pascual Contursi. Música: Augusto Gentile

doméstico!...memoria tengo... la pongo en el platillo, y la balanza viaja de golpe hacia la antigua miseria ahora suprimida.

Porque la nueva conciencia argentina pensó una cosa. ¿Sabés qué cosa? Pensó que los humildes también tenían derecho a vivir en una casa limpia y tranquila. No en la promiscuidad de un conventillo... vos solo conocías tu casa confortable y tenías acerca del barrio una idea general y poética... vos nunca te habías metido en el laberinto del inquilinato, en la prosa infamante de aquellas cuevas con la fila de los piletones, el curso de las cucarachas viajeras y las gentes apiladas no como personas sino como cosas. Vos sólo conocías el barrio de los tangos, cuando los tocaba una orquesta vestida de smoking." (Discépolo, ed.1973:49)

Pasada la época de oro del tango, la glorificación del conventillo persiste en el tiempo. Es parte del tono de nostalgia por lo que se ha ido, que tampoco es exclusividad del tango, sino de muchas manifestaciones artísticas:

*Yo nací en un conventillo  
de la calle Olavarria, (...)  
y me acunó la armonía  
de un concierto de cuchillos.  
Viejos patios de ladrillos  
donde quedaron grabadas  
sensacionales payadas  
y al final del contrapunto  
amasijaban un punto  
pa' amenizar la velada.<sup>25</sup>*

Además de la periferia, escenificadas en el conventillo y el arrabal, surgen otros elementos en el paisaje del tango. Las luces del centro, hasta donde hay que huir esperando dejar atrás la miseria, tienen en Corrientes a su calle más renombrada. El escritor Leopoldo Marechal asume en 1936, con motivo el cuarto centenario de la fundación de Buenos Aires, la tarea de escribir un libro sobre ella, y a propósito del mito que ésta encerraba, sostenía que el glosarla: "Es, acaso, más obra del novelista que del historiador" (Marechal, ed.1995:24) ya que: "si la calle Corrientes merece hoy los honores de la pluma no es en virtud de su pasado sino en gracia de su actualidad." (Marechal, ed.1995:19)

Corrientes es la calle de los espectáculos en Buenos Aires, y por lo mismo, un eje central a la hora de hablar de tango. Así como Boedo y Florida se transformaron en símbolos y referente para dos grupos literarios que se dieron cita en la ciudad,

---

<sup>25</sup>"El conventillo" (1965). Letra: Arturo De La Torre y Fernando Rolón. Música: Ernesto Baffa y Fernando Rolón

Corrientes es la que representa a los letristas de tango, por lo mismo tiene canciones propias, como *Corrientes bajo cero*, *Tristezas de la calle Corrientes* y *Corrientes y Esmeralda*, aunque la más célebre es *A media Luz*, donde sus versos arrancan nombrando un sitio que no existió más que en la fantasía del autor.

La gran avenida no le es indiferente a nadie. Roberto Arlt la llama: "Calle de las rusas, de las francesas, de las criollas que dejaron demasiado pronto el hogar para ir a correr la juerga tras de un malevito; calle de tango, de ensueño" (Arlt, ed.2000:47), donde confraternizan hombres de todas estirpe, desde criminales hasta poetas, como en el *Cambalache* que describe Santos Discépolo. Prosigue Arlt: "¡qué linda y qué vaga! Más que una calle parece una cosa viva...la única que es acogedora, amablemente acogedora, como una mujer tribal, y más linda por eso". (Arlt, ed.2000:43). En cambio para Jorge Luis Borges no era más que una superstición de Buenos Aires, que no tenía nada especial. Quien la defendía como sello de la porteñidad fue Leopoldo Marechal: "la calle Corrientes no era para mí, ni para ningún porteño sensitivo, un tema circunstancial, sino algo así como un escenario de familia donde mi adolescencia y mi juventud habían cumplido algunos de sus gestos más vitales." (Marechal, ed.1995:11) Por sus veredas transitan: "vagos, elegantes, moralistas teóricos o prácticos, empresarios de lo posible y de lo imposible, profesionales de la noche, gentes alegres o tristes, con o sin destino: cada uno da su nota personal, y la calle las reúne y armoniza en la unidad de su acorde." (Marechal, ed.1995:115)

Tanto la calle Corrientes, como el conventillo y el arrabal, son sitios delimitados geográficamente, pero que pierden objetividad a la hora de ser tratados desde la poesía y el tango. El tono evocativo, muchas veces nostálgico de las letras, hace dibujar un mapa de Buenos Aires que es imposible de trazar sobre un plano, de ahí el carácter mítico, o hasta supersticioso que le arrojan Borges o Marechal. Enrique Cadícamo, en *Anclao en París* se pregunta "¡Cómo habrá cambiado tu calle Corrientes! / ¡Suipacha, Esmeralda, tu mismo arrabal!", dando cuenta de los cambios que experimentará la mentada calle para la década del treinta, evocados desde la lejanía.

Esa distancia, que puede ser temporal o geográfica, que se desvirtúa al calor de la nostalgia, es la que ha llevado a una imagen de la ciudad que es menos real que ficticia: "en efecto, hombres y mujeres pueden recordar una ciudad diferente a aquella en la que están viviendo. Y además esa ciudad diferente fue el escenario de la infancia o la adolescencia: el pasado biográfico subraya lo que se ha perdido (o lo que se ha ganado) en el presente de la ciudad moderna." (Sarlo, 1988:17)

El tango es eso, una mirada nostálgica que se deforma al calor de la emoción.  
Los versos de despedida de Homero Manzi son uno de los ejemplos más claros de ello:

*Nostalgias de las cosas que han pasado,  
arena que la vida se llevó  
pesadumbre de barrios que han cambiado  
y amargura del sueño que murió.<sup>26</sup>*

---

<sup>26</sup>“Sur” (1948). Letra: Homero Manzi. Música: Aníbal Troilo



## 2.6 DE EL COMPADRITO AL “HOMBRE QUE ESTÁ SOLO Y ESPERA”

En la gran mayoría de las letras de tango hay un personaje que es central y protagonista: el porteño. Generalmente un “yo” masculino es quien cuenta la historia que se desarrolla durante las canciones, incluso, en muchos de los casos, cuando éstas fueron popularizadas por voces femeninas, se conservó sin variaciones la letra como si fuera un hombre quien las entonara. La cantante Azucena Maizani, la “Ñata gaucha”, solía travestirse en sus presentaciones, uno de los tantos tópicos machistas que tiene la canción porteña. “Buenos Aires no quería mujeres: las repudiaba, aunque el equilibrio estaba ya seriamente comprometido y en un millón y pico de habitantes había ciento veinte mil mujeres menos que hombres.”(Scalabrini Ortiz, 1964:46) El protagonista es casi siempre un “varón”, el arquetipo del porteño. Para un comienzo se identifica con su origen arrabalero, muy cercano a lo rural, pero más tarde va mutando y adquiere un cariz más urbano:

Del contacto y conflicto entre la ciudad y la campaña, surge un tipo intermedio, producido en la clase baja y más abundante en los arrabales que en el centro; el compadrito. El compadrito es una derivación del gaucho. Realmente es un intermediario entre el gaucho y el cajetilla: tiene los vicios de ambos, pero no siempre sus virtudes. Es peleador, jugador, tenorio y haragán como el gaucho malevo; presumido y pedante como el cajetilla de la ciudad. Híbrido bizarro de las tres razas, blanca, negra e indígena, tiene sus costumbres, sus modos, su lenguaje y sus conceptos particulares. Es el chulo platense, usa cuchillo, golilla al pescuezo, flor en la oreja, melenita, sombrero requintado y botín de tacón. Vive en los almacenes, en las canchas de bochas, en los garitos, en los clubes electorales, en los reñideros de gallos y en los bailetines. Pero este tipo, en sus modalidades generales se extiende a gran parte del pueblo. Casi todo el proletariado criollo de la ciudad tiene algo de compadre: carreros, carniceros, pintores, tipógrafos, guardatrenes, gente de oficio y vida honesta, ofrecen catadura de compadritos, en el vestir, en el requiebro y en el lenguaje. No está desprovisto de gallardía machuna este tipo; tampoco carece de virtudes; generalmente es honrado, generoso, buen compañero y admirador del talento, tanto como el coraje. Toca la guitarra y canta, complicando la sencillez gaucha con floreos cursis y requiebros sensuales. Su lenguaje es metafórico, con el del gaucho, lo que revela imaginación y está lleno de giros burlescos y de reticencias; habla casi siempre chanceándose de las cosas, pero en el fondo es pasional y triste; tiene predilección por el baile, al que imprime la modalidad guaranga de su temperamento. Este es el tipo nacional del pueblo, que se ha formado por mestizaje étnico y por efecto social del conflicto entre la ciudad y la campaña. (Suárez, 2005:106-107)

El arquetipo al que se refiere el autor es el mítico habitante del Buenos Aires de cambio de siglo. Es el compadrito, al cuchillero, el tanguero, el hombre del arrabal. Se parece a



los personajes borgeanos de *Hombre de la esquina rosada* y las milongas de *Para las seis cuerdas*. Tiene algo de Martín Fierro, de Segundo Sombra y Juan Moreira; su herencia gaucha, Con el paso del tiempo intentará imitar los modos de las clases acomodadas; su herencia “cajetilla”. Como sujeto indivisible de su ciudad, irá experimentando cambios al ritmo de ella, y tal “cajetilla”, irá perdiendo la rudeza gaucha y se irá ablandando. El tango es testimonio de esa metamorfosis y desde *Mi noche triste*, adoptará gradualmente el carácter melancólico que le diagnostica Enrique Santos Discépolo y Homero Manzi. Raúl Scalabrini Ortiz señalaba que el porteño es un hombre nuevo, que no posee historia y por lo mismo debe inventársela. Es un: “hijo primero de nadie que tiene que prologarlo todo.” (Scalabrini Ortiz, ed.1964:40).

Ese porteño, con el paso del tiempo, se convierte en un hombre que mira sentimentalmente la vida, añora ese pasado que ya no existe y observa con desconfianza los avances de la modernidad. Con estas características se va estructurando un nuevo arquetipo. El personaje que descubre y explota Pascual Contursi, ya no sólo en *Mi noche triste*, sino que también en *Si supieras* y *Bandoneón arrabalero*, es el malevo ablandado, que tiene como sello la constante queja, herencia del poeta Evaristo Carriego.

*Los amigos ya no vienen  
ni siquiera a visitarme,  
nadie quiere consolarme  
en mi aflicción...*<sup>27</sup>

*Bandoneón  
porque ves que estoy triste y cantar ya no puedo,  
vos sabés  
que yo llevo en el alma  
marcao un dolor.*<sup>28</sup>

Se ha establecido una estética, que luego seguirán ahondando muchos tangos. Ha quedado atrás el tono feliz y provocador del tango prostibulario y ha nacido el tango sentimental del guapo devenido en compadrito. Sólo permanece la vestimenta del antiguo malevo. Con Evaristo Carriego y Pascual Contursi ha surgido un estereotipo del nuevo arrabalero, al que Raúl González Tuñón llama: “Triste y cordial, como legítimo argentino”. (González Tuñón, R, ed.2005:28).

---

<sup>27</sup> Si supieras(1924). Letra: Pascual Contursi; Música: Gerardo Matos Rodríguez.

<sup>28</sup> Bandoneón Arrabalero (1928). Letra: Pascual Contursi; Música: Bachicha

Esa mirada romántica tiene detractores:

Hoy es costumbre suponer que la inapetencia vital y la acobardada queja tristona son lo esencial arrabalero. Yo creo que no. No bastan algunas desperezas de bandoneón para convencerme, ni alguna cuita acanallada de malevos sentimentales y de prostitutas más o menos arrepentidas. Una cosa es el tango actual, hecho a fuerza de pintoresquismo y de trabajosa jerga lunfarda, y otra fueron los tangos viejos, hechos de puro descaro, de pura sinvergüencería, de pura felicidad del valor. Aquellos fueron la genuina voz del compadrito: éstos (música y letra) son la ficción de los incrédulos de la compadrada, de los que la causalizan y desengañan. Los tangos primordiales: *El Caburé*, *El Apache Argentino*, *Una noche de garufa* y *Hotel Victoria* aún atestiguan la valentía chocarrera del arrabal (Borges, ed.1994:30)

Jorge Luis Borges habla de las letras que precedieron al tango-canción. Sus gustos están claramente ligados a lo que se conoció como “guardia vieja” y lamenta lo perdido del tono jocosos de los primeros tangos. No obstante la queja no es exclusiva del género, sino que de gran parte de la literatura argentina y del resto del mundo.

La inmigración ha dejado sus huellas mediante las distintas costumbres que traen los recién llegados de Europa y desde el interior del país. La fusión de orígenes va generando un sujeto que no está plenamente definido, y así, el aporte que hace cada uno de los nuevos ciudadanos lo va moldeando y definiendo en una amalgama que, ante la vista de los criollos viejos, hace tambalear la propia identidad nacional. Ese nuevo ser es el protagonista de los tangos y sainetes que comienzan a triunfar entre un público que se identifica en ellos:

Rinaldini menciona al “compadrito” como tipo popular de Buenos Aires producto de la inmigración, hijo él mismo de inmigrantes, que adquiere una nacionalidad de manera consciente y voluntarista sobreactuando hasta la exageración aquellos rasgos que considera típicamente argentinos. Esa “exageración del prototipo” es, precisamente, lo que Borges busca evitar; la “mala” mezcla donde los recién llegados o sus hijos no operan dentro de una tradición verdaderamente propia y, en consecuencia, subrayan aquellos elementos culturales o lingüísticos que creen nacionales, pasando por alto el hecho de que la nacionalidad reside en los matices del *tono* y el sistema de las connotaciones, los desplazamientos del humor y la ironía, todos esos rasgos que no son sustanciales ni pueden adquirirse por una acción completamente voluntaria y concierne que, a menudo, está destinada a resultar la parodia del propio objeto buscado. Lo nacional de una cultura y de una lengua no tienen una presencia positiva; más bien responden a un conjunto de restricciones: ni exageraciones, ni marcas demasiado evidentes, ni pintoresquismo folklorizante. Lo argentino surge como *efecto del detalle* percibido, por quienes conocen una lengua desde adentro y desde muy cerca, estableciendo relaciones de interioridad

espontánea y de propiedad no adquirida sino transmitida como herencia a través del tiempo. (Sarlo, 1996:6-7)

Se estampa en Borges un temor que comparte su generación y que experimenta desmedro por lo que no le parece genuinamente criollo, lo que quedó plasmado en el ya citado *El tamaño de mi esperanza*, uno de sus primeros textos. El ensayo, publicado en 1926, da cuenta de la preocupación con que ve la posible extinción del arrabal y las orillas que le gustan como paisaje a retratar. Desearía mantener para siempre el aire campero y aquellos personajes originarios que la gran ola inmigratoria puso en peligro de extinción.

Diametralmente opuestos a los personajes de Enrique Santos Discépolo, que se entregan “*sin luchar*”, los que gusta al Borges de *El tamaño de mi esperanza* y los textos posteriores no son quienes luchan contra sí mismos, sino los que se enfrenta a un “*otro*”. Idealmente es un duelo, no como metáfora, sino real. Puede ser con facones, como en *El puñal* o las últimas horas de Juan Dahlmann del cuento *El sur*; o en el enfrentamiento de versos en una payada a contrapunto, como Santos Vega:

En un diálogo de Oscar Wilde se lee que la música nos revela un pasado personal que hasta ese momento ignorábamos y nos mueve a lamentar desventuras que no nos ocurrieron y culpas que no cometimos; de mí confesaré que no suelo oír *El Marne* o *Don Juan* sin recordar con precisión un pasado apócrifo, a la vez estoico y orgiástico, en el que he desafiado y peleado para caer al fin, silencioso, en un oscuro duelo a cuchillo. Tal vez la misión del tango sea ésta: dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y el honor. (Borges, ed.1976:113)

Cuando Borges dice tango no hay que entender tango-canción, sino esas melodías para guitarra que casi no contaban con letra y que tienen en la milonga su expresión más común. Cuando se trata de versos, los que gustan al autor de *El aleph* son los poemas anónimos, musicalizados por algún payador y que escuchó alguna vez en una fonda o el patio de una casa. Letras cargadas de rimas y provocadoras en su temática, que son alardes de virilidad, tal cual la pregonan compadritos y malevos:

*Soy del barro del Norte  
soy del barrio del Retiro  
yo soy aquel que no miro  
con quien tengo que pelear*

*y en el trance de milonguear  
nadie me puso a tiro*

*Y contestan más allá:*

*Yo soy del barrio del Alto  
donde llueve y no gotea.  
a mí no me asustan sombras  
ni bultos que se menean.*

*No falta el corajudo que responda con desafío:  
Soy del barrio de Monserrá  
donde relumbra el acero;  
lo que digo con el pico  
lo sostengo con el cuero*

*Otra voz más modesta se limita a cantar*

*De Barraca al Sur,  
de Barraca al Norte  
lo que a mí me gusta  
es bailar con corte*

*La prepotencia avasalladora y jactanciosa del compadrito se infiere en este  
dístico:  
Hágase un lao, se lo ruego  
que soy de la Tierra'el Juego (Cifr. Carella, 1966:34-35)*

Hay que recalcar que estas letras, recitadas al tañer de las seis cuerdas, son, al igual que el posterior tango-canción, arquetipos del habitante del arrabal. Compadrito, compadrón, cajetilla y niño bien, mencionados a las figuras masculinas, así como las esthercitas, milonguitas y costureritas, en el género femenino, son los nuevos protagonistas de las gestas. Atrás quedaron los Juan Moreira. Persisten tangos que conservan ese aire compadrón, pero su escenario ya no es necesariamente contemporáneo al de sus autores. *Duelo criollo*, *El ciruja* o *Dios te salve m'hijo* hablan de cuchillo, facones y duelos, pero mantienen el aire sentimental del tango-canción. La bravura de sus protagonistas es complemento al lamento del tango. Carriego fue la bisagra entre esa vieja moral de rudeza y coraje, y lo que se avecina más tarde:

*El barrio le admira. Cultor del coraje,  
conquistó, a la larga, renombre de osado,  
se impuso en cien riñas entre el compadraje  
y de las prisiones salió consagrado.*

Conoce sus triunfos y ni aún le inquieta  
la gloria de otros, de muchos temida,  
pues todo el Palermo de acción le respeta  
y acata su fama, jamás desmentida.

Le cruzan el rostro, de estigmas violentos,  
hondas cicatrices, y quizás le halaga  
llevar imborrables adornos sangrientos:  
caprichos de hembra que tuvo la daga.

La esquina o el patio, de alegres reuniones,  
le oye contar hechos, que nadie le niega:  
¡Con una guitarra de altivas canciones  
él es Juan Moreira, y él es Santos Vega! (Carriego, ed.1964:78-79)

El poema es *El guapo* y corresponde al libro *Misas herejes*, publicado en 1908, el cual tuvo mucha influencia en el posterior tango-canción, espacialmente en Homero Manzi. De esa imagen el compadrito, para los años veinte, conserva sólo el vestir. De la imitación al “niño bien” y el “cajetilla”, se ha “afrancesado” y sus modales se han civilizado. Contrario a *El ciruja* cuyos “*pasos ha encaminado / derecho pa`laraba!*”, su meta son las luces del centro y en la pista de baile en donde quiere mostrar su valía:

*Vestido como dandy, peinao a la gomina  
y dueño de una mina más linda que una flor,  
bailás en la milonga con aire de importancia,  
luciendo la elegancia y haciendo exhibición.*

*Cualquiera iba a decirte, che, reo de otros tiempos,  
que un día llegarías a rey de cabaret,  
quepa' enseñar tu corte pondrías academia...  
Al taura siempre premia la suerte que es mujer.*

*Bailarín compadrito,  
Quefloriaste tu corte primero,  
en el viejo bailongo orillero  
de Barracas al sur.*

(...)

*Pero algo vos darías por ser sólo un ratito  
el mismo compadrito del tiempo que se fue,  
pues cansa tanta gloria y un poco triste y viejo  
te ves en el espejo del viejo cabaret.<sup>29</sup>*

---

<sup>29</sup> “Bailarín compadrito” (1929). Letra y Música: Miguel Bucino

Para el porteño la suerte está echada. El arrabalero ha cambiado, se ha modernizado. Tal como se señalaba recién, se ha civilizado, quiere que su gesta ya no sólo se cuente con acompañamiento de guitarras, bajo la luz de un farol, apoyado en un murallón, sino que sea en la sala de un cabaret y con acompañamiento de orquesta típica. Ha sepultado “*el sórdido barrial buscando el cielo*”. Esos versos de *El choclo* son la mixtura perfecta entre el viejo tango: la música festiva de Ángel Villodo y la nueva letra de Santos Discépolo. La hazaña del arrabal, ya como metáfora, la han tomado como misión literaria los hijos de la inmigración, sin ser éstos compadritos. Años antes, la gesta de la pampa había sido escrita por los criollos, sin ser ellos mismos gauchos:

Sólo hay un camino de eternidad para el arrabalero, sólo hay un medio de que sus quinientas palabras el diccionario las legisle. La receta es demasiado sencilla. Basta que otro don José Hernández nos escriba la epopeya del compadraje y plasme la diversidad de sus individuos en uno solo...

...Pero Buenos Aires, pese a los dos millones de destinos individuales que lo abarrotan, permanecerá desierto y sin voz, mientras algún símbolo no lo pueble. La provincia sí está poblada: allí están Santos Vega y el gaucho Cruz y Martín Fierro, posibilidades de dioses. La ciudad sigue a la espera de una poetización. (Borges, ed.1994:125-126)

Buenos Aires espera a su personaje y la respuesta es el tango y la literatura que se le asemeja, pero, a diferencia de la gauchesca, este personaje no tiene nombre ni apellido, sino que es el individuo de la multitud. Puede ser *El hombre que está solo y espera* de Raúl Scalabrini Ortiz o los anónimos bebedores de *Los mareados*. Tal como el propio Borges va adscribir al cuchillero más adelante en su *Para las seis cuerdas*, el personaje que puebla los tangos de los años treinta ya no viste chambergo ni el cuchillo cerca del corazón, como don Nicanor Paredes lo hacía. Su vestimenta es la de cualquier empleado público y sus zapatos están gastados de tanto caminar. Su metafísica, la de los cafés, su vocabulario; un argot que utiliza para reafirmar lo que requiere énfasis. Es el personaje que se funde con la ciudad, que es parte del paisaje, lo mismo que las plazas, los edificios y los monumentos: “Pero algo le faltaba a la calle: una metafísica; y Raúl Scalabrini Ortiz se la dio, en la figura casi mítica de aquel hombre de Esmeralda y Corrientes que parado en la esquina famosa era símbolo del ser «que está solo y espera».” (Marechal, ed.1995:107)

Además del tango, otras manifestaciones se hacen cargo de este cambio de paradigma. La literatura ya hace años que viene planteando otro tipo de héroes. Goethe, los rusos del XIX, tienen en jóvenes estudiantes a sus románticos protagonistas. Ese

guante no solamente lo recoge la poesía sentimental, sino que la literatura en general. Roberto Arlt lo lleva aún más allá, lo mismo que el propio Santos Discépolo:

En el caso de Borges la resolución de la cuestión de la masculinidad tiene que ver con el mundo de los duelos y todo ese universo algo absurdo. En el caso de Arlt es más bien una masculinidad débil. Porque el personaje del astrólogo está castrado, Erdosain es un cornudo instantáneo, no tiene plata, y siempre está en una condición de fragilidad total. Y luego está la escena única y extraordinaria del encuentro de Silvio Astier con el homosexual, donde Arlt capta algo ahí que no había en la literatura. Porque ahora todo el mundo hace eso, pero había que hacerlo en 1926. (Piglia, 2015-B:60)

El personaje del tango ya no actúa instintivamente, de ese “*pasado malevo y feroz*” no le ha quedado “*ni el pucho en la oreja*”. Desde que se estrenó el tango-canción, la temática fue abordando la queja, el fracaso, la desesperanza. Inicialmente tuvo como protagonista al compadrito que se lamenta ante la ausencia de la amada. Las propias letras nos lo cuentan en la forma de un relato clásico. En *Mi noche triste* un amante abandonado se lamenta contemplando cada uno de los detalles de su habitación. La decoración nos habla de un lugar sencillo, con detalles femeninos, “*la guitarra en el ropero*”, le da el toque bohemio, lo mismo que las borracheras en que cae para olvidar. Todo este es una evocación frente al retrato de la que ha partido. Pero no sólo Pascual Contursi nos cuenta una historia en tres minutos, sino que desde él se dicta una escuela a la hora de escribir una letra. Un poco más tarde, ya no será el bulín desde donde se rememora, sino que para agudizar la sordidez puede ser el encierro carcelario, como en *Araca Corazón*:

*Y nuevamente en las horas de la noche,  
cuando duerme tranquilo el pabellón,  
desde la última celda de la cárcel  
se oye cantar del punga esta canción.*<sup>30</sup>

O al salir de ella, en *El ciruja*:

*Hoy, ya libre'e la gayola y sin la mina,  
campaneando un cacho'e sol en la vedera,  
piensa un rato en el amor de su quemera  
y solloza en su dolor.*<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup>Araca corazón (1927). Letra: Alberto Vacarezza; Música: Entique Delfino.

<sup>31</sup>El Ciruja (1927). Letra: Ernesto de la Cruz; Música: Alfredo Marino.

Se puede decir que, al situar en la cárcel el lamento, no se hace más que aumentar la mirada pintoresquita que existe sobre el arrabal y quien lo puebla, pero paralelamente a ello, en los tangos recién mencionados, se constata como la queja se mantiene como sello y se consolida en el tango-canción. Es un lamento que no se quedará en el tópico amoroso, sino que va a ir adquiriendo otros motivos. La nostalgia, el paso de los años, la muerte; incluso, adelantándose a la canción protesta, el acontecer político y social del siglo que avanza. La queja perdura, pero así como varía sus temas, muta también el personaje que se lamenta. Con el avance del tiempo va a ir quedando atrás su aire malevo y la imagen que defendía el criollismo de los primeros textos de Borges fue sepultada "... en cuatro cosas sí creemos: en que la pampa es un sagrario, en que el primer paisano es muy hombre, en la reciedumbre de los malevos, en la dulzura generosa del arrabal." (Borges, ed.1994:25).

Esa valentía que comienza a tambalear y esa reciedumbre que parece haber quedado atrás es la que ha puesto en jaque la inmigración y el cambio de siglo. Tras ella ha ido desapareciendo el orillero viejo y surge uno nuevo, uno que ya no tiene el coraje como su característica principal, sino que es más reflexivo, nostálgico y meditabundo, lo que a los ojos de muchos simboliza cobardía. Es un personaje que ha dejado el silencio rural, el horizonte inmenso de la pampa y el galope del caballo. Ahora está inserto en la ciudad, el ruido es parte de su paisaje y las rutas, antes de tierra, se comienzan a asfaltar: "Como el hombre de la pampa, él no tenía un paisaje delante de sí. Estaba solo junto a los años." (Scalabrini Ortiz, ed.1964:50). Es decir, ha abandonado el XIX y ya es un ciudadano del XX. Ya no se parece al Martín Fierro de José Hernández, sino que se asemeja más a Silvio Astier o Remo Augusto Erdosain de Roberto Arlt:

En el *Museo*, la historia de la Eterna, de la mujer perdida desencadena el delirio filosófico. Se construyen complejas construcciones y mundos alternativos. Lo mismo pasa en "El Aleph" de Borges, que parece una versión microscópica del *Museo*. El objeto mágico donde se concentra todo el universo sustituye a la mujer que se ha perdido. Curiosamente, varias de las mejores novelas argentinas cuentan lo mismo. En *Adán Buenosayres*, en *Rayuela*, en *Los siete locos*, en el *Museo de la novela de la Eterna*, la pérdida de la mujer (se llame Solveig, la Maga, Elsa o la Eterna, o se llame Beatriz Viterbo) es la condición de la experiencia metafísica. El héroe comienza a ver la realidad tal cual es y percibe sus secretos. Todo el universo se concentra en un 'museo' fantástico y filosófico. Se trata en realidad de la tradición del tango. El hombre que perdió a la mujer mira el mundo con mirada metafísica y extrema lucidez. La pérdida de la mujer es la condición para que el héroe del tango adquiera esa visión que lo distancia del mundo y le permite filosofar sobre la memoria, el tiempo, el pasado, la



pureza olvidada, el sentido de la vida. El hombre herido en el corazón puede, por fin, mirar la realidad tal cual es y percibir sus secretos. Basta pensar en los héroes de Discépolo. El hombre engañado, escéptico, moralista sin fe, ve por fin la verdad. En este sentido “Cambalache” de Discépolo es “El Aleph” de los pobres. (Piglia, 2000:25-26)

Cada uno de los personajes son hombres de ciudad. Han ido creciendo de la mano de Buenos Aires. Han visto como su población cambiaba con la llegada de inmigrantes, son ellos mismos hijos de esa inmigración. Quizás conserva del compadrito algo de su estética, como orgullo arrabalero, y obviamente la queja que denunciaba Borges al leer el *Martín Fierro*. El habitante de Buenos Aires de principios del XX se parece más a un ciudadano de cualquier otra gran ciudad del mundo, que al del propio terruño medio siglo antes.

Buenos Aires ha crecido de manera espectacular en las dos primeras décadas del siglo XX. La ciudad nueva hace posible, literariamente verosímil y culturalmente aceptable al flâneur que arroja la mirada anónima del que no será reconocido por quienes son observados, la mirada que no supone comunicación con el otro. Observar el espectáculo: un flâneur que es un mirón hundido en la escena urbana de la que, al mismo tiempo, forma parte: un abismo, el flâneur es observado por otro flâneur que a su vez es visto por un tercero, y... El circuito del paseante anónimo sólo es posible en la gran ciudad que, más que un concepto demográfico o urbanístico, es una categoría ideológica y un mundo de valores. Arlt produce su personaje y su perspectiva en las Aguafuertes, constituyéndose él mismo en un flâneur moderno. A diferencia de los costumbristas anteriores, se mezcla en el paisaje urbano como un ojo y un oído que se desplazan al azar. Tiene la atención flotante del flâneur que pasea por el centro y los barrios, metiéndose en la pobreza nueva de la gran ciudad y en esas formas más evidentes de la marginalidad y el delito. (Sarlo, 1988:16)

Ese transeunte que ve a través de los ojos de Roberto Arlt es el mismo que *yira* por las calles en los tangos de Santos Discépolo, es también el que describe Raúl Scalabrini Ortiz en *El hombre que está solo y espera*. Es el flâneur que descubre Walter Benjamin en la poética de Baudelaire, pero que ahora no pasea por las calles de París, sino por las de un Buenos Aires que crece aceleradamente, aunque a ratos aún conserva ese aire algo campero que sopla desde su arrabal. Buenos Aires es una ciudad moderna y a ambos lados del Atlántico se cumplen las condiciones que Frédéric Gros (2014) describe como las precisas para el flâneur: “la ciudad, la multitud y el capitalismo” (Gros, 2014:185). Pero a pesar de esa multitud, que día a día crece, el flâneur porteño se reconoce como

un hombre atomizado: “que está solo entre dos millones de hombres y mujeres que están solos.” (Scalabrini, ed.1964:66)

Hombres que están solos y esperan, flâneurs, o yirantes lo son los que describe Roberto Arlt mediante sus aguafuertes porteñas, los hermanos Tuñón, en sus poesías, Santos Discépolo y Celedonio Flores en sus tangos y también Borges, aunque muchos de los paisajes de sus primeros textos tienden a obviar la ciudad que se moderniza y se estancan en lo que ha quedado atrás, en lo que comunica a Buenos Aires con sus resabios decimonónicos. En cualquier caso, son tantos los temas de Borges y son tantas también las geografías que su pluma aborda, que su descripción de paisajes se universaliza de un modo distinto al del tango.

Ese *flâneur*, descrito por Frédéric Gros (2015) en su ensayo *Andar, una filosofía* distingue la diferencia entre el caminante rural y el ciudadano. El paseante de las ciudades no está inmerso en la tranquilidad del campo, sino que entre la multitud, y en sus propias palabras: “se desliza” entre ella. Se enfrenta a un ritmo obstaculizado, que no es llano, que no se puede hacer a la velocidad normal de un caminante, ya que su demora en el viaje no lo da la distancia, sino los distintos elementos que se le cruzan: otros peatones, coches, el trabajo mismo de la ciudad. Buenos Aires, con sus cerca de dos millones de habitantes para la década del treinta, se constituía en una ciudad con todos los elementos de una gran metrópoli, que se puede recorrer “como se recorrería una montaña, con sus puertos, sus cambios totales de perspectiva, sus peligros también y sus sorpresas. Ha pasado a ser un bosque, una jungla.” (Gros, 2014:186) y no solamente para quienes la habitan. Un extranjero que sabe adentrarse en el ritmo de Buenos Aires ya lo advertía en 1927:

Uno avanza. Recorre la ciudad-caos. Sin esperanza, uno camina. Camina como los burros atados a la noria, como los esclavos condenados a la muela de un molino. Una noche llegué a soñar que, tras haber cometido un crimen espantoso, un jurado justo me había infligido el castigo de pasearme el resto de mi vida por Buenos Aires. Me desperté. ¡Y me puse a llorar! (Londres, ed.2008:84)

Raúl Scalabrini Ortiz (1898-1959), pensador y escritor argentino, redactor de periódicos como *La Nación*, *El Mundo*, *El Hogar* y *Noticias Gráficas*, publica el quince de octubre de 1931 *El hombre que está solo y espera*, cuya primera edición se agota en un mes, y que para 1933 ya ha completado seis ediciones y era elegida libro del mes por unanimidad en el “Pen Club de Buenos Aires”. Se trata de un concienzudo análisis

sociológico del argentino de inicios del XX y, claramente más, del porteño. Scalabrini Ortiz, por medio de un texto lleno de sentencias y metáforas, va consolidando un sujeto que es propio de su paisaje y de su tiempo. Su mirada coincide en muchos puntos con lo que busca el tango: la identificación del porteño, un sujeto de la incipiente clase media, hijo de la inmigración, recientemente alfabetizado y que va tejiendo estrechos lazos con su nueva patria:

Lo que resulta claro es que el nacionalismo se convirtió en sustituto de la cohesión social por medio de una Iglesia nacional, una familia real u otras tradiciones cohesivas, o auto presentaciones colectivas de grupo, una nueva religión laica, y que la clase que más necesitaba este modo de cohesión era la creciente nueva clase media o, mejor dicho, aquella numerosa masa intermedia que de manera tan señalada carecía de otras formas de cohesión. Aquí, una vez más, la invención de tradiciones políticas coincide con la de tradiciones sociales. (Hobsbawn, 2002:313-314)

Tanto el tango, como los ensayos de este tipo buscan convertirse en “autopresentaciones colectivas de grupo”, tienen como meta consolidar una imagen del nuevo ciudadano argentino. En el caso de Scalabrini Ortiz, de Manzi y de Discépolo, son intelectuales de clara vocación masiva, que tienen militancia política reconocida. Manzi y Scalabrini Ortiz son fundadores de FORJA, para más tarde confluir, junto a Discépolo, en el peronismo:

Por todos los ámbitos, la república se difumina, va desvaneciéndose paulatinamente. Tiene sabor peruano y boliviano en el norte pétreo de Salta y Jujuy; chileno en la demarcación andina; cierta montuosidad de alma y de paisaje en el litoral que colinda con el Paraguay y Brasil y un polimorfismo sin catequizar en las desolaciones de la Patagonia.

El Hombre de Corrientes y Esmeralda está en el centro de la cuenca hidrográfica, comercial, sentimental y espiritual que se llama República Argentina. Todo afluye a él y todo emana de él. Un escupitajo o un suspiro que se arroja en Salta o en Corrientes o en San Juan, rodando en los cauces, algún día llega a Buenos Aires. El Hombre de Corrientes y Esmeralda está en el centro mismo, es el pivote en que Buenos Aires gira. (Scalabrini Ortiz, ed.1964:34-35)

El carácter argentino está muy influenciado por la geografía donde habita, por lo tanto, se ve enriquecido por la idiosincrasia de los países vecinos, con los cuales se mezcla. No así el porteño, quien es más definido: “¿Porqué alegrarnos artificialmente si somos tristes, si queremos ser tristes? ¿Por qué hemos de imitarla displicencia decadente de un francesito? Somos apáticos o apasionados”. (Scalabrini Ortiz, ed.1964:126) Es el

hombre de Corrientes y Esmeralda, esquina mítica del micro centro de la ciudad. Las coordenadas no son gratuitas. Celedonio Flores bautiza con ese mismo título uno de sus tangos más conocidos donde describe el tono y ritmo de la ciudad para el primer tercio del XX:

*El Odeón se manda la Real Academia  
rebotando en tangos el viejo Pigall,  
y se juega el resto la doliente anemia  
que espera el tranvía para su arrabal.*<sup>32</sup>

En su tango plasma los contrastes que son fáciles de observar en una ciudad que crece y se consolida como la gran urbe sudamericana. Están las desigualdades que arroja el crecimiento postmoderno. La riqueza y la pobreza. Por un lado los escenarios de teatros y grandes orquestas, simbolizados en el Odeón y el Pigall, como por otro, la pobreza cansada de los habitantes del arrabal que aguardan el retorno a su escueto descanso.

El hombre de Corrientes y Esmeralda es el arquetipo del porteño, y por consiguiente del personaje del tango. Discípulo lo decía: “El personaje de mis tangos en Buenos Aires, la ciudad. Alguna sensibilidad y un poco de observación han dado la materia de todas mis letras” (Salas, 1986:198). Por esas mismas calles transita el yirante y el hombre que está solo y espera. Por pasajes, avenidas y calles, doblando ochavos se observa la “*vidriera irrespetuosa*”, las puertas donde están “*secas las pilas de todos los timbres*”. Por ahí la descubrió una noche “*flaca, dos cuartas de cogote*”, y más que nada, por ahí *yiran* sus personajes “*buscando un pecho fraterno*”. Son los mismos trayectos que hace Roberto Arlt cada vez que sale a buscar inspiración para una nueva aguafuerte:

En su itinerario por los barrios del centro, el paseante atraviesa una ciudad cuyo trazado ya ha sido definido, pero que conserva todavía muchas parcelas sin construir, baldíos y calles sin vereda de enfrente. Sin embargo, los cables del alumbrado eléctrico, ya en 1930, habían reemplazado los antiguos sistemas de gas y kerosene. Los medios de transporte modernos (sobre todo el tranvía, en el que viaja permanentemente el paseante arltiano) se habían expandido y ramificado; en 1931, en medio de un escándalo denunciado por algunos periódicos, se autoriza el sistema de colectivos. La ciudad se vive a una velocidad sin precedentes y estos desplazamientos rápidos no arrojan consecuencias solamente funcionales. La experiencia de la velocidad y la experiencia de la luz modulan un nuevo elenco de imágenes y percepciones: quien tenía algo más de veinte años en 1925 podía recordar la ciudad de la vuelta

---

<sup>32</sup> Corrientes y Esmeralda (1933). Letra: Celedonio Flores; Música: Francisco Pracánico.

de siglo y comprobar las diferencias. Sin duda, las cosas habían cambiado menos en Floresta que en el centro. Pero la actividad del fomentismo, las uniones vecinales y cooperadoras, el crecimiento de centros comerciales en los barrios relativamente alejados como Villa Urquiza o Boedo, trasladaban hacia la periferia, atenuados, los rasgos del centro. (Sarlo, 1988:16-17)

El paseante de Scalabrini Ortiz tiene características definidas. Primero que todo, subraya que su hombre de Corrientes y Esmeralda es el hombre por antonomasia y que “está en el centro mismo, es el pivote en que Buenos Aires gira.” (Scalabrini Ortiz, ed.1964:35). Así como Beatriz Sarlo (1988) mencionaba una generación que conoció el cambio de siglo, Scalabrini Ortiz le asigna, además, una edad definida, entre los veinticinco y los cincuenta años. Es un rango de edad amplio, pero que cobra especial sentido si se recuerda que tanto Santos Discépolo, Homero Manzi, Celedonio Flores, Pascual Contursi y Roberto Arlt no llegaron a cumplir los cincuenta y uno. Es un dato anecdótico, pero que sirve para ilustrar lo que *El hombre que está solo y espera* sostiene. En resumen, es un hombre, que crece con el siglo, que nace entre el último lustro del XIX y el primero del XX. El propio autor, para la fecha de la primera edición, tenía poco más de treinta años. Son los años de la Década infame, los inmediatamente posteriores al Crack del 29, cuando la desesperanza y el aire de crisis inundaba el ambiente:

Fue la suya una vida invisible, como la tierra a que pertenece, una vida que se va cuesta abajo resbalando despacito, lene, sin sacudones, una vida que se le escurre entre los días y los años, una vida enaceitada que se aja sin constancias, sin tragedias, entre días monótonos, grises, que se disuelven atónitos los unos en los otros. El tiempo no era, y no es, para él, una noción astronómica ni una vociferación de calendario: era y es la angustia de estar desperdiciando sus más nobles prendas, de estar malgastando el único capital que no se reconquista ni se adquiere. No tuvo a su lado una caricia que lo distrajera, y la obsesión de lo que se va pronto hizo añicos sus fuentes de acción. Un no dicho “¿para qué?” le impidió desenvolverse.

Se quedó inmóvil, hundido en apatía inerte, esperando. (Scalabrini Ortiz, ed.1964:50)

A lo largo de todo el texto Scalabrini Ortiz describe la ciudad desde la óptica de su habitante, el hombre de Corrientes y Esmeralda. Son las calles sus compañeras, en ellas se ve reflejado y ellas a la vez le sirven como escenario para dar rienda suelta a su lamento. Pero la mirada no se detiene en las bellezas del paisaje, sino que participa de ella. Tal cual el tango, la valoración del entorno no es desde un plano arquitectónico,

sino que desde un punto de vista emotivo. Los puentes, el Riachuelo, las calles tienen un carácter que servirán de metáfora a muchas de sus letras:

*Turbio fondeadero donde van a recalar,  
barcos que en el muelle para siempre han de quedar...  
Sombras que se alargan en la noche del dolor;  
náufragos del mundo que han perdido el corazón...  
Puentes y cordajes donde el viento viene a aullar,  
barcos carboneros que jamás han de zarpar...<sup>33</sup>*

*¿Qué quiere hacer esa fifi Florida?  
¡Si vos ponés tu corazón canyengue,  
como una flor en el ojal prendida,  
en los balcones  
de cada bulín!<sup>34</sup>*

Scalabrini Ortiz reconoce que el tango es un compañero y aliado en cuanto a la reflexión sobre la ciudad. Por tal motivo, el porteño y su urbe tienen una música que le canta y la honra. Los autores de la canción arrabalera se lo propusieron como misión: “*Te prometo el verso más rante y canero / para hacerte el tango que te haga inmortal*” le cantaba Celedonio Flores a la esquina de Corrientes y Esmeralda, en el tango del mismo nombre:

Una música, lastimada y sencilla, traduce esa admiración de resignada expectativa: es la música del tango. Y unas palabras superpuestas procuran fingirle una torpeza o una cavilación ajena a ella: son las letras de los tangos. La música dice las amarguras de todos los porteños; la letra, la de unos pocos en que los demás se justifican. Este es apunte que las nuevas letras de tango no quieren servir, porque las letras de tango marcan de más en más la trascendencia de una pequeña metafísica empírica del espíritu porteño. (Scalabrini Ortiz, ed.1964:27)

La metafísica que menciona el autor se palpa en la queja de muchos tangos. Se encuentra en el lamento y en la nostalgia, así como también en el tedio del habitante de las ciudades. Esta tiene mucho del aburrimiento del hombre del siglo XX, del cuestionamiento existencialista, de nihilismo, de estar solo y esperar. Es el tedio del siglo. Lars Svendsen (2006) en su ensayo *Filosofía del tedio* menciona la clasificación que hace de éste Martin Doehlemann, quien reconoce cuatro tipos de tedio:

---

<sup>33</sup> “Niabla del Riachuelo” (1937). Letra: Enrique Cadícamo; Música: Juan Carlos Cobián

<sup>34</sup> “Boedo” (1927). Letra: Dante A. Linyera. Música: Julio de Caro

1. El tedio situacional, como el que nos acomete cuando aguardamos a una conferencia o esperamos el tren; 2. El tedio de la saciedad, que nos produce el tener demasiado de lo mismo y que hace que todo se nos antoje banal; 3. El tedio existencial, responsable de la vacuidad del espíritu, como si el mundo estuviese en punto muerto; y 4. El tedio creativo, caracterizado no tanto por su contenido como por la reacción que en nosotros provoca, que no es otra que la de obligarnos a hacer algo nuevo. Los límites de estos cuatro tipos de tedio se confunden en la realidad y, aun así, la clasificación se sostiene.” (Svendsen, 2006:51)

El tercer punto tiene mucho que ver con el porteño al que nos referimos. El estado de “punto muerto” lo cita Enrique Santos Discépolo en su tango *Uno*, que además de girar en torno al tema amoroso, se acompaña de una mirada melancólica sobre la vida. Elisa Zamora (2000:125), cuando analiza la letra de las canciones de rock para los años ochenta en España, apunta que el tono melancólico como eje en la literatura es heredero del romanticismo. En el caso de la canción porteña existe una melancolía que puede rastrearse en la misma queja del *Marín Fierro* o en algunas canciones que popularizara Gardel antes de incursionar en el tango. Éste el caso de la payada de José Bettinotti o las poesías de Andrés Cepeda que musicalizara el Zorzal Criollo. El porteño de los tangos es melancólico como la propia ciudad por donde transita. Por eso le canta a ellas, como a un cómplice, tal cual *Callejón* (1936) de Héctor Marcó: “*Callejón, / vos serás mi confidente*”. Allí encuentra en consuelo, la calle es su hogar:

Huye afectivamente de su casa, donde nadie le entiende, donde el padre y la madre sólo vigilan su estado de gordura, y se entrega a la ciudad. Gandulea por sus calles, vagabundea por los parques, por los cafés. La ciudad respeta su aislamiento. No le pregunta ni le recrimina nada. La ciudad acompasa sus veleidades de aventurero sedentario que mira fluir la vida de los otros, que puebla de fantasías sus aburrimientos... El Hombre mira la ciudad como un amigo. Enfoca su devoción a las cosas porteñas, a su exploración y multiplicación. La ciudad es para él un ente vivo.

Su grandeza le enorgullece, sus triunfos le emocionan, sus contrastes le acuitan. La afluencia de extranjeros turistas le agrada y le incomoda, simultáneamente. Su concurrencia testimonia el prestigio creciente de la ciudad, pero le duele que la ciudad carezca de cosas bellas que susciten encantamiento. El posible fraude le inquieta. La tristeza que el turista comprueba y sufre, le entristece más que su propia tristeza. (Scalabrini Ortiz, ed.1964:59)

La mirada de Raúl Scalabrini Ortiz por medio del “hombre de Corrientes y Esmeralda” tiene muchos paralelismos con lo que señala Roberto Arlt en sus *Aguafuertes porteñas*, y con lo que exclama el personaje de Enrique Santos Discépolo en *Yira... yira*:

Y es que, en verdad, para todo hombre desesperado, la ciudad es como un desierto donde no cabe esperar piedad ni socorro de nadie.

Un desierto de interminables calles rectas, de innumerables casas de puertas abiertas o cerradas (¿qué más da que estén abiertas si es como si estuvieran cerradas con siete cerrojos?) por donde el angustiado pasa con la certidumbre de que nada puede domar el drama que lleva en su corazón.” (Arlt, ed.2000:24)

La contraparte del tango de Discépolo, cuando su personaje, de tanto vagar por la ciudad buscando alguien que le de consuelo, se da cuenta que nadie acude en su ayuda:

*Cuando estén secas las pilas  
de todos los timbres  
que vos apretás,  
buscando un pecho fraterno  
para morir abrazao...*<sup>35</sup>

En *Yira... yira*, el propio título del tango reseña una caminata. Es un vocablo lunfardo que significa callejear, vagar entre las calles, pero que también hace referencia al paseo de las prostitutas en busca de clientes. De ahí la comparación que se puede encontrar con el *flâneur* parisino. El yirante es el *flâneur* de Buenos Aires. Recorre las calles buscando algo que lo saque del letargo en que está sumido. Ésta puede ser la duda existencial, la melancolía o algo mucho más concreto, como la cesantía que se había acrecentado para los años de la “Década infame”. Sea cual fuera la circunstancia, para el personaje de los textos de Scalabrini Ortiz, Arlt o el tango, la ciudad es su perdición, pero también su cobijo, el hombre de “Corrientes y Esmeralda” no “es hijo de su progenitor, es hijo de la ciudad.” (Scalabrini Ortiz, ed.1964:49)

Es un hombre sencillo que, entre otros hombres, va caminando por la calle Corrientes. Un hombre tranquilo, de cultura escasa, de modales algo bruscos pero afables, de indumentaria chirle. Es un porteño cualquiera. Ya cruzó la calle Florida. Está pasando Maipú... entra a un café de la calle Esmeralda. Allí está con un camarada en el fortín de la amistad. Allí está seguro y habla de cosas pueriles. Habla y se ríe. Está contento. Fuera del reducto amistoso, la vida dañina ralea la dignidad y el número de los hombres, pero allí dentro es inofensiva.

---

<sup>35</sup> “Yira, yira” (1930). Letra y Música: Enrique Santos Discépolo.



El hombre habla sin apuro, como si la eternidad fuera suya. Su lenguaje es por ahora la única rehumanización de sus desvelos inconscientes. En el lenguaje, el hombre incoa el proceso de rehumanización de la vida entera. Su lenguaje ya es impreciso, indeterminable, monótono por fuera, afiebrado por dentro, como un hombre cualquiera. Su lenguaje es ya una música cuyas notas son pocas palabras que se amalgaman, se enmiendan o someten mutuamente, como líneas melódicas de una sinfonía, aliadas a gamas infinitamente cambiantes de miradas, de voces y de gestos, entrelazados con pausas en que la cordialidad crepita y chisporrotea con el goce de una lumbre hogareña. Ya hay algo nuevo en ese amasijo informe de la amistad. Por primera vez, el hombre está junto al hombre. (Scalabrini Ortiz, ed.1964:118-119)

Claramente se trata de un hombre del siglo XX que si bien su sitio geográfico es la ciudad de Buenos Aires, sus problemas se pueden extrapolar a los del cualquier habitante de las capitales sudamericanas u otras ciudades del mundo. Padece lo mismo que el chicaguense, el madrileño o el londinense. Es por ello que el tango y la estética que comparte con otras manifestaciones culturales, no son constitutivos de un folclore rural, sino que es meramente urbano, y por lo tanto, más universal:

Los protagonistas de esa sociedad dispersa y múltiple, que se va haciendo y deshaciendo a cada momento, son personajes sin nombre, seres desconocidos o apenas conocidos, que protegen su intimidad de un mundo que pueden percibir como potencialmente hostil, fuente de peligros posibles para la integridad personal. De la inmensa mayoría de esos urbanitas -en el sentido no de *habitantes de la ciudad* sino de *practicantes de lo urbano*- no sabemos casi nada, puesto que gran parte de su actividad en los espacios por los que se desplazan consiste en ocultar o apenas insinuar quiénes son, de dónde vienen, adónde se dirigen, a qué se dedican, cuál es su ocupación o sus orígenes o qué pretenden. El sentimiento de vulnerabilidad es, precisamente, lo que hace que los protagonistas de la vida pública pasen gran parte de su tiempo --y en la medida en que les resulta posible-- escamoteando u ofreciendo señales parciales o falsas acerca de su identidad, manteniendo las distancias, poniendo a salvo sus sentimientos y lo que toman por verdad. La desconfianza y la necesidad de preservar a toda costa lo que *realmente son* del naufragio que les depararía una exposición excesiva ante los extraños, hace de los seres del mundo público personajes clandestinos o semiclandestinos, perfiles lábiles con atributos adaptables “a la ocasión”, entregados a todo tipo de juegos de camuflaje y a estrategias miméticas, que negocian insinceramente los términos de su copresencia de acuerdo con estrategias adecuadas a cada momento. (Delgado, 1996:13)

Es la misma reflexión de Scalabrini Ortiz cuando explica que el porteño está solo entre dos millones de personas que están también solas. Es la “*indiferencia del mundo*” que denuncia Santos Discépolo en *Yira, yira*, el tango por excelencia de *El hombre que está*

*solo y espera*: “Por eso el Hombre de Corrientes y Esmeralda se reconoce más en las letras de tango, en sus jirones de pensamiento, en su hurañía, en la poquedad de su empirismo, que en los fatuos ensayos o novelas o poemas que interfolian la antepenúltima novedad francesa, inglesa o rusa.” (Scalabrini Ortiz, ed.1964:82)



### 3.0 EL TANGO

El tango es uno de los géneros musicales más identitarios. Su imagen está completamente fusionada al Río de la Plata, su lugar de origen, así como a un momento preciso, la primera mitad del XX. Cómo todo género fue variando con el paso del tiempo. Lo hizo en cuanto a música modificando su velocidad, pasando de guitarras a orquestas o incorporando al bandoneón. También en cuanto al baile que lo caracteriza, escalando socialmente desde una danza marginal a ser bailado en actos oficiales y escenarios de todo el mundo. La letra, que es en lo que se centra esta investigación, también ha sufrido cambios, siendo el primero de ellos cuando comienza a tener un argumento, a contar una historia.

Con paso del tiempo el tango se va haciendo cada vez más popular. Salió de los “patios” a los escenarios, y más tarde a los medios de comunicación masiva como el cine y la radio. Deja de lado su amateurismo y se consolida como una canción de gran alcance de público, y con ello se va profesionalizando. En ese momento es cuando las letras dejan de ser un mero acompañamiento a la partitura para transformarse en parte fundamental de la canción.

En el presente capítulo se esbozará a grandes rasgos parte de la historia del tango, algunas teorías sobre su origen que dan pistas de lo que más tarde derivó en el tango-canción, la letra con argumento, así como las razones de la consagración de éste como fenómeno de cultura popular y el encumbramiento de la figura de Carlos Gardel, quintaesencia de la canción porteña. A continuación se profundizará en las letras, uno de los sellos fundamentales del tango, que establecen una distancia con lo que se venía realizando en cuanto a canción popular. Ramón Gómez de la Serna, quien conociera muy de cerca su desarrollo, las juzgaba como: “un género literario que describe la vida sin adormecerse, sin prescindir de plazos y guardamuebles. Aceptan la realidad actual como los europeos aceptan la antigua, de forma mitológica, haciendo mitología de una máquina de coser” (Gómez de la Serna, ed.2001:65).

Por su parte Camilo José Cela, en una entrevista donde se aventura a cantar un fragmento de *Confesión* de Enrique Santos Discépolo, citaba que gustaba del tango, lo mismo que el gregoriano, porque era un hombre que cultivaba la seriedad como una de las bellas artes, y tras ello hace una defensa de la poética de la canción porteña, a la cual considera muy literaria. Lo que dicen ambos escritores, los dos no argentinos, no hace

más que referenciar al tango como una de las músicas más originales dentro de la canción popular.

El hecho que se trate de música, de letras para ser oídas y no para ser leídas, les da en muchos casos un toque emotivo que cuesta alcanzar en la lectura, y más que eso, que llega a un público no tan elitista, y por lo tanto mucho más amplio y heterogéneo. De ahí la importancia que le dieron, para bien o para mal, muchos intelectuales que le fueron contemporáneos.

La melancolía, el pasado que se ha ido, la desdicha de la milonguita, son tópicos que el tango trato en la pluma de distintos autores, entre los cuales destacan además de Enrique Santos Discépolo, Homero Manzi, Celedonio Flores y Alfredo Le Pera. Son cuatro exponentes de líneas marcadas dentro de las letras de tango, en cada uno de ellos se ven los caminos que luego irá tomando la composición de canciones hacia el futuro. Obviamente existen muchos más, pero en los recién indicados es donde mejor se reflejan los distintos estilos que se dieron en el tango.

Por último, la misión del tango, de la cual habla Jorge Luis Borges, tiene directa relación con el público al que estaba destinado. Existió un momento dado y un contexto preciso que permitieron que el tango triunfara entre las nuevas audiencias que se iban consolidando. Obviamente la aparición de los medios masivos de comunicación fue fundamental, pero más que ello, la conformación de un nuevo ciudadano que comenzaba a moldear lo que sería la clase media argentina. Son ellos quienes finalmente consagran al tango como su arte de expresión favorita y, precisamente, es desde sus propias filas desde donde surgen las plumas que se harán cargo de moldear y configurar el sello definitivo que tuvo el tango en su época de oro.

### 3.1 HISTORIA DEL TANGO

Si bien los orígenes del tango no es nuestro tema central, sino la historia del tango-canción (subgénero que aparece en 1917), es importante situar el surgimiento de éste y así contextualizar una época y un estilo para, tras ello, comprobar la importancia que tuvo la obra de los poetas tangueros, especialmente la de Enrique Santos Discépolo.

*Mi noche triste* fue el primer tango que grabó Carlos Gardel. Lo hizo con el acompañamiento en guitarra de José Ricardo. La fecha: el catorce de Octubre de 1917. El registro está rotulado con la matriz 89-A, disco N 18.010, bajo el sello Odeón. Se trata de un poema escrito por Pascual Contursi (1888-1932), que luego sobrepone a una melodía ya existente, obra del músico Samuel Catriota (1885-1932) quien en 1915 la compuso bautizándola como *Lita*. La nueva fusión no le supuso gran éxito a Contursi, asunto que sí llega un poco más tarde, en 1918, cuando la actriz y cantante Manuelita Poli, acompañada por la orquesta de Roberto Firpo, la reestrena en el sainete *Los dientes del perro*, de José González Castillo y Alberto T. Weisbach.

La obra fue inicialmente llamada por Contursi como *Percanta que me amuraste*, pero a sugerencia de Carlos Gardel se transformó en *Mi noche triste*. La historia posterior es conocida. Tras su grabación, y más aún, tras la interpretación de Poli, se convirtió en una de las piezas fundamentales del repertorio tanguero.

Sergio Pujol (2010) desmenuza la letra y recalca dos temas importantes. En primer lugar el uso del lunfardo, y en segundo, y más importante, que *Mi noche triste* con su temática le da un giro al género: “Así se inaugura el glosario del tango canción: abandono, dolor, traición, alma en pena, martirologio”. (Pujol, 2010:32). Ricardo Piglia (Piglia, 2010, video-entrevista en *Ver para leer*) rescata dos grandes momentos en *Mi noche triste*. En primer lugar, “Alguien ha sido abandonado por la mujer, y eso le produce evidentemente un momento de transformación a quien habla”, que es, básicamente, el argumento de la canción y que luego se repite en muchos otros tangos. En segundo lugar “es el hecho de la situación dramática: que le está hablando a la mujer, aunque la mujer no está ahí.” (Piglia, 2010, video-entrevista en *Ver para leer*) Ha comenzado una forma de relatar “una historia de vida en tres minutos”, como reza un proverbio tanguero.

Es importante subrayar que el tango-canción no surge de forma espontánea. En lo musical viene de la milonga, la canción campera y el propio tango que lo antecedió. Por su parte, la letra es heredera de la temática del sainete y más tarde del grotesco

criollo, de la literatura rusa y de las vertientes poéticas en boga a fines del XIX y a inicios del XX. Es decir, hay una renovación dentro del género tras *Mi noche triste*, que no sólo busca acompañar a una melodía, sino que también inaugura una temática y con ello, una identidad propia, tal y como se ha venido explicando:

Según José Gobello, el antecedente inmediato de la letra de tango fue la letra del cuplé español, aunque entre las influencias literarias también deben contarse, por un lado, los payadores y la canción criolla y, por otro, la canción prostibularia y la poesía rufianesca. ... aunque, de todas formas, ni las contribuciones de la canción campera ni las de la letrilla obscena aportaron, en líneas generales, lo que sería una de las principales características de la poesía del tango a partir de Pascual Contursi: la letra con argumento. (Conde, 2005:3)

Antes de definirse como estilo y de alumbrar una historia para ser cantada, existía ya el tango. Se trataba de una música popular nacida en un espacio geográfico no muy extenso: ambas orillas del Río de la Plata, sitios que fueron profundamente marcados por la inmigración. Es una mixtura de distintas variantes musicales, entre las cuales se encuentra el propio tango andaluz y el candombe, aunque “no entra en lo que comúnmente se entiende por folklórico (no es anónimo en la mayoría de los casos, ni tradicional, ni espontáneo), aunque en gran medida nazca del folklore. Como producto urbano es esencialmente ecléctico.” (Barreiro, 1989: 11-12). Se puede decir que es un puente entre músicas campesinas y una nueva melodía urbana. Es el paso del XIX al XX, o parafraseando una milonga, una canción que “*piantó del barro al asfalto*”:

Es lícito preguntarse por qué Buenos Aires no generó antes una forma de cultura urbana propia. La pregunta abarca toda la problemática de la canción popular de la ciudades: si bien la ciudad se caracteriza por una clase peculiar, la burguesía, esta no tiene folklore propio; las ciudades generan su folklore a partir de sus masas marginales, que producen lo que podríamos llamar una cultura callejera, de extramuros o de intemperie. Luego la burguesía se apropia de estas manifestaciones y las dota de una consistencia cultural académica. (Matamoro, 1996:367)

Es el canto de una ciudad, una canción de raigambre urbana, que se da en un sitio delimitado, con una población que ha mutando rápidamente y que tiene una lengua que se enriquece por medio de los distintos dialectos que en ella interactúan. La única certeza que tiene el tango es el lugar donde se desarrolla. Sus orígenes son aún inciertos y no es materia de este trabajo descubrirla.

Lo que sí interesa es el mito que surge en torno a él y que no lo ha abandonado hasta el día de hoy. Si es de origen prostibulario, reo, marginal, arrabalero, orillero o los varios epítetos que han adornado su nombre, no pasa de ser una anécdota. El debate que aún persiste sobre el lugar preciso de su nacimiento no se ha cerrado aún y viene arrastrándose desde los primeros años del XX, cuando ya se le miraba con desdén intelectual. Jorge Luis Borges ha sido uno de los tantos escritores que han tratado de desmitificar el nacimiento del tango, en *Evaristo Carriego* (1930) pretende dar con una historia definitiva:

Para Rossi, el tango es afro-montevideano, del Bajo, el tango tiene motas en la raíz. Para Laurentino Mejías (*La policía por dentro*, II, 1913, Barcelona) es afro-porteño, inaugurado en los machacones candombes de la Concepción y de Montserrat, amalevado después en los peringundines: el de Lorea, el de la Boca del Riachuelo y el de Solís. Lo bailaban también en las casas malas de las calles del Temple, sofocado el organito de contrabando por el colchón pedido a uno de los lechos venales, ocultas las armas de la concurrencia en los albañiles vecinos, en previsión de un raid policial. (Borges, ed. 1976 :44)

En cuando a la fecha de sus orígenes el propio Borges (ed.1976) dice que está entre las décadas del 1880 y 1890 y que después de 1910, tras su triunfo en París, las clases altas bonaerenses lo aceptaron. Él mismo, interesado en el tema, entrevistó a los músicos José Saborido (1878-1941), Ernesto Poncio (1885-1934) y Vicente Greco (1888-1924), todos de la llamada *Guardia vieja*, es decir, previos a la irrupción del la letra de Contursi. Cada uno de ellos sitúa el nacimiento del tango, el “reptil de lupanar” según Leopoldo Lugones, en sus barrios de origen y, de esta forma, no hay consenso sobre su nacimiento.

Para el momento que Borges escribe *Historia del tango*, que se anexará a su ensayo *Evaristo Carriego*, había ya cumplido los cincuenta años, es decir, menos de un siglo lo separan del nacimiento del tango y, aún a pesar del corto tiempo, se ha consolidado un mito que es difícil de rastrear. Javier Barreiro (1989) bien lo explica cuando dice “Diríase que estamos en tiempos de Don Pelayo; y, en realidad, en términos de relatividad cronológica, el pasado debe caer tan lejos a los argentinos como a nosotros el Medioevo.” (Barreiro, 1989:14)

Deteniéndose en ésta reflexión Borges anotaba la subjetividad que el tiempo encierra:



Yo afirmo –sin remilgado temor ni novelero amor de la paradoja- que solamente los países nuevos tienen pasado; es decir, recuerdo autobiográfico de él; es decir, tienen historia viva. Si el tiempo es sucesión, debemos reconocer que donde densidad mayor hay de hechos, más tiempo corre y que el más caudaloso es el de este inconsecuente lado del mundo. (...) Yo no he sentido el liviano tiempo en Granada, a la sombra de torres cientos de veces más antiguas que las higueras, y si en Pampa y Triunvirato: insípido lugar de tejas anglizantes ahora, de hornos humosos de ladrillos hace tres años, de potreros caóticos hace cinco. El tiempo – emoción europea de hombres numerosos de días, y como su vindicación y coronas de más imprudente circulación en estas repúblicas. Los jóvenes, a su pesar lo sienten. Aquí somos del mismo tiempo que el tiempo, somos hermanos de él. (Borges, ed.1976:18-19)

De la misma manera, siguiendo las reflexiones de Hobsbawm y Ranger (2002) se tiene que entender que manifestaciones populares entre las cuales está el tango, convertidas luego en tradición: “pueden “crearse” sólo dentro de límites muy estrechos; hay que descubrirlos antes de explotarlos y darles forma.”(Hobsbawm y Ranger, 2002:318). Así, hay que “tratar de comprender por qué, en términos de sociedades y situaciones históricas cambiantes, llegó a sentirse tal necesidad.” (Hobsbawm y Ranger, 2002:318)

Esta investigación no es propiamente histórica, pero sí le es necesario aclarar esos “límites muy estrechos” donde nació el tango. Si bien, dado lo extenso que puede resultar, no se hará una descripción de manera retrospectiva, sí se intentará comprender cómo y porqué el Buenos Aires de inicios del XX llegó a necesitar una expresión de éste tipo. Siguiendo con lo que hemos venido indicando, éste folclore viene a consolidarse en los primeros años del XX muy de la mano de los medios de comunicación de masas: “En la década de 1930 surgen otras formas de difusión importantes: el fonógrafo, que si bien existe desde 1877, se perfecciona una veintena de años después gracias al papel pautado.” (Zavala, 1991:31)

Además de esto, los espectáculos de revista y la radio, medio en donde Argentina es de los países pioneros, ayudan a la propagación de las composiciones musicales, que ya para la década del veinte constituyen uno de los estilos de mayor éxito en Buenos Aires, que posteriormente habrá consagrarse en todo el mundo hispano parlante. Como contaba Borges, mucho le debe a la recepción que el tango tuvo en París. La música ha triunfado, lo bailan en Europa, para las celebraciones del centenario de la independencia se presenta un tango dentro de los actos oficiales organizados por el gobierno, incluso una leyenda lo hace protagonista de una exhibición en el Vaticano frente a Pio XI.

Para esa época algunos de los tangos ya tenían letra, aunque no se trataba de una con argumento, sino que eran versos principalmente en tono humorístico y pícaro. A modo de ejemplo se pueden citar las composiciones de Ángel Villoldo (1861-1919) donde destacan sus versos para *La Morocha*, *El negro alegre*, *Desgracias de un marido*, *Las viejas solteronas*, *El criollo más criollo* o *Cuidado con los cincuenta* (que trata de una disposición legal de 1889, en donde se prohibía a los hombres piroppear a las mujeres):

No se olvidó Evaristo Carriego del tango, que se quebraba con diablura y bochinche por las veredas, como recién salido de las casas de la calle Junín, y que era cielo de varones nomás, igual que la visteadada:

*En la calle, la buena gente derrocha  
sus guarangos decires más lisonjeros,  
porque al compás de un tango, que es La Morocha,  
lucen ágiles cortes dos orilleros .* (Borges, ed.1976:44)

Si bien Villoldo no es el único autor y compositor de tangos previo a *Mi noche triste* es uno de los más conocidos, ya sea por la letra de *La Morocha*, o por ser el autor de la melodía de *El Choclo*, al cual Santos Discépolo le añadirá una nueva letra en 1947. En él se resume mucho del tango primigenio, como el tono festivo y alegre, lejos de la queja que luego será el sello del tango-canción y que tanto aplaudió Borges “La música es la voluntad, la pasión; el tango antiguo, como música, suele directamente transmitir esa belicosa alegría cuya expresión verbal ensayaron, en edades remotas, rapsodas griegos y germánicos.” (Borges, ed.1976:112-113)

Para ilustrar el giro que le da al género Pascual Contursi citamos un tango de Villoldo, se trata de la letra de *Trece*, que compone en 1914:

*¡Qué lindo es bailar  
un tango dormilón,  
gozar, soñar, vivir,  
sentir las vibraciones del corazón!*

*Cuando con dolor  
me balanceo al compás,  
no sé lo que me pasa,  
siento un goce sin igual.*

*Cuando embelesado voy en los brazos de mi bien  
rebosa mi pecho de pasión y de placer*

*y el grato vaivén de esta danza me hace muy feliz  
y es El trece voluptuoso el que me gusta a mí.*

*Es el tango para bailar  
una danza muy singular  
que el alma nos enajena  
y de emociones nos llena.*

*Es el tango mi gran pasión  
y palpita mi corazón  
cuando bailo con un criollo  
buen pierna y se hamaca mi corazón.*

Son letras que buscan divertir. El personaje no tiene la duda existencial que luego ahondarán los poetas posteriores. En ellas hay un ánimo de disfrute, de manifiesta alegría, tal cual otros estilos que ya triunfaban en el mundo hispanohablante: “Las letras de Villoldo tienen una clara estructura cupletística y también una notable similitud en la temática. Se inspiran en la chulería madrileña que no es ni más ni menos que algo tan rioplatense como sacar pecho o hacer pinta (Suárez, 2005:104).

Si bien la “chulería” no desaparece del todo en las letras, estas luego revestirán un carácter más existencial, más de resentimiento y con ello adquieren su personalidad lo que las encumbra a obtener en la canción un rol tan importante como el que le cabe a la música. José Gobello (1995) pone en relieve la importancia que cobra Pascual Contursi, pues fue él quien describió la historia del nuevo porteño. Ya no es el malevo del siglo XIX, el de origen criollo.

Tras él y, quizás gracias a la importancia que supone Carlos Gardel, el tango-canción se consolida como la música de Buenos Aires. Se ha localizado en la rivera occidental del Río de la Plata y, aunque Montevideo sigue siendo una ciudad de suma importancia para su desarrollo, tuvo más repercusión siempre lo que vino desde la capital argentina.

Para cuando aparece el llamado Zorzal Criollo, que es el representante más afamado de varios cantantes que surgieron en las primeras décadas del XX, es el momento en que irrumpe el tango canción, y con él, una pléyade de autores que en su mayoría son hijos de inmigrantes y que, a diferencia de sus predecesores, tienen experiencia en las letras, ya sea por medio del teatro, el periodismo o la misma literatura.

Para la recepción del mensaje, el cantante es fundamental. En casos como *Mi noche triste* y en muchas de las letras que le suceden el *yo* masculino es patente, ya sea

por el género en que se escribe, como por los valores que se le asignan al enunciante y enunciado. En tangos como *Malena*, *Margot* y *Flor de fango*, por citar sólo algunos, el rol de género está más que definido y, por lo mismo, no cuesta imaginar quién podrá cantarlo. Si bien la cita siguiente se refiere a la canción española de la década del ochenta, bien vale la explicación para muchos de los tangos:

En este aspecto, el tipo de canciones estudiadas presentan una peculiaridad especial, pues notamos que además de posibles narradores hemos de contar con la enunciación del intérprete que se superpone. El sujeto-cantante o vocalista hace suya la voz del *Yo narrador de la canción*, y en la mayoría de los casos las canciones no están marcadas sexualmente por lo que tenemos a identificar el texto del Yo narrador con el de intérprete, debido a que este acto comunicativo no puede entenderse sin tener en cuenta la interpretación y el espectáculo en el que está incluida. (Zamora, 2000:93)

En el caso de muchos de los tangos de Santos Discépolo, así como de algunos de los más descriptivos o nostálgicos de Homero Manzi, la mirada no tiene un género específico, aunque muchas veces el haber sido popularizado por voces masculinas la predispone, pues la voz del autor se fusiona con la del cantante, o mejor dicho, desaparece en ella.

No se sabe cuál era el tono ni el metal de Celedonio Flores, de Alfredo Le Pera, de Cadícamo, de Contursi, como tampoco el de todos los poetas y escritores que nunca alcanzaron a realizar registros sonoros; pero sí se conoce la voz de Carlos Gardel, por citar al más famoso de los cantantes, en su registro vocal las letras toman cuerpo y carácter. Respecto al bolero, vale el ejemplo para el tango, nos dirá Zavala:

Ritmo, posición y encadenamiento de las letras remiten al intérprete. La autoridad del discurso (de la letra) está fundada sobre una concepción del mundo y de la sociedad compartida, que todo receptor/a reconoce en el acto performativo. (...). El mediador/a o intérprete se convierte al mismo tiempo y en un mismo punto, en emisor/receptor y por la *entonación*, que marca el sexo, recompone y reacentúa el contenido; le confiere rostro al texto. La voz del intérprete sexualiza la imagen interna que se superpone a la fotografía. La entonación y la voz se convierten en instrumento para proyectar la imagen del rostro que nos obsede. La voz nos permite reconocer el dolor por un luto reciente o el placer que se multiplica así en su red. (Zavala, 1991 :66-67)

La voz cobra un valor fundamental. En primer lugar, a oídos del público, se trata de canciones, no de poesía, y, junto a la partitura, la interpretación es fundamental. Julio Cortázar, en una suerte de declaración de principios en torno al tango-canción, recalca

la importancia del cantante, en este caso la de Gardel, así como el valor que tiene el arte popular:

Cuando Gardel canta un tango, su estilo expresa el del pueblo que lo amó. La pena o la cólera ante el abandono de la mujer son pena y cólera concretas, apuntando a Juana o a Pepa, y no ese pretexto agresivo total que es fácil descubrir en la voz del cantante histérico de este tiempo, tan bien afinado con la histeria de sus oyentes. La diferencia de tono moral que va de cantar «Lejano Buenos Aires, que lindo que has de estar!» como lo cantaba Gardel, al ululante «¡Adiós, pampa mía!» de Castillo, de la tónica de ese viraje a que aludo. No sólo las artes mayores reflejan el proceso de una sociedad. (Cortázar, 1970:137)

Hay un reconocimiento al cantor, y con ello, a la canción que expone. La necesidad de referenciarse dentro de los parámetros de las “artes mayores”, que al fin de cuentas es a lo que apunta esta investigación, ha sido una de las características que ha tenido el tango. Cortázar lo alaba, Borges por su lado lo critica, aunque sus opiniones sobre el tango-canción fueron siempre muy cambiantes: “Los tangos actuales no me gustan nada. Ya con Gardel, con Filiberto, empieza la decadencia del tango. Los tangos se vuelven quejosos, lacrimosos. La tristeza de los tangos me parece innoble” (Borges en Peicovich, 2013:206)

No obstante, a pesar de las críticas que suscita en los círculos más cultos, el tango triunfa en el público internacional. No fue coincidencia que Gardel pasara en sus últimos años más tiempo fuera de Buenos Aires que en ella y que, un veinticuatro de junio de 1935, falleciera en la ciudad de Medellín durante el trascurso de una gira latinoamericana. Para esa fecha algunos de sus tangos habían calado profundamente en el extranjero.

A modo de ejemplo sobre el poder del tango se puede subrayar que uno de los primeros éxitos de Santos Discépolo, *Esta noche me emborracho*, a fines de la Guerra Civil Española tuvo un cambio de letra, transformándose en un himno republicano para los exiliados. Bajo el título de *Los tristes refugiados* conserva algo del tono del autor; la ironía al relatar con compás alegre las penurias de quienes lograron cruzar los Pirineos tras el avance franquista:

*Hemos pasado la frontera  
a pie y por carretera,  
con nuestro afán....*

*Mierda por todos los rincones  
sarna por los riñones  
y algo de humor  
...es todo lo que hemos  
podido sacar después de tanto  
luchar contra el fascismo atrás  
y en el campo de Argelès-sur-Mer  
nos fuimos a esconder, para comer<sup>36</sup>.*

Respecto a la consolidación que tiene en Europa es necesario detenerse en este punto. El público extranjero, principalmente el francés, le pide un exotismo del cual el tango quiere huir. Tanto Santos Discépolo, como más tarde Astor Piazzolla, se quejan de que en París los hacen vestir de gauchos para las presentaciones que tienen programadas. Más que nada se han dado visa a la música y al baile, pues tiene un “salvajismo” que seduce a los franceses. En cambio la letra, principalmente por el tema idiomático, no logra equipararse en popularidad. Valery Larbaud en 1907 (citado en Colombi, 2008), aconsejaba a los escritores latinoamericanos llegados a París:

No les pedimos poemas del Barrio Latino ni notas que dejen comprender que han sido escritas en la terraza de un café a la moda del bulevar. Exigimos de ellos las visiones de villas tropicales, blancas y voluptuosas ciudades de las Antillas, villas de conventos en el corazón de los Andes negros, las verdequeantes perspectivas de avenidas acariciadas por ráfagas de aire tibio de México y Buenos Aires; la vida de estancieros y gauchos, una bella silueta de vaquero de las provincias fronterizas de la República Argentina, y por lo tanto, el espectáculo de la naturaleza, la nota exótica, la tristeza, la melancolía y asimismo el tedio que se desprende de ciertos paisajes andinos. (Citado en Colombi, 2008:555-556)

El tango para triunfar pudo haber intentado ese pintoresquismo, y de hecho, lo hizo en la pluma de muchos autores, pero además estrenó temáticas que pedían un público más reflexivo y cuestionador, y ahí se encuentra lo mejor de su poética, su verdadero aporte a la literatura.

---

36 Una versión grabada la tiene el conjunto Brossa Quartet de Corda en su disco del 2010, *Cançons dels Brigadistes*.



### 3.2 LA ORIGINALIDAD DE LAS LETRAS

Tal como se irá explicando en el presente capítulo, existe una originalidad en las letras de tango que lo diferencian de otros géneros de la canción popular, especialmente latinoamericana. Si bien la “letra con contenido”, entendiendo ésta como una de las formas de autodefinirse a la canción de protesta, irrumpió con fuerza en la segunda mitad del siglo XX, lo mismo que el rock y la canción de autor, las letras de tango ya prefiguraban algunos de los elementos que después pasaron a ser comunes en distintos estilos. El cuestionamiento moral, la duda existencialista y la crítica política fueron elementos comunes en algunos de los letristas que hicieron escuela en lo que a tango se refiere, caminando de la mano con otras expresiones artísticas como lo fueron la literatura y las artes plásticas. Elisa Zamora (2000), cuando analiza las letras de la canción popular en España en las últimas década del XX, explica que es común encontrar un cuestionamiento al orden moral imperante: “por sabotear la moral dominante que no ha resuelto los verdaderos problemas de la sociedad; no es otra cosa que una lucha por la conquista de una voz propia, frente a la palabra autoritaria.” (Zamora, 2000:117). Afirma que hasta la década de los ochenta nunca el mundo de la marginalidad había estado tan presente en la canción. Si bien su estudio se centra en lo que pasa en España y el contexto europeo, por lo menos cincuenta años antes, en el Río de la Plata, en los cancioneros desfilaban personajes como *El ciruja* (1926), se relataban historias como *Duelo criollo* (1928) y paisajes carcelarios como *La gayola* (1927). Poco después, la protesta también se haría presente, logrando su mayor trascendencia, en los tangos que compone Enrique Santos Discépolo.

Otro elemento importante en el tango es la identificación que éste tiene con un lugar y un período determinado. Estilos como el jazz, el flamenco y la samba brasileña, músicas que gozan de fama internacional, pueden competirle en cuanto a raigambre con su territorio, pero la diferencia sustantiva es que el tango está mucho más delimitado cronológicamente y, además, no solamente logró notoriedad por su calidad musical o la danza que lo acompaña, sino por su relato que, en muchos casos, ha traspasado el ámbito del cancionero. Esa letra, que corresponde a la época del tango post Contursi, es la que rompe con la tradición de la canción romántica, pero, por lo mismo, va acercando al público nuevas temáticas que antes no le eran tan comunes:



Sólo poco a poco, en la primera y sobre todo en la segunda década del nuevo siglo comenzaría a hacerse visible un nuevo escenario intelectual, particularmente en la región del Río de la Plata, en concomitancia con la aparición de partidos nacionales de base popular, el desarrollo de una cultura de masas (teatro, literatura de folletín, música popular) y el surgimiento de escritores de origen más plebeyo que los tradicionales. (Altamirano, 2008:19)

Algunos de esos escritores eligieron un público más masivo que el que les podía reservar la literatura: Celedonio Flores y Homero Manzi lograron publicar poemas de su autoría, pero, ya sea por vocación o por rentabilidad, decidieron dedicarse a la canción popular. El propio Manzi, en esas clásicas frases para el bronce que abundan en la historiografía del tango, afirmaba, como avanzábamos en páginas anteriores, que en vez de convertirse en hombre de letras había preferido hacer letras para los hombres. Por tal motivo el tango gozó de profesionales que se preocuparon exclusivamente de la composición de letras y que se transformaron en una suerte de vates populares, cuya firma aseguraba un público cautivo.

La presente investigación se centra en la figura de Enrique Santos Discépolo, pero a modo de explicación y como forma de valorar su originalidad, se presentará antes la obra de otros tres letristas. La elección no es azarosa y puede reducir un poco la mirada sobre el género, pero se hace importante para comprender la originalidad que tiene el tango entre sus pares de la canción popular. Celedonio Esteban Flores (1896-1947); Homero Manzi (1907-1951) y Alfredo Le Pera (1900-1935) son tres creadores que abordaron distintas formas de encarar la canción popular, aunque obviamente no fueron los únicos en su estilo. Otros como Enrique Cadícamo (1900-1999) cruzaron varias temáticas, desde tangos que se asemejan a los de Flores, hasta composiciones muy en la escuela del descontento de Santos Discépolo. Son todos ellos intelectuales que “afianzan el tango literario, escrito en lenguaje cuidado y pulcro, que no se aleja de la poesía culta de la década del 40.” (De Majo, 1998:148).

Son testigos de su tiempo. Están imbuidos, honesta o acomodadamente, por esa moral donde el perdedor se reserva como única gloria el honor que reviste la derrota, y ahí radica una de las mayores originalidades del género:

En la historia de los poetas del tango, cada uno de los nombres mayores ha dejado una marca, un aporte. Pascual Contursi, el punto de partida y la inauguración del tema del abandono, el dolor ante el fracaso amoroso; Celedonio Flores, la contraposición entre la vida de la clase alta y la moral de los humildes en el marco del lenguaje popular, calcado del habla de los barrios; Enrique

Cadícamo, la descripción de la vida del cabaret, la crónica histórica y el rescate de los instantes sentimentales; Homero Manzi, la nostalgia de barrios y personajes perdidos, los paisajes de Buenos aires y la hondura de las relaciones amorosas; Cátulo Castillo, las evocaciones, el alcohol, la profundización de la metáfora; Homero Expósito, la traducción de los cambios sociales y psicológicos del porteño a partir de los años cuarenta. Enrique Santos Discépolo, por su parte, le brindó al tango una visión desesperanzada, escéptica, lo hizo reflexivo y metafísico, estableció parámetros éticos que reflejaban desde los más recónditos dolores personales hasta la realidad de una situación sociopolítica regida por la ausencia de moral. (Salas, 1986:198)

Son éstos algunos de los nombres más importantes. Todos previos a la canción de autor y todos ligados a la ciudad de Buenos Aires, a su público y su contexto. Si bien las letras, como indicaba Borges: “proceden de centenares y de miles de plumas heterogéneas” (Borges, ed.1976:115), a ello se le suma que, en momentos históricos distintos, existe una continuidad dentro de las temáticas que éstas abordan. Se repiten ciertos ejes hasta convertirse en lugares comunes: el amor (aunque es universal a todos los géneros literarios), la madre, y la pérdida. Y otros temas locales: Buenos Aires, el bandoneón y el propio tango. Pero estos tópicos no son propiedad de la canción porteña, sino que de toda la poesía y la narrativa en general; aunque hay en el tango una forma distinta (no en todos los casos) de abordarlos. Esa mirada es la del margen, la de un submundo que busca una voz propia y una épica que se aleja del tono aristocratizante de los boleros: “Hablar de tango pendenciero no basta; yo diría que el tango y que las milongas expresan directamente algo que los poetas, muchas veces, han querido decir con palabras: la convicción de que pelear puede ser una fiesta.” (Borges, ed.1976 :111-112).

Ese algo que Borges menciona está en los tangos primigenios, los que beben de la poesía gaucha, tienen tono festivo y conservan aún el aire campero. Los que le suceden a *Mi noche triste* de Pascual Contursi son tangos-ciudad. Su temática ya no es necesariamente pícaro ni alegre, sino nostálgica y triste. Del primero casi no existen registros sonoros, el segundo fue un fenómeno de masas que, a pesar de cambiar los temas y el personaje de sus letras, conserva del primero el tono de origen:

Existe una continuidad entre ciertas estructuras de la narración oral y el uso de los géneros y subgéneros de la cultura de masas: el relato se ordena a partir de ciertos esquemas fijos. El trabajo con estereotipos y fórmulas es uno de los puntos importantes para definir el antagonismo entre alta cultura y cultura de

masas. Mientras una tiene como fundamento la innovación y la originalidad, la otra tiende a repetir modelos y esquemas narrativos. (Piglia, 2015-A:129)

Si bien el tango se encuentra inscrito en lo que se ha llamado “cultura de masas”, por consiguiente “tiende a repetir modelos y esquemas narrativos”, hay dentro de este género algunos autores que apuntan a la innovación y la originalidad. Tal es el caso de Enrique Santos Discépolo, pero también es el de tantos otros, como Celedonio Esteban Flores (1896-1947), que no fue solamente uno de los pioneros, sino uno de los más singulares letristas que conociera la historia del tango. Es él quien, antes de Discépolo, le va a dar un tono que lo diferenciará de otros estilos, tal es el caso del bolero, el único que le puede significar un rival en tanto a protagonismo dentro de la música latinoamericana del XX. Celedonio aleja el tono sensiblero que pudo haber tenido Contursi, y aborda una mirada irónica, que será el sello de su poesía y muchos de sus tangos:

Durante la década del veinte, la literatura argentina realiza un viraje tendiente a poner en foco y elaborar un punto de vista nuevo sobre los marginales. Como sujetos sociales, pobres y marginales se vuelven más visibles, cambian las formas de representación y las historias que se inventan con ellos como personajes. Aunque el costumbrismo, en su búsqueda de lo pintoresco urbano, había ‘visto’ a los marginales y escuchado su discurso, los límites mismos de la representación costumbrista, incluso en su flexión crítica, constituían un obstáculo para una perspectiva que superara una notación centrada en el color local. En la literatura de las primeras letras de tango, el mundo del margen prostibulario había sido un espacio productivo. Pero sólo un nuevo pacto de lectura y nuevas franjas de público implicadas en él abrirán la posibilidad de abordar ese espacio social de un modo menos exterior, incorporando dimensiones personales y biográficas. (Sarlo, 1988:179)

Se va generando una mirada distinta. En el margen, en el suburbio, en la orilla, en el fangal, se encuentra lo que los letristas buscan para estampar en sus composiciones. No están lejos de lo que pasa con el grupo de Boedo, ni de los sainetes ni grotescos criollos. Ambos, poetas y letristas, miran a su alrededor y ven la ciudad que crece a un ritmo frenético. La población aumenta y con ella la precariedad y la pobreza. Su horizonte no es la claridad de mar Caribe del bolero cubano y mexicano: “La mexicanidad tuvo como cualidades distintivas la belleza de su entorno geográfico, sus artesanías, la frescura y el primitivismo de su campiña” (Azuela de la Cueva, 2010:476); sino el inundo Riachuelo, el conventillo y el propio arrabal, como hemos descrito en páginas anteriores. El tango se diferencia de otros géneros musicales porque es, más que nada,

una música de ciudad. Sus temáticas son urbanas y se alejan, en muchos casos, de la herencia romántica del modernismo.

Para ir estableciendo las diferencias con otras formas musicales y dar cuenta de la originalidad del tango dentro de la canción popular es prioritario establecer una cronología en cuanto a las letras para, de este modo, dimensionar el momento en que se sitúa el quiebre y comienza a consolidarse la nueva vertiente. Para hacer más simple las comparaciones y clasificaciones que se harán más adelante, se cita el esquema de José Gobello (Cifr. Suárez, 2005:107). El primero de los periodos que este señala va desde 1880 hasta 1895, donde destacan los temas prostibularios –“*los tangos del queco-*, con sus versos pobres, obscenos y de honda connotación social”. Es ese el período que más le interesa a Borges. En segundo lugar, entre los años 1895 y 1918, va surgiendo la danza y su hábitat se centra ya en la ciudad. Por último, después de 1917, tras el estreno de *Mi noche triste*, se puede subrayar que comienza el llamado tango-canción: “vehículo de expresión del sentir urbano rioplatense”. En este último período es cuando el tango ya comienza a tener autor definido. Deja de ser propiedad de los iletrados y la música, que ahora se baila en salones, gana riqueza al ser versada por letristas profesionales.

En ese momento es cuando se dan a conocer los letristas más importantes. Desde *Mi noche triste* el tango comienza a tener una letra propia, una poesía que es particular y que está al nivel de originalidad de su música y su baile. Desde ese momento se comienzan a dar cita ciertos tópicos, que serán los que primarán dentro del cancionero tanguero. Oscar Conde, referenciando a Daniel Vidart, anota de diez temas centrales:

- 1) el tema campesino, incluido en él el motivo del duelo criollo;
- 2) el del suburbio ciudadano, con la evocación de barrios y personajes;
- 3) el de la ciudad y sus arquetipos humanos, con la evocación del puerto y su mundo;
- 4) el tema amoroso (el amor fiel, la traición, la pena de amor, la seducción, el abandono);
- 5) el ambiente de la noche (auge y decadencia de los arquetipos)
- 6) el tema satírico (crítica de costumbres y de caracteres);
- 7) el tema lúdico (los vicios y el juego);
- 8) el tema filosófico (distintas actitudes ante la vida y la muerte, la valorización del presente: el *carpe diem* y la axiología cotidiana, la presencia y ausencia de Dios);
- 9) el tema social y
- 10) el tango como tema. (Conde, 2005:11)

Según Idea Vilariño existen tres formas de expresión literaria que se dan cita: "...la lírica, que expresa un estado de ánimo o un sentimiento, la narrativa, que desenvuelve una historia en la que se manifiesta una experiencia propia o ajena, de risa o dolor; y la dramática, donde se relata una situación estrictamente de drama con personajes, lugar y hechos" (Cifr. Suárez, 2005:109). Es ahí cuando se da, en palabras de Discépolo: una "historia contada en tres minutos".

En el caso del bolero, otra canción muy poetizada, también hay temas que son recurrentes. Iris M. Zavala reconoce que el amor, la amistad, la soledad, la infidelidad y los celos son los temas principales en las letras del bolero. De ellos solamente el tema amoroso (que es el más común de los temas) coincide con el tango. Es más, si se observa bien, todos los temas que Zavala menciona son uno solo: el amor. Lo más novedoso que podría aportar el bolero es el contexto: las «copas, cantinas, la calle, espacios todos envueltos en las sombras de la noche bohemia. », son lo que «permite la creación, re-creación y alucinación de imágenes. Este discurso popular no le va a la zaga a Bécquer, ni a la mejor poesía romántica (europea y americana) del siglo XIX»". (Zavala, 1991:93).

La escritora en *El bolero. Historia de un amor* hace un desglose de la significancia que tiene el cancionero caribeño. En él reconoce que hay acercamientos al tango, pero, más allá de algunos puntos de coincidencia, son mayores las separaciones que se aprecian entre ellos. Cuando se destacan las diferencias, no son solamente en torno a las temáticas, o el "qué se dice", sino que con la forma en que estas se abordan, o "cómo se dicen". El bolero, como ya se señalaba, cae en un juego aristocratizante. Es heredero del modernismo y especialmente de Rubén Darío:

Las *voluptas* del bolero es ya muy otra; pero el lenguaje persiste. Para complacer/complacese, se tocan todas las cuerdas, siempre renovadas y remozadas. Como desde siempre, para agradar a un público nuevo, se folkloriza la poesía culta –ya convertida en canon solemne-, se desacraliza la lírica religiosa, se desublima la mística. Todo sobre un fondo de continuidad y discontinuidades, del horizonte de expectativas del público, que permitirá la inflexión de la novedad dentro de la tradición y la norma del código. (Zavala, 1991:80).

Ambas formas, tango y bolero, son poesías que beben de la literatura. Ambas están destinadas a un público masivo, no son "alta literatura", pero parecen pretender serla. Las dos se reafirman en sí mismas, pero tienen prismas distintos. El bolero fuerza lucir

más serio, menos irónico. En cambio el tango juega con la ironía, busca, al igual que Roberto Arlt “la violencia de un "cross" a la mandíbula”, y por lo mismo, desde Celedonio pretendía romper con los moldes prefijados en cuanto a estilo:

*La bacana está triste, ¿qué tendrá la bacana?  
Ha perdido la risa su carita de rana  
y en sus ojos se nota yo no sé qué penar;  
la bacana está sola en su silla sentada,  
el fonógrafo calla y la viola colgada  
aburrída parece de no verse tocar.*

(...)

*¡Oh la pobre percanta de la bata rosa!  
quiere tener menega, quiere ser poderosa,  
tener departamento con mishé y gigoló,  
muchas joyas debute, un peleche a la moda.  
Porque en esta gran vida el que no se acomoda  
y la vive de grupo, al final se embromó.* (Flores, 1929:126)

La reescritura de *Sonatina* de Rubén Darío (1867-1916), conservando el título, es un manifiesto artístico. Es una forma de abordar las temáticas desde un prisma. Es el mismo juego que hace Nicolás Olivari con *La costurerita que dio aquel mal paso* de Evaristo Carriego. En el caso de Flores también está el uso del lenguaje, pues no solamente sitúa al personaje en otro contexto. Para empezar la “princesa”, ahora es “percanta”, el tono refinado y aristocrático da paso a una jerga popular, incluso delincuencia, como lo es el propio lunfardo. Hay una necesidad de romper con los moldes de la poesía modernista. Más tarde Discépolo diría en *Fangal* que “*alzó un tomate y lo creyó una flor*”. Si bien tanto en uno como en otro está presente lo cursi, hay una ironía que es mayor en el tango y que imprime frescura a sus canciones. Celedonio Flores, a pesar de ser admirador de Darío, busca romper con esa actitud cursi e ironizar con el ideario modernista:

Esta actitud, típica de los modernistas, cobra en Darío una densidad poco frecuente por la variedad de temas y de procedimientos que ponen en escena el refinamiento, la propensión al despliegue de las pretensiones aristocráticas del artista moderno. Su aristocratismo, componente típico de la actitud de los intelectuales –perfilarse al margen de los grupos sociales-, aquí como integrantes de los “aristos” del arte, responde a los modos en que los modernistas visibilizan una singularidad que se planta frente a la vulgaridad y el filisteísmo, pero que, en niveles concretos, como señala Ángel Rama, trasladan la información al

público de masas –en el cual buscan también modelar un nuevo lector moderno–  
. (Zanetti, 2008:530-531)

El tango, especialmente en su vertiente arrabalera, de la cual Celedonio Flores es uno de los principales exponentes, sitúa su hábitat lejos de los palacios y jardines del modernismo. Hay una búsqueda que bebe del *realismo social*, de los temas que van interesando también a poetas que se dedican a la literatura para ser leída. Existe una preocupación política. Sus tangos quieren plasmar la miseria que se vive en los suburbios, en contraposición al esplendor del centro:

...el elenco de marginales se amplía, pierde o se atenúan sus connotaciones amenazadoras o siniestras y comienza a ser visto como el residuo de un sistema caracterizado por los desniveles económicos y la injusticia. En ocasiones, primitivamente, la perspectiva sobre el marginal se politiza. A ese escenario de fracaso e injusticia corresponde un nuevo modelo de desdicha, y nuevas formas de responsabilidad individual o colectiva que desplazan la culpa de un sector social a otro. (Sarlo, 1988:181)

Desde ese prisma se puede aventurar una teoría sobre el trabajo de Flores. Sus composiciones, muchas veces retratadas como moralizantes, parecen tener un cariz más allá de ello. Sus personajes han escapado del destino de su miseria y la voz que las denuncia es la del resentido. Nada sabemos de la suerte final de *Margot*, o de la protagonista de *Mano a mano*, dos de sus tangos más populares, sólo que huyeron de la pobreza y hoy usan “*ajuar de seda con rositas rococó*” y que la vida les “*ríe y canta*”. Están más cerca del destino de la *costurerita* de Nicolás Olivari, que la de Evaristo Carriego. No sabemos si sus *percantas* corrieron la suerte de *Madame Ivonne* o la *Rubia Mireya*. El autor se compromete con su resentimiento que es su propia envidia. Ante la ausencia de fortuna no le queda más que ofrecer lo que él siente como orgullo de origen, valor a todas luces subjetivo. Estos tangos no son de nostalgia, son directamente de despecho:

*¡me reviente tu presencia... pagaría por no verte...  
si hasta el nombre te han cambiado como has cambiado de suerte:  
ya no sos mi Margarita, ahora te llaman Margot!*

¿Qué habría pasado con Margarita si no se hubiese convertido en Margot? Es la misma pregunta que lanza más tarde Olivari al finalizar su versión de *La costurerita que dio aquel mal paso*. No hay juicio moral, solamente se constata un hecho. Hay que huir del

suburbio y la belleza de la mujer puede ser el pasaporte. Homero Expósito (1918-1987) en *Percal*, uno de sus tangos más conocidos, habla de ese viaje. Del abandono del barrio en busca de éxito que con *quince años* se puede buscar en el *centro*. Aquí, eso sí, la mirada es totalmente moralizante. El propio *percal* simboliza lo perdido, el baluarte noble que conserva la pobreza, el suburbio, junto a la juventud, quedan fijos como un paraíso perdido, un hogar al cual no se puede volver.

A pesar de lo sarcástico, hay en Celedonio, lo mismo que en el poeta Raúl González Tuñón, una glorificación del suburbio, de sus personajes, de su paisaje patético, pero con un cambio de óptica::

En esta radicación de la poesía en el margen, la fealdad nunca es elevada a estatuto de una belleza terrible o temida. Se trata, más bien, de una fealdad extrema pero mediocre, trabajada por la ironía que comienza por degradar el propio lugar de la poesía y del poeta. Las mujeres son irremediabilmente vulgares y, dentro del escenario de representación, no podría ser de otro modo. La nostalgia no idealiza al barrio, ni las chicas del barrio porque esta poesía no construye un margen para estetizarlo. Emerge de él y lo reinventa sin ennoblecerlo; pero lo define solidariamente, colocando al poeta en el mismo espacio social que su materia. Es una literatura que no se origina en la melancolía de lo irrecuperable, tampoco en la mitificación del pasado, sino en una perspectiva cercana sobre el presente de las orillas como escena moral, social y psicológica. El poeta en el margen no es un observador que realiza un viaje hacia lo desconocido o lo diferente, sino un personaje colocado en la máxima proximidad topográfica y temporal. En Olivari tanto como en Tuñón, el margen es el tiempo presente. Así representado se diferencia, por antirromántico y antinostálgico, de la visión carriequista del suburbio. (Sarlo, 1988:186-187)

La mirada pretende ser realista, aunque más tarde el propio Flores escribe versos claramente sentimentales, como en *Por qué canto así*. Sus tangos de la década del veinte glorifican el suburbio, pero no de una forma lastimera, sino que intentan posicionar al autor como representante original del mundo que relata, pues es, como comentaba Sarlo, un personaje colocado en la “máxima proximidad topográfica y temporal”. Celedonio es un compositor de estirpe tanguera, quiere demostrar que lo que cuenta es lo que ha vivido, que el *arrabal* es su sitio y el *lunfardo* su lengua.

Por lo mismo, no tiene vergüenza de parecer afectado. El melodrama y la metáfora cursi es parte del relato del tango: “Lo cursi es siempre humano y doloroso. Significa rebeldía, afán innovador, deseo vital de mejoramiento (...) Es la estética del pobre con aspiraciones.” (Enrigue, 2013:29), y obviamente no sólo en los autores, sino que también en el público al que va destinado, pues “abunda en esa clase social que está



entre el obrero y el aristócrata, entre el capitalista y el mendigo.” (Enrigue, 2013:23). Uno de los puntos que es urgente recalcar, en torno a las letras y a la cursilería, es que el tango ha sido tratado, en muchos casos, desde ese lugar común. De ahí que erróneamente se le haya asociado al bolero, sin tener en cuenta que tanto el contexto como la intención de ambas canciones son muy distintos:

*No tengo el berretín de ser un bardo,  
chamuyador letrao, ni de spamento.  
Yo escribo humildemente lo que siento  
y pa' escribir mejor, ¡lo hago en lunfardo!...*

*Yo no le canto al perfumado nardo  
ni al constelado azul del firmamento.  
Yo busco en el suburbio sentimiento...  
¡Pa' cantarle a una flor... le canto al cardo!...*

*Y porque embroco la emoción que emana  
del suburbio tristón, de la bacana,  
del tango candombero y cadencioso,*

*surge a torrentes mi mistonga musa:  
¡es que yo tengo un alma rantifusa  
bajo esta pinta de bacán lustroso! (Flores, 192 :17)*

El poema *La Musa Rea* es parte de *Chapalendo barro*, libro que compila versos y tangos del autor. Ahí se encuentra la musa que necesita el poeta popular, pero ese paisaje, que en esas rimas pueden rebosar frescura y originalidad, se transformarán más tarde en un espacio común y repetitivo. Es también exotismo, marca indeleble de la literatura latinoamericana, pero aquí no se dibuja en el paisaje idílico, con arenas blancas y palmeras, sino que es la del borde mugriento de un río que huele mal. Ambos lugares, tan distintos en una lectura primera, terminan siendo paisajes exóticos a los ojos de quien no los conoce. En el bolero el espacio es el exotismo salvaje y sensual del calor tropical, en el tango es el de la pobreza noble y orgullosa. Triunfan en los salones y ahí cobra sentido lo que Discépolo denuncia en sus charlas radiofónicas: “Vos sólo conocías el barrio de los tangos, cuando lo tocaba una orquesta vestida de smoking”.

Otro tema que inspira a Celedonio Flores, y que será uno de los tópicos más utilizados, es el de la “mujer perdida”. Ya se ha mencionado que en *Margot* y *Mano a mano* no se ve el destino final, que sí está claro en otros autores y piezas como *Tiempos viejos* o *Esta noche me emborracho* de Santos Discépolo y, con mayor claridad aún, en

*Muñeca brava*, de Enrique Cadícamo. La juventud, y la belleza se pierden. El tiempo es implacable, especialmente con las mujeres. *La Rubia Mireya* del tango *Tiempos Viejos* es el ejemplo más citado: *hoy es una pobre mendiga harapienta, o Cuando por la calle la veo tan vieja, /doy vuelta la cara y me pongo a llorar*. No hay piedad, la belleza se ha ido y, tras ello, sólo queda el lamento. En el caso de *Muñeca Brava*, el reproche es más fuerte. Le belleza que trajo gloria y dinero al marchar ha dejado fealdad y miseria. *Muñeca Brava* es un verdadero cuento en tres minutos. En él se ve el ascenso de la milonguita, que deja atrás el barrio del *Percal* y se deslumbra con la *milonga entre magnates*. Cadícamo da con una descripción que ironiza con el origen: “*Sos del Trianón / del Trianón de Villa Crespo*”; luego con un reproche “*pa’ mi sos siempre la que no supo / guardar un cacho de amor y juventud*” para finalizar con unos versos que son implacables y, que si se permite olvidar el tono festivo de la música que los acompaña, son de una crueldad inmensa:

*Campaneá la ilusión que se va  
y embrocá tu silueta de rango,  
y si el llanto te viene a buscar  
escurrí tu dolor y reí...  
Meta champán que la vida se te escapa,  
Muñeca Brava, flor de pecado...*

Es el tema de la pérdida, en una sociedad que veía a la prostitución como un asunto de proporciones preocupantes. Buenos Aires, para inicios del XX, era una de las ciudades con mayor circulación de trata de blancas, con redes de alcance mundial como la Varsovia o la Zwi Migdal. Se trata principalmente del tráfico de mujeres desde el norte de Europa, pasando por Francia y que el periodista Albert Londres (1884-1932) relatara en *El camino de Buenos Aires*. Una de estas “franchutas” es el personaje de *Madame Ivonne*, de Enrique Cadícamo. La mujer perdida no solamente se trata de polacas judías o francesas, sino de las muchachas de Buenos Aires que buscan en el cabaret, directamente en la prostitución, una forma de escapar de la miseria.

Noemí Ulla (1967) explica que la mayoría de los letristas comparten el futuro trágico para las chicas de “la vida”, pues la juventud y la belleza son atributos percederos. Sobre la forma de enfrentar ese final hay una diferencia entre lo que dice Enrique Cadícamo y lo que estampa Celedonio Flores. El primero conoce la historia completa de sus personajes, por lo menos así lo parece en los tangos recién citados

*Madame Ivonne y Muñeca Brava*. La mirada es retrospectiva, se conoce el pasado de ambas. En *Mano a Mano* y *Margot* no. Hay una condena, pero es una condena que se espera, que se desea, por eso la envidia, por eso el resentimiento. “*Y mañana cuando seas / descolado mueble viejo*”. La vida aún no se les escapa, quizás nunca se le escapará:

Escucho una vez más “Mano a mano”, que prefiero a cualquier otro tango y a todas las grabaciones de Gardel. La letra, implacable en su balance de la vida de una mujer que es una mujer de la vida, contiene en pocas estrofas "la suma de los actos" y el vaticinio infalible de la decadencia final. Inclinado sobre ese destino, que por un momento convivió, el cantor no expresa cólera ni despecho. Rechiflao en su tristeza, la evoca y ve que ha sido en su pobre vida paria sólo una buena mujer. Hasta el final, a pesar de las apariencias, defenderá la honradez esencial de su antigua amiga. Y le deseará lo mejor insistiendo en la calificación. (Cortázar, 1970:137-140)

Julio Cortázar siempre estuvo más ligado al jazz, pero no por ello dejó de hablar del tango. En *Un tal Lucas* (1979) da cuenta de la cercana relación que mantuvo con los hermanos Cedrón, entre ellos con Juan Carlos, “el Tata”, del Cuarteto Cedrón, quien grabaría algunos poemas musicalizados por Edgardo Cantón bajo el título de *Trottoirs de Buenos Aires* (1980). El propio Cuarteto pondría música a su *Canción sin verano* (1982), en donde trata el tema del exilio. Pero, más cercano al tango clásico, en *Rayuela*, deja que Oliveira cante algunos versos de *Flor de Fango* de Pascual Contursi, tango del cual el autor se declara amante:

Para escucharlo hasta parece necesario el ritual previo, darle cuerda a la vitrola, ajustar la púa. El Gardel de los pickups eléctricos coincide con su gloria, con el cine, con una fama que le exigió renunciamentos y traiciones. Es más atrás, en los patios a la hora del mate, en las noches de verano, en las radios a galena o con las primeras lamparitas, que él está en su verdad, cantando los tangos que lo resumen y lo fijan en las memorias.

Los jóvenes prefieren al Gardel de *El día que me quieras*, la hermosa voz sostenida por una orquesta que lo incita a engolarse y volverse lírico. Los que crecimos en la amistad de los primeros discos sabemos cuánto se perdió de *Flor de fango* a *Mi Buenos Aires querido*, de *Mi noche triste* a *Sus ojos se cerraron*. Un vuelco de nuestra historia moral se refleja en ese cambio como en tantos otros cambios. (Cortázar, 1970:136-137)

No es coincidencia que ponga en comparación a Pascual Contursi con Alfredo Le Pera (1900-1935). El segundo es uno de los letristas más afamados del tango. Su nombre quedó ligado para siempre a la figura de Carlos Gardel, sea por ser el autor de muchas

de sus últimas grabaciones -entre ellas las mencionadas por Cortázar- o porque falleció junto al cantante en el accidente de Medellín. Para la época donde triunfan las canciones de Le Pera el tango ya está consagrado y Gardel es una figura internacional de la música y el cine. Las letras del autor son un compilado de los tópicos comunes de un tango que se remeda a sí mismo. Muchas de sus temáticas están más cerca de la canción amorosa y del bolero, aunque sigue haciendo uso de algunos personajes como la “milonguita”, el “barrio malevo”, los “tauras” y los “entreveros”. Estos elementos, tan significativos en las letras del tango-canción, ilustran el paisaje que Gardel canta para la *Paramount*. Son letras a pedido y eso se nota. *Melodía de arrabal*, *Sus ojos se cerraron* y *Mi Buenos Aires querido*, por mencionar algunas, se escriben según los requerimientos del guión. El público del tango se había ampliado internacionalmente. Si bien el baile ya triunfaba en Europa desde antes de la irrupción del tango-canción, las letras necesitan una mayor comprensión para abarcar todo el espacio hispano-hablante. La audiencia ya no es solamente la del Río de la Plata, sino América entera. Por lo mismo va dejando atrás el calor local para acercarse a un tono más neutro donde Le Pera fue funcional a este requerimiento:

Le Pera contribuyó a apuntalar la nueva imagen internacional de Gardel. Le escribió letras sin lunfardismos, que se adosaban de manera precisa a las melodías que creaba el cantor. El objetivo era trabajar en un castellano despojado de matices locales, que pudiera ser comprendido en todos los países hispanohablantes, dentro de un marco sentimental donde Buenos Aires sólo apareciera como una referencia de lejanía, como el sitio del que alguna vez se había partido. (Salas, 1986:165)

Noemí Ulla (1967) destaca que de la mano de Le Pera, el tango se aleja del “graficismo de un Pascual Contursi, de un Celedonio Flores.” (Ulla, 1967:78) No solamente en la letra, sino que también en lo musical. A modo de ilustración se puede citar que *El día que me quieras* es el tango más veces grabado. Antonio Pau (2001) cuenta ciento diecisiete versiones, de las cuales, cuarenta y tres son instrumentales. La letra parece ser un homenaje a Amado Nervo, poeta modernista de quien Le Pera era admirador. La poesía del letrista parece imitar lo que el bolero venía haciendo al mismo tiempo, tal cual más tarde otros tangos como *En esta tarde gris* o *Gricel*, ambos de José María Contursi:

En estas dos primeras décadas del siglo XX, en confluencia y transferencia lírica, muchas de las canciones están basadas en poemas modernistas. Predominan los versos de Amado Nervo, y alguno que otro de Manuel Gutiérrez Nájera (“Una noche, una noche de murmullos...”), del dominicano Bazil, del venezolano José Antonio Pérez Bonalde, a quién Martí prologó su “Poema del Niágara” en 1877 como expresión del lirismo moderno, en un texto martiano que podría considerarse como el primer manifiesto del modernismo. (Zavala, 1991:32)

En el caso de Le Pera, canciones como *Volver* y *Cuesta abajo* conservan la mirada desencantada del tango. Son también composiciones para películas, en este caso para *El día que me quieras* la primera, y para el filme homónimo, la segunda. Ambas con guiones del mismo autor. *Mi Buenos Aires querido* es otro de sus tangos más conocidos y, en donde, desde el propio título, Le Pera echa mano al paisaje del arrabal: “*El farolito de la calle en que nací*”, “*la queja de un bandoneón*”, o “*la ventanita de mi calle de arrabal*” son postales muy trabajadas por el tango sentimental y que remiten a pintoresquismo y cursilería. Adjetivos que han sido lanzados con desdén sobre la canción y la poesía popular:

Federico García Lorca (1898-1936) –a ratos gigantesco en su cursilería- diría en 1934 a propósito de la exaltación sentimental y estética del modernismo americano, que fue “poesía que no tiene vergüenza de romper moldes (...) y que se pone a llorar de pronto en mitad de la calle”. Un año después, Pablo Neruda (1904-1973), defensor furioso del gusto modernista, sentenciaría que “Quien huye del mal gusto cae en el hielo”. Octavio Paz (1914-1998) en los años sesenta agregaría otro capítulo a la defensa de la pasión en los poetas americanos del cambio de siglo: “Fueron exagerados, nunca hinchados; muchas veces fueron cursis, nunca tiesos”. (Enrigue, 2013:21)

Hay mucha distancia entre el arrabal casi bucólico de su *Lejana tierra mía*, cuando dice “*Silencio de mi aldea / que sólo quiebra la serenata / de un ardiente Romeo / bajo una dulce luna de plata.*” con la descripción que hace de Buenos Aires Celedonio Flores en *Corrientes y Esmeralda*: “*y se juega el resto la doliente anemia /que espera el tranvía para su arrabal*”. En el primero hay un paisaje idílico, en el segundo una denuncia.

Quien tratará el arrabal y el paisaje de un Buenos Aires esfumado o a punto de desaparecer, es Homero Nicolás Manzione, más conocido como Homero Manzi (1907-1951), quien destacará como letrista, periodista, cineasta y político. En muchos de sus tangos es desde donde se obtiene la imagen más poetizada del arrabal, especialmente en composiciones como *Sur*, *El último organito*, *Barrio de tango* o *Viejo ciego*. Muchas de

sus obras son herederas de la poética de Evaristo Carriego y, junto a Enrique Cadícamo, están entre quienes más referencias hacen al poeta. Algunas de sus canciones son rescrituras de los personajes dibujados por el vate entrerriano: “Carriego sabía por tradición ese criollismo romántico y lo misturó con el criollismo resentido de los suburbios (Borges, ed.1976:29). Ahí es donde se ubica lo más importante de la obra de Manzi. Posiblemente los unía la mirada del provinciano, Carriego había nacido en 1883 en Paraná, Manzi, por su parte, en 1907 en Santiago del Estero. Ambos, de niños, se trasladan a Buenos Aires. El primero a Palermo, un barrio del norte, el segundo a Pompeya, en el sur. Como un homenaje al primero Manzi se estrena en el tango con su poema *Viejo ciego*, el que luego fue musicalizado por Sebastián Piana y Cátulo Castillo:

*Parecés un verso  
del loco Carriego  
parecés el alma  
del mismo violín.  
Puntual parroquiano tan viejo y tan ciego,  
tan llena de pena, tan lleno de esplín.*

El tema es de 1926. Cuatro años más tarde, Jorge Luis Borges publicará *Evaristo Carriego*, el ensayo donde habla de la vida del autor y deja muchas de sus impresiones sobre el Buenos Aires que ya no está. No es antojadizo que existan ciertas comparaciones entre ambos, pues Manzi: “De algún modo realiza en la letra de tango lo que Borges en poesía: vuelve los ojos al contorno del suburbio para juzgarlo con perspectiva literaria.” (Ulla, 1967:122). Pero hay un elemento especial en la obra del autor que lo diferencia de otros poetas que le son contemporáneos: es la mirada sobre una pérdida no del todo consumada. El arrabal no ha terminado de irse, el viejo organito aún no se despide. Beatriz Sarlo (1988) destaca que Raúl González Tuñón siempre registra el suburbio en tiempo pasado “Como el malevo y el gaucho te fuiste, viejo organito” (González Tuñón, 1928:70), en cambio Manzi, al rescribir el mismo poema: *Has vuelto* de Evaristo Carriego, glosa:

*Las ruedas embarradas del último organito  
vendrán desde la tarde buscando el arrabal,*

(...)

*Con pasos apagados elegirá la esquina*

(...)

*El último organito irá de puerta en puerta  
y allí molerá tangos para que llore el ciego,*

(...)

*y el último organito se perderá en la nada  
y el alma del suburbio se quedará sin voz.*

Tal cual el poema de Carriego, el arrabal y sus personajes aún perduran, no se han ido del todo, como tampoco se alcanzó a marchar el organito de Carriego “Y luego de un vals te irás como una / tristeza que cruza la calle desierta” (Carriego, ed.1967:130). Cabe señalar que *Sur* y *El último organito* se encuentran entre las últimas composiciones que firma el autor, cuando ya le han notificado que está enfermo y poco tiempo de vida le queda. Probablemente, ahí radica esa extraña despedida, donde se prefigura que nada termina y, si bien los barrios han cambiado, algo de ellos perdura:

*Ya nunca me verás como me vieras,  
recostado en la vidriera  
y esperándote.  
Ya nunca alumbraré con las estrellas  
nuestra marcha sin querellas  
por las noches de Pompeya...*

Existe en Manzi una mirada al mito del arrabal. Ya lo viene prefigurando en las milongas que compone junto a Sebastián Piana y, en donde en conjunto, rescatan un sonido de aires camperos y lo adecúan a la ciudad. De su mano ha vuelto a la canción porteña el aire de la provincia y ese pasado que parecía haber quedado atrás con el crecimiento de la ciudad. En él se encuentran la mitología del suburbio, la misma que dibujaba Carriego y que retoma Borges algunos años más tarde. *Milonga del 900*, *Milonga triste* y *Milonga sentimental* son las tres más conocidas y que relatan el paisaje de las orillas de Buenos Aires en expansión. Sus protagonistas pueden ser perfectamente *Rosendo Juárez*, *Francisco Real* o quien relata la historia del *Hombre de la esquina rosada*. Son los que no dudan en desenvainar el facón a la hora del entrevero “*Es fácil pegar un tajo / pa' cobrar una traición*”; pero, a diferencia de lo que hace Borges, en Manzi sí existe el tono sensiblero.

La obra del autor de *Sur* es más extensa que la de Santos Discépolo y Le Pera. Según lo que contabiliza Oscar de Majo (1998) son cerca de doscientos tangos los cuales comienza a escribir a la temprana edad de catorce años para lograr sus piezas más célebres en la década de los cuarenta, cuando trabaja de la mano de los músicos Lucio Demare y Aníbal Troilo. En esas obras es donde sus críticos descubren que le “dio al tango un lirismo viril, reflejo de la nostalgia de los porteños, despojándolo de viejas fórmulas y frases hechas, pero dotándolo de un profundo sentimiento urbano.” (De Majo, 1998:148). Ahí caben *Che bandoneón*, *Mañana zarpa un barco* y *Malena*.

En éste último se mezclan dos elementos clásicos en las letras de muchos tangos. En primer lugar, la “perdida”. La imagen de la mujer, la “femme fatale” en decadencia, que tiene a la *Milonguita* de Samuel Linnig, o a la “*Rubia Mireya*” de Manuel Romero como los ejemplos más estereotipados:

Este rechazo al mundo de lo femenino se vio incrementado sobremanera en la sociedad finisecular; el siglo XIX se despide entre el temor a la tuberculosis, a la sífilis, a la propagación del alcoholismo, tanto en los hombres como en las mujeres, y un alarmante crecimiento de la prostitución, incluso infantil (actitud recurrente en el mal pagado proletariado femenino), todo lo que contribuirá al encrudecimiento de la grave crisis que cierra el siglo, con el “*colapso del mundo precedente*”. Algunos críticos no hacen caso omiso del protagonismo social que la mujer comienza a abrirse, así pues E. Bornay (1990:16) destaca que “...surgió, particularmente por causa de este inicio de protagonismo de la mujer, una misoginia cada vez más acentuada entre muchos de los miembros de la sociedad masculina, que, por extensión, y en el ser creador, se tradujo en la progresiva aparición de una abundante imaginería literal y visual del tema de la *femme fatale*” (Zamora, 2000:132)

Por otro lado está el alcohol, que aparece ya no como una bebida de brindis y alegría, sino como un compañero de la decadencia. Lo dice Cadícamo en *Nostalgias*:

*Si las copas traen consuelo  
aquí estoy con mi desvelo  
para ahogarlos de una vez...  
Quiero emborrachar mi corazón  
para después poder brindar  
por los fracasos del amor”...*

Y Cátulo Castillo lo repite en *La última curda*:

*...y busca en el licor que aturda,*



*la curda que al final  
termine la función  
corriéndole un telón al corazón.*

...  
*¿no ves que vengo de un país  
que está de olvido, siempre gris,  
tras el alcohol?...*

En *Malena* están los dos elementos mezclados, pero no hay censura. No es la mirada resentida que pone de manifiesto en *Mano a mano* y *Margot* de Celedonio Flores. Tampoco es la voz acusadora de Evaristo Carriego de la *Costurerita que dio aquel mal paso*. En Manzi hay una mirada que se compadece, pero acompaña e incluso admira. Hay varios mitos sobre quién fue en realidad Malena, pero no es importante, se trata solamente de detalles anecdóticos que le restan valor a la obra. Lo más rescatable es ese tú a tú en que dialogan el autor y su protagonista. Similar es lo que pasa en *Los Mareados* de Enrique Cadícamo. Hay un compromiso mayor, no es sólo el retrato caricaturesco sino que aparece una complicidad. Cuando *Malena* se emborracha Manzi la acompaña “*te siento más buena, / más buena que yo*”.

Tanto *Malena* como *Che, bandoneón* se encuentran entre sus obras más melancólicas. En ambas la tristeza es el eje central. Puede sonar a lugar común repetir que los tangos son tristes, pero en Manzi alcanza dimensiones que son distintas, utilizando metáforas que aluden al propio tango. El “fueye”<sup>37</sup> es compañero, confidente y voz de la tristeza: “*y el trago de licor que obliga a recordar / si el alma está en "orsai", che bandoneón*”. Lo mismo sucede cuando dice que Malena canta como ninguna, pues sus penas son las del bandoneón. En cada uno de ellos está el recuerdo, “*y el trago de licor que obliga a recordar*” o “*acaso aquel romance que sólo nombra / cuando se pone triste con el alcohol*”, y en los dos la pesada carga de la melancolía:

Este tipo de tedio recuerda a lo que Freud escribió sobre la melancolía, cuando sostenía la existencia de una similitud entre melancolía y aflicción, ya que ambos comportan la conciencia de una pérdida pero, en tanto que el que sufre tiene perfecto conocimiento de lo perdido, el melancólico no suele tener tan clara conciencia de qué es lo que le falta. (Svendsen, 2006:17-18)

El tema de la melancolía no es exclusividad de Homero Manzi, también está en Mario Batistella con *Cuartito azul* o Virgilio San Clemente y *El adiós*. Tampoco es característico únicamente del tango, sino que se encuentra muy presente en toda una

---

<sup>37</sup> Fueye es otra de las formas de llamar al bandoneón.

generación de escritores que son contemporáneos. Cada una de las letras que se han ido mencionando corresponden a un período que abarca desde 1917 hasta inicios de los años cincuenta, que como ya se ha señalado anteriormente, fue muy convulsionado en Argentina, ya sea desde los grandes movimientos demográficos que comenzaban a consolidar una población, hasta los sucesivos cambios políticos regados de represión y violencia. Ante ellos el lamento y la nostalgia son “formas y actitudes que una sociedad, o un sector de ella, adopta frente a un pasado cuya desaparición es vivida como irremediable. La idealización organiza estas reacciones; se idealiza un orden pasado al que se atribuye los rasgos de una sociedad más integrada, orgánica, justa y solidaria” (Sarlo, 1988:33)



### 3.3 EL PÚBLICO

Ya está prefigurado el tango. Hay un grupo de músicos, poetas y cantantes que tienen un repertorio medianamente definido. Existen unas temáticas que son comunes en muchas composiciones, así como también una estética que lo sitúa en parámetros sociales, geográficos y temporales. Pero ¿a quién se dirige el tango? Existe una audiencia que lo consagra como la manifestación popular más importante del Río de la Plata y que después lo exporta al resto del mundo hispano parlante. Ese público es la nueva clase media que surge en la Argentina, especialmente en las ciudades. Es hija de la inmigración, en muchos casos ha tenido acceso a la educación primaria y es contemporánea al nacimiento de los medios de comunicación masiva, como son los diarios, la radio y las revistas. Por tal motivo, no hay que centrarse únicamente en el emisor y el mensaje, sino también en el receptor, en el público que hace triunfar. A él apelan las letras de Homero Manzi o Enrique Cadícamo y a él le cantan Ignacio Corsini y Azucena Maizani:

Las letras otorgan a quienes las escuchan y saben de memoria una tradición sobre quiénes son, qué significan el barrio, la ciudad y el pasado, qué han de esperar de la vida y cuántas frustraciones les esperan al doblar la esquina. El buzón, el almacén, el farol y la luna no son sólo parte de una descripción geográfica urbana sino que adquieren un significado emocional que resulta trascendente para un muchacho de barrio: es la fuerza vital del pasado y de relaciones interpersonales que le dan identidad personal y cultural. (María Susana Azzi, citado en Conde, 2005:8)

Beatriz Sarlo (1985) en *El imperio de los sentimientos* analiza la lectura de las novelas de folletín que circularon masivamente en los inicios del XX en la Argentina, misma época en que el tango-canción irrumpe. Para Sarlo, ambas manifestaciones populares apelan a un mismo público y compiten por la primacía en incidencia social, en donde, luego del teatro y la propia novela, están el cine, la difusión discográfica y la venta de partituras, tanto de canción internacional, como del propio tango. Homero Manzi y Alfredo le Pera destacaron en el cine y el tango, Discépolo incursionó además en el teatro, así como Cadícamo en la novela.

La combinación entre tango y teatro, más tarde tango y cine, fue muy usual, ya que el público de ambos es el mismo. *Mi noche triste* se popularizó en el sainete *Los dientes del perro* y *Viejo smoking* fue grabado como cortometraje sonoro por Carlos Gardel. La calle Corrientes se transformó en un punto referencial para la canción

porteña y en sus teatros se fueron estrenando piezas ante un público cada vez más amplio. Beatriz Sarlo (1985) cita a Nora Mazziotti, quien comenta que en la ciudad de Buenos Aires, ¿HACIA? para el año 1889, había dos millones y medio de espectadores anuales, y que (para) EN el año 1925 la cifra había crecido hasta casi los siete millones. Jorge Dubatti (2013) agrega que la cantidad de espectáculos anunciados pasa de casi cincuenta por año (para) EN1920, a casi noventa sólo nueve años más tarde. En el caso del cine evoluciona de casi tres millones y medio de espectadores, (para) (1910), a casi diecinueve millones en 1923, superando los veinte millones. Apara comienzos de la década del treinta. De igual manera, en el caso de las novelas de folletín, algunos tirajes alcanzaron los doscientos mil ejemplares, o, en el propio tango, Santos Discépolo, respondiendo a una entrevista de *Caras y Caretas* (1929), cifra en doscientos veinte mil los discos que hasta esa fecha se han impreso con producciones suyas, sin considerar las copias clandestinas.

Desde aquí es válida la pregunta “por qué plantear siempre la clásica oposición de los años veinte, por qué solo Boedo-Florida, cuando la textualidad desborda evidentemente los límites de esta topología simple.”(Sarlo, 1985:10). Hay todo un campo inmenso que es necesario explorar, que puede estar incluso mucho más en sintonía con lo que buscaba la mayoría de la población. La teoría se ha encargado más del análisis de lo que se llama “alta cultura”, dejando de lado otras manifestaciones populares donde también se puede hablar de literatura. Es pertinente también, dada la masividad del fenómeno del tango, plantear la pregunta que se hace Michael Rössner cuando explica el miedo valorativo a la hora de enfrentar “los conceptos de “literatura de bajo nivel”, “trivial”, “de entretenimiento” o “de masas” y que siempre intenta esquivar la evidentemente inevitable valoración buscando clasificaciones “verticales” en lugar de “horizontales”.” (Rössner, 1997:12). Agrega que cuando se habla de letra para música la distancia es aún mayor, sólo en el caso de la “chanson francesa” se han realizado algunos estudios, pues “fueron ennoblecidos, por lo general mediante coincidencias personales con representantes de la literatura culta.” (Rössner, 1997:12) Probablemente, ese ennoblecimiento le ha jugado una buena pasada al tango, aunque muchas veces pareciera que en el tono con que se aborda hay un paternalismo desde la llamada literatura seria.

Fuera de considerar las simpatías que pudo haber despertado el tango dentro de los sectores más letrados, o de la misma intelectualidad que le fue contemporánea, es importante destacar la fuerte raigambre popular de la que gozó. Fue la música más

popular en la ciudad de Buenos Aires durante la primera mitad del XX, así como, junto al bolero, una de las más destacadas dentro del ámbito hispano parlante. Su público es, tal cual sus autores, hijo de la inmigración, ya sea la interna o la europea, y como ellos busca sentirse reflejado en las canciones: “Un aspecto relevante en el pensamiento hegeliano es el de que, tan pronto como el hombre alcanza cierto grado de conciencia propia, siente la necesidad de forjarse una identidad.” (Svendesen, 2006:96). Algunos letristas buscaron ser los portavoces de esa búsqueda de identidad, el propio Santos Discépolo lo decía: “El origen del tango es siempre la calle, por eso voy por la ciudad tratando de entrar en su alma, imaginando en mi sensibilidad lo que ese hombre o esa muchacha que pasan quisieran escuchar, lo que cantarían en un momento feliz o doloroso de sus vidas” (Salas. 1989:198). A ese público apela el tango, el mismo que intenta descifrar Scalabrini Ortiz en *El hombre que está solo y espera* y que se siente desilusionado cuando Gardel incursiona en otros géneros. Carlos de la Púa lo expresa en su crónica *Che Carlitos, largá la canzoneta*:

Anoche andábamos en banda por la ciudad con Discepolín -el punto más alto de la emoción milonguera- cuando llegamos al Broadway para oírte cantar... Pasaron unos minutos, que nos parecieron años por la ansiedad, cuando entre una descarga nutrida de aplausos apareciste vos... más pibe que nunca, más cambia que siempre, repartiendo sonrisas como si fueran mangos... Después del primer tango vino otro, después otro, luego una ranchera y después... cuando la sala enardecida de criollismo en una hermosa confusión de chicas fífis y de reos pedía a gritos Mano a mano y Confesión... vos, Carlitos Gardel, el brillante puntero de nuestro corazón "orre", te adelantaste y con la misma serenidad y con la misma entonación que ayer ponías para decir: "Ahora voy a cantar un tango", dijiste: “Ahora voy a cantar una canzoneta napolitana...

Bueno, mirá, viejo, si en una de mis andanzas por el viejo mundo lo hubiera encontrado al Viejo Vizcacha del Martín Fierro fumando cigarrillos Camel, no me hubiera causado tanta sorpresa. Nos miramos con Discépolo y con nuestro lengue que sólo estaba acostumbrado a almacenar mocos, nos secamos una lágrima.

No podíamos creer lo que escuchábamos, ahí mismo sobre la Calle Corrientes, frente al público porteño que nunca le importó, tal vez, sino tu corazón y tu entonación porteña, donde vibra el alma de nuestro pueblo; vos, Carlitos Gardel, anunciabas una canzoneta... Vos sabés bien que soy incapaz de tirarte, porque sería tirarme contra algo mío, como son las cosas que vos cantás y que te dieron nombre, pero siento la necesidad de decirte esto, que me sale del corazón: Largá las gringadas esas que serán muy bonitas pero que nosotros no las concebimos cantadas por vos... No te dejés engrupir, Carlitos, largá a tiempo antes de que se pase el santo por el elemento rante y empiecen a disminuir los discos, que bien sabés que no los compran los bacanes. (De la Púa, 1931)

El texto, aparecido en el diario *Crítica*, el quince de septiembre de 1931, da cuenta de la fuerte raigambre que tenía la canción porteña en Buenos Aires y describe al público que consagró a Gardel, así como al tango en general. Si bien se puede argumentar que la audiencia que está capacitada a pagar una entrada al teatro o un concierto es solamente un fracción del la que seguía la música, la crítica del Malevo Muñoz apela a la condición popular de sus seguidores, que es, como se comentaba anteriormente, muy similar al que consume las novelas de folletín y asiste al teatro de vocación comercial. Dentro de este universo, hay en algunos casos una búsqueda de manifestaciones artísticas que no solamente apelen a lo emotivo, sino que sostengan una crítica social en la cual el espectador se vea reflejado. Tal es el caso del “Teatro del Pueblo” de Leonidas Barletta con quien el grotesco y el tango muchas veces chocaron:

:

Un público medio y barrial encontraba en estas narraciones, varios niveles de identificación: el primado de los afectos en el desenlace, después de la regulación por hambre del resto de la intriga; la presencia de personajes cercanos por sus carencias, pero a la vez poseedores de un exotismo apreciable: una sociedad novelística formada por actores de diversos orígenes nacionales que, por su mezcla, parecían verosímiles, familiares, próximos a la experiencia de un habitante de Buenos Aires: es decir, un vagón de segunda clase donde podían comunicarse las lenguas y las culturas, sin que un centro lingüístico impusiera su hegemonía sobre los extranjeros.” (Sarlo, 1988:200-201)

Ese “vagón de segunda clase” es el público del tango. A ellos se refieren las letras. El mismo Barletta decía que nada educa tanto a los hombres como ver el destino de los hombres, y Santos Discépolo afirmaba tener la dicha de interpretar los gustos del público, ya que se identificaba con él. Obviamente no todos los tangos gozaron de esa complicidad, pero sí se puede afirmar que en los casos de los poetas más citados en la presente investigación hubo una búsqueda de ello y, en muchas ocasiones, sus obras trascendieron la contingencia. No se puede afirmar que esto haya sido únicamente gracias a la letra, sino que fueron varios los factores que estuvieron en juego. Por un lado la música, así como también la suerte de haber sido grabadas en alguna de las voces y orquestas de gran repercusión. Sea como sea, hubo una consagración y eso se lo dio el público. Manuel Vásquez Montalbán, en el prólogo a uno de los libros de Iris Zavala, lo explica:

... he sostenido que la canción popular entendida no como canción tradicional sino como la canción de consumo mediáticamente propiciada, tiene el inmenso valor que se le da a veces la calidad letrista y musical, pero siempre el uso que de ella hace la sentimentalidad popular. Como toda obra literaria o complicidad creadora que Goethe y los ilustrados ya suponían entre la existente y propiciada por el poder a través de la industria cultural o del simple dirigismo, sin comprender el papel que desde hace unos setenta años desempeñan los medios de inculcación de consumo cultural y la función que en ese consumo desempeña la canción como portadora de pautas de imaginación, de ideología y conducta. (Zavala, 2000:9)





**PARTE II**  
**Cambalache**



## 1.0 ENRIQUE SANTOS DISCÉPOLO

En la primera parte de este trabajo aparecieron fechas, hechos y nombres que han estado profundamente ligados a la historia del tango, y con ello, a la figura de Enrique Santos Discépolo. Hitos, movimientos literarios, publicaciones, y estrenos teatrales, entre otros, cumplieron un rol central en el Buenos Aires de la primera mitad del XX y de muchos de ellos Enrique Santos fue testigo y protagonista. En primer lugar, así como muchos artistas e intelectuales de su generación, Santos Discépolo es uno más de los miles de descendientes de inmigrantes que arribaron desde Europa, principalmente del sur de Italia, al puerto de Buenos Aires, seducidos por la posibilidad de generar fortuna. Las últimas décadas del XIX y el primer cuarto del XX los vieron convertirse en los nuevos ciudadanos argentinos y, dado el volumen de su legión, moldearse y moldear al nuevo habitante de Buenos Aires.

Enrique Santos Discépolo casi nació con el siglo, un veintisiete de marzo de 1901. Su vida fue testigo de acontecimientos históricos y culturales de suma importancia para la Argentina contemporánea. En el plano cultural, la aparición de espectáculos como el circo criollo de los hermanos Podestá y más tarde, en lo musical, los payadores José Bettinotti o Gavino Ezeiza, para concluir con la irrupción de Carlos Gardel, máximo referente de la canción porteña y figura por antonomasia del tango-canción. Orquestas típicas, espectáculos de revistas, sainete, grotesco y cine, tuvieron al menor de los Discépolo como figura destacada, así como al final de su carrera sus charlas radiales supieron de la labor creativa de la cual hizo gala.

En lo histórico, y principalmente lo político, el siglo XX fue el momento de Santos Discépolo. El ideario anarquista, del cual simpatizó, marcó la contingencia para toda una generación. La semana trágica y, más tarde, el fusilamiento de Severino di Giovanni pusieron en entredicho los avances de la modernidad e hicieron evidente el fuerte costo social que ello acaraba. La ilusión de dejar atrás la argentina colonial que los simpatizantes de Hipólito Yrigoyen defendían como baluarte de su gobierno fue truncado por el primero de los muchos golpes de estado que sacudieron toda la pasada centuria argentina. La década infame, la restauración conservadora y finalmente la irrupción del justicialismo, de la mano de un carismático militar como lo fue Juan Domingo Perón, lograron generar un movimiento de masas, que ha sido el más potente que se ha dado desde entonces en el país. Santos Discépolo fue parte y protagonista de él, aunque no pudo ver el cruento desenlace, ya que años antes de derrocado el

gobierno, y sólo a meses de la muerte de Evita, dejaba de vivir el autor que llamo PUSO NOMBRE AL SIGLO XX: el siglo del cambalache. Lo que Discépolo vio y dejó escrito en letras de tango, obras de teatro, locuciones radiales y guiones para cine, fue EN el mismo momento que, en sus distintos estilos, plasmaron los grupos de Boedo y Florida y las crónicas y relatos de Roberto Arlt.

A modo de esquema, para ahorrar la escritura de una biografía, tema que se pretende eludir, se ha optado por anexar una tabla cronológica. En ella aparecen mencionados los hitos más importantes en la carrera del autor, las fechas estimadas de sus composiciones más importantes, lo mismo que algunas obras de otros autores que le fueron contemporáneos. De esa forma se pueden contextualizar las relaciones que existieron entre los tangos de Santos Discépolo y el “campo intelectual”.

Cabe destacar que el autor se estrena en el género musical con la composición de la partitura de *Bizcochito*, en 1925, pero es al año siguiente cuando firma su primera obra con letra propia en *Qué vachaché*. Desde ahí son veintitrés años en dónde dejó casi medio centenar de obras, finalizando en 1948 con su tango *Cafetín de Buenos Aires*, donde invierte la fórmula del primero, haciéndose cargo solamente de la letra. Una porción importante del siglo, casi la misma que abarcó Roberto Arlt, y en la cual comparten visiones. Es el mismo tiempo que transitó, desde una vereda que a veces parece muy lejana, Jorge Luis Borges, al quien tantas veces se ha aludido en estas páginas.

## CRONOLOGÍA

- 1850** El 1 de noviembre, nace en Nápoles, Santo Discépolo, músico y padre de Armando y Enrique Santos.
- 1871** Luego de estudiar en el conservatorio, Santo Discépolo se embarca hacia Argentina. Es uno de los diez mil italianos que llegaron ese mismo año. El músico se desempeñará como director de la Banda de Policía y Bomberos, además de profesor en un conservatorio montado en su hogar.
- 1875** Santo Discépolo contrae matrimonio con Luisa de Luque, porteña hija de genoveses.
- 1887** El 18 de septiembre nace Armando Discépolo. Hijo mayor del matrimonio de Santo y Luisa.

- 1896** El 3 de agosto nace Celedonio Esteban Flores, autor de *Mano a mano*.
- 1899** El 24 de agosto nace en Buenos Aires Jorge Luis Borges.
- 1900** Nace en Buenos Aires, el 26 de abril, Roberto Emilio Godofredo Arlt.
- 1901** El 27 de marzo, en el barrio del Once, ciudad de Buenos Aires, nace Enrique Santos Discépolo. Es el cuarto hijo y el menor de Santo.
- 1906** Muere Santo Discépolo.
- 1907** El 1 de noviembre, en Añatuya, provincia de Santiago del Estero, nace Homero Manzione, conocido luego como Homero Manzi.  
En Buenos Aires y otras ciudades se lleva a cabo la Huelga de los inquilinos.
- 1908** Evaristo Carriego publica *Misas Herejes*.
- 1909** Muere Luisa Deluchi y Enrique Santos queda huérfano.
- 1911** Enrique se muda a vivir con su hermano Armando.
- 1912** Enrique Santos ingresa a la escuela normal Enrique Acosta, donde cursa hasta segundo año, no finalizando su preparación para maestro.  
Muere de tuberculosis el poeta Evaristo Carriego.
- 1914** Póstumamente se publica *La canción de mi barrio* de Evaristo Carriego.
- 1916** Armando Discépolo estrena *El movimiento continuo*.
- 1917** Enrique Santos debuta como actor en la compañía de Roberto Casaux.  
Carlos Gardel graba *Mi noche triste*.
- 1918** Se estrena la obra *Los duendes*, de Enrique Santos Discépolo y Mario Folco.  
Lo hace la compañía Vittone-Pomar.  
Manuelita Poli, estrena *Mi noche triste*, en *Los dientes del perro*.
- 1919** Escribe, en colaboración con Miguel Gómez Bao, *El señor cura*, adaptación de un cuento de Guy de Maupassant.  
Nuevamente en colaboración con Mario Folco escribe el sainete *Páselo cabo*.  
En el mes de enero se sucede la llamada “Semana trágica”.
- 1920** La academia de Blanca Podestá estrena su obra de un acto *Día feriado*.  
Celedonio Esteban Flores estrena *Margot* y *Mano a mano*, dos de sus tangos más populares.

- 1921** Enrique Santos Discépolo estrena *El hombre solo*.  
Armando Discépolo estrena *Mustafá*.
- 1923** Armando Discépolo estrena *Mateo*, considerado el primer grotesco.  
Jorge Luis Borges publica *Fervor de Buenos Aires*.
- 1925** Enrique incursiona con el tango y compone la música de *Bizcochito*, con letra de José Antonio Saldías.  
Los hermanos Discépolo escriben el grotesco *El organito*.  
Armando Discépolo estrena *Babilonia*.
- 1926** Año clave.  
Enrique Santos Discépolo estrena, *Qué vachaché*, su primera letra de tango.  
Jorge Luis Borges publica *El tamaño de mi esperanza*.  
Raúl González Tuñón publica *El violín del diablo*.  
Nicolás Olivari publica *La musa de la mala pata*.  
Roberto Arlt publica *El juguete rabioso*.  
Homero Manzi estrena *Viejo ciego*, con música de Cátulo Castillo y Sebastián Piña.
- 1928** Enrique Santos estrena dos tangos que tendrán rotundo éxito: *Esta noche me emborracho* y *Chorra*.  
Armando Discépolo estrena el grotesco *Stéffano*.  
Carlos de la Púa publica *La crencha engrasada*.
- 1929** Enrique Santos estrena *Malevaje*, tango con música de Juan de Dios Filiberto, compañero en “Los artistas del pueblo”.  
Compone *Soy un arlequín*.  
En colaboración musical de Francisco Pracánico, y en letra de Francisco García Jiménez, compone *En el cepo*.  
Roberto Arlt publica su segunda novela *Los siete locos*.
- 1930** Santos Discépolo compone *Victoria* y *Yira... yira*.  
Actúa en un corto junto a Carlos Gardel.  
En colaboración musical de Ray Rada estrena *Justo el 31*.  
Compone *Confesión*, letra en colaboración de Luis César Amadori.  
El 6 de septiembre, un golpe de estado derroca al gobierno de Hipólito Yrigoyen, y tras ello surge el período conocido como “La Década Infame”.  
Leónidas Barletta funda “El teatro del pueblo”.  
Jorge Luis Borges publica su ensayo *Evaristo Carriego*.
- 1931** Santos Discépolo dirige la obra *Historia del tango en dos horas* y escribe la obra *Caramelos surtidos*.

Compone el tango *Qué sapa señor* y el vals *Sueño de juventud*.  
El 1 de febrero es fusilado Severino Di Giovanni, anarquista que dejó profunda huella en la vida política y literaria de Buenos Aires. Roberto Arlt y Enrique González Tuñón, testigos de la ejecución, escriben sobre el hecho. Roberto Arlt publica *Los lanzallamas*, la segunda parte de la novela *Los siete locos*.  
Raúl Scalabrini Ortiz publica *El hombre que está solo y espera*.

- 1932** Santos Discépolo escribe y compone el tango *Secreto*.
- 1933** Santos Discépolo escribe y compone *Tres esperanzas*.  
El 1 de mayo se firma el pacto Roca-Runciman  
Roberto Arlt publica *El jorobadito*, libro de cuentos donde aparece *Las fieras* y *Ester primavera*.
- 1934** De visita en Chile, con colaboración en letra de Alfredo Le Pera compone *Carillón de la Merced*.  
Compone *Quién más, quién menos*
- 1935** Santos Discépolo viaja a Madrid, Barcelona, París y Marruecos.  
Escribe *Alma de bandoneón*, con colaboración en letra de Luis César Amadori.  
Compone *Cambalache*.  
En la ciudad de Medellín, el 24 de junio, mueren en un accidente aéreo Carlos Gardel y Alfredo le Pera.  
Jorge Luis Borges publica *Historia universal de la infamia*.
- 1936** Santos Discépolo actúa en *Mateo*, filme basado en la obra de su hermano Armando.  
Estalla la Guerra Civil Española y Federico García Lorca es fusilado.
- 1937** Escribe *Melodía porteña*.  
Compone *Desencanto*, letra en colaboración con Luis César Amadori.
- 1938** El 25 de octubre, en Mar del Plata, se suicida Alfonsina Storni.
- 1939** Santos Discépolo dirige el filme *Cuatro corazones*.  
Compone el tango *Tormenta*, la milonga *Cuatro corazones* y el foxtrot *Por qué te obstinas en amar a otro si hoy es lunes*.
- 1940** Santos Discépolo dirige el filme *Caprichosa y millonaria* y *Un señor mucamo*.  
Compone *Martirio*.



- 1941** Escribe el tango *Infamia*.
- 1942** Santos Discépolo dirige los filmes *En la luz de una estrella* y *Fantasma en Buenos Aires*.  
El 16 de julio fallece en Buenos Aires, Roberto Arlt.
- 1943** Santos Discépolo escribe *Uno*, con música de Mariano Mores.  
Estrena la obra *Wunder Bar*.  
Dirige la película *Cándida, la mujer del año*.  
El 4 de junio un golpe militar derroca al presidente Ramón Castillo. Finaliza la llamada “Década infame”  
El 27 de noviembre, Juan Domingo Perón asume la Secretaría de Trabajo y Previsión.
- 1944** Compone *Canción desesperada*.
- 1945** Escribe *Sin palabras*, con música de Mariano Mores.
- 1946** El 4 de junio asume la presidencia de Argentina Juan Domingo Perón.
- 1947** Escribe una nueva letra al tango de Ángel Villoldo, *El choclo*, la cual sustituye a la de Juan Carlos Marambio Catán.  
El 28 de julio muere Celedonio Esteban Flores.
- 1948** Compone *Cafetín de Buenos Aires*, con música de Mariano Mores.
- 1949** Dirige y actúa en *Blum* montaje teatral.  
Escribe el guión de *Yo no elegí mi vida*.
- 1951** Enrique Santos Discépolo transmite sus columnas radiofónicas *Pienso y digo lo que pienso*.  
El 11 de noviembre se realizan elecciones, siendo reelegido Juan Domingo Perón en la presidencia.  
El 3 de mayo fallece Homero Manzi.  
El 23 de diciembre, a los cincuenta años, muere Enrique Santos Discépolo en su departamento en la ciudad de Buenos Aires.  
Deja inconclusos sus tangos *Fangal* y *Mensaje*.
- 1955** Golpe de estado derroca a Juan Domingo Perón. El presidente se exilia en la España gobernada por Franco.

A lo largo de su vida Enrique Santos Discépolo estuvo ligado al mundo artístico y musical. Ya desde su temprana infancia merodeaba por el conservatorio musical que dirigía su padre, o más tarde en su adolescencia y bajo la tutela de su hermano Armando, incursionó en el mundo de la actuación. Antes de los nueve años quedó completamente huérfano al fallecer su madre, tres años antes lo había hecho su padre, pasando al cuidado de unos tíos maternos cuya vida burguesa y estricta recordaría de adulto sin mucho afecto. Dos años más tarde, Armando, trece años mayor que él, se hace cargo de su educación. El primogénito de Santo y Luisa comenzaba a ganar cierto prestigio como dramaturgo de la mano de los Podestá y podía proseguir la formación artística que había truncado la muerte de Santos.

Enrique Santos Discépolo es un hijo de la inmigración. Por su lado materno es de segunda generación de italianos. Los de Luque, sus abuelos genoveses, habían arribado a la Argentina previo a la gran ola que poco tiempo después llegaría propiciada por los gobiernos liberales. Por el lado paterno la historia es más común. Santo Discépolo, napolitano, como la gran mayoría de los inmigrantes de finales del XIX, llegó al puerto argentino en el último tercio del siglo, buscando el mejor horizonte profesional y económico al que le invitaba el artículo veinticinco de la constitución de 1853, que propiciaba la llegada de europeos que pudieran “mejorar las industrias, e introducir y enseñar las ciencias y las artes.”

Si bien la suerte no golpeó con una gran fortuna a la casa de los Discépolo-de Luque (ambos padres fallecieron a temprana edad), su pasar económico fue lejano a la miseria que le tocó a muchos de los recién llegados. Para Santo, padre de Enrique, el trabajo de director de la banda de música del cuerpo de Bomberos y Policía le permitió un salario y una reputación que lo alejó de la pobreza, a la vez que le permitió dedicarse a su profesión. Más tarde, el conservatorio que instaló en su hogar le otorgó una independencia laboral y un roce social que a muchos de sus coterráneos les fue ajeno. Enrique Santos se fue criando en un medio estimulante, pero que vio truncado tempranamente. Más tarde, al cuidado de su hermano, prosiguió un estilo de vida similar, proyectando incluso una profesión posterior de maestro, tema que abandonó al dedicarse completamente a la vida artística y creativa.

Su educación y condición socioeconómica, así como el tema del origen está patente en su obra. Es un habitante de la ciudad y específicamente del centro de ella. Eso lo traspa a los protagonistas de sus tangos, son ellos personajes de la nueva clase media que surgía y se ampliaba con el transcurso del siglo. No hay guapos, ni

compadritos, salvo el caso de *Malevaje*, donde más que homenajear a uno, lo caricaturiza burlándose del estereotipo de muchos de los tangos y cuentos que por ese entonces se reproducían en una fórmula más o menos repetida.

En su obra, principalmente los tangos, quien protagoniza el drama no es alguien de facón al cinto, sino mucho menos heroico. Su protagonista puede ser identificado con el anónimo paseante de la ciudad, el que espera el tranvía para su trabajo, compra el diario *Crítica* o *El Mundo* y tiene algún empleo de funcionario público. Sus canciones son la banda sonora del *Hombre que está solo y espera*, no del gaucho ni de los guapos arrabaleros de los tangos que lo preceden, ni de la mitología de Buenos Aires que Borges hereda de Evaristo Carriego.

Los personajes que desfilan por éstos rompen esquemas, y no sólo en cuanto a la estética o a esa mirada estereotipada de cuchilleros y malevos. No hay en Santos Discépolo ni milonguitas ni costureritas. Tampoco hay pobres moralizantes, sino que sujetos que viven y padecen, no importando su origen social. Tal como señala en *El choclo*, en sus piezas se mezclan “bacanes”, “reos”, “shushetas” y “minas”, en una amalgama que es tan confusa como el escaparate de las tiendas de cambalaches. Psicológicamente los asume en disyuntiva y enfrentados al fracaso. En la mayoría de ellos aparece una actitud de resignación, y cuando por fin se atreven a pasar a la acción, encuentran la misma respuesta: la vida es absurda.

Sus protagonistas pueden ser hombres buenos, casi cándidos, como en *Chorra* o *Yira...yira*, pero también canallas, como en *Fangal* y *Confesión*. En éstos últimos la cercanía en la forma de abordarlos recuerda a los antihéroes de *Esther primavera* y *Las fieras*, cuentos de Roberto Arlt, o al Remo Augusto Erdosain de *Los siete locos*. Claramente estos personajes, los de Santos Discépolo y Arlt, así como también los que en poesía surgen de las plumas de Nicolás Olivari o Raúl González Tuñón, son los porteños de la década infame, cuando el porvenir no se veía tan triunfal y un aire de fracaso y frustración recorría la Argentina:

El gaucho y el compadre son imaginados como rebeldes; el argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado. Ello puede atribuirse al hecho general de que el Estado es una inconcebible abstracción; lo cierto es que el argentino es un individuo, no un ciudadano. Aforismos como el de Hegel "El Estado es la realidad de la idea moral" le parecen bromas siniestras. Los films elaborados en Hollywood repetidamente proponen a la admiración el caso de un hombre (generalmente, un periodista) que busca la amistad de un criminal para entregarlo después a la

policía; el argentino, para quien la amistad es una pasión y la policía una *maffia*, siente que ese "héroe" es un incomprensible canalla. (Borges, ed.1976:114)

Son individuos, como llama Borges a los habitantes de una nación incapaz de generar ciudadanos, y tal cual el país, está en constante cambio. El desarrollo de los servicios, la diversificación de la economía, así como el crecimiento del estado, van moldeando una clase media que se consolida más rápido que en otros países del continente, y mediante la cual, muchos argentinos, y entre ellos muchos hijos de inmigrantes, dejan atrás su origen campesino o proletario. Entre todos van cambiando el carácter del nuevo porteño, para dejar atrás al criollo.

Santos Discépolo claramente no tiene la historia de Jorge Luis Borges. A diferencia del autor de *El aleph*, no proviene de una familia que ha sido protagonista en la formación de la nación, con antepasados cuya historia se confunde con la propia del país. No goza de relaciones sociales entre quienes poseen privilegios, tanto en lo económico como en lo cultural. Pero, por otra parte, no vivió la miseria que Celedonio Flores relata en muchos de sus tangos y poemas, o la marginación que recordaba haber padecido Roberto Arlt en un hogar donde el maltrato y la precariedad convivían.

Lo de Santos Discépolo no fue un encuentro por asalto a la cultura, sino que fue parte fundamental en toda su biografía, desde incluso su más temprana edad. En entrevistas contaba haber tenido un globo terráqueo desde niño, así como mantener contacto con música culta, directamente del conservatorio de su padre. A modo de contraparte, el caso de Roberto Arlt fue distinto, y cabe señalarlo, pues, a pesar de ciertas diferencias, en las obras de ambos fluye una mirada que se enorgullece de su origen popular y que reivindica espacios lejanos a la academia como fuentes de educación y adquisición de cultura:

Arlt inventa o recuerda estos comienzos para diseñar una estrategia distinta en relación con la tradición y el capital cultural. Todas sus autobiografías plantean, a veces sarcásticamente, la privación cultural que forma parte del pasado que exhibe. Ellas mezclan dos temas, la precariedad de su formación y la exhibición de lecturas, que son contradictorios pero, de algún modo, también complementarios, porque la exhibición de lecturas ocupa el lugar que, ni por linaje ni por adquisición, pueden otorgar otros títulos. El sarcasmo es una de las formas del resentimiento ante la distribución desigual de la cultura. Arlt escribe a partir de un vacío que debe ser colmado con los libros y los autores que menciona. Antes de él, nada que autorice su texto: una familia de inmigrantes centroeuropeos, la vagancia, el castellano como única lengua,

cotejada sólo con la de sus padres (y ninguna de ellas era lengua de la literatura, porque la literatura no estaba materialmente en el espacio definido por la lengua). (Sarlo,1988:51)

Tal como se mencionaba, la biografía de Enrique Santos Discépolo estuvo marcada en forma temprana por la muerte de sus padres y la posterior tutela de unos tíos primero, y luego del mayor de sus hermanos, Armando. Más allá de lo afectivo, en el plano vocacional y profesional, esta unión sellará el destino del autor de tangos. Bajo el cuidado de su hermano incursiona en el mundo artístico, primero como actor de teatro y poco tiempo después como autor, ya sea en colaboración o de manera individual. Su calidad actoral fue aplaudida por la crítica, lo que lo anima a dejar de lado sus estudios para maestro y dedicarse completamente a la vida de los escenarios, la cual nunca dejará, a pesar de años más tarde ganar mayor fama como compositor que como intérprete escénico. Los tangos le dieron sus más grandes logros, pero fue notable su desempeño en el cine, tal el caso de *Mateo*, o como guionista y director. Por lo demás, no dejó nunca de dirigir teatro, lo que hizo hasta su último año de vida. Sus distintas facetas se mezclaron siempre. Sus tangos acompañaron a sus películas, así como musicalizaron sus montajes escénicos, por tal motivo, y principalmente en lo temático, son indivisibles a su faceta actoral. El relato de la tragedia y el fracaso, en un lenguaje directo y accesible a todo tipo de público, es herencia del grotesco criollo.

De la mano de Armando comienza, asimismo, su contacto con idearios de izquierda, que si bien no lo arrastrarán a una militancia, lo marcarán profundamente, principalmente en sus lecturas. “Los artistas del Pueblo”, el taller de Guillermo Facio Hebequer, fue una escuela fundamental. En el espacio de trabajo del grabadista compartió con creadores que se vinculaban a la revista *Claridad*. Allí sostuvo charlas con el escultor Agustín Riganelli, el también grabadista Abraham Vigo, los pintores José Arato y Benito Quinquela Martín y el músico Juan de Dios Filiberto. Muchos de ellos se encontraban cercanos al ideario anarquista y altamente influenciados por los sucesos de la Rusia revolucionaria: “Era la bohemia. Muchas ideas y poca plata, muchos gritos, muchos discursos y poca comida” (Discépolo, ed.1986:58), como recordaría años más tarde el autor.

Entre las conversaciones, las lecturas y el trabajo sobre las tablas, que es lo que finalmente más influye en sus composiciones, Enrique se va fogueando como artista. En un primer momento, quizás por el pudor que le causaba ser hermano de uno de los dramaturgos más renombrados del momento, aparece mencionado en los repartos sólo

como Enrique Santos, obviando su apellido, pero más adelante se atreve a escribir sus propias piezas. Antes de incursionar en el género musical, que finalmente le daría fama, estrena algunas obras teatrales como *Los duendes* y *Páselo, cabo*, en colaboración con Mario Folco; *El señor cura*, con Miguel Gómez Bao y *Día feriado*, hasta llegar a 1925 cuando, de la mano de su hermano Armando, irrumpe directamente en el género conocido como grotesco criollo mediante *El organito*, obra que estrena la compañía de Pascual Carcavallo en el Teatro Nacional, un nueve de octubre del mismo año. No fue anecdótico su paso por los escenarios y la dramaturgia, lo acompañará siempre, incluso más tiempo que el que le dedica al tango: “Con respecto a mi actuación en los escenarios, le diré que aún cuando haya dejado de trabajar en el teatro, nunca dejé de ser actor. Justamente mi obra de actor, yo la veía antes que nada, desde el plano del intérprete (...) Y lo mismo ha ocurrido con mis tangos. Casi todos ellos están concebidos y realizados a base de un tipo.” (Discépolo, ed.1986:19)

Sus lecturas, el ambiente social de la época, el propio trabajo de su hermano Armando y el roce que adquiere mediante “Los artistas del pueblo” van forjando una mirada que será el sello distintivo de su obra. Situaciones límite, decadencia y desesperanza son tópicos que se repiten en sus tangos cómicos, así como los más graves o dramáticos. No sólo es la temática lo que traspasa de las tablas al pentagrama, sino también una forma de escribir. En muchas de las letras que idea Enrique Santos Discépolo hay un protagonista, que es, generalmente, un hombre que cuenta la historia que padece:

No hay contradicción alguna. En Discépolo bulle ya el germen del existencialismo cuando dibuja la desesperanza del hombre de Buenos Aires, y la angustia de sus personajes nos recuerda a las criaturas de Arlt. Allí está también el mencionado Pirandello, como influencia confesa, y los escritores rusos (Dostoievsky, Tolstoi, Andreiev, Chejov) con sus personajes “que no luchan contra otros hombres sino que se resignan a una fatalidad que se levanta a su paso como una muralla” (Galasso, 1973, p, 41). Allí aparecen el espíritu descarnado del Brecht de *Mahagonny* y la culminación de una estirpe tanguera y popular, cuyos antecedentes más inmediatos y notables habían sido Celedonio Flores y Dante A. Linyera. Y una vez más el grotesco, claro. (Conde,2003:74-75)

Su elección de avocarse a la música popular, le trajo al autor de *Cambalache* un distanciamiento con su hermano, que luego se acrecentó con la llegada del peronismo. Armando fue una más de los artistas e intelectuales que no veían con buenos ojos al

tango. Mediante sus composiciones Enrique va haciéndose un espacio en el espectro cultural porteño y sumando defensores, como lo son el abundante público que compra sus partituras, así también consigue el respeto y admiración de los poetas. Raúl González Tuñón o Nicolás Olivari, dos de los más importantes y a la vez bisagras entre los grupos Boedo y Florida, fueron respetuosos admiradores de su obra.

El desdén por el tango fue un sino entre los artista de la alta cultura. Tanto los ligados al realismo social, como algunos más vanguardistas, lo menospreciaron. La vocación popular, y más que eso, el carácter masivo que procuraban sus letras, así como la sensiblería y los tonos cursis que, muchas veces, se apoderaron de las letras de tango, entre ellas las de Santos Discépolo, los pusieron en la mira de los esteticistas. Jorge Luis Borges, en una entrevista dada para la televisión, donde le preguntan por su amistad con el autor de *Cambaleche* señaló que: “Lo vi algunas veces, nos presentaron, pero como a mí no me interesaba lo que escribía él ni a él le interesaba lo que escribía yo, no nos entendimos” (Alifano, 2000:49). Curiosamente, el poeta y escritor, en unas conferencias conocidas muy recientemente, se atreve a recitar versos de dos composiciones de Enrique Santos Discépolo. Una de ellas es de *El Choclo* en cuyo tono al declamar denota simpatía y admiración por los versos.

Más allá de temas estéticos, de estilo o gustos, la diferencia principal que separa a Borges de una parte del tango, y especialmente de Enrique Santos Discépolo, es una cuestión política. El anti peronismo del escritor no podía tolerar al que fuera la principal voz de la campaña justicialista para la reelección.

La duda de si fue el tango el que buscó el favor del peronismo, o si fue éste último quien encontró en la canción popular una manera de llegar a la masas, es un tema de larga discusión. Más allá de los aspectos políticos, que fueron finalmente una de las variables en el decaimiento del tango, la época de oro en cuanto a letras fue la que se extendió desde finales del veinte hasta mediados del cincuenta con la Revolución libertadora. En ese lapso surgieron los autores de mayor importancia como Celedonio Flores, Homero Manzi y Santos Discépolo. Estos dos últimos fueron quienes en mayor medida alejaron la canción popular de la mirada pintoresquita, que pudo haberlo condicionado a no trascender más allá de sus fronteras. Mantienen la vocación popular, pero lo impregnan con aires renovadores en cuanto a temática, pues en palabras del propio Discépolo el tango: “no es cosa de payadores sino de poetas, de artistas. Populares si usted quiere, pero que no por eso dejan de ser artistas y poetas” (Discépolo, ed.1986:19). En la misma sintonía recuerda Raúl González Tuñón al autor de tangos.

Entrevistado por Juan Carlos “Tata” Cedrón para el disco *Cuarteto Cedrón canta a Raúl González Tuñón* (2005) contaba que “Discepolín se jactaba de ser poeta popular”, subrayando la diferencia que ambos ven entre la poesía popular y la poesía culta. A Horacio Salas (1975) Tuñón recordaba además a Discépolo como un autor de gran originalidad, rescatando similitudes entre el tango *Cambalache* y su propio poema *A las tres bolas* de su libro de 1926 *El violín del diablo*.

Las semejanzas entre la obra de Discépolo con algunos de los intelectuales que le son coetáneos no es difícil de rastrear. Además de las analogías que Raúl González Tuñón descubre en la obra de ambos, hay similitudes con la obra de Roberto Arlt, así como con *El hombre que está solo y espera* de Raúl Scalabrini Ortiz y algunos de los poemas de Nicolás Olivari. Más aún con *Mateo y Stéfano*, los grotescos de Armando, lo que ha llevado a algunos biógrafos de Enrique Santos, especialmente al historiador Norberto Galasso, a afirmar que ambas obras son del menor de los Discépolo, pero firmadas por Armando.

El tema, que aparece repetido luego en otros artículos, corresponde más a una biografía que aun trabajo sobre las letras de sus tangos. Si bien es un punto muy importante a la hora de valorar el real alcance de Enrique Santos Discépolo en las letras argentinas de la primera mitad el XX.

En torno a la particularidad de las letras de Discépolo se realizó para esta investigación una entrevista al compositor, cantante y director musical del Cuarteto Cedrón, uno de los grupos que ha mantenido el tango desde la década del sesenta, importando letras de la poesía culta, como al propio González Tuñón, y los poetas posteriores Juan Gelman y Julio Cortázar, entre otros. Juan Carlos “Tata” Cedrón, quien ha tenido predilección por autores como Homero Manzi a quien ha grabado en varias canciones, no lo ha hecho así con Discépolo. Solamente le ha grabado una composición, el tango *Quién más, quién menos*, y alguna vez ha tocado alguna que no ha registrado en disco. Cedrón confesó tener una gran admiración por el autor, y por lo mismo, le parecía casi grosero cantar *Cambalache* o algunos de sus tangos de protesta en un contexto distinto. “No podés cantar Cambalache después de comerte un asado”, fueron sus palabras exactas. En torno al mismo tema se refirió en una entrevista al periódico *Página12*, cuando consultado por lo mismo: “eso de que el mundo fue y será una porquería es demasiado, ya lo sabemos (risas). Pero últimamente descubrí una cosa de ese tango que es extraordinaria... que el siglo XX es un despliegue de maldad insolente.



Lo que está pasando ahora es exactamente eso: un despliegue de maldad insolente” (Cedrón, entrevista por Vitale, 2013)

En ambas respuestas, matizadas con algo de humor, pero también de mucha honestidad, Cedrón grafica lo que hace a Santos Discépolo un autor distinto en su género, el más original en cuanto a tango se refiere. Sus letras escapan del molde que venía gestándose desde *Mi noche triste* de Pascual Contursi, aunque conserva el tono melodramático que este le imprimiera. Su obra no fue muy extensa, alrededor de cincuenta piezas, en donde también exploró géneros extranjeros como el bolero y el fox trot, de boga en ese momento. Además de ser sus letras, en lo cualitativo, de temáticas diferentes a la de sus contemporáneos, cuantitativamente su obra es pequeña en comparación a la de Enrique Cadícamo, Homero Manzi o Celedonio Esteban Flores, que lo superan. Además de ello, la extensión de algunas de sus canciones supera a las de otros autores. Uno ejemplo de ello es *Uno*, su tango más veces grabado y que supera los cuarenta versos, diferenciándose del resto:

A partir de 1920 aproximadamente, la forma corriente se estabiliza para siempre con tres partes de letra, de ocho versos cada una (dos estrofas), ubicadas sobre dos partes musicales que dan la siguiente forma al tango concluido: una primera parte, una segunda (a veces denominada estribillo o refrán) y una tercera llamada “primera bis”, que lleva la misma música de la primera parte, pero diferente letra. Así está escrita la mayoría de los tangos. Es habitual completar la interpretación con una repetición de la segunda parte, en letra y música. Esto ocurre en las versiones de cantores solistas. Habitualmente la primera parte, y la primera bis, que al llevar igual música tienen la misma métrica, están escritas en versos endecasílabos o dodecasílabos. La segunda parte con frecuencia se compone de versos más cortos. Algunos autores, como Celedonio Flores, tenían su propia métrica, utilizando versos largos casi siempre en toda la obra. Sin embargo, y a pesar de las coincidencias, el tango tiene una gran libertad en la creación. Es decir, hay formas habituales, pero no hay ningún tipo de molde rígido para el creador. (Del Priore, 2005:9)

No solamente *Uno*, es de una extensión mayor, sino que también otras letras como la que renueva la partitura de *El Choclo*, la cual incluso carece de coro, o *Cambalache*, por sólo mencionar algunas. El caso se da además en una época donde muchas de las orquestas, priorizando un sonidoailable, obviaban parte de las letras, conservando solamente el estribillo a cargo de cantantes que pasaban a un segundo plano en la formación orquestal. Tal el caso de la época de Aníbal Troilo con Francisco Fiorentino o de Francisco Canaro con Roberto Maida: “Sucede que Discépolo tenía mucho que decir en poco tiempo. Era algo propio de él, cierta incontinencia verbal, que en verdad

no era tal, ya que la precisión quirúrgica de su lenguaje excluía todo ripio” (Pujol, 2010:127)

Sus letras tienen una intención, un mensaje que debe quedar claro, de ahí lo directo de sus tangos. El descontento es el sello principal y lo deja patente. En sus canciones, salvo *El choclo*, no hay resabios de la alegría triunfal de la llamada prehistoria del tango<sup>38</sup>, la cual ya había sido abandonada años antes por el propio Pascual Contursi. Tiene toques cómicos en varias de sus piezas, pero están más emparentados con lo sarcástico que con lo liviano. Lo de Santos Discépolo es una mirada pesimista y crítica. El mundo para él es despiadado y cruel, y salvo algunas piezas, específicamente sus últimas composiciones, tiene pinceladas de ternura, aunque más ligadas a la nostalgia que al optimismo.

Además del tono pesimista que es abundante en su obra, son varios los temas que aborda en sus tangos. En muchos de ellos se cuentan historias, las cuales pueden ser relatadas en clave de humor, crítica social o desesperanza, a la vez que esboza en uno de ellos una verdadera biografía del tango. Por su parte, los protagonistas pueden ser un compadrito, como es el caso de *Malevaje*, pero más que un estereotipo a la usanza de los tangos de Contursi o Flores, lo que más identifica a sus personajes es el tono sentimental con que observan el mundo. Sus líneas temáticas, según el esquema que plantea Oscar Conde (2003), y que será el que guiará la presente investigación, se reconocen dos principales (el subrayado es propio):

Dentro del *corpus* poético discépoliano coexisten dos líneas temáticas principales: la **amorosa** y la que yo llamaría de **denuncia**, esto es, la relativa a la crisis de los valores morales. Pero –y no estamos descubriendo nada nuevo– Discépolo no es un solo poeta, sino muchos. Es decir, hay en su breve producción varias líneas –al menos cuatro– distintas. Además de las apuntadas, tenemos, por un lado, la vertiente **grotesca** (*Esta noche me emborracho*, *Chorra*, *malevaje*, *Victoria*). Por otro, la **descriptiva** (*Carillón de la Merced*, *Alma de bandoneón*, *Melodía Porteña*, *Cafetín de Buenos Aires*), en la que la técnica del retrato, de la acuarela, a menudo se contamina con los temas más caros del autor: la soledad, la desesperanza, el fracaso, en suma, una visión escéptica del mundo. En este grupo se incluyen pues los tangos “inclasificables”, esto es, los que manifiestamente no integran las líneas anteriores. (Conde, 2003:57-58)

---

<sup>38</sup> Se llama así a la época que antecede al tango canción, es decir, las composiciones anteriores a *Mi noche triste* de Pascual Contursi y que tienen un carácter más festivo y menos melancólico. Esta época es a la que Borges se refiere cuando habla de la canción porteña, desdeñando el tono sensiblero que luego adquiere. Señala que en sus cuentos y poemas donde se lee la palabra “tango” debiera entenderse como “milonga”, música de la cual se consideraba admirador.

Las líneas temáticas no son fijas, pues en sus tangos conviven las cuatro sin muchas veces prevalecer una sobre otra. Tal como se ha indicado, la mirada pesimista las cruza a todas, siendo ese el principal sello del autor. Por otra parte, y de ahí su importancia como compositor, es que la obra de Enrique Santos Discépolo es esencialmente original, y no solamente a lo que el tango-canción se refiere, sino que a sus pares contemporáneos de la canción popular. Mucho tiempo después vendrá la canción de autor o la canción de protesta latinoamericana, que tendrá un alcance tan importante como lo que tuvo el tango. Se hace imposible señalar si fue Santos Discépolo el primero en imprimirle un sello distinto. Hay autores como los ya mencionados Manzi y Flores, así como Enrique Cadícamo o Francisco Gorrindo que supieron ver temáticas fuera del campo amoroso y el festivo, pero sin lugar a dudas es Santos Discépolo quién se apodera del sello. Osvaldo Pellietieri repara el trabajo en solitario que hizo el autor para dejar de lado la marcada herencia que dejó Evaristo Carriego en la poesía popular, y dentro de ella, especialmente en el tango. Sostiene Pellietieri que el autor de *Cambalache* transgrede totalmente casi todas las reglas que ya se habían instaurado en la forma de escribir un tango, agregando como sello propio el aprendizaje que arrastra desde sus incursiones teatrales, especialmente las referidas al grotesco criollo donde, junto a su hermano, fueron pioneros. Por último agrega que el sello de Discépolo se transformó en un tipo más de tango del cual han bebido los compositores posteriores, aunque nunca logrando la profundidad y transgresión que sí tuvo el autor en cuestión. Mientras mucho de los creadores se empeñaban en historias de guapos o en emociones fáciles, casi de chantaje emocional como algunas de las piezas de de Alfredo Le Pera, Reinaldo Yiso o las letras compuestas para el repertorio de Agustín Magaldi, Santos Discépolo da un giro, entusiasmado por lo que años antes había hecho Celedonio Flores al volcar la ironía a un espacio que parecía encaminarse a una gravedad sentimental de tono lastimero, tal cual mucha de la poesía de su mentor, Evaristo Carriego:

Carriego apela solamente a nuestra piedad.

Aquí es inevitable una discusión. La opinión general, tanto la conversada como la escrita, ha resuelto que esas provocaciones de lástima son la justificación y virtud de la obra de Carriego.

Yo debo disentir, aunque solo. Una poesía que vive de contrariedades domésticas y que se envicia en persecuciones menudas, imaginando o registrando incompatibilidades para que las deplora el lector, me parece una privación, un suicidio. El argumento es cualquier emoción lisiada, cualquier disgusto; el estilo es chismoso, con todas las interjecciones, ponderaciones, falsas piedades y preparatorios celos que ejercen las comadres. Una torcida

opinión (que tengo la decencia de no entender) afirma que esa presentación de miserias implica una generosa bondad. Implica una indelicadeza, más bien. (Borges, ed.1976:60-61)

La diferencia con ese tono melodramático que, como se comenta, triunfaba y que tuvo a la voz de Magaldi como su principal exponente, con tangos como *Dios te salve m'hijo*<sup>39</sup> o *Consejo de oro*<sup>40</sup>, sitúa a Santos Discépolo más cercano a otros tipos de escrituras, como obviamente lo es el teatro, por su formación actoral, así como el ensayo o la poesía. Además, la poética de Santos Discépolo se aleja del modernismo, tan en boga entre los herederos de Rubén Darío, que abundaron tanto en la canción popular como en otras manifestaciones tales la novela sentimental. El autor de *Uno* se aproxima a temáticas más propias de la alta literatura, por lo menos en la experimentación en los personajes y motivos que diseña, tal cual los tópicos que venían alimentando a la literatura desde la centuria anterior, y que la cultura popular casi no había asimilado: “Los dos grandes temas de la literatura del siglo XIX: la insatisfacción frente a la felicidad mezquina de la vida cotidiana y la oposición entre individuo y mundo social están atenuados hasta la ausencia en las narraciones semanales.” (Sarlo, 1985:13).

La influencia se debe además a las lecturas que frecuentó. Sus biógrafos señalan básicamente a los autores rusos, entre ellos la predilección por Fiódor Dostoyevski o Nikolái Gógol, los mismos que inspiraron a sus compañeros en “Los Artistas del Pueblo” y, más tarde, a quienes abrazaron el realismo social desde las letras, el llamado Grupo de Boedo.

La obra de Discépolo se transforma en una unidad, por lo menos en cuanto a sus tangos se refiere. Existen nexos con el teatro y el cine, pero sus canciones a ratos operan como un poemario, con un concepto y un estilo único. Por tal motivo, para valorar el alcance de ella no es solamente necesario considerar lo que el autor dice, sino que también lo que calla o deja de decir, especialmente para su último período.

El poeta Darío Canton en *Gardel ¿a quién le cantás?* Reflexiona sobre esta interrogante e indica que, tan importante como lo es lo que el letrista dice, lo es también lo que el letrista omite, y en una enumeración de esos tópicos anulados distingue que escasas o nulas son las referencias a “a) familia de origen: b) su niñez, c) relaciones afectivas estables que incluyan unión marital o hijos, d) trabajo del sujeto; e) hechos

---

<sup>39</sup> Dios te salve m'hijo (1933) Letra: Luis Acosta García. Música: Agustín Magaldi y Pedro Noda.

<sup>40</sup> Consejo de oro (1933) Letra y música: Arquímedes Arci.

políticos y sociales de la época, f) su concepción de la religión; g) las mujeres que han sido objeto de su amor” (Lagmanovich,1997:120).

Si bien ésta enumeración se centra más que nada en la época gardeliana, es decir hasta el año 1935, traspasa, en muchos casos, hasta entrada la década del cincuenta. Es interesante entonces remarcar que con Discépolo se rompe el esquema y que varios de estos tópicos sí están referenciados en sus tangos, tal es el caso de la niñez con *El Choclo*, *Cafetín de Buenos Aires* o *Desencanto*; los hechos políticos con *Qué sapa señor*, *Yira... yira* o *Cambalache*; la concepción de la religión con *Tormenta* o las mujeres que han sido objeto de su amor con *Uno*.

Ahondando más en ello, es importante recordar lo que Santos Discépolo deja de decir en un momento dado de su carrera. Ya lo advierte Noemí Ulla cuando explica que: “Es holgadamente revelador que Discépolo escribiera esos amargos tangos en plena crisis de 1930, mientras que en los albores del peronismo y durante él, está más ocupado en participar en la acción que inicia la nueva ideología que en destruir los valores que escandalizaron a sus críticos.” (Ulla, 1967:112). La respuesta es su compromiso político. Discépolo deja de decir cosas que antes “ladraba”, cuando ve en el gobierno justicialista una identificación que hasta el día de hoy despierta sospechas y resquemores.

“Dejó de morder”, le achacaban sus críticos, los “contras”, como llamaban despectivamente a los opositores al gobierno peronista. Argentina estaba polarizada, como lo estuvo el mundo entero durante gran parte del siglo XX, y, en el contexto de su país, Santos Discépolo tomó parte de uno de los dos bandos que se enfrentaban. En *A mí no me la vas a contar* volcó el talento de su sarcasmo, el que había sido el sello de sus tangos en la década del treinta. Esta vez su interlocutor no era el mundo entero y su indiferencia, sino que los opositores al gobierno que él defendía. A ese ser en el que se condensaban esos opositores le llamó “Mordisquito”, apodo que recaería sobre el mismo más tarde.

## 1.1 LINEAS TEMÁTICAS

Para poder ordenar y clasificar la obra musical de Discépolo, que como ya se ha mostrado apenas supera las cincuenta piezas entre tangos, boleros, valsos y fox trots, se seguirá la pauta propuesta por Oscar Conde (2003) recientemente referenciada. En ella se reconocen cuatro líneas temáticas principales, aunque no excluyentes entre sí.

Son la vertiente amorosa, la de denuncia, la grotesca y la descriptiva. Si bien el esquema sirve a la hora de analizar cómo el autor abordaba sus temas, se debe tener en consideración, al menos en algunas de sus piezas, el contexto político en el cuál fueron escritas. Hay un Discépolo previo y otro posterior a la Década infame, así como también un autor pre-peronista y otro peronista, lo que será más adelante explicitado.

Se estrenó en las letras del tango con una originalidad y un desparpajo que le valieron continuamente el mote de cínico e, inmediatamente, lo posicionaron como una voz distinta y refrescante dentro de un esquema que ya comenzaba a hacerse repetitivo. Julián Centeya, poeta y letrista, saludó el éxito que comenzaba a reconocer a Santos Discépolo, llamándolo “el salvador” y “el filósofo del tango”, destacando la innovación en el género proponía, y dando como ejemplo tres piezas que por ese entonces triunfaban dentro del repertorio porteño: “*Esta noche me emborracho* es la tragedia del hombre que siente, *Qué vacahaché* la del hombre que piensa, y *Chorra* la del hombre que cree...(la canción moderna, 5-11-1928, reproducido por Gobello, 1980b, p.22)” (Conde2003:73-74)

El eje que destaca Centeya es la tragedia del hombre enfrentado al mundo. Carlos Mina (2006) en *Tango*, al analizar su obra aporta un concepto que es preciso al momento de definir: la “piedad”. Los tangos de Enrique son piadosos, no lastimeros. La tragedia del hombre es la de muchos, por lo cual pide más comprensión que misericordia. Discépolo explora la calidad humana, de ahí que uno de sus tangos más famosos tenga como título *Uno* y la letra se estructure en torno al pronombre indefinido, y no al “yo” tradicional. Los personajes de Discépolo pueden ser todos o cualquiera, su tragedia es la del hombre común.

En el mismo tono, Enrique Cadícamo, autor de tangos como *Los Mareados* o *Muñeca Brava*, consideraba a Discépolo una especie Arthur Schopenhauer del tango. Sus letras, lo mismo que algunas de sus obras teatrales y sus guiones para el cine, son protagonizados por idealistas que ven que sus sueños se desmoronan, mientras el mundo es el principal obstáculo para la vida misma: “El autorreconocimiento viene a partir del

amor. Los personajes discepolianos siempre se mueven por el amor o el desamor, es allí donde se reencuentran, tras revisiones desgarradoras, catárticas de su propia existencia.” (Ulla, 1967:65)

La densidad y profundidad que alcanzan sus protagonistas son relatadas en forma clara y simple para lograr la comprensión rápida en el receptor del mensaje. La brevedad que es intrínseca al formato lo obliga a ser directo, a decir muchas cosas en poco espacio, a utilizar metáforas que logren encerrar sintácticamente todo lo que pretende expresar. Tal es el caso del más conocido de sus tangos, *Cambalache*, donde además de despacharse una alegoría tan asimilable para el público contemporáneo, amplía el recurso, enumerando a distintos personajes y hechos policiales que acaparaban las portadas de los periódicos en la década del treinta, así como personalidades históricas de conocimiento común para cualquier argentino.

La búsqueda de comprensión primero, y más tarde de asimilación del mensaje despachado, llevó al autor a usar el lenguaje como un recurso clave dentro de sus tangos. En la mayoría de ellos se inclinó por el habla popular como portadora de sus ideas, también lo haría en sus libretos para teatro y guiones de cine. Sus tangos son ricos en cuanto al uso del lunfardo y la jerga, aunque sin caer en el lunfardismo que se adjudicaban los de vocación arrabalera o maleva. Lo suyo es habla popular y lo plasma desde los títulos, como sucede con la utilización del vesre, la inversión silábica, en *Qué sapa señor*; la alteración fonética en *Qué vachaché*; o el uso de vocablos lunfardos en *Chorra y Yira... yira*. En cada uno de ellos, Discépolo hace gala de un profuso conocimiento del argot, que pudo haber heredado del sainete y su predilección por el cocoliche. Sus piezas son, en general, bastante legibles para quien no conoce la jerga, aunque en otros, como en el propio *Yira...yira*, sí se hace necesario cierto manejo pues las palabras pasan a ser conceptos.

Jorge Luis Borges y Roberto Arlt le dedicaron páginas al tema del lunfardo, como se ha visto anteriormente, especialmente en el caso del primero, quien lo desdeñó en más de una ocasión. Enrique Santos Discépolo utilizaba la jerga y el habla culta de la misma manera:

Uso el argot por la sencillísima razón de que es más completo en la pintura. Hay estados o tipos o lugares para los cuales el símil académico es impropio por lo desusado. No entiendo por qué es más propio “robar” que “afanar” ¿Por hábito? Bah... Lo que sucede es que hay palabras feas y palabras lindas... tanto la academia, como el argot, tienen un sinnúmero de palabras que me desagradan. Utilizo de ambas las que me gustan por su sabor rotundo o

pictórico o dulce. Las hay amplias, curvas, melosas, dolientes. Y las hay en todos los idiomas. Y si mi país, cosmopolita y babilónico, manoseándolas a diario, las entiende y yo las preciso, las enlazo lleno de alegría. Nuestro lunfardo tiene aciertos de fonética estupendos. Quieren matarlo. Hacen reír. Me hacen gracia esos que creen que los idiomas los han hecho los sabios. (Discépolo, ed.1986:25)

En *Soy un arlequín* el autor reconoce que se abstuvo de usarlo, más tarde también lo eludirá en *Uno* y *Cafetín de Buenos Aires*, aunque en este último no deja de utilizar términos del habla popular, pero ya no de origen arrabalero. Lo que Discépolo hace es darle identidad a su mensaje, que sus tangos sean en el tono y en el habla de quienes los escucharán. Jorge Luis Borges decía en una entrevista: “Trato simplemente de expresar lo que quiero, y trato de hacerlo con las palabras habituales, porque sólo las palabras que pertenecen al idioma oral son las que tienen eficacia, ¡es un error suponer que todas las palabras del diccionario pueden usarse!” (Joaquín Soler,1976, Entrevista a Borges<sup>41</sup>) y reconocía que cada familia y cada grupo social tiene su dialecto. Si bien, no se cansó de criticar al lunfardo, con sus palabras no hace más que darle la razón a quienes como Santos Discépolo lo usaban, no como una impostura estética, lo que se llama lunfardismo, sino que como un enriquecimiento del vocabulario. La frase del boticario en *Los siete locos* “rajá, turrítito, rajá”(Arlt, ed.2008:172-173) es imposible de imaginar de otra forma.

Hay una manera de hablar que está definida, y que inmediatamente sitúa a quien la oiga en la ciudad de Buenos Aires posterior a la gran inmigración. El lunfardo, ya para las primeras décadas del veinte era un vocabulario popular, y no sólo un dialecto criminal. No lo hablan solamente los reos, sino que cualquier argentino. Noemí Ulla (1967:79) reseña que Discépolo es de los primeros autores en describir situaciones de “clase media”, entonces su lunfardo no tiene vocación arrabalera, sino de habla coloquial: “El personaje de mis tangos es Buenos Aires, la ciudad. Alguna sensibilidad y un poco de observación han dado la materia de todas mis letras” (Discépolo, ed.1986:26) sostenía el autor en *Cómo nacieron mis canciones*, las charlas radiofónicas de 1947, transmitidas por Radio Belgrano.

Su personaje es el hombre de “Corrientes y Esmeralda”, que bosquejó Scalabrini Ortiz en *El hombre que está solo y espera*. Sus personajes se transportan en tranvía, leen

---

<sup>41</sup> Video: <https://www.youtube.com/watch?v=VwhLrAq0Z3c>



las aguafuertes de Roberto Arlt y las crónicas de los diarios *El Mundo* y *Crítica*. Alguna vez asiste al teatro a ver el sainete de moda o el grotesco criollo que cuestiona la realidad social. Pocos años más tarde paga su taquilla en el cine para disfrutar de los medimetrajes que Carlos Gardel filmó para la Paramount, el cine de Hugo del Carril, Lucas Demare o Luis Saslavsky, donde también el propio Discépolo incursionará. Políticamente muchos de ellos votaron por Juan Domingo Perón el año 1946 y lo volvieron a hacer en 1951.

Muchos escritores, poetas y letristas buscaron ser la voz del hombre de Buenos Aires. Los del grupo de Florida hurgaban la tradición del porteño en el “criollismo”, donde tensionaban su provincianismo latinoamericano con la condición de “hombres de mundo” que les gustaba arrojarse. Los duelos, que tanto obsesionaron a Jorge Luis Borges, son prueba de ello. Por otro lado, el grupo de Boedo, sostiene Osvaldo Pellietteri (2001), intentando un realismo social de aires moralizantes, pecaba de ingenuo y cursi a la hora de retratar el entorno y el tiempo del que son testigos. Estas dos tendencias no fueron las únicas voces que surgieron en el Buenos Aires de inicios del XX, sino que también hubo otras, como la de Roberto Arlt, y obviamente la de Enrique Santos Discépolo, que vieron que había un espectro más allá del “criollo” y el “gringo”, del “oligarca” y el “obrero”. Había comenzado a surgir una clase media que necesitaba también su relato, uno que lo hermanara con el siglo XX, del cual fue protagonista. Santos Discépolo muchas veces lo logró. De esta forma, no es casualidad que un testigo como lo fue Ramón Gómez de la Serna, con la distancia que da ser extranjero, observara que: “En el tango está ese vespertinismo de la ciudad cansada y ese hundimiento de todos en la plataforma del descanso.” (Gómez de la Serna, ed.2001:66) y cita a continuación cuatro tangos, los cuatro de Enrique Santos Discépolo.

## 1.2 AMOROSA

El tema amoroso es el más recurrente en la letrística del tango. Está desde *Mi noche triste* de Pascual Contursi, pasando por Celedonio Flores, Alfredo Le Pera, Homero Manzi, Enrique Cadícamo, Horacio Ferrer, José María Contursi, Eladia Blásquez, Enrique Dizeo, Francisco García Jiménez, Reinaldo Yiso y muchos autores más, por no decir todos. Entre ellos, obviamente, está Enrique Santos Discépolo, para quién el tema amoroso cruza temáticamente muchos de sus tangos.

Las letras cuyos ejes son las relaciones de amor, se mezclan con otros registros que maneja el autor, como lo son los tonos descriptivos, y en mayor medida, con los rotulados aquí como grotescos.

Si bien el tema del amor romántico es de propiedad universal, ha sido en la poesía donde ha encontrado su gran nicho. Mayor aún en lo que respecta a la poesía popular, especialmente en las letras de canciones. En el caso latinoamericano el bolero lo tuvo como temática predilecta, con giros que, a veces forzosamente, se inclinan por el modernismo. En el caso del tango, sin lugar a dudas el otro género latinoamericano de mayor importancia, la forma de abordarlo ha sido la queja, generalmente como lamento ante una pérdida. *Mi noche triste* inauguraba el género del tango canción con la imagen de un compadrito llorando el abandono del cuál fue objeto: “*Percanta que me amuraste*”, es el verso que con que se estrena el nuevo género musical, y lo hace en forma inapelable.

Esas cuatro palabras, sin proponérselo, cifran lo que después vendrá. Ricardo Piglia advertía que ahí se resume el tango. Es el hombre que le dice a una mujer, que no está presente, que lo ha abandonado. A eso se le suma que lo dice en lunfardo. “*Percanta que me amuraste*”, significa “novia mía, que me has dejado”. Claramente lo primero es un tango, lo segundo suena a bolero.

Tal cual Contursi y muchos otros, Enrique Santos Discépolo abordó el tema amoroso sentimental, y así como la mayoría de los letristas, lo hace también desde un prisma triste. La diferencia que plantea es que no se trata solamente de la queja, del lamento por algo pasado, sino que su pesimismo le da un cariz más existencial, donde lo perdido no se reduce a la pareja, sino que arrastra toda una concepción sobre la autoestima. *Uno* es el más emblemático entre todos los que destinó el autor a tratar el tema, pero su letra se puede extrapolar a más lecturas. Oscar Conde(2003:64) repara en que en Discépolo no hay una localización espacial cuando habla del amor. La relación

de pareja es sólo un asunto más, un escollo extra que tendrá que salvar el hombre en su vida. Es una promesa imposible de cumplir, pues es, a fin de cuentas, un ideal, y los héroes de los tangos de Discépolo, agrega Conde, al estar enfrentados al mundo, fracasarán en su intento de alcanzarlo.

La lucha contra el mundo, que se da en todos los aspectos, tiene como conclusión la derrota, otro de los aspectos transversales en gran parte de su obra. Ella impregna los mejores tangos del autor. Está en la conclusión final de *Confesión*, en la huida de *Fangal*, en la soledad de *Martirio* o en los interrogantes de *Canción desesperada*. En todas ellas el protagonista, a pesar de las diferencias de los argumentos, parece ser el mismo. El molde se repite de uno a otro, la conclusión es semejante. Se trata de un “gil” de un “otario”, que lucha contra el mundo, para nunca resultar victorioso. El cándido personaje se ha auto impuesto una meta, que es la necesidad de redimir, de jugar a ser el salvador, pero que siempre concluye en lo mismo, en el hundimiento, en la decadencia, el camino hacia la mediocridad. Tres tangos tienen la salvación como eje: *Soy un arlequín*, que para la presente investigación aparecerá en el apartado de “grotesco”, así como en *Fangal* y *Confesión*.

En las creaciones de Santos Discépolo el fracaso todo lo atraviesa y tras ello la pérdida no solamente se refiere al abandono de la pareja. *Uno* es su tango sentimental-amoroso más significativo, son varios los elementos que lo conforman. En primer lugar, destaca su extensión, tiene casi cincuenta versos divididos en tres estrofas. En segundo lugar, es la obra de Santos Discépolo más veces grabada, aunque no la más significativa. Es además de las pocas obras en donde el autor solamente se encarga de la letra, pues la partitura es composición de Mariano Mores (1918-2016) y fue editada por Julio Korn en 1943.

Si bien *Uno* está muy alejado de otras piezas como *Yira...yira*, *Chorra*, o *El choclo*, es claramente una obra con su sello. Es de los tangos más serios y graves que compone, y carece completamente del tono sarcástico y hasta cómico de otras. No hay ningún vocablo lunfardo y cuando hace uso del voceo y de alguna fonética popular, están más claramente utilizados en virtud del ritmo y la rima, que de buscar la identificación porteña. El carácter melancólico es el que predomina y el pesimismo que sostiene la letra acusa un dolor previo como causa de desamor, tal cual *Tres esperanzas*, otro de sus tangos de la misma temática. La diferencia que destaca en *Uno* es un tono más sereno en el relato. Los versos de Santos Discépolo, esta vez, son menos violentos, lo que le permite ahondar en lo propiamente melancólico. Marek Bieńczyk (2014)

cuando analiza el trabajo de Sigmund Freud, rescata el apelativo de “caníbal” que le atribuye al melancólico. La imagen calza perfectamente con la obra de Discépolo, sus tangos son caníbales y autodestructivos a la vez:

Ese caníbal devora el objeto amoroso perdido, lo convierte en parte de sí mismo, cuál serpiente mítica cuyas fauces devoran la propia cola; se va destruyendo trozo a trozo; aplica a la propia existencia una política de tierra quemada. Lo niega todo, se olvida del mundo entero, y si se acuerda de sí mismo, es sólo para hacerse pedazos con más ahínco, para reducirse aún más” (Bieńczyk,2014:25)

*Uno* es completamente humano, psicológico y existencial. El protagonista del tango es “uno”. No es un “todos”, ni siquiera un “yo”. Es el hombre en sí, más como especie humana que como sujeto particular. No hay género, no hay edad. Es el llanto por uno mismo, que aunque hace alusiones a una segunda persona como destinatario del mensaje, y a un tercero como causante del drama, se centra en el hombre como sujeto único. A pesar de ello, es junto al posterior *Cafetín de Buenos Aires*, donde se hace más fácil imaginar al propio Enrique Santos Discépolo como protagonista. Ya no en la faceta de actor, que inunda en otros de sus tangos, sino él como persona. Su tono más particular se imprime en la primera parte de la canción. Se estructura en el convencimiento de un pesimismo que, nuevamente, se enfrenta a la “*indiferencia del mundo*”. No hay porvenir, nunca existirá un final feliz:

*(Uno) Sabe que la lucha es cruel  
y es mucha, pero lucha y se desangra  
por la fe que lo empecina...  
Uno va arrastrándose entre espinas  
y en su afán de dar su amor,  
sufre y se destroza hasta entender:  
que uno se ha queda'o sin corazón...*

El autor, en 1947, al explicar el origen de *Uno* en las charlas de Radio Belgrano, se refería al inmenso sufrimiento, que él observaba en el hombre del siglo XX, y que sería una de sus obsesiones. Destaca con asombro que, ya para esa fecha, gracias a los medios de comunicación modernos, en cosa de segundos una persona puede enterarse de acontecimientos muy lejanos, pero que le pueden cambiar la vida. No obstante, a pesar de ello “necesita media hora para hervir el agua, media hora para hervir los fideos, veinte minutos para comerlos y una hora y media para digerirlos”. (Discépolo,

ed.1986:43). Sus palabras dan contexto a que el dolor que padece es el que sufre, otra vez, “el hombre que está solo y espera”:

El hombre nace para vivir y la vida es un premio. Pero la vida hace del hombre una víctima sencilla. Debe cumplir con historias, sostener presentes... y labrar un porvenir... Y entonces el hombre entra en una teoría de obligaciones dramáticas que lo llevan a la más absurda negación... Se llena de obligaciones que lo empujeñecen para la lucha y lo entristecen para la ambición. Y se va negando... deshaciendo... enfriando.” (Discépolo, ed.1986:42-43)

La primera parte, compuesta de quince versos, tiene un alcance más amplio que una historia de relación de pareja. Es un manifiesto pesimista que, al final de la estrofa, da a entender que se enmarca en un contexto amoroso, lo que luego se explicita, aún más, en la tercera estrofa, así como también en la segunda, que hace las veces de coro. El compositor de la partitura, Mariano Mores (Pujol,2010), recordaba que Santos Discépolo se demoró casi tres años en finalizar la letra, lo que puede explicar que haya más concordancia entre el coro y la segunda estrofa, que toda la canción con la primera. En el coro desaparece el pronombre “uno”, para ser reemplazado por “yo”. En ese cambio, que es casi un giro, lo que antes se anunciaba como un dolor universal, como tragedia inherente a la existencia humana, se transforma en un relato sentimental que se acerca más a otros autores de tangos como contemporáneos, como lo son José María Contursi en *En esta tarde gris*<sup>42</sup>, *Cristal*<sup>43</sup> o *Grisel*<sup>44</sup>.

Coincidentemente o no, las tres piezas antes mencionadas son composición musical de Mariano Mores y comparten con *Uno* la queja sentimental ante la pérdida:

*Si yo tuviera el corazón...  
(¡El corazón que di!...)  
Si yo pudiera como ayer  
querer sin presentir...  
Es posible que a tus ojos  
que me gritan tu cariño  
los cerrara con mis besos...  
Sin pensar que eran como esos  
otros ojos, los perversos,  
los que hundieron mi vivir.  
Si yo tuviera el corazón...  
(¡El mismo que perdí!...)*

---

<sup>42</sup> En esta tarde gris (1941) Letra: José María Contursi; Música: Mariano Mores.

<sup>43</sup> Cristal (1944) Letra: José María Contursi; Música: Mariano Mores.

<sup>44</sup> Grisel (1942) Letra: José María Contursi; Música: Mariano Mores.

*Si olvidara a la que ayer  
lo destrozó y... pudiera amarte..  
me abrazaría a tu ilusión  
para llorar tu amor...*

La última estrofa prosigue con el lamento amoroso, y regresa al pronombre “uno” en dos ocasiones: “*Uno está tan solo en su dolor... / Uno está tan ciego en su penar...*” que remiten, ya no solamente al espectro amoroso, sino que, como diría, Raúl Scalabrini Ortiz, a la soledad del porteño de principios del XX. Asimismo, en la segunda parte Santos Discépolo menciona a Dios, una de las particularidades de su obra. Esta vez no lo hace como apreciación religiosa, sino como metáfora o sinónimo de suerte y destino. Osvaldo Pellettieri (2001:28) anota que una de las características fundamentales en la obra de Discépolo es su profundo escepticismo, así como el desencuentro e incomunicación que se da entre el hombre y su esperanza. En cada uno de sus tangos está el fracaso de pareja, con ello se entierra también la ilusión de felicidad que en algún momento abrazó el protagonista. Es un imposible, y en ello se cifra el pesimismo característico del autor.

Su visión, que traspasa lo sentimental-amoroso, es de las singularidades que hace descollar a Santos Discépolo entre sus pares. La mirada del hombre, como sujeto inmerso en un mundo, que a veces es hostil, lo acerca a la radiografía que hizo Scalabrini Ortiz del porteño, y que bajo el título de *Acentos de una soledad*, bautiza a la oración del hombre de Corrientes y Esmeralda:

De ausencias soy. Ladrillo sobre ladrillo, para uno cualquiera un albañil edificó esta casa. Para uno cualquiera se escribió este libro. Soy más uno cualquiera que yo mismo.

De ajeno en tu espera vivo. Comprenden lo que en lenguajes comprensibles hablo, pero no la emoción que se detiene en el imperceptible estremecimiento de mi mano.

Sembrador sin sembradío, mis palabras se acomodan en cualquier mañana o se quedan sin sentido en el umbral de un zaguán, apabulladas por mi reflexión. «Tú también te irás, soñadora, soñando» o «Una nube de tristeza empaña su alegría». Soy un niño que no puedo serlo. Soy un indigente sembrador sin sembradío.

(...)

¡Cuántas cosas que no hubiera hecho hice al buscarte! ¡Cuántos ojos miré, creyendo que eran los tuyos! ¡Cuántos labios besé, creyendo que eran tus labios! ¡Cuánta palabra innecesaria dije, creyendo que tú me oías!

Una imagen destruida se aviva en la espera y es el origen de otra imagen. Hay un horizonte para cada desesperación. Más de lo que hice, ¿qué haré? ¿No lloré, no reí, no canté, por si tú entendías mi llanto, mi risa o mi canto?

Esta primavera será, me decía en cada una, y las primaveras pasaron desmenuzando ilusiones. Este otoño, y los otoños fracasaron. ¡Ya no sé los años de mi edad!

El cadáver de mis empeños vanos fecundiza el pavimento estéril de las calles, y en cada pena hade nacer un júbilo ajeno y venidero.

En ellos revivirán mis sueños.” (Scalabrini Ortiz, ed.1964:155-157)

De la misma manera que cuenta Scalabrini Ortiz, en Discépolo el desencanto amoroso no es un asunto de pareja, no se acaba ahí. La imposibilidad de amar es el sino del siglo, del momento que se vive, de la ciudad en la cual se camina. El desencuentro es total. No esgrime que el pasado hubiese sido mejor, solamente constata lo que ve, lo que padece. Similar es lo que escribe en *Tres esperanzas*, publicado en 1933 por la editorial Julio Korn, y que es una de sus canciones más estructuradas del desencanto. En ella opta por el lunfardo como elemento clave. Su uso no es profuso, pero sí preciso:

*No ves que estoy en yanta,  
y bandeao por ser un gil...*

(...)

*Me caché en dié, qué gil*

Para una comprensión del mensaje hay que precisar los términos recién transcritos, ya que más allá de ser lunfardas, son frases que en sí se constituyen ideas, conceptos, que tienen valor por sí mismos. Estar “*en yanta*” significa carecer de dinero; estar en la pobreza, *Bandeado*: adeudado, en la quiebra, y viene a reforzar lo de primero, *Gil*: tonto, uno de los conceptos favoritos de Discépolo a la hora de escribir sus tangos. Finalmente la expresión “*me caché en dié*” es una forma disimulada de decir “me cago en Dios”. Así, retomamos el tango:

*Tres esperanzas  
tuve en mi vida  
dos me engañaron,  
y una murió...*

Las tres esperanzas perdidas por el autor son una muestra más de su característico pesimismo. Son tres elementos que sumados, ahondan la tristeza: la pérdida de la

madre, el desencanto del mundo, y la desilusión amorosa. Sin caer en lo anecdótico, el primer elemento, que puede resultar un tema de facilismo emocional, cobra valor si se conoce la biografía del autor y la temprana pérdida de sus padres. A ello se les suma la incomunicación con el mundo, sello de su obra, y, por último, el abandono amoroso; tópico tanguero por excelencia. Oscar Conde (2003:64) indica que Santos Discépolo dignifica la tendencia emocional que predominaba en los tangos y ve en *Tres esperanzas* un resumen de la temática de desilusión que predomina en el autor.

Existen por lo menos dos conceptos en el mencionado tango, que se repiten en muchos más. En primer lugar vuelve al término de “gil, y en segundo el del suicidio, que ya había aparecido en uno de sus tangos a modo de hipérbole, como en *Esta noche me emborracho*, pero que en *Tres esperanzas*, así como también en otros, se convierte en una opción concreta, en un acto valorado. Para Discépolo el suicidio es la solución ante la miseria de vivir. En dos ocasiones a lo largo del tango aparece como un elemento que no deja espacio a dudas:

*No doy un paso más,  
alma otaria que hay en mí,  
me siento destrozao,  
¡murámonos aquí!*

(...)

*Cachá el bufoso...  
y chau... ¡vamo a dormir!*

En los primeros versos mencionados no necesita explicación, en el segundo los términos lunfardos del verso “*Cachá el bufoso*” son la invitación en jerga a coger el revólver. El suicidio es un elemento constante en la obra de Santos Discépolo. No es censurable, todo lo contrario, incluso adquiere un valor romántico, como en *Cafetín de Buenos Aires*, donde es sinónimo de profundidad, del sino del poeta maldito: “*En tu mezcla milagrosa de sabiondos y suicidas*”.

En *Tres esperanzas* o *Secreto e Infamia*, el suicidio se constituye como un acto, un gesto, el súmmum del sinsentido de la vida. Es una consecuencia, si fue buscada o no, no tiene relevancia. Nada vale la pena, el mundo no cambia ni cambiará. A pesar de todo, del esfuerzo que se imponga, de la voluntad de mejorar “*la indiferencia del mundo*” se vuelca como condena y no da tregua:



*Pa' qué seguir así,  
padeciendo a lo fakir,  
si el mundo sigue igual...  
si el sol vuelve a salir...*

El suicidio no es un acto de locura, es una determinación totalmente consciente. No hay energías para enfrentarse al mundo. No hay esperanza visible. La muerte es finalmente lo único que acabará el sinsentido del vivir.

*No tengo ni rencor,  
ni veneno, ni maldad  
Son ganas de olvidar,  
¡terror al porvenir!*

En *Infamia* el tema del suicidio también está presente, pero ya no se ciñe como idea que atormenta al protagonista, sino que como el hecho que gatilla un relato que Santos Discépolo cuenta en segunda persona. La letra y música son obra del autor y fue editado por Julio Korn en 1941. En él el mundo se vuelca contra un personaje, pero esta vez la diferencia es que no lo hace sobre quien canta o cuenta la historia, sino sobre un interlocutor ausente. Esa segunda persona lo lleva a asumir un tono doliente y contemplativo. La historia es la crueldad del mundo que ésta vez ataca a la amante. No la deja redimirse, le impide la posibilidad de encontrar la felicidad, de ahí la necesidad de buscar la muerte como paliativo al dolor. No es el caso de *Esta noche me emborracho* con la sentencia de “*fiera venganza la del tiempo*”, sino que aquí no existe sarcasmo, no hay cabida para la ironía.

*Infamia* se estructura como una historia, un relato que incluso puede dar pie a un cuento que posee todos los elementos de un melodrama. Están presentes en él una tragedia, que se combina con un amor imposible y más tarde una pérdida. Se puede asumir que es de los tangos más cursis y efectistas del autor. Busca conmover mediante una historia inapelable, que no puede más que llamar a una sensación de lástima, pero que, a pesar de ello, conserva algo del frescor que Discépolo le imprimió al tango. La lucha del hombre contra el mundo sigue presente:

*La gente, que es brutal cuando se ensaña,  
la gente, que es feroz cuando hace un mal,  
buscó para hacer títeres en su guiñol,  
la imagen de tu amor y mi esperanza...*

La redención es imposible, no hay escapatoria, “*salimos, de payasos, a vivir*” grita Santos Discépolo en la voz de su personaje, denunciando el espectáculo de la decadencia:

*Tu historia y mi honor  
desnudaos en la feria,  
bailaron su danza de horror,*

(...)

*Fue inútil gritar  
que querías ser buena.  
Fue estúpido aullar  
la promesa de tu redención...*

No hay escapatoria posible, de ahí la concreción del suicidio. Fue imposible enfrentarse al mundo, “*luchar contra la gente es infernal*” dice uno de sus versos, la evasión es la única posibilidad. Primero la decadencia, o mejor dicho en términos tangueros “*la rodada*”, en una “*vorágine de horrores y de alcohol*”, para, más tarde, dar paso a la muerte: “*Anoche te mataste ya del todo*” encontrando la placidez “*vestida de novia ante Dios*”. El amor imposible, la crueldad del mundo y el pasado que atormenta son los elementos que condenan a los personajes de Discépolo. En *Infamia* quedan claras las temáticas que aborda Discépolo, aunque con menos originalidad y talento que en otras como *Tormenta*, *Uno* o *Confesión*. A modo de contexto, directamente relacionado con el tópico del suicidio, *Infamia* se estrena tres años después del suicidio de la poetisa, y amiga del autor: Alfonsina Storni.

En 1945, esta vez editado por EDAMI, Santos Discépolo publica *Canción desesperada*. La da a conocer inmediatamente después de *Uno* y en ella retoma la autoría de la letra y la composición musical.

Mediante las conferencias que hace para Radio Belgrano cuenta que la historia del tango le surgió en su viaje a Mallorca, cuando visitó la celda donde estuvo Frédéric Chopin. Santos Discépolo relata cómo se conmueve al ver el piano del compositor, que describe como lo único con vida en un dormitorio poblado de “cosas inanimadas”. El título *Canción desesperada* es un homenaje al compositor polaco, a quien considera un autor de música desesperada.

En este tango el tema amoroso aparece emparentado con otros elementos, como los reseñados en *Uno* y *Tres esperanzas*. El argumento de la canción descansa en una

diatriba contra el amor, en el mismo sentido hace *Tormenta* en contra de Dios. Se puede afirmar que muchos de sus tangos están estructurados en una suerte de monólogo contra el mundo. Es un discurso en el desierto, con un tono en que la queja destaca más por lo desafiante que por lo lastimero. Son vertiginosos, impertinentes, hasta histéricos, el autor clama ser una voz exasperada; “*una canción desesperada*”:

*Soy una pregunta empecinada  
Que grita su dolor y su traición.*

Se desprende del argumento que el dolor es consecuencia de una relación amorosa fallida, pero ese lamento no se queda ahí, se extrapola a todo, a la vida en todos sus aspectos. En la mayoría de los tangos que compone Santos Discépolo hay una denuncia al mundo, a la forma en que se concibe la educación social del ser humano, de ahí el apelativo de “existencialista” que le arrojan sus biógrafos: “La literatura melancólica se caracteriza por su tendencia a utilizar –de manera literal o subrepticia- estas mismas ideas: “mundo”, “universo”; no crea nada intencionalmente, sino que, torpe, reproduce lo perdido, ese todo desmembrado, deshecho.” (Bieńczyk, 2014:43)

*¿Porqué  
me enseñaron a amar,  
si es volcar sin sentido  
los sueños al mar?  
Si el amor,  
es un viejo enemigo  
y enciende castigos  
y enseña a llorar...*

No es casual esa “*pregunta empecinada*”, como la llama el autor. Discépolo utiliza el recurso de la pregunta en más de una de sus piezas. Algo similar se cuestiona en *Tormenta* o en *Desencanto*, ésta última diez años anterior a *Canción desesperada*:

*La vida es tumba de ensueños  
con cruces que, abiertas,  
preguntan... ¿pa' qué?*

En *Canción desesperada*, como en *Uno*, lo que se ha perdido es el corazón, y tras ello, la propia voluntad. En *Malevaje*, a pesar del tono cómico que predomina, lo que Discépolo acusa es lo mismo: el quebrantamiento del propio ser. La imagen del hombre

derrotado que ya no sabe “quién es” es otro de los tópicos de su obra. El desconcierto ante la pérdida de un amor, ante el engaño de sus pares o frente a la imposibilidad de entender el sentido de la vida, lo lleva constantemente a lamentarse de una manera distinta al compadrito de Pascual Contursi. Tangos como *Mi noche triste* son historias contadas en dos minutos que se cierran sobre sí mismas. El protagonista puede ser parte de una nueva aventura, y tras ella, un nuevo tango, y de esa manera cambiar para siempre su destino.

En caso de Discépolo es distinto. Muchos de sus tangos, aunque no todos, parecen ser protagonizados por una misma persona. Dan la impresión de mantener una continuidad que, en muchos casos, llevó a confundir al público la biografía del autor con su obra. Hay similitudes en su historia personal con lo que relata en sus letras, pero más importante que eso, hay una coherencia temática en muchos de ellos.

*Dentro de mí mismo me he perdido,  
ciego de llorar una ilusión...*

Un protagonista importante en sus escritos es Dios. En algunos como una fuerza superior, tal cual *Tormenta*, pero en otros hace las veces de testigo silencioso y pasivo. Se configura entonces más que en deidad, en un sinónimo de destino:

*¿Dónde estaba Dios cuando te fuiste?  
¿Dónde estaba el sol que no te vio?*

(...)

*Burla atroz de dar todo por nada.*

La línea se asoma también en *Desencanto*, cuya autoría en letra Santos Discépolo comparte con Luis César Amadori. Publicada en 1937 por la editorial Julio Korn, no se trata propiamente de un tango de temática amorosa, en estricto rigor sólo una de las ocho estrofas puede rotularse así, pero, a pesar de ello, comparte con *Canción desesperada* y *Uno*, el tono sentimental.

*De lo ansiado, sólo  
alcancé su amor,  
y, cuando lo alcancé,  
me traicionó.*

Las siete estrofas restantes se vuelcan a la clásica temática de sus tangos, el desencanto en sí, que es lo que le da título a la canción. En él está presente la desdicha de la vida, la constancia de que más que un hombre, más que un ser humano, se es un ente. La confabulación del mundo arrastra incluso a la imagen materna, pues en la niñez se acunan ilusiones que luego no hacen más que convertir en desdichado a quien no las alcanza. De la misma forma que en *Canción desesperada*, cuando el autor se pregunta el porqué de enseñar a amar, si ello es un sin sentido, en *Desencanto* la imagen materna es la culpable de generar una expectativa irrealizable.

*Y pensar que en mi niñez  
tanto ambicioné, que al soñar  
forjé tanta ilusión;  
oigo a mi madre aún,  
la oigo engañándome,  
porque la vida me negó  
las esperanzas que en la cuna  
me cantó.*

La imagen materna, la “*santa viejita*”, era un tópico inalterable en el tango: la estampa sagrada y casi virginal que recuerda José Betinotti en *Pobre mi madre querida*<sup>45</sup>, José de la Vega en *Madre hay una sola*<sup>46</sup> o referencia Celedonio Flores en *Margot*<sup>47</sup>, dista mucho de la se desprende en *Desencanto*. No es ya la mujer que siempre se respeta, la del amor incondicional y el único consuelo para las desdichas del compadrito. Fue tan estereotipada en la historia del tango que se ha hecho de Marie Berthe Gardés, madre de Carlos Gardel, su símil en la vida real.

Santos Discépolo, en algunos tangos, conserva una mirada tierna sobre ella, como en sus últimas obras: *El choclo* y *Cafetín de Buenos Aires*. En el caso de *Desencanto* la situación es distinta. Hay un reproche: la madre es una pieza más del sinsentido de la vida. No acusa maldad en sus palabras, sino que ella es un eslabón, quizás el primero, en “*la indiferencia del mundo*”. El engaño que acuna la madre se hermana con la pregunta que nace en su tango:

*¿Porqué*

---

<sup>45</sup> Pobre mi madre querida (aprox. 1912). Letra y Música: José Betinotti.

<sup>46</sup> Madre hay una sola (1930). Letra: José de la Vega. Música: Agustín Bardi.

<sup>47</sup> Margot (1921). Letra: Celedonio Flores. Música: Carlos Gardel y José Ricardo.

*me enseñaron a amar,  
si es volcar sin sentido  
los sueños al mar?  
Si el amor,  
es un viejo enemigo  
y enciende castigos  
y enseña a llorar...*

*Condena*, que el autor traza sobre el inédito *En el cepo* de 1929 y cuya partitura comparte con Francisco Pracánico, se publica por Julio Korn en 1938. La letra describe, nuevamente, una historia de marcados tintes melodramáticos, en la cual, a medida que avanza, se va develando una historia, la de un triángulo amoroso nunca consumado. El personaje central ama a la mujer de su amigo, pero ninguno de ellos lo sospecha:

*Y lo peor, lo bestial  
de este drama sin fin  
es que vos ni sabés  
de mi amor infernal...  
Que me has dao tu amistad  
y él me brinda su fe,  
y ninguno sospecha mi mal...*

No se trata de un tango novedoso. *Condena* es la clásica historia de folletín, que podría tener alguna hermandad con la novela sentimental o con las obras de teatro popular. A modo de rescate, se puede señalar que en ella se encuentran algunos elementos de marcado sello personal. Versos que ahondan en el tema del fracaso, en el sinsentido de la vida, en el destino cruel, en la vida como una condena, como reza el título:

*Yo quisiera saber  
qué destino brutal  
me condena al horror  
de este infierno en que estoy...  
Castigao como un vil,  
pa' que sufra en mi error  
el fracaso de un ansia de amor.*

De nuevo, aparece la muerte como final, como alivio al dolor, como sinónimo de la desdicha de la vida: “*es perderte pa' siempre y morir*”. No hay novedades en éste tango, es el relato musicalizado de la historia de Lotte y el joven Werther (Goethe, 1994),

historia que Santos Discépolo debió haber conocido bien. Un aspecto resulta más en sintonía con sus tangos mejor logrados, como *Confesión*. Es el tema de la resignación:

*Condenao al dolor  
de saber pa' mi mal  
que vos nunca serás,  
nunca... no para mi.*

Santos Discépolo, en charlas radiofónicas, al referirse a éste dijo que quiso en él describir la impotencia del hombre que espera, sin recibir nunca nada: “que ve pasar a una mujer envuelta en un crujir de sedas y se muerde pensando que será de otro, de cualquier otro, menos de él. Y el automóvil que pasa brillando de insolencia y que nunca podrá ser para él. Y he sentido el dolor de este hombre que está como en un cepo, debatiéndose en la impotencia, en la envidia y el fracaso” (Discépolo, ed.1986:39). *Condena* fue el resultado final de una pieza que trabajó durante años, pero que postergó en publicación.

En la misma tónica, la de contar una historia a modo de cuento cantado, se encuentra *Secreto*, publicado por Julio Korn en 1942. Otra vez trata de un triángulo amoroso, sólo que los personajes cambian y tras ello se estructura una historia donde la traición es el eje. Hay presencia de una mentira, de un engaño, y como consecuencia de ellos, una culpa que no implora lástima como en *Condena*, sino que a invita a un juicio. *Secreto* está mucho más cercano al relato clásico del tango, la “perdición del hombre por una mujer”, sólo que ahora se agrega un elemento: la infidelidad del protagonista no sólo a su mujer, sino a su familia. Tanto en *Condena*, como en *Secreto*, lo que busca el autor es conmover de manera fácil, con una historia donde no sea difícil reconocer “buenos” y “malos” mediante una trama comprensible. Se aleja de sus personajes más complejos, acercándose al relato de folletín:

*Por vos a mi mujer  
la vida he destrozao  
y es pan de mis dos hijos  
todo el lujo que te he dao.*

(...)

*No sé si merezco este oprobio feroz,  
pero en cambio he llegado a saber  
que es mentira que yo no me mato*

*pensando en mis hijos...no, lo hago por vos...*

A pesar del tono y del carácter simple de la historia, hay elementos que se pueden rescatar en él: la imposibilidad de cambiar el destino o, más particularmente, de enmendar el rumbo. El personaje, como en otros tangos del autor, no tiene control sobre su existencia. Las situaciones lo superan y ni su carácter ni su voluntad pueden ayudarlo. Si bien está preso de una situación particular, en éste caso la infidelidad en la que incurre, asimismo, es un sujeto que se siente prisionero. *Secreto* parece ser la justificación que utiliza Discépolo para abordar la misma inquietud de siempre, sólo que esta vez con menos originalidad:

*No puedo ser más vil  
ni puedo ser mejor,*

Los versos, que constituyen una sentencia y una condena, pueden ser parte de una estrofa que cabrían perfectamente en *Uno* o *Tormenta*. En esas dos cortas frases se sintetiza el sino de su “héroe”, como llama Julio Mafud (1966) a los personajes de los tangos de Santos Discépolo. Son “héroes” que: “son eternos perseguidos. Pero no los persigue un hombre, un policía, un enemigo. *Los persigue el mundo.*” (Mafud, 1966:65). No hay más salvación que la muerte, pero ni siquiera ella llega cuando se le invoca. El suicidio, tema que figura en más de uno de sus tangos, vuelve a aparecer en *Secreto*. Se le implora, pero el fracaso del personaje no logra concretarlo.

*Resuelto a borrar con un tiro  
su sombra maldita que ya es obsesión,  
he buscao en mi noche un lugar pa morir,  
pero el arma se afloja en traición...*

Ni siquiera la inducción a la propia muerte es un factor que controlen los personajes. En el verso “*pero el arma se afloja en traición*” se resume muy bien. Años más tarde Cátulo Castillo en el cierre de su tango “*Desencuentro*”<sup>48</sup> vuelve a utilizar la misma figura, en lo que, sin lugar a dudas, es un homenaje a Santos Discépolo:

*Por eso en tu total  
fracaso de vivir,*

---

<sup>48</sup> Desencuentro (1962) Letra: Cátulo Castillo. Música: Aníbal Troilo.



*ni el tiro del final  
te va a salir.*

*Quién más, quién menos*, con letra y música de Santos Discépolo fue editado por Julio Korn en 1934, si bien en una de las piezas menos conocidas del autor, tiene casi todos los elementos característicos de sus tangos. Se trata de una historia de amor con tintes grotescos, que va en la línea de *Esta noche me emborracho*, *Fangal* o *Yira...yira*. Es una sátira y una crítica social, que disfrazada en una tragedia de amor, donde incluso cabe la nostalgia, despacha algunas de las mejores frases de su repertorio. Se puede afirmar que *Quién más, quién menos* es el contrapunto de *Uno*. La caída y la desdicha son de ambos. Los antiguos novios que por coincidencia se encuentran, igual que en *Esta noche me emborracho*, se presentan como personajes de un grotesco en donde la decadencia se reparte por igual. Es tan explícito lo que hace el autor que parece un texto de dramaturgia más que una canción:

*Te vi saltar sobre el mantel,  
gritando una canción...  
Obscena y cruel, en tu embriaguez,  
ya sin control mostrar -muerta de risa-  
al cabaret tu desnudez.  
Bizca de alcohol, pisoteando al zapatear  
entre los vidrios tu ilusión.*

*¡Reconocerte fue enloquecer!  
Caricatura de la novia que adoré...  
Cuando me viste me eché a temblar,  
y aún oigo el grito  
que mordiste al desmayar.*

Recuerda la imagen de uno de los personajes más conocidos del tango y sobre quien se ha escrito mucho, “La rubia Mireya”, de *Tiempos viejos*<sup>49</sup>, las milonguitas de *Margot* y *Audacia* de Celedonio Flores, o la posterior *Malena*<sup>50</sup> de Homero Manzi. Aparece el concepto de “la rodada”, pero esta vez conllevada. El personaje y su antigua amada comparten la decadencia, el recuerdo de la niñez es lo único puro y digno de orgullo que pueden celebrar. Oscar Conde (2003) ve en *Quien más, quien menos* una anagnórisis que desencadena un drama. La complicidad que se da en los dos es patética, no tiene los

---

<sup>49</sup> *Tiempos viejos* (1926) Letra: Manuel Romero. Música: Francisco Canaro.

<sup>50</sup> *Malena* (1941) Letra: Homero Manzi. Música: Lucio Demare

ribetes melancólicos de *Los mareados* de Enrique Cadícamo, tango bastante posterior. El cuadro patético es total, y la sentencia con la que finaliza no deja duda a ello:

*Somos la mueca de lo que soñamos ser.*

Alejadas de ese sarcasmo, pero aún con tono sentimental, se encuentran otras piezas musicales del autor, como lo son los valeses *Sueño de juventud* de 1931, editado por Julio Korn; *Esperar* de 1936, nuevamente por Korn; *Tu sombra*, inédito de 1935, y el bolero *En la luz de una estrella*, editado por Korn en 1941. En cada uno de ellos la temática del amor imposible se repite, el prisma desde el que se aborda es el del abandono. Tanto en el bolero *En la luz de una estrella*, como en *Tu sombra* se invoca, de nuevo, la imagen de Dios. La novedad de la segunda es que lo hace una voz femenina, como antes en *Qué vachaché*. En cuanto a la presencia divina, esta vez Dios no es testigo ni interlocutor, sino que es el impedimento para el amor, cifrado en manera de destino.

Son pocas las notas reconocibles del autor en estas cuatro obras, quizá por haber incursionado en géneros ajenos al tango, como lo son el fox trot, el vals y el bolero. De éste último no solamente adopta el ritmo, sino también su poética. Dice Santos Discépolo en *En la luz de una estrella*:

*Hoy que no estás  
Mis ojos ciegos de ti*

En el caso de “*Sueño de juventud*” se da la presencia de metáforas herederas del modernismo:

*Y es un collar de estrellas.  
(...)  
Lírico amor primero.*

Enrique Santos Discépolo, ya desde sus primeras composiciones, huye de los estereotipos clásicos de la canción porteña. El compadrito, la miseria del conventillo y los sueños de la milonguita no son sus protagonistas. Cuando los menciona lo hace siempre desde otro prisma. Les da una mirada reflexiva y alejada de la estética que

inaugurara Pascual Contursi en 1917. Dos tangos, dentro del ítem amoroso, son esenciales para descubrir la originalidad de Discépolo. El primero de ellos es *Fangal*, obra que deja inconclusa al morir y que será finalizada en letra por Homero Expósito, con música de Virgilio Expósito. Fue editado por Julio Korn en 1956, cinco años después de su muerte:

*Yo la vi que se venía en falsa escuadra,  
se ladeaba, ¡se ladeaba por el borde del fangal!..  
¡Pobre mina que nació en un conventillo  
con los pisos de ladrillos, el aljibe y el parral!*

La descripción de la primera estrofa inmediatamente sitúa la historia en el hábitat del tango, el conventillo. Con ello indica el carácter arrabalero de la protagonista, la “pobre mina”, la misma que la “pobre paica” de *El motivo*<sup>51</sup>. En el caso de *Fangal* hay un contrapunto. No se trata de la tragedia de la milonguita ni de la mujer engañada de tangos como *Madame Ivonne*<sup>52</sup> o *La costurerita que dio aquel mal paso* del poema de Evaristo Carriego. En el tango de Santos Discépolo el eje de la historia es otro. En el relato ve la posibilidad de una gesta en el rescate de la mujer, como en *Soy un arlequín*, tango previo, que aparecerá en el capítulo de los tangos grotescos. La misión es superior a quien se la propone, el abandono y la huida no hacen más que corroborar la condición mediocre del personaje:

*Fui un gil  
porque creí que allí inventé el honor,  
un gil  
que alzó un tomate y lo creyó una flor;  
y sigo gil  
cuando presumo que salvé el amor,  
ya que ella fue  
¡quien a trompadas me rompió las penas!..  
Ya ven,  
volví a la mugre de vivir tirao,  
¡caray,  
si al menos me engrupiera de que la he salvao!...*

La mirada pesimista del tango coincide con otros donde el amor es trágico, como *Uno* o *Confesión*. *Fangal*, ya desde el título, remite a un espacio que no es geográfico, sino espiritual. Si bien la palabra es sinónimo de barro, por lo tanto de arrabal u orilla,

<sup>51</sup> El Motivo (Pobre paica) (1920) Letra: Pascual Contursi. Música: Juan Carlos Cobián.

<sup>52</sup> Madame Ivonne (1937) Letra: Enrique Cadícamo. Música: Eduardo Pereyra.

también lo es de límite de la dignidad. De ahí que la mujer de quien se nos habla se ladeaba en falsa escuadra, en una borrachera que tiene más tintes de perdición que de ingesta alcohólica. El amor que surge no es la relación romántica clásica, ni siquiera la de dolor del abandono, sino que tiene extrañamente una motivación espiritual, la necesidad de redimirse en otro: “*si al menos me engrupiera de que la he salva’o*”.

En *Fangal* está otra vez presente el uso del lunfardo y la jerga popular. Términos como “falsa escuadra”, “mina”, “gil” o “trompadas” remiten inmediatamente al vocabulario popular donde Santos Discépolo se maneja con soltura. Lo mismo que metáforas como: “*un gil / que alzó un tomate y lo creyó una flor*” que van muy en sintonía con las que había utilizado en *Cambalache* o *Yira...yira*, lo que puede hacer suponer que la obra había sido ideada antes de la década del cuarenta, aunque esto es muy difícil de poder comprobar. Desde aquí, la conclusión final, el hecho de darse cuenta de la condición de “gil”, de cándido, de mediocre, está nuevamente en sintonía con los momentos de mayor originalidad y sarcasmo del autor.

El último tango que examinaremos en este apartado es *Confesión*, música de Enrique Santos Discépolo, y letra del mismo autor en colaboración a Luis Cesar Amadori. Fue editado por Julio Korn en 1930 e, irónicamente, se dice que la colaboración de Amadori se remite al tilde en la letra “o”. Es un tango donde claramente se observa la mano de Discépolo, y que según explica Oscar Conde (2003:65) se puede rastrear su origen en la comedia de 1921 *El hombre solo*, que escribe en conjunto a Miguel Gómez Bao. La historia se configura como un relato sentimental, que puede estar en sintonía con lo que Beatriz Sarlo explica sobre las novelas de folletín: “se encuentran así, en este espacio literario hegemonizado por los sentimientos, dos clases de amor (legítimo/ilegítimo) y dos tipos de pasión (sana/enferma). Esta segunda dimensión es la que aparece más fuertemente estetizada.” (Sarlo, 1985:88) En la disyuntiva entre legítimo/ilegítimo o sana/enferma se inserta la historia de *Confesión*, una de las piezas más interesantes en la obra de Santos Discépolo, pues el personaje se atreve a despedirse de esa mirada romántica del abandonado de *Mi noche triste* y asume un rol donde el cuestionamiento moral se hace inevitable.

*El recuerdo que tendrás de mí  
será horroroso,  
me verás siempre golpeándote  
como un malvao...*

La canción, que se encuentra entre las primeras composiciones del autor, se emparenta con un relato que desnuda la misma vileza: el cuento *Las fieras* que Roberto Arlt publica en 1933. Markus Klaus Schäffauer (2001:94) observa que las novelas de Arlt se caracterizan por estar narradas a modo de confesión. En el caso *Las fieras* el interlocutor es la antigua amada, tal cual *Confesión* en Santos Discépolo, en ambos casos ella representa una oportunidad de decencia perdida, dilapidada por el personaje: “No te diré nunca cómo fui hundiéndome, día tras día, entre los hombres perdidos, ladrones y asesinos y mujeres que tienen la piel del rostro más áspero que cal agrietada” (Arlt, ed.1981:115), comienza el cuento en donde Arlt pone en escenario el mundo que le gustaba relatar: los bajos fondos poblados de ladrones, proxenetas y prostitutas, y del cual no hay escapatoria aparente. No existe el optimismo, la condena al eterno fracaso hunde aún más al protagonista:

Pero a pesar de haberme mezclado con los de abajo, jamás hombre alguno ha vivido más aislado entre estas fieras que yo. Aún no he podido fundirme con ellos, lo cual no me impide sonreír cuando alguna de estas bestias la estropea a golpes a una de las desdichadas que lo mantiene, o comete una salvajada inútil, por el solo gusto de jactarse de haberla realizado.(Arlt, ed.1981:186)

El escenario es la mesa de un bar, un café, una cantina o el mismo prostíbulo<sup>53</sup> del cuento; la ubicación, el Buenos Aires de principios del XX, el de la Década infame, dónde un *cafiolo*: un rufián, pierde las horas muertas, que son todas las del día, conversando con sus pares, pero a quienes se niega a ver como sus semejantes:

Si el tango se hace bronco, un espasmo nos retuerce el alma. Se recuerda entonces el placer rojo y terrible de aplastarle a puñetazos la cara a una mujer, o también el goce de bailar trenzados con una hembra esquiva en una milonga asesina, o también el primer dinero que nos dio la mujer que nos inició en la vida, billete de diez pesos que ella sacó de la liga y que nosotros recibimos con alegría temblorosa porque ese dinero lo había ganado acostándose con otros. (Arlt, ed.1981:127)

*Confesión* parece ser la primera parte de *Las fieras*, la antesala de un relato más crudo aún, donde se detallan actos de abuso y violencia injustificada. Sorprende que un tango,

---

<sup>53</sup>Según señala Horacio Caride Bartrons (2009) en la ciudad de Buenos Aires existían para 1933 unos doscientos veinte prostíbulos “instalados” siguiendo la información preparada por el comisario de la policía Julio Alsogaray. Muchos de ellos habían sido regentados por mafias polacas y rusas como la Askenasum y la Zwi Migdal, que tenían para ese entonces en Argentina una red de trata de blancas, especialmente mujeres judías.

una letra que debe tener un tono festivo o una queja melancólica, esgrima un tema tan fuerte como la justificación de un maltratador.

Ambas historias parecen ser cartas a una destinataria que nunca las leerá, donde Discépolo dice:

*Hoy, después de un año  
atroz, te vi pasar:  
¡me mordí pa' no llamarte!...  
Ibas linda como un sol...  
¡Se paraban pa' mirarte!*

Arlt señala: “Sin embargo, vivimos aquí en la misma ciudad, bajo idénticas estrellas.” Reconociendo la imposibilidad de un encuentro “Incluso he cambiado de nombre, de manera que aunque a todos los que pasan les preguntaras por mí, nadie sabría contestarte” (Arlt, ed.1981:116). A ambos personajes, el de Santos Discépolo y el de Roberto Arlt les queda sólo el consuelo de saber que quien fuera maltratada por ellos hoy se encuentra mejor. Dice *Confesión*:

*Yo no sé si el que tiene así  
se lo merece,  
sólo sé que la miseria cruel  
que te ofrecí,  
me justifica  
al verte hecha una reina  
que vivirás mejor  
lejos de mí..!*

Roberto Arlt sentencia: “Con la diferencia, claro está, que yo exploto a una prostituta, tengo prontuario y moriré con las espaldas desfondadas a balazos mientras tú te casarás algún día con un empleado de banco o un subteniente de la reserva”(Arlt, ed. 1981:116).

Para los dos personajes será la mesa del café o el bar el espacio donde encuentren el consuelo de verse entre cómplices, “*entre curdas y malandras*” como en *Fangal*. Nadie les pondrá reparos, y desde ahí contemplan el mundo que los margina: “mientras tras el espesor de la vidriera que da a la calle pasan mujeres honradas del brazo de hombres honrados”. (Arlt, ed.1981:128). En *Confesión* de Santos Discépolo y en *Las fieras* de Roberto Arlt, el mundo pasa al otro lado de la ventana

Ahondado en la obra de Arlt, Roland Spiller incluye una definición que claramente calza con los tangos de Santos Discépolo, “La focalización oscila entonces

entre el mundo exterior de los protagonistas y/o el mundo interior. En este contexto, las miradas en situaciones eróticas constituyen un ejemplo para un alto grado de afectividad” (Spiller, 2001:72) para esto cita la novela *Los siete locos*: “y era feliz porque amaba con sufrimiento, ignorando el fin de mi deseo, y porque creía que era amor espiritual toda esa convulsión orgánica y terrible que me postraba dichoso ante la quieta mirada de ella, una mirada limpia que me penetraba con lentitud las subcapas más estremecidas del espíritu.” (Spiller, 2001:72).

Los tangos de temática amorosa de Santos Discépolo escapan notoriamente al molde que hasta esa fecha predominaba dentro de la canción porteña. El fracaso no se da por la huida de la milonguita seducida por las luces del centro, ni por el secuestro que hace de su amor el “*taura más mentao*”, sino porque la propia condición del mundo, la cobardía de los personajes y el sino trágico de la vida son los impedimentos para la materialización del amor. Junto a la pareja se pierde el propio yo, tal cual resume como síntesis de todos sus tangos sentimentales *Uno*, despojándolos de “*toda ilusión*”.

### 1.3 DENUNCIA

En el primer capítulo, cuando se trata la contextualización histórica que le cupo al tango canción, hay dos hechos políticos que son clave en la historia argentina, al tiempo que para las manifestaciones artísticas que se dieron en esos años. En primer lugar, el período denominado “Década infame”, que se extiende desde el derrocamiento del presidente Hipólito Yrigoyen en septiembre de 1930, hasta el golpe militar en contra de Ramón Castillo, en la llamada Revolución de 1943, lapso en que Discépolo da a conocer sus tangos más significativos. El otro hecho, que más que un hito se convierte en un proceso, es el surgimiento del justicialismo y el ascenso de Juan Domingo Perón a la presidencia, donde el rol de Santos Discépolo fue trascendente para la campaña de reelección.

Por tales motivos se le ha juzgado como a un compositor político. Algunas de las letras de sus tangos, en el presente capítulo rotulados bajo la etiqueta de denuncia, son las que le dieron más fama y trascendencia, convirtiéndolo en una voz particular a la hora de hablar de la canción porteña. Son composiciones que denunciaron la crisis de la “Década infame” y que, por lo tanto, se hicieron cargo del contexto en que le tocó vivir, pero, a la vez, son obras que carecen de territorialidad, pueden ser oídas en un tiempo y un sitio que no fue el de su contingencia y que, por lo mismo, hasta el día de hoy conservan vigencia.

La sentencia de Jorge Manrique: “Cualquiera tiempo pasado fue mejor” pareciera ser la frase que acompaña a la historia del tango canción. Manuel Romero escribe: “*¿Te acordás hermano? ¡Qué tiempos aquellos!*” en *Tiempos viejos*<sup>54</sup>; Homero Manzi: “*Nostalgia de las cosas que han pasado*” en *Sur*<sup>55</sup>; y Homero Expósito: “*Ya no es lo mismo que ayer*” en *Farol*<sup>56</sup>. Las tres composiciones recién reseñadas son una muestra del poder evocativo que se da en una buena parte de los autores de tango:

El tópico de la ‘edad dorada’ es la configuración literaria de la estructura ideológica-afectiva que emerge de las desazones causadas por lo nuevo: restituye en el plano de lo simbólico un orden que se estima más justo, aunque nunca haya existido objetivamente y sea, más bien, una respuesta al cambio antes que una memoria del pasado. Por eso la ‘edad dorada’ no es una reconstrucción realista ni histórica, sino una pauta que, ubicada en el pasado, es básicamente acrónica y atópica: de algún modo, una utopía, en cuyo tejido se

---

<sup>54</sup> *Tiempos viejos* (1926). Letra: Manuel Romero. Música: Francisco Canaro.

<sup>55</sup> *Sur* (1948). Letra: Homero Manzi. Música: Aníbal Troilo.

<sup>56</sup> *Farol* (1943). Letra: Homero Expósito. Música: Virgilio Expósito



mezclan deseos, proyectos y, sin duda, también recuerdos colectivos. (Sarlo, 1988:32)

Claramente no es el caso de Santos Discépolo. Si bien en algunas piezas acusa una moral en crisis y la desaparición de valores, compone una sentencia que es la que le da mayor fama y que rompe con cualquier pretensión de edad dorada: “*El mundo fue y será una porquería*”, la frase que da pie a su tango *Cambalache*. Por si quedan dudas aclara: “*¡En el quinientos seis, y en el dos mil también!*”.

En consideración a ello, la presente investigación sostiene que Enrique Santos Discépolo, más que un autor político o de contingencia, es un creador idealista. Sus obras no se comprometen (como luego lo haría su propia persona) con un partido, un movimiento o un ideario político. Su crítica es independiente. Es la del disconforme, la del pesimista sentimental, no la de un militante. Sus compromisos son más estéticos que doctrinarios, más cercanos a un anarquismo de tipo romántico, que adscritos a una corriente libertaria. Eso en cuanto a sus composiciones, es necesario dejar claro que el presente trabajo no pretende eludir el firme compromiso que luego asumió el autor con el gobierno peronista y que, lamentablemente, muchos artículos y biografías del mismo intentan soslayar.

Lo que pretende demostrar, ciñéndose nuevamente a letras de sus tangos, es que no importa el gobierno de turno pues los tangos de Discépolo son siempre de oposición. Valen lo mismo se trate de una república o una monarquía, de una democracia o una dictadura, se esté en un país sudamericano, de oriente medio o en el centro de Europa. Sus tangos se oponen por igual a cualquiera de esas circunstancias, pues tienen un enemigo más grande aún, se enfrentan al mundo. Tangos propiamente políticos siempre existieron, pero su caso difiere de ellos. Autores como Homero Manzi, en *Milonga del 900*<sup>57</sup>, ilustra a uno de sus protagonistas:

*Soy del partido de todos  
y con todos me la entiendo,  
pero váyanlo sabiendo  
¡soy hombre de Leandro Alem.*

Cabe recordar, como se indicaba en páginas previas, que Manzi fue militante de FORJA, movimiento surgido dentro de la Unión Cívica Radical, partido fundado por

---

<sup>57</sup> Milonga del 900 (1933). Letra: Homero Manzi. Música: Sebastián Piana.

Leandro Alem, a fines del XIX, de ahí la afirmación al final de la estrofa. Otras piezas del repertorio, como *La pulpera de Santa Lucía*<sup>58</sup> vals de 1929 se sitúan en el Buenos Aires de mediados del XIX y la presencia de los mazorqueros de Juan Manuel de Rosas, tema que aún entrado el siglo XX seguía manteniendo disputas políticas, tal el caso de Jorge Luis Borges y el revisionismo histórico argentino. Más explícitas son aún otras obras de Manzi, como *Versos de un payador al General Juan Perón* y *Versos de un payador a la señora Eva Perón* de 1949, musicalizados por el cantor Hugo del Carril, o la *Marcha del trabajo* de Cátulo Castillo. Años más tarde, encontramos, también en clave de tango, los poemas de Juan Gelman y Julio Cortázar musicalizados por Juan Cedrón y su Cuarteto.

Los tangos de Discépolo son de denuncia. Ni de izquierdas ni de derechas. El ciclo comienza con *Qué vachaché* de 1926, en estricto rigor primer tango del autor. Un año antes había compuesto la música de *Bizcochito*, pero es con *Qué vachaché* donde se estrena en la autoría de letras y lo hace con una crítica política y social que cerrará en 1934 con su obra más conocida *Cambalache*. Junto a los recién señalados aparecen *Qué sapa señor* y *Yira...yira*. Posteriormente en otros tangos, aunque de distinta índole, conservará parte del espíritu de denuncia.

Son cuatro obras que compone y que lo encumbran, junto a *Esta noche me emborrachoy Chorra*, como letrista importante, a la vez que terminan de independizarlo del la tutela de hermano Armando. Son cuatro piezas que no sólo le acarrearán éxito, sino con las cuales estampa un sello que lo distancia del resto de los compositores de su época, y que ha llevado a hablar de un estilo “discepoliano”.

Santos Discépolo no fue el único que incursionó en esta temática, también lo hicieron, entre otros, Francisco Gorrindo con *Los Cuarenta*<sup>59</sup> y *Gólgota*<sup>60</sup>, Enrique Cadícamo con *Al mundo le falta un tornillo*<sup>61</sup> o Horacio Pettorossi en *Acquaforte*<sup>62</sup>. La novedad radica en el carácter tragicómico que le imprime. Su mirada es sarcástica, y aunque denuncia temas graves, no deja de abordarlo con un tinte de humor. Eso se debe a que el autor conserva la mirada del grotesco, género en el cual había incursionado como actor y dramaturgo, como hemos visto, y el profundo legado que dejó en él su hermano Armando, del que hablaremos con detalle a continuación.

---

<sup>58</sup> La pulpera de Santa Lucía (1929). Letra: Héctor Blomberg. Música: Enrique Maciel.

<sup>59</sup> Los cuarenta (1937). Letra: Francisco Gorrindo. Música: Roberto Grela.

<sup>60</sup> El Gólgota (1938). Letra: Francisco Gorrindo. Música: Rodolfo Biagi.

<sup>61</sup> Al mundo le falta un tornillo (1933). Letra: Enrique Cadícamo. Música: José María Aguilar.

<sup>62</sup> Acquaforte (1932). Letra: Horacio Pettorossi. Música: Juan Carlos Marambio Catán.

Camila Mansilla y Ximena Espeche (2007:61) entienden que Armando Discépolo pone en escena el fracaso del sueño liberal. Muchos de los inmigrantes que han llegado a la Argentina en busca de fortuna han fracasado en su intento. Se encuentran con empleos deplorables, con condiciones sociales críticas, y tras ellos nace una lucha de “todos contra todos”. Esta mirada la comparte Enrique. Sus personajes luchan contra el mundo, en también un “todos contra todos”. No hay en sus tangos referencias a idearios políticos contingentes. No se enfrenta a un estado antagónico, sino contra el mundo entero y su indiferencia. Su batalla es diaria y, como en *Uno*, se sabe que “*la lucha es cruel y es mucha*”. Por lo mismo sus obras son de temáticas universales. Claramente son reflejo del momento que le tocó vivir, testimonio, del sino de la modernidad, de nueva clase que surge tras el proyecto liberal.

Santos Discépolo no es el único que lo advierte. Contemporáneos a él también lo hacen, pero más ligados a otras disciplinas que a la composición de letras para tango. Uno de ellos es Roberto Arlt, con quien, nuevamente, en la denuncia se emparenta.

La percepción básica que Arlt trasmite es que hay que construir un complot contra el complot. El sujeto siente que socialmente está manipulado por unas fuerzas a las que atribuye las características de una conspiración destinada a controlarlo y debe complotar para resistir el complot. Siempre digo en broma que los llamados científicos sociales o analistas de la política aprenderían más sobre política argentina leyendo estas novelas que trabajando sobre el discurso explícito de los políticos. La sociedad capitalista no es lo que ella dice que es. Cuando denuncia lo que se supone que funciona mal (la corrupción, el fraude, el delito político), está reforzando la idea de que se trata sólo de anomalías en una lógica que tiene la garantía de su propia autorregulación y de su visibilidad. (Piglia, 2015-A:102-103)

El desencanto de Santos Discépolo corre por el mismo carril de lo enunciado por Ricardo Piglia. No se trata de críticas puntuales, de temas que puedan ser solucionados con alguna ley o regulación, sino que es la sociedad entera la que no tiene salvación, de ahí lo de “*el mundo fue y será una porquería*”. Por lo mismo sus letras son más que todo pesimistas y han surgido de la observación y de una constante pregunta sobre el deber ser.

Una posibilidad en la ampliación de la mirada es que Enrique Santos Discépolo fue un compositor culto. Desde adolescente se imbuyó de conversación intelectual, rodeado por los circuitos que frecuentaba su hermano, de “Los artistas del pueblo”, a la vez que heredó de una tradición artística iniciada en el conservatorio de su padre, y

continuada luego por el “grotesco criollo” de Armando. Esto lo llevó a estar en sintonía con los acontecimientos que se iban llevando a cabo en el mundo entero, como la revolución rusa que tanto inspiró al mundo cultural e intelectual del XX.

Ese ideario lo influenció y quiso plasmarlo en lo que sería su ocupación más importante, la de letrista de tango. El descontento de millones en el mundo quedó estampado en sus canciones. El inaugural, *Qué vachaché*, se publica en 1926 por la editorial Julio Korn y se estrena en la ciudad de Montevideo, constituyendo un completo fracaso. La primera interpretación estuvo a cargo de la actriz Mecha Delgado porque es una voz femenina la que carga con el peso dramático de la canción. No es la letra cándida de *La morocha*<sup>63</sup>, donde “*la más agraciada (...) la que no siente pesares (...) alegre pasa la vida con sus cantares*” acompañando al gaucho. El tono de la protagonista del tango de Discépolo hace todo lo contrario. Lo suyo es el reproche, la recriminación e incluso el insulto a un hombre que ha sido el ingenuo soñador que creía que iba a cambiar al mundo:

*¿No te das cuenta que sos un engrupido?  
¿Te creés que al mundo lo vas a arreglar vos?  
¡Si aquí, ni Dios rescata lo perdido!  
¿Qué querés vos? ¡Hacé el favor!.*

El “*engrupido*” es el antecedente del “*gil*” que se aparecerá en éste y muchos tangos posteriores. Para el caso de *Qué vachaché* la acepción del vocablo lunfardo “engrupido” se acerca más al de un sujeto “engañado” que al de “engreído”. El personaje de Santos Discépolo es un idealista que no se da cuenta del real funcionamiento del mundo, que tiene la esperanza de vivir en un sitio y en un tiempo en donde se respete la condición humana, pero que contrario a ello, está regido por la moral del dinero. Solamente con él se puede “*morfar*”, sin él no hay comida. Para obtenerlo todo vale, pues es un fin en sí mismo. Si es necesario hay que “*vender el alma, rifar el corazón*”, dejar de lado la decencia, y así quizás se logre el respeto, se alcance la condición de “hombre”, que es lo anhelado: “*tengas amigos, casa, nombre...y lo que quieras vos*”.

La temática que Santos Discépolo estrena con *Qué vachaché* es la misma que se repite a lo largo de toda su obra, la del hombre prisionero de sus circunstancias, donde no hay escapatoria posible, como indica Severino a Miguel en *Mateo* (1965); “hay que entrare”. El personaje del tango sostiene la misma moral que el viejo cochero, pero los

---

<sup>63</sup> La morocha (1905) Letra: Ángel Villodo. Música: Enrique Saborido.

argumentos de la contraparte son irrefutables, así es el discurso de la mujer en *Qué vachaché*:

—No, yo. Usté está así porque quiere. Es un caprichoso usté. Tiene la cabeza llena de macana usté. Eh, e muy difichile ser honesto e pasarla bien. ¡Hay que entrare, amigo! Sí, yo comprendo: sería lindo tener plata e ser un galantuomo; camenare co la frente alta e tenere la familia gorda. Sí, sería moy lindo agarrar el chanco e lo vente. ¡Ya lo creo!, pero la vida e triste, mi querido colega, e hay que entrare o reventare. (Armando Discépolo, ed.1958:38).

Claudia Kaiser-Lenoir (1977) sostiene que la moral de Miguel es anacrónica. Su enemigo, el coche moderno, no es más que una figura que le indica que todo lo que ha defendido ya no vale. Severino es a Miguel lo mismo que la mujer que reprocha al protagonista de *Qué vachaché*.

El grotesco ya se había ganado el aprecio de la crítica. La profundidad de sus personajes, y tras ellos del discurso que sostienen, lograron superar la liviandad de los primeros sainetes. Santos Discépolo adopta la estética y la estampa en la primera de sus letras. No se estrenó en el mundo del tango con una adaptación del tema del “*amurao*”; del abandonado, tal cual Pascual Contursi. Lo suyo fue romper con lo inmediatamente anterior y explorar más allá de lo que había hecho Celedonio Flores, importando las temáticas que había aprendido principalmente de la dramaturgia y la discusión política:

*¿Pero no ves, gilito embanderado,  
que la razón la tiene el de más guita?  
¿Que la honradez la venden al contado  
y a la moral la dan por moneditas?  
¿Que no hay ninguna verdad que se resista  
frente a dos pesos moneda nacional?  
Vos resultás, -haciendo el moralista-,  
un disfrazao...sin carnaval...*

El reproche de *Qué vachaché* tenía más que ver con los discursos contenidos en las obras de Armando: *Stéfano* y *Mateo*, que con lo que el público estaba acostumbrado a oír en un tango. Por ello pudo no haber tenido la popularidad que el autor hubiera esperado, pero en lugar de abandonar la senda, volvió a intentar el mismo tono en sus estrenos posteriores. Oscar Conde (2003:75) sostiene que Discépolo sabía que su tango era un cambio en cuanto a lo que se venía haciendo en el género. El abandono de la mujer, el tema del “*amuro*” era el sello que venía reproduciéndose en distintas letras.

*Qué vachaché* no sólo lo invierte, sino que es la mujer quien expulsa al hombre reprochándole su falta de ambición. Ella es la voz de la cordura ante un “*gilito embanderado*” que no entiende que el dinero, la “guita” es lo único que tiene valor.

“*Piantá de aquí, no vuelvas en tu vida*”, estrena al autor con un verso que es la contraparte de *Mi noche triste*, y a modo de ironía con el primer tango-canción, se queja de estar “*requeté amurada*”, pero no en la acepción de “abandonado”, sino de “presa”, “encerrada”. No hay nada de sentimental en *Qué vachaché*, a pesar que puede tratarse de una discusión de pareja, por lo tanto, de plano amoroso. En el mismo sentido es importante destacar que el rol de la mujer no es el de corrompedora, sus palabras no invitan al delito, sino a dejar de lado la actitud pasiva, la candidez. La voz lúcida del tango es femenina:

*El verdadero amor se ahogó en la sopa:  
la panza es reina y el dinero Dios.*

(...)

*¿Qué culpa tengo si has piyao la vida en serio?  
Pasás de otario, morfás aire y no tenés colchón...  
¿Qué vachaché? Hoy ya murió el criterio!  
Vale Jesús lo mismo que el ladrón...*

La invitación al suicidio “*¡Tirate al río! ¡No embromés con tu conciencia!*”, no tiene nada de sentimental. Es un reproche, como la mayoría de los versos del tango. No tiene que ver en nada con el vuelco que le dio Pascual Contursi a la canción popular. Si bien Santos Discépolo es heredero de *Mi noche triste*, reescribe el discurso tanguero inaugurando un estilo: “Si «*Mi noche triste*» reelabora el tema del abandono buscando identificarse con el pobre amurado, «*Qué vachaché*» planta una distancia. La conciencia ridiculizada por ella quizá reaparezca, fortalecida, escandalizada ante tanto cinismo, en un público que, con los años, depositaría en los tangos de Discépolo la última esperanza de un despertar ético.” (Pujol, 2010:46)

Respecto al uso del lunfardo en *Qué vachaché*, es necesario detenerse en el concepto de “*gil*”, pues, aunque repetido en muchos de sus tangos, cobra diverso valor dramático la forma en que se utiliza en cada uno de ellos. El “*gilito embanderado*” es la descripción del empecinamiento. En *Qué vachaché* es un insulto, tal cual reproche de Ergueta a Erdosain en *Los siete locos* cuando el protagonista acude en busca de un

préstamo: “Te pensás que porque leo la Biblia soy un otario? (...) Rajá, turríto, rajá” (Arlt,ed.2008:172-173).

Es necesario analizar muchos de los términos que aparecen en este tango pues, como se explicaba, inaugura una nueva temática en la canción popular. Las letras de Discépolo se hermanan más con otras que con el tango que le es contemporáneo. “¿No te das cuenta que sos un engrupido?”. La misma afirmación es abordada años más tarde, en 1931, por Raúl Scalabrini Ortiz en *El hombre que está solo y espera*, cuando define a “engrupido” como el sujeto que aún: “cree en la Humanidad, en el éxito, que todavía cree en el premio del trabajo y hace méritos cinchando en la oficina durante horas extraordinarias. «Engrupido» es el conscripto demasiado empeñoso en el cumplimiento de órdenes superiores, que toma en serio eso de «servir a la patria». (Scalabrini Ortiz, ed.1964:101). Las comparaciones con la obra del pensador no sólo se quedan en *El hombre que está solo y espera*, sino en otros textos, como el que rescata Noemí Ulla (1967:115), al contrastarlos con versos como “*Plata, plata, plata y plata otra vez*” o “¿Que no hay ninguna verdad que se resista / frente a dos pesos moneda nacional?”:

La deplorable realidad del país no es para menearla mucho. Su estructuración es tan endeble que en cuanto se manipulea un poco de desmorona. Es sin embargo absurdo hablar de la moneda como de una entelequia relacionada solamente a las entidades mercantiles llamadas bancos. La moneda es nuestra vida misma, la categoría de nuestro bienestar y la medida de nuestras insatisfacciones. Es más aún: es el barómetro de los equilibrios colectivos, el pulso de la intensidad nacional en que puede palpase su fuerza de resistencia, su salud o su decrepitud”. (Scalabrini Ortiz, ed. 2009:18)

La angustia de sus versos, que en un primer momento le provocaron el rechazo del público, será la formula que hará ganar a Enrique Santos Discépolo el apodo de “salvador” y “filósofo del tango”, como lo bautizó Dante A. Linyera, al que hemos aludido en diversas ocasiones. En sus tangos, especialmente los anteriores a la década del cuarenta, están presentes por igual la angustia y la denuncia. Y tal como rescata Oscar Conde (2003, 87), la desesperanza, la impotencia y la resignación: “De pronto el hombre de Buenos Aires se halla ínsito en los tiempos de la modernidad, condenado a soportar todos los prejuicios que acarrea esta nueva época, pero sin disfrutar siquiera de uno de sus beneficios”. (Conde, 2003, 87)

Tras su primer tango, Santos Discépolo compuso varias obras que tuvieron sonoro éxito y lo consagraron como autor. En ellos incursionó en otras temáticas, hasta

que en 1930 estrena *Yira...yira*, que alcanzará inmensa popularidad. Será grabado con acompañamiento de guitarras por Carlos Gardel, con quién el autor filma un cortometraje el mismo año bajo la dirección de Eduardo Morera. Fue una de las primeras películas sonoras del cine argentino, y en ella aparece una conversación entre el intérprete y el autor, donde se contextualiza el tema y la óptica que le imprimió Santos Discépolo a su canción. En poco menos de un minuto, se produce el siguiente diálogo:

**Gardel:** Decime Enrique. ¿Qué has querido hacer con el tango Yira... Yira?

**Discépolo:** Una canción de soledad y de desesperanza.

**Gardel:** Hombre, así lo he comprendido yo.

**Discépolo:** Por eso es que lo cantás de una manera admirable.

**Gardel:** ¿El personaje es un hombre bueno?

**Discépolo:** Sí. Es un hombre que ha vivido la bella esperanza de la fraternidad durante cuarenta años y de pronto un día, a los cuarenta años, se desayuna con que los hombres son unas fieras.

**Gardel:** Pero decís cosas amargas.

**Discépolo:** No pretenderás que diga cosas divertidas un hombre que ha esperando cuarenta años para desayunarse.<sup>64</sup>

La partitura fue publicada el mismo año por Julio Korn y ha sido uno de sus tangos más veces grabados, ya no sólo por orquestas y cantantes del género, sino en otros estilos y momentos. El autor, casi veinte años más tarde de componerla, contaba haberse inspirado en las calles, el hombre y la rabia de Buenos Aires, así como en: “La soledad internacional del hombre frente a sus problemas” (Discépolo, ed.1986:29).

*Yira...yira*, una de las piezas favoritas de Ramón Gómez de la Serna, es un tango prácticamente escrito en lunfardo y con frases populares, pues, tal cual explicaba el autor: “Use un lenguaje poco académico porque los pueblos son siempre anteriores a las academias. Los pueblos claman, gritan, ríen y lloran sin moldes.”(Discépolo, ed.1986:30) Desde el título, pasando por los primeros cuatro versos, no existe ausencia de lenguaje popular. Solamente el coro, salvando el verso que le da nombre a la canción, está escrito en lenguaje culto informal. Es entonces necesario precisar algunos de los términos aparecidos en la composición. En primer lugar: “yirar”. José Gobello (2003) explica que viene del italiano “girare”: caminar alrededor de un lugar, y que en lunfardo tiene dos acepciones principales: Callejear, andar vagando de calle en calle; en segundo lugar, que es a lo que se refiere Discépolo; callejear la buscona en procura de

---

<sup>64</sup> Cortometraje *Yira...yira*.



clientes. Es decir, se refiere a la caminata que hacen las prostitutas callejeras en busca de alguien que pague por sus servicios. Es importante recalcar que se trata de una prostituta “sin casa”, no es una “cocote”, sino una que se encuentra en el escalafón más bajo del oficio. Es decir, hay una mezcla entre un caminante: el flâneur; y quién se vende por unos pocos pesos. Su hábitat, la urbe, es un paisaje salvaje pues, como afirma Manuel Delgado (1996:33), en la urbanidad confluye una amalgama de seres que son entre anónimos y extraños, que además se evitan entre sí. Son invisibles a la vez que camuflados y mimetizados entre sí. Agrega que están a cubierto, aunque, al mismo tiempo, expuestos a la intemperie. Por tal motivo la metáfora de la prostituta, de la yiranta, es más pertinente que la del flâneur pues “El usuario del espacio urbano es casi siempre transeúnte, alguien que no está allí sino de *paso*.” (Delgado, 1996:35) y que por lo mismo, pierde su identidad. El contexto siempre es la modernidad, una ciudad que crece a pasos acelerados, que ve irrumpir medios de transporte que le acortan las distancias, pero que también lo violenta. De luces que encendidas encandilan, pero que al atenuarse hacia la periferia lo someten en una tiniebla.

*Cuando la suerte qu' es grela,  
fayando y fayando  
te largue parao;  
cuando estés bien en la vía,  
sin rumbo, desesperao;  
cuando no tengas ni fe,  
ni yerba de ayer  
secándose al sol;  
cuando rajés los tamangos  
buscando ese mango  
que te haga morfar...  
la indiferencia del mundo  
-que es sordo y es mudo-  
recién sentirás.*

La suerte es “*grela*”, es decir: mujer. En este caso se refiere a voluble, pues el siguiente verso: “*fayando y fayando*”, es la conjugación del verbo “fayar”, que en lenguaje popular significa faltar a la palabra empeñada. Otra acepción de “*grela*” es mugre, pero aquella aparece después de la década de los sesenta, por lo cual se descarta. Estar “*en la vía*”, es estar arruinado, en el desamparo, y la “*yerba de ayer secándose al sol*” hace alusión al reciclaje de la yerba mate ya usada, para preparar una nueva bebida. Otra vez vuelve al concepto caminar, al “*rajar los tamangos*”, que es la forma coloquial de decir “romper los zapatos”, para buscar el dinero; “*el mango*”, que de comida; “*morfar*”. La

estrofa culmina con otro de los conceptos claves de Santos Discépolo: “*la indiferencia del mundo*”. Es la descripción de las pocas posibilidades, de la falta de solidaridad y del pesimismo con que se encara a la suerte. Es la tragedia del hombre que busca un trabajo, de quién está acorralado por las deudas, del que no ve posibilidades en el futuro cercano. Sergio Pujol (2010) observa que en *Yira...yira* no existe la imagen de la ciudad idealizada del tango en general, sino que es un mundo de fieras, de caos sin esperanza. El flâneur de Discépolo no mira con nostalgia, no busca lo romántico de la ciudad, sino que ve en ella a una jungla. No es la mirada del viajante que extraña de *Mi Buenos Aires querido*<sup>65</sup> u otros tangos de Alfredo Le Pera, tampoco tiene el tono evocador del *Sur* de Homero Manzi. *Yira... yira* es un tango completamente ajeno al tema sentimental-amoroso. En él, quien camina por las calles no lo hace con la vista descubriendo o evocando, tal cual el flâneur tanguero, sino que alerta ante los peligros que la ciudad le depara:

Por lo general uno acostumbra a recorrer las calles de manera totalmente práctica, para ir a la panadería, dirigirse al metro, hacer la compra o visitar a un amigo. Las calles no son entonces sino pasillos. Se camina con la cabeza gacha, se hacen escasos reconocimientos útiles. No se mira nada, se ubica, se ve solo lo necesario: la cruz de la farmacia que me indica que tengo que girar a la derecha, la gran puerta marrón que me recuerda que la panadería está en esa esquina. La calle se convierte así en una trama de señales débiles que parpadean, pero su espectáculo se ha apagado para mí. (Gros, 2014:176-177)

El levantar la cabeza y observar a la ciudad no es un “prodigio”, como sostiene Frédéric Gros, sino que es un “cross a la mandíbula”. La ciudad del yirante es Buenos Aires, aunque puede ser cualquier otra. La queja de Discépolo es universal. Los problemas de sus personajes no tienen localización fija, no tienen nacionalidad. Si bien el uso de argentinismos y lunfardo lo sitúa en un lugar y un momento preciso, la temática traspasa la zona en cuestión y se vuelven el “ladrido” de cualquier desesperado del mundo. Sostiene Pujol que *Yira... yira* le significó a Discépolo la crítica de los escritores de Boedo, que veían en su pesimismo a un enemigo de la revolución, tal cual Roberto Arlt. Javier Gasparri agrega “ambos (Discépolo y Arlt) son la contracara rebelde de ‘los años locos’, sí podría pensarse incluso que “Yira... Yira” es la banda de sonido de las novelas de Arlt” (Gasparri, 2011:200). Si bien Roberto Arlt cuando escribe no deja completamente de lado la mirada romántica en sus aguafuertes, especialmente cuando

---

<sup>65</sup> *Mi Buenos Aires querido* (1934) letra: Alfredo le Pera. Música: Carlos Gardel.

relata la vida de los cafés o de la calle Corrientes, en sus cuentos y novelas está presente la desesperanza y el paisaje de una ciudad amenazadora:

La desocupación, las ollas populares, la miseria multiplicada por toda la ciudad y por el país entero parecen reclamar una voz, un grito capaces de interpretar lo que sucede. Discépolo habla de algún modo previsto la crisis –que además de económica sería una crisis de valores- en *Qué vachaché*. Pero en aquel momento no lo habían comprendido. Quien describe la situación en idénticos términos que Discépolo es Roberto Arlt. El Erdosain de *Los siete locos* en muy poco difiere del personaje desengañado de *Yira... yira...* (Conde, 2003:79)

Remo Augusto Erdosain perfectamente podría ser el otario “*que un día cansado se puso a ladrar*”:

*Verás que todo el mentira,  
verás que nada es amor,  
que al mundo nada le importa...  
¡Yira!... ¡Yira!...  
Aunque te quiebre la vida,  
aunque te muerda un dolor,  
no esperes nunca una ayuda,  
ni una mano, ni un favor.*

El coro sintetiza el pesimismo del autor. No hay nada que hacer, la resignación es inevitable. No queda más que caminar por las calles, pero tal cual se explicaba, no es el paseo del flâneur, donde deslumbran los patios y los zaguanes de Jorge Luis Borges, o las luces de los teatros y cafés de Leopoldo Marechal. El paseo de Discépolo es el de la “yiranta”. El “flâneur” se mueve por la ciudad y su multitud en forma anónima, sin ser percibido y eso le otorga una mirada particular. En el caso de Discépolo ese anonimato no es voluntario, sino que parece más bien un castigo, por lo cual el resentimiento que genera le impide ver en forma melancólica. La ciudad, la multitud y el capitalismo, los tres elementos esenciales según Frédéric Gros (2014) para la existencia del flâneur, son el suplicio para los personajes de Discépolo. Una mirada similar hay en algunos poetas sociales, como Álvaro Yunque (1889-1982), quien también descubre en Buenos Aires “la indiferencia del mundo”:

En Yunque, la escenografía es completamente exterior. Quiero decir, *Los versos de la calle* son precisamente lo que designa su título: poemas de los espacios públicos, del ámbito sociológico y moral del barrio o la avenida del centro, donde también está la pobreza: faroles torcidos, adoquines desaparejos, tachos de

basura, alguna fábrica, edificios en construcción, cloacas, tranvías y vidrieras. Es el mundo visible de la ciudad moderna, donde las injusticias pueden percibirse con sólo arrojar una mirada. Pero esa mirada es la del poeta: los que van por la calle no tienen tiempo para ver a las víctimas de la ciudad nueva; nadie repara, salvo el poeta, en la familia de inmigrantes que, arrastrando sus bultos, se desplaza por la Avenida de Mayo; nadie lamenta, sino el poeta, el destino parejamente triste de las obreras feas y de las muchachas pobres y bonitas cuyas vidas terminarán en el prostíbulo; nadie, excepto el poeta, se detiene en la escena dostoiévskiana de un caballo agonizante sobre el pavimento. (Sarlo, 1988:187)

Discépolo es “el poeta” tal cual Álvaro Yunque. Pero a diferencia de los personajes de los escritores de Boedo, no hay esperanza. La revolución, como ya se constataba, no es el objetivo de la estética de Santos Discépolo. Lo suyo es la crítica, pero no ante un gobierno ni ante un estado, sino frente el mundo entero y su indiferencia. Sus tangos de denuncia mantienen un sello, que luego en *Cambalache* tendrá a exponente más destacado descartando cualquier posibilidad de un futuro mejor. La advertencia está hecha. Lo que observa el personaje de Discépolo, tarde o temprano lo vivirán todos quienes busquen “*un pecho fraterno / para morir abrazao*”, y ahí, en ese preciso momento en que se den cuenta que la desgracia de uno es el goce de otro:

*Te acordarás de este otario  
que un día, cansado,  
¡se puso a ladrar!*

Un poema de Rabindranath Tagore (1861-1941), escritor que visitara Argentina, cultivando una relación muy estrecha con Victoria Ocampo, sostiene un tono similar con el tango de Discépolo, siendo la obra de Tagore muy anterior. Frédéric Gros (2014) lo pone en los labios de Mahatma Gandhi. Discépolo pudo haber leído el poema, pues la idea de caminar como forma de enfrentar al mundo es la misma que sostiene el premio Nobel, pero en el tango es llevada a un tono más grotesco. Se trata de *Ekla Chalo Re*, escrita en 1905:

Camina solo.  
Si no responden a tu llamada, camina solo;  
Si tienen miedo y esconden silenciosamente la cara contra la pared,  
  
desgraciado de ti,  
abre tu espíritu y habla alto y fuerte.  
Si se dan media vuelta y te abandonan en medio de la travesía del desierto,

desgraciado de ti,  
pisotea los cardos bajo tus pasos  
y viaja solo por el camino ensangrentado.” (Tagore, en Gros, 2014:215)

El tercer tango es *Qué sapa señor*, publicado por Julio Korn en 1931, poco después de *Yira...yira*. Estrenado en el sainete *Caramelos surtidos* del propio autor, y presentado en el Teatro Nacional por la compañía de Pascual Carcavallo. Santos Discépolo llamó a la obra “tango en dos cuadros”. La letra de *Qué sapa señor* vuelve al uso del lunfardo y del lenguaje popular. El propio título utiliza el “vesre”, lo mismo que algunos versos de la canción:

*La tierra está maldita  
y el amor con gripe, en cama.*

El primer verso va en sintonía con la concepción del mundo que sostiene en *Yira... yira* y luego continuará en *Cambalache*. La humanidad entera no tiene salvación, pero la diferencia de este tango es que posee un tono evocativo. El tiempo pasado fue mejor y la decadencia que denuncia da cuenta de que, en algún momento, las cosas tuvieron otro color. *Qué sapa señor* utiliza un elemento que luego Discépolo profundizará en *Cambalache* y es el relato casi fragmentario de la realidad. Esta técnica llevó a Ricardo Piglia a apodarar a *Cambalache* como *El Aleph* de los pobres.

*Qué sapa señor* clama su grito:

*La gente en guerra grita,  
bulle, mata, rompe y brama.  
Al hombre lo ha mareao  
el humo, al incendiar,  
y ahora entreverao  
no sabe dónde va.  
Voltea lo que ve  
por gusto de voltear,  
pero sin convicción ni fe.*

La historia política de Enrique Santos Discépolo es un tema difícil de abordar. Su apoyo al peronismo, posterior a las letras que atañen a la denuncia, fue polémico en su vida, y lo sigue siendo el día de hoy. Pero más polémico aún fue su ideario político de juventud. En la presente investigación se ha tratado sobre las simpatías socialistas y anarquistas que mantuvo, especialmente ligadas a su cercanía con los Artistas del pueblo, pero que en ningún caso constituyeron o figuraron como una militancia y un

compromiso férreo con ellas. Discépolo es, ante todo, un pesimista y un renegado en cuanto a la fe. Son varias sus alusiones a Dios, y en *Qué sapa señor*, aún más claras. La letra sostiene que en algún momento pareció haber cierto orden, por lo mismo le pregunta a Dios qué es lo que ha pasado para que todo se haya tornado un caos:

*¡Qué "sapa", Señor...  
que todo es demencia!...*

Los versos constituyen un desfile de situaciones que hacen ver lo desenfocado que está el mundo. Es claramente una época convulsionada y los hechos acaecidos, tanto en España como en Argentina, cobran importancia en el autor. Ana Luciano Divis, Tanía, pareja de Santos Discépolo, era toledana y según la biografía de Sergio Pujol, simpatizaba con la monarquía, cuyo retorno al gobierno español había quedado completamente descartado tras la proclamación de la II República, el mismo año del estreno del tango:

*¿Qué "sapa", Señor,  
que ya no hay Borbones,*

Es de las pocas alusiones contingentes en la obra de Discépolo. Si bien en *Cambalache* vuelve a sacar personajes de las portadas de los periódicos, lo hace en forma distinta, como ya se explicará. Es importante recalcar que el tango es posterior al derrocamiento del presidente radical Hipólito Yrigoyen, lo que da inicio a la llamada Década Infame y a una serie de gobiernos cívicos militares. Dada la coyuntura se hace pertinente establecer una relación entre la obra de Discépolo y la de otros intelectuales, como es el caso de Raúl Scalabrini Ortiz. Sobre éste último escribe Beatriz Sarlo, en relación a la crisis que se desata en la Argentina de los treinta, la cual a su vez se origina en “la privación de relaciones normales entre los sexos, como en la defección del radicalismo y los infatuamientos del viejo presidente derrocado, la soberbia de los militares golpistas, la incapacidad de intelectuales y el avance del capital extranjero” (Sarlo, 1988:217). Es para Sarlo una crisis de dimensiones morales que sacrifica a los propios ciudadanos burlándose de los principios que esgrime, lo cual, en palabras de la ensayista “produce ese sentimiento terrible de vaciedad que corroe a todos los argentinos.” (Sarlo, 1988:217)

Sergio Pujol (1996) sostiene que en la letra de *Qué sapa señor* se puede leer el conservadurismo de Santos Discépolo, el miedo a los cambios radicales, al quiebre con lo antes establecido, de ahí lo poco revolucionario de sus letras, entendiendo para este caso el término “revolución” en su acepción política, no como sublevación en la poética tanguera, la cual sí rompe. En *Qué sapa señor* no se propone nada como solución política, sino que solamente se denuncia la pérdida de valores. Es en términos políticos, más reaccionario que revolucionario:

Cuando cambios acelerados en la sociedad suscitan sentimientos de incertidumbre, muchas veces no del todo verbalizados o resistentes a integrar discursos explícitos; cuando, por otra parte, esos cambios coinciden con la infancia o la adolescencia y afectan no sólo a actores y prácticas ya constituidos sino a los restos que la memoria conserva; frente a transformaciones que alteran relaciones sociales y económicas, pero también perfiles urbanos, los planos y las perspectivas del paisaje, las topografías naturales, la cultura suele elaborar estrategias simbólicas y de representación que, convertidas en tópico, han merecido el nombre de ‘edad dorada’. Un viejo orden recordado o fantaseado es reconstruido por la memoria como pasado. Contra este horizonte se coloca y se evalúa el presente.

Esta configuración ideológico-cultural emerge de una particular ‘estructura de sentimiento’ que articula reacciones y experiencias de cambio: nostalgia, transformación, recuerdo, lamento, son formas y actitudes que una sociedad, o un sector de ella, adopta frente a un pasado cuya desaparición es vivida como irremediable. La idealización organiza estas reacciones; se idealiza un orden pasado al que se atribuye los rasgos de una sociedad más íntegra, organizada, justa y solidaria. (Sarlo, 1988:31-32)

De los cuatro tangos de Discépolo rotulados como denuncia, *Qué sapa señor* establece una crítica contra la modernidad, más que contra el mundo en sí. Los tiempos son los convulsos, por tal motivo el hombre ha perdido la esperanza, se mueve sin reflexionar, criticando y destruyendo sin asumir compromisos:

*Voltea lo que ve  
por gusto de voltear,  
pero sin convicción ni fe.*

(...)

*volteó la casa vieja  
antes de construir la nueva...*

(...)

*Al hombre lo ha mareao*

*el humo, al incendiar,  
y ahora entreverao  
no sabe dónde va.*

(...)

*Creyó que era cuestión  
de alzarse y nada más,  
romper lo consagrao,  
matar lo que adoró,*

Es el más extraño de sus tangos de denuncia. Hay una pasada de cuenta a la humanidad, a la que hace responsable de la suerte que le cabe en el deterioro social. Si bien la pregunta *Qué sapa señor* podría tratarse del lamento que años más tarde hace en *Tormenta*, no hay reproche a la divinidad. Pareciera decir que los pueblos tienen los males que se merecen, pues, por darse a la emoción fácil, han dado la espalda al conocimiento, a la sensatez:

*Ya nadie comprende  
si hay que ir al colegio  
o habrá que cerrarlos  
para mejorar...*

Discípulo acusa una crisis, en ese sentido la de *Qué sapa señor* parece ir en sintonía con el momento que le toca vivir. Años de entreguerras, Década Infame, la instauración de la II República en España y la Guerra Civil, así como los grandes escándalos políticos en la Argentina. *Qué sapa señor* es realmente “¿Qué pasa Señor?”. Hay algo que no funciona, algo que en algún momento se torció, pero que no está claro qué es. El orden pasado parecía más armonioso para el autor, por lo menos planteaba un mejor cariz hacia el futuro. Comienza una nueva década y nadie sabe realmente qué pasará. En lo objetivo, una dictadura está a cargo del gobierno de la Argentina, y eso, para alguien cercano a los Amigos del pueblo, es suficientemente grave como para no pasarlo por alto.

*Qué sapa señor* deja más dudas que certidumbres. No tiene la profundidad de la crítica de *Yira...yira* o *Qué vachaché*. A ratos parece perder el foco que había puesto sobre el mundo, distrayéndose en hechos que ni siquiera conocía muy bien. Tal es el caso del citado verso sobre la monarquía. De cualquier manera, deja algunas ideas que culminará en su último tango de denuncia, y a la vez, su obra más conocida.



Aparece entonces uno de los mejores tangos de Enrique Santos Discépolo, *Cambalache*, cuya letra y música le pertenecen en solitario. Publicado por Julio Korn en 1935, fue estrenado en una revista teatral, aunque compuesto un año antes como parte de la película *El Alma del Bandoneón*, donde lo canta Ernesto Famá. Ha sido versionado por un sinfín de orquestas y cantantes, y tal cual *Yira...yira*, ha traspaso las fronteras de la canción porteña, transformándose en un himno internacional, la frase de apertura “*El mundo fue y será una porquería*” es una sentencia ya consolidada. De este modo, *Cambalache* es una de las composiciones más largas en la historia del tango-canción. Por lo demás, carece de estribillo y tiene el particular orgullo de ser el tango más veces censurado en la historia argentina, siendo la última vez en la década de los setenta, durante el “Proceso de Reorganización Nacional”, la dictadura militar que sucede al gobierno de María Estela Martínez, “Isabelita”, viuda de Juan Domingo Perón:

*Que el mundo fue y será una porquería  
ya lo sé...  
(¡En el quinientos seis  
y en el dos mil también!)*

El comienzo da el tono de la canción. Nunca hubo época dorada, no hay porvenir posible, el mundo es una permanente crisis. Creer lo contrario es una ingenuidad. El hecho de citar fechas, como el quinientos seis y el dos mil, es más que anecdótico: si bien la elección de ellas está al servicio de la rima, el hecho que sean números concretos, especialmente el primero, le da un tono de convencimiento a la canción. *Cambalache* es irrefutable, no caben dudas, va en contra de todo. Reniega del pasado glorioso y el paraíso perdido que sostiene el criollismo, se burla de las esperanzas revolucionarias de los artistas ligados a la izquierda:

Como tópico, la ‘edad dorada’ es especialmente permeable a las operaciones de una ideología conservadora, aunque también el pensamiento revolucionario ha diseñado utopías situadas en el pasado, anteriores a las relaciones privadas de propiedad. Producto de una estructura afectivo-ideológica contradictoria por sus mismas condiciones de emergencia, el tópico expresa la nostalgia frente a un orden más armónico, sin proponer alternativa de un orden nuevo. (Sarlo, 1988:33)

*Cambalache* no es un tango político-contingente, se opone a cualquier estado y a cualquier régimen. Su queja traspasa la contingencia, aunque no se puede obviar que la que le cupo pudo haber ayudado a escribir los versos.

Santos Discépolo no es indiferente al curso del siglo, pero no tiene la mirada de “edad dorada” que pudo haber existido en *Qué sapa señor*, sino que ahora el descontento es completo y nunca hubo salvación posible. En la letra de *Cambalache* está presente la queja contra la injusticia, que es universal: “la sociedad es vista como algo malo en sí mismo, algo inmejorable y, por lo mismo, ajeno a la política. El mundo fue y será siempre la misma porquería, pues contiene una irreductible cantidad de mal. Es el resultado de una falta fundante, quizás el pecado original, cuyo fatalismo escapa a la obra de los humanos. Merece desprecio moral y contemplación metafísica, no consideración humana” (Matamoro, 1997:131)

Es su tango más importante. “*El Aleph* de los pobres” según Ricardo Piglia o el verdadero himno argentino para Leonidas Lamborghini (1927-2009). *Cambalache* es una obra que dejó huella. Roland Spiller asegura que existe una “literatura cambalachesca”, cuando analiza las obras de Roberto Arlt, a la vez puede destacarse que la pieza musical caló hondo en la cultura popular argentina, legando frases que hasta el día de hoy se oyen en el habla popular.

A modo de explicación conviene señalar el significado de “Cambalache”, palabra que le da título. La Real Academia de la Lengua Española la define como un argentinismo para “prendería”, misma acepción que le da el diccionario lunfardo de José Gobello (2003). En la letra del tango el término hace las veces de metáfora para definir una mezcla de cosas, donde el valor del objeto se pierde en su contacto con otros de valía desigual. Es la vidriera de esa tienda de cachivaches la que figura para Discépolo como un símil del mundo.

La primera parte se centra en un desfile de críticas para concluir que el siglo XX es el *súmmum* de la decadencia del hombre: “El hombre engañado, escéptico, amargado, moralista sin fe, apostrofa al mundo. Traicionados, hacen de la traición en todos sus sentidos una clave para descifrar la sociedad. Traición a los valores, al pasado, traición a la pureza, al barrio, traición a los orígenes, a las jerarquías. *Cambalache* sintetiza bien esa visión del mundo sostenida en la pérdida y en el engaño. (Piglia, 1983:79).

La crítica que venía sosteniendo Santos Discépolo desde *Qué vachaché* llega a su punto más alto en *Cambalache*, y en él parece resumirse todo lo que antes había

dicho, de ahí que más tarde su defensa al gobierno de Juan Domingo Perón fuera tan criticada. Solamente con *Tormenta*, publicada años después, podría decirse que el autor vuelve a tocar el tema de la crítica, pero desde una óptica distinta, menos social, más cercana al cariz que tiene *Uno*. Cambalache es el himno del pesimista. Nunca nada mejorará porque nunca nada fue bueno.

Tal cual la enumeración de hechos que menciona en *Qué sapa señor*, en la tercera parte del tango Discépolo amalgama distintos personajes conocidos para la época del estreno, cada uno de ellos ha adquirido fama en forma muy dispar:

*¡Qué falta de respeto, qué atropello  
a la razón!  
¡Cualquiera es un señor!  
¡Cualquiera es un ladrón!  
Mezclao con Stavisky va Don Bosco  
y "La Mignón",  
Don Chicho y Napoleón,  
Carnera y San Martín...*

Las personalidades mencionadas son el estafador francés Serge Alexander Stavisky; el sacerdote y fundador de la orden de los salesianos, San Juan Bosco; Mignon, un personaje de la ópera de Ambroise Thomas que pasó a ser significado de amante o querida; Don Chicho; alias de Juan Galiffi, mafioso italiano asentado en Rosario apodado también el Al Capone argentino; Napoleón Bonaparte; el boxeador italiano Primo Carnera y el libertador José de San Martín. Todos mezclados, o en palabras del autor "revolcaos" pues "cualquiera es un señor / cualquiera es un ladrón". En éste potpurri de nombres de tan dispares ámbitos como el religioso, policial, deportivo, histórico o político, no sólo critica la corrupción que pudo haber existido para la década del treinta, sino que se pone de manifiesto cómo valores nobles tales la cultura y el respeto, para el siglo XX ya casi ni resabios de ellos quedan. Para Discépolo la centuria es un "despliegue de maldá insolente", dónde no solamente da lo mismo "ser derecho que traidor", sino que también ignorante o sabio: "¡Lo mismo un burro / que un gran profesor!":

*¡da lo mismo que sea cura,  
colchonero, rey de bastos,  
caradura o polizón!...*

*Cambalache* es el tango de la “Década infame”, así como Roberto Arlt es su cronista. En sus aguafuertes muchas veces critica la situación y hace eco del descontento general: “Se acabaron los tiempos de la empanada criolla, de la bordalesa de vino, de las partidas de taba y del asalto en el atrio de la iglesia. Hoy se puede asaltar, robar, matar, engañar; todo crimen político puede ser cometido en estos días de ‘iniquidad’, como ingenuamente los llamás vos.” (Citado en Conde 2003:79).

La crisis moral que observan Arlt o Discépolo no es subjetiva. Para la época, la década del treinta, bajo el mandato del general José Félix Uriburu, se instauró una dictadura militar de carácter violento que inició la persecución política de sus adversarios y que se acompañó de: “una política social igualmente propensa a recurrir al auxilio de la represión policíaca” (Halperin Donghi, 1964:27). Además de ello, se hacen patentes vicios como el fraude electoral, que si bien ya existía desde antes de la ley de Sáenz Peña de 1912 y había persistido de manera más solapada en el gobierno de Yrigoyen, para la década del treinta: “volvió a ser común en la política y a veces los conservadores confesaban francamente que recurrían a él: era, según decían, un “fraude patriótico”, una necesidad lamentable para tener a los radicales a raya.” (Gallo, 2001:173-174)

De tales condiciones se hace cargo la crítica de Santos Discépolo. Del descontento y la sensación de incertidumbre nace su sentencia: “*El que no llora no mama / y el que no afana es un gil*”. Afanar es robar, y tal cual el diputado que aspira ser Roberto Arlt en su aguafuerte, hay que ser rápido pues a uno “lo matan o lo eligen presidente de la República” (Arlt, 1991-B:516)

Horacio Salas (1997:100) contextualiza que mientras Sofía Bozán lo cantaba ante el público del teatro Maipo, en el mismo momento varios militantes gremiales estaban siendo torturados en la Sección Especial de la Policía. Es, como se apuntó en los inicios de esta investigación, la también llamada “década de la mishadura”, que en lunfardo quiere decir “de la miseria”.

De esos años *Cambalache* y las obras de Arlt son las piezas más recordadas, pero hay más. La década infame fue prolífica en cuanto a creación artística. Tal como se remarcaba anteriormente aparecen *El hombre que está solo y espera* de Raúl Scalabrini Ortiz, *La musa de la mala pata* de Nicolás Olivari, *Camas desde un peso* de Enrique González Tuñón o *La crencha engrasada* de Carlos de la Púa. No obstante, el tango retrocede, pero la excepción son las letras de Santos Discépolo, pues son: “bastante más creativas en este período que sus demás géneros. Sin duda por la crecida pasividad del

público, recogen el paisaje de la mishadura y lo convierten en tema en sí mismo” (Matamoro, 1982:159), además que Discépolo “personifica” el signo de esa época “No porque deje de adquirirse a la manera de pensar y versificar de los años en que comenzó su carrera poética (1926), ni porque le siguieran epígonos seducidos por su exactitud ideológica y literaria para expresarse en tango, ni siquiera porque se identificase, hacia el final, con el tema caro a los letristas que le siguieron” (Matamoro, 1982:159), sino que “por su creación marginal y la imposición de una manera de pensar y decir anécdotas dramáticas a través de letras, o sea, en definitiva, el triunfo del margen sobre el todo circundante” (Matamoro, 1982:159). El valor que le da al autor de *Cambalache* es completo pues: “Discépolo inventa elementos y metáforas y, desde el medio, termina por hacerlos cánones que, a su vez, otros tomarán en este sentido de medida preceptual” (Matamoro, 1982:159)

En cuanto a las similitudes de la crítica de Discépolo con la de Roberto Arlt Roland Spiller cita un fragmento de la novela *Los siete locos* donde se reproduce una descripción cercana a la del tango en cuestión “estamos en el siglo veinte, amigo, y a estas horas todos los imbéciles honestos que decoran el planeta se han enterado de la alianza de dos eximios bandidos, que las leyes norteamericanas respetan y que se reparten en toda la costa del Atlántico el contrabando del alcohol, la explotación de la prostitución y el juego” (Spiller,2001:64)

Como hemos visto, *Cambalache* es el último tango propiamente de denuncia de Santos Discépolo, más tarde vendrá *Desencanto*, en 1937 o *Tormenta*, en 1939, que conservan el tono de grito desesperado y queja, pero menos contingente y quizás más existencialistas, si es que se puede catalogar así. El tono pesimista no lo pierde, ni siquiera en sus últimas obras, pero ya comprometido con la campaña política decide callar, o mejor dicho, dejar de hablar de ciertos temas y focalizar sus ácidos comentarios para los programas radiales en *A mí me la vas a contar*:

¿Pero acaso después no tuvo su autor nada que agregar en este sentido? ¿Se volvió Discépolo a partir de entonces insensible a las penurias del pueblo? En absoluto. Simplemente *Cambalache* ya lo había dicho todo. Y no sólo respecto a la Década Infame, sino lamentablemente también acerca de las siguientes. Sólo viéndolo de esta manera podremos interpretar tanto el hecho de que su autor no haya vuelto a insistir en la temática social como el que la sociedad argentina le asignara a este tango un lugar de privilegio. En estos versos Discépolo se anima a hacer un diagnóstico del siglo, donde denuncia la crisis moral, sin sospechar que con el tiempo su tango iba a convertirse en nuestro país en la expresión más certera de la protesta popular.” (Conde 2003: 82-83)

Oscar Conde dice algo cierto, pero no es menos cierto que Discépolo dejó de protestar por su compromiso peronista. De ahí que con la llegada de Perón se va iniciando un nuevo cambio en la Argentina, con una politización fuerte de la ciudadanía pero a la vez se va apagando el tango.



## 1.4 GROTESCA

Para el año 1947, cuando Enrique Santos Discépolo era ya un artista reconocido y sus tangos triunfaban al ser ejecutados por las grandes orquestas, en Radio Belgrano tuvo un ciclo de charlas que bajo el título de *Cómo nacieron mis canciones* iba explicando la historia de algunas de ellas. No sería el último proyecto radial del autor, más adelante vendrían sus recordadas columnas en *A mí me la vas a contar*, del ciclo *Pienso, y digo lo que pienso*, donde asumía la voz de la campaña para la reelección de Juan Domingo Perón a la presidencia.

En Radio Belgrano, refiriéndose a algunos tangos de su primera etapa como compositor, comentaba:

Tangos cómicos exclusivamente no tengo más que uno: “Justo el 31”. Y no pasó nada con él. En arte, lo cómico por lo cómico nunca va muy lejos. Esto lo saben bien los humoristas que siempre se quedan más acá de la raya popular. Y es que al pueblo no le gustan los chistosos profesionales. Los tolera y hasta los festeja, pero se cansa pronto de ellos. Y tengo algunos tangos de forma cómica, pero de fondo serio. Son de ese género que hemos convenido en llamar “grotesco”. Estos sí que suelen pegar. Es porque reflejan un aspecto de nuestro modo de ser. El criollo y sobretodo el porteño, tiene el pudor de sus emociones y de sus sentimientos. (Discépolo, ed.1986:20)

Mina (2006) observa que Discépolo utiliza el humor hasta el año treinta, luego su obra se hace más sombría, por lo mismo, el llamarlos “grotescos” no es un antojo del autor, sino una condición heredada de su época ligada al teatro, ya sea como actor, o como dramaturgo. En estricto rigor, su primera obra fue una pieza teatral: *Los duendes* en 1918, cuya autoría comparte con Mario Folco. Después vendrán *El señor cura*, adaptación de un cuento del escritor francés Guy de Maupassant, hecha en colaboración con Miguel Gómez Bao y estrenada en 1920, mismo año en que presenta *Día feriado*. En 1921 *El hombre solo*, nuevamente junto a Gómez Bao; *Páselo Cabo*, junto a Miguel Folco en 1922; *Mascaritas*, de 1924 y que no llegó a estrenar. Más tarde el que sería su primer grotesco, *El organito*, que compone en colaboración a su hermano Armando y estrena en 1925, el mismo año de su primer tango *Bizcochito*:

Hay dos parentescos teatrales que unen en Discépolo tango y literatura: el parentesco del tango con el sainete, ya perdido hacia la década de 1930, pero que él se encargará de retomar reinsertando al tango en ese parentesco mediante el procedimiento compositivo y mediante una estética del grotesco e incluso del



absurdo; estética que lo conecta con el otro parentesco teatral: el de su hermano Armando (Gasparri, 2011:200)

En muchos de los tangos de Discépolo hay un efecto, una acción que se ciñe sobre el personaje y que se transforma en su cruz, en su martirio. Puede ser “*la indiferencia del mundo*” en *Yira... yira*; un “*castigo de Dios*”, en *Secreto* o la propia gente: “*que es brutal cuando se ensaña*”, en *Infamia*. En cada uno de ellos, así como en muchos otros que se detallarán más adelante, hay una suerte que ahoga al personaje y que lo castiga por una causa: la de ser bueno. Lo dice el primer verso de *Chorra*, tango en clave humorística que sigue la misma línea:

*Por ser bueno,  
me pusiste a la miseria  
me dejaste en la palmera  
me afanaste hasta el color*

Si bien el uso del lunfardo merece aclarar algunos de los términos, como “*palmera*”, que en lenguaje popular significa indigencia, o “*afanar*”; sinónimo de robar, el sentido del tango se clarifica desde el primer verso, y le da el carácter de grotesco, como más tarde el desenlace de la historia.

*Chorra* se transformó en uno de los primeros éxitos rotundos de Santos Discépolo, y la grabación que hiciera de él Carlos Gardel para el sello Odeón en Buenos Aires en julio de 1928, lo ubicó inmediatamente dentro de los compositores más populares y reconocidos por él público.

El tango, cuya composición completa es obra del mismo autor, es una historia escrita en clave graciosa y con abundante lenguaje lunfardo y popular. El uso de la jerga está presente desde el propio título, que el *Nuevo diccionario lunfardo* de José Gobello (2003) define como derivado de “*chorrear*”, que en lunfardo significa robar. Etimológicamente deriva del caló “*chorear*”. En el transcurso de la canción aparecen también otros términos como los ya mencionados “*palmera*” y “*afanar*”, además de “*ganchera*”, “*ahura*”, “*afilar*”, “*botón*”, “*guarda*” y “*gil*”, que se suceden a lo largo de los casi cincuenta versos que la componen. Hay referencias populares como “*la treinta y tres*”, que se reseña una comisaría de Belgrano. Su uso del lunfardo la llevó a ser censurada en febrero de 1929 por el ministerio de Marina, junto a *Esta noche me emborracho* y *Yira... yira*.

*Chorra* es uno de sus tangos más estructurados en cuánto a contar una historia. En él hay un comienzo, un desarrollo y un desenlace. Existe un personaje, que claramente no se trata del compadrito, sino que, por personalidad, se asemeja más al de un oficinista, un dependiente de almacén, un profesor, o cualquier otro de la incipiente clase media argentina, que fruto del trabajo ha logrado cierto bienestar y que, tras ello, se ilusiona con formar una pareja:

*Tu silueta fue el anzuelo,  
donde yo me fui a ensartar*

Es un hombre cándido, que cae preso de la belleza de la mujer, elemento bastante clásico y clisé en muchas de las letras de tango. Una serie de situaciones cómicas no hacen más que afirmar el desenlace obvio de la historia. El personaje en cuestión, otra vez solo, pero ahora en la ruina. Remata en el verso final:

*¡Lo que más bronca me da  
es haber sido tan gil!*

Buscando similitudes con otros autores, puede encontrarse en el tono jocoso de *Aquel tapado de armiño*, letra de Manuel Romero y música de Enrique Delfino, estrenado en julio de 1928, pocos meses después que Marcís Coplán cantará por primera vez *Chorra* como parte de la obra *Las horas alegres* de los hermanos De Bassi. La historia, que es claramente en tono de comedia, relata un regalo que le hace un amante a su novia, y que tras la ruptura, no queda más que una reflexión cargada de ironía, tal cual *Chorra* de Discépolo:

*Me resultó, al fin y al cabo,  
más durable que tu amor:  
el tapado lo estoy pagando  
y tu amor ya se apagó.*

No es necesario saber mucho de tango para conocer el estereotipo del tanguero. Toda postal de Buenos Aires lo tiene bailando en la calle, con un traje a rayas, pañuelo en el cuello, facón en cinto y un chambergo algo ladeado sobre su “crencha engrasada”<sup>66</sup>. Carlos Gardel es el resumen, aunque para sus últimos años cambió la “pinta” por el más

---

<sup>66</sup> “Crencha engrasada” en lunfardo quiere decir “Cabeza engominada”. Se cita pues es el nombre del libro de poemas reos de Carlos de la Púa.

internacional frack. Santos Discépolo no echa mano a éste personaje, llamado “Compadre”, “compadrón” o más popularmente “compadrito”, clásico del Buenos Aires de los años finales del XIX e inicios del XX. En sus tangos, salvo a modo de reseña en *El Choclo*, tampoco se encuentran el duelo, el farol de la esquina ni la “milonguita” que abandona al “gavión” para que luego éste llore su despecho.

En esa línea Horacio Ferrer y Luis Sierra (2004:115) sostienen que en los tangos de Santos Discépolo, a excepción de *Malevaje*, no existen los estereotipos del macho porteño: el malevo y el guapo. Sus personajes, como se explicaba anteriormente, son los ciudadanos de la clase media, más que los marginados del arrabal. Sus problemas, sostienen los autores, son de indudable extracción burguesa

Respeto al uso del estereotipo, del “guapo arrabalero” que se señalaba recién, en Jorge Luis Borges se encuentra la mayor y más clara descripción del legendario personaje, que habitaba los también míticos bordes geográficos del Buenos Aires de entre siglo. Esos “bordes” u orillas son los límites temporales del XIX y el XX, de la civilización y la barbarie, de los sustentos morales y espirituales del ser argentino. El autor de *El aleph* tiene como inspiración el límite entre el campo y la ciudad, esa orilla, por citar una de sus palabras más usadas. Ahí habitan Manuel Flores, Jacinto Chiclana y Alejo Albornoz, por mencionar algunos de los personajes que protagonizan los poemas de *Para las seis cuerdas* publicado en 1965. Es el escenario, asimismo, de uno de sus cuentos más famosos *Hombre de la esquina rosada*, publicado en 1927 y el hábitat que describe en distintos pasajes de su ensayo *Evaristo Carriego*, que publica en 1930 sobre quien fuera uno de los más importantes inspiradores de las posteriores letras del tango, especialmente en la obra de Homero Manzi:

Podría decirse que toda la poesía de estos años (incluida la de Borges) está obsesionada por la idea de la frontera, de límite, de orilla. Estos tópicos formal-ideológicos implican, a la vez, una colocación en el campo intelectual y la apertura de una zona para la literatura argentina. La poesía, la glosa (un nuevo género menor) son particularmente afectadas por esta invención de un espacio literario, en cuyo marco se producen ideologemas que perdurarán durante los años siguientes. Se trata de la construcción de una referencia que, de algún modo ya había sido trabajada anteriormente, pero que ahora entra en relación con valores distintos. El escenario de las orillas ya no es el lugar literario de los Otros, considerados como pura ajenidad, como amenaza al orden social, la moral establecida, la pureza de la sangre, las costumbres tradicionales; tampoco se trata solamente de los Otros a los que hay que comprender y redimir. Son Otros que pueden configurar un nosotros con el yo literario de poetas e intelectuales; son Otros próximos, cuando no *uno mismo*.” (Sarlo, 1988:180)

Esa temática de orilleros, de duelos criollos y suburbios, es una de las más citadas tanto en el tango como en el resto de las manifestaciones de la llamada baja cultura, pero lo es, a su vez, para un poeta de inclinaciones vanguardistas como es el caso del primer Borges. Es la necesidad de echar mano a una mítica fundacional, de crearse héroes, especialmente en un país que no cuenta con un pasado imperial glorioso, tal el caso de Perú o México. La identidad hay que forjarla mediante nuevos Aquiles y Hércules. La historia de la guerra de la independencia quedó en segundo plano, tras la guerra entre la Confederación y el Ejército Grande, asunto que al cambio de siglo aún mantenía ciertos resquemores. Había que crear una mitología de unidad, un espacio donde se mezclara lo criollo con lo extranjero, y ese personaje fue el orillero. Tan hijo de Martín Fierro como del gringo. El malevo es al XX lo que el gaucho fue al XIX. Uno de sus herederos, el “compadrito” es quien protagoniza los tangos, y tal cual observa Gómez de la Serna, la canción porteña: “representa el momento en que el malevo se vuelve bueno, conmovedor, descansa en el sentimiento y se arrepiente” (Gómez de la Serna,2001:55)

Santos Discépolo sólo trata el tema del guapo en *Malevaje*, una de sus composiciones menos logradas, y, donde aún, tal vez por el miedo a enfrentar directamente los temas que le parecen relevantes, usa el humor como en algunas de sus primeras composiciones. Publicado en 1929 por editorial Korn, el autor se hace cargo de la letra, al tiempo que uno de Los Artistas del Pueblo, Juan de Dios Filiberto, es el compositor de la música. A modo de aclaración es importante destacar que los primeros tangos de Santos Discépolo fueron editados por Héctor Piróvano, pero pasada la década del treinta la editorial de Julio Korn adquirió los derechos. En la presente investigación, siguiendo la pauta, *Discépolo, una biografía argentina* (1996) de Sergio Pujol, se anotarán bajo la segunda editorial, como éste indica que se mantienen hasta la muerte del autor:

*El malevaje extraño,  
me mira sin comprender...  
Me ve perdiendo el cartel  
de guapo que ayer  
brillaba en la acción...*

La imagen que arma Santos Discépolo sobre el guapo contrasta con la de otros tangos. Su personaje duda, no tiene la seguridad sin emociones del “*taura más mentao*”, de

*Duelo criollo*<sup>67</sup> o *Amigazo*<sup>68</sup>, donde no se vacila antes de desenvainar el facón. Discépolo se distancia de esa mirada, hace uso de una ironía que lo separa del estereotipo tanguero en boga. Sus personajes piensan, o posiblemente sólo divagan. Se atormentan constantemente, y antes que todo, se muestran débiles más que sólidos. Julio Mafud (1966:65) sostiene que los personajes de Discépolo son totalmente opuestos al personaje triunfador, son ridículos, feos, esquilmados, totalmente contrarios a la imagen de héroes. El destino parecen no tenerlo trazado. La voluntad de éstos tiembla ante los desafíos:

*que no fue más que verte y perder  
la fe, el coraje,  
el ansia 'e guapear”,*

(...)

*¡Ya no me falta pa' completar  
más que ir a misa e hincarme a rezar!”,*

(...)

*Ayer, de miedo a matar,  
en vez de pelear  
me puse a correr...*

*Malevaje* es el más irónico de los tangos que compone Santos Discépolo. En él se ríe del malevo, personaje que describe físicamente Jorge Luis Borges en *El títere*:

Atildado en el vestir,  
medio mandón en el trato;  
negro el chambergo y la ropa,  
negro el charol del zapato.

Es la misma descripción, en lo físico no hay variaciones. Si se quiere montar un video clip o una pieza teatral con el argumento de *Malevaje*, la reseña que hace Borges bien sirve. La diferencia entre uno y otro está en lo psicológico, en el relato que se hace sobre él. En Discépolo la moral del cuchillo que tanto ha defendido la leyenda porteña, como en *Milonga para Jacinto Chiclana*, tiembla: “Siempre el coraje es mejor, /la esperanza nunca es vana” (Borges, ed. 1993:120), o “era su gusto jugarse /en el baile del

---

<sup>67</sup> Duelo Criollo (1928) Letra: Lito Bayardo. Música: Juan Rezzano.

<sup>68</sup> Amigazo (1925) Letra: Francisco Brancatti y Juan Miguel Velich. Música: Juan de Dios Filiberto.

cuchillo” (Borges, ed.1993:133) en *Milonga de la Calandria*. Es preciso aclarar que los poemas-milongas recién indicados son parte de *Para las seis cuerdas* de 1965, cuyo tema central no es sólo el coraje, sino también el destino y la muerte, sobre los cuales el autor tiene reflexiones muy interesantes.

En cualquier lugar, no fue exclusivo en el autor del *El aleph* celebrar la epopeya de los malevos, sino que el culto al coraje viene dado como una constante en la literatura argentina, ya desde el *Martín Fierro* y las adaptaciones de las vidas de Juan Moreira y Santos Vega, hasta ensayos posteriores como *El hombre que está solo y espera*:

La ternura aterra al Hombre de Corrientes y Esmeralda. Quizá ve en ella un desistimiento repudiable de la virilidad. Si él estuviera convencido de que la ternura es necesidad de hombres fuertes, cejaría en las actitudes en que busca ser de ánimo despiadado. En su juicio, el hombre que es benévolo sin malicia está próximo a ser un “gil”. Prefiere ser un canalla o parecerlo: pero si las circunstancias le ratifican una absoluta impunidad se abandonan a una benigna participación en los destinos ajenos. Pero es difícil ratificar esa impunidad a su desconfianza. Por eso, la ternura es mala brecha para llegar a él. Las mujeres que lo intentan, generalmente fracasan.” (Scalabrini Ortiz, 1964 :65)

En *Malevaje* Santos Discépolo estampa su mirada sobre uno de los tópicos más usados en el tango, como es el caso del “compadrito”, y se puede afirmar que rompe con una tradición que buscaba en la gesta de los marginales, el valor o la “la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y el honor”. (Borges, ed.1976:113). No es exclusividad de Discépolo. Raúl González Tuñón lo ponía en entredicho desde otra óptica, tal cual observa Beatriz Sarlo: “No el coraje legendario de los guapos, sino la mezquindad del miedo de los pequeños rateros. El instrumento es la ganzúa más que la daga; la música, de bandoneón más que de guitarra; los nombres son alias policiales y no apellidos criollos.” (Sarlo,1988:161). Silvio Astier, el personaje de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt es un traidor, un ser que enfrentado a la confianza de un ladrón, uno de su especie, opta por traicionarlo. Los tres autores, Discépolo, González Tuñón y Arlt, cada uno en su espacio, rompen con el molde que esperaban los criollos para la ficción de sus clases populares que los querían siempre rudos, sin dudas.

Es ese el aporte de *Malevaje* al tango, desligar al porteño del mito de cuchilleros y duelos que lo mantendría estancado, trasladarlo del XIX al XX. Tal motivo lleva a Osvaldo Pellettieri a sostener que Discépolo corta con el molde heredado de Evaristo Carriego. Lo hace mediante el grotesco, y según sostiene, es el primero y el último en

lograrlo, pues tras Discépolo el resultado es “casi siempre un penoso muestrario de lugares comunes” (Pellettieri, 2002, citado en Conde, 2003:58)

Jorge Luis Borges defiende ese culto al coraje y son varias las críticas que hace al verlo ablandado en las letras del tango. Ya muerto Discépolo, y ya apagadas también algunas de las principales voces del tango, entre ellas Homero Manzi y Celedonio Flores, el escritor publica *Para las seis cuerdas*, poemario en donde reivindica la imagen del cuchillero, mediante un conjunto de milongas que se transformarán en obras musicales. En *Milonga de Jacinto Chiclana* vuelve al tema del coraje:

Entre las cosas hay una  
De la que no se arrepiente  
Nadie en la tierra. Esa cosa  
Es haber sido valiente. (Borges, ed.1993:120)

En ese poema, así como en el resto de los que componen el volumen, retoma la imagen que había alabado en su ensayo de 1930 *Evaristo Carriego*:

En *El guapo* también las omisiones importan. El guapo no era un salteador ni un rufián ni obligatoriamente un cargoso; era la definición de Carriego: un *cultor del coraje*. Un estoico, en el mejor de los casos; en el peor, un profesional del barullo, un especialista de la intimidación progresiva, un veterano del ganar sin pelear: menos indigno –siempre– que su presente desfiguración italiana de *cultor de la infamia*, de malevito dolorido por la vergüenza de no ser canfíflero. Vicioso del alcohol del peligro o calculista ganador a pura presencia: eso era el guapo, sin implicar una cobardía lo último. (Si una comunidad resuelve que el valor es la primera virtud, la simulación del valor será tan general como la de la belleza entre las muchachas o la del pensamiento inventor entre los que publican; pero ese mismo aparentado valor será un aprendizaje.) (Borges, ed.1976:48)

La composición a la que se refiere es *El guapo*, dedicado por Carriego a “A la memoria de San Juan Moreira. Muy devotamente” (Carriego, ed.1964:78) y que aparece en *El alma del suburbio* del año 1908:

La esquina o el patio, de alegres reuniones,  
le oye contar hechos, que nadie le niega:  
¡Con una guitarra de altivas canciones  
él es Juan Moreira, y él es Santos Vega! (Carriego, ed.1964:78)

Evaristo Carriego evoca a Santos Vega y Juan Moreira, personajes históricos convertidos en mitos para la historia argentina. Ambos gauchos fueron la encarnación del valor y compiten en popularidad al *Martín Fierro*. Carriego hace de su personaje una epopeya digna de ser cantada como la de sus predecesores. En cambio, el *cuchillero* de *Malevaje* vive un camino totalmente apuesto:

*El malevaje extraño,  
me mira sin comprender...  
Me ve perdiendo el cartel  
de guapo que ayer  
brillaba en la acción...*

El “guapo” de Evaristo Carriego está preparado para morir. Su valor no se pone en duda y desenfundará el facón sin mediar reflexión alguna. El valor de la vida no tiene importancia, el honor es lo máspreciado y hay que defenderlo:

Porque en sus impulsos de alma pendenciera  
desprecia el peligro sereno y bizarro,  
¡Para él la vida no vale siquiera  
la sola pitada de un triste cigarro! (Carriego, 1964:78-79)

El *malevo* de Discépolo ya no lo es. Su tragedia es no reconocerse, haber perdido el sello que lo caracterizaba. Tiene miedo y actúa guiado por él:

*Ayer, de miedo a matar,  
en vez de pelear  
me puse a correr...  
Me vi a la sombra o finao;  
pensé en no verte y temblé...*

Pocos años antes que *Malevaje*, en tangos como *El patotero sentimental*<sup>69</sup> se trataba la el vuelco sentimental del guapo: “*Escondés bajo tu risa / muchas ganas de llorar*”. *Malevaje* va un poco más allá, y no sólo lo pone sentimental, sino que pone en ridículo al héroe predilecto de los relatos de coraje. No hay que hurgar mucho para darse cuenta. Lo que motiva al relator de *Hombre de la esquina rosada* (Borges, ed 2007:389-396) a buscar a Francisco Real y matarlo es la cobardía de Rosendo Juárez, que es una afronta para toda la barra de Villa Santa Rita.

---

<sup>69</sup> Patotero sentimental (1922) tango. Letra: Manuel Romero. Música: Manuel Jovés.



*Malevaje* es la cuarta letra que compone Santos Discépolo, continúa con lo que había trazado en *Chorra y Esta noche me emborracho*, rompiendo con los personajes esquematizados y los viste con ropajes más humanos, menos míticos. En *Esta noche me emborracho* se observa la decadencia de la “milonguita”, en *Malevaje*, es la del guapo. Y tal cual los tangos recién anotados, los aborda con humor, aunque no se trate en sí de una comedia:

La singularidad de Discépolo, que suele sin embargo recrear viejos temas, como el del amurado o la milonguera que se va al centro, está no sólo en la ruptura de la modalidad modernista, sino que en la tragicómica visión de las desgracias. Más que un poeta realista, como se lo designó más de una vez, es un poeta de singular impronta surrealista. (Ulla, 1997:134).

No es fácil establecer una separación temática en los tangos de Santos Discépolo, pues encasillarlos se hace insuficiente. Suena simplista, pero pareciera ser más fácil crear una línea nueva y llamarla “discepoleana” o “cambalachesca”, y ese estilo se puede extrapolar más allá de la canción porteña.

Rolland Spiller pone en comparación, como se ha venido viendo, la temática de Discépolo, específicamente del tango *Cambalache*, con las novelas *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt, escritor a quien define como representante de una “literatura cambalachesca”, subrayando que: “Un elemento crucial es la parodia, el uso de estrategias narrativas variadas y la mezcla grotesca de registros cómicos y trágicos, que subraya, a su vez, lo absurdo y la consiguiente búsqueda de la superación.”(Spiller, 2001:65). Los tangos de Discépolo buscan un nuevo discurso. Beben de otras fuentes, profundizando en los personajes. Lo grotesco está no sólo temáticamente emparentado con el tango, sino también temporalmente. La primera época de Discépolo, es decir desde 1925 hasta 1930, es donde aparecen sus tangos más humorísticos, todos en el ámbito de lo grotesco: *Esta noche me emborracho*, *Chorra*, *Malevaje*”, *¡Victoria!* y *Justo el 31*.

Según la discografía de Gardel hecha por Orlando del Greco (1991), todos ellos fueron grabados por el popular cantante, lo que en esa época se traducía en un éxito seguro y una difusión amplia. A éstos se le suman luego *Qué vachaché*, *Secreto*, *Confesión*, *Carillón de La Merced*, el vals *Sueño de Juventud* y *Yira...yira*.

El en plano de lo cómico, se encuentra *Victoria*, letra y música del autor, editado en 1930. La historia es lo totalmente opuesta a *Mi noche triste*, no porque se inviertan

los papeles y el hombre sea quien abandone a la mujer, sino porque el nudo dramático es el mismo, sólo que en lugar de lamento, provoca alegría:

*¡Victoria!*  
*¡Cantemos victoria!*  
*Yo estoy en la gloria:*  
*¡Se fue mi mujer!*

Es claramente una historia que juega con lo ridículo. Un hombre gana la libertad al ser dejado por su pareja, que se va con otro, con un “*panete, chicato inocente*” que más que rencor, provoca lástima en quien nos cuenta el drama. Es poco lo que se puede decir de *¡Victoria!*. En él hay uso de lunfardo, de expresiones populares contingentes, como la del “*bacalao de la Emulsión de Scott*”, que era una imagen publicitaria que da cuenta de un hombre que carga un inmenso peso en la espalda. Misma suerte corre su obra, también de *Justo el 31*, pieza cómica por excelencia en la obra del autor.

Sin embargo, es posiblemente su obra más débil, como el mismo reconocería. Tiene algunos elementos que lo emparentan nuevamente con al teatro, pues se estructura como una historia en donde el protagonista no es consciente de lo que le sucede. Esta vez es su condición de miope que no lo deja ver la fealdad de su pareja.

*Victoria* y *Justo el 31* son tangos más cercanos al sainete que al grotesco, a las comedias de un acto, claramente están destinados a ese público. Si bien ya había con *Qué vachaché* o *Esta noche me emborracho* ensayado temas más complejos y logrado una marca propia, con *Victoria* y *Justo el 31* parece buscar una recepción fácil, ensayando la época más comercial del teatro que bien conoció:

No debe perderse de vista la formación artística de Enrique junto a su hermano Armando y los Artistas del Pueblo, encabezados por Agustín Riganelli y Guillermo Facio Hebecquer. Tampoco debe olvidarse que primero que ninguna otra cosa Enrique Santos Discépolo fue dramaturgo y actor. Antes de componer su primer tango ya había escrito, solo o en colaboración, seis piezas teatrales. Importa entonces hacer referencia a una serie de manifestaciones artísticas diversas –aunque preponderantemente hablemos de teatro– caracterizadas como “grotescas”, que han tenido, directa o indirectamente, alguna influencia en su obra. (Conde, 2003:59-60)

Esto no sólo esta patente en los tres tangos mencionados, sino en obras posteriores, como la inconclusa *Fangal*. De igual forma, en *Justo el 31*, la belleza de la arrabalera,

que es la única virtud que la puede salvar de la miseria, se torna aquí en todo lo contrario:

*Era un mono loco  
que encontré en un árbol  
una noche de hambre  
que me vio pasar.*

Tal cual *Victoria*, la historia se centra en un acto cómico, en un equívoco que no tiene novedad ni sorpresa, salvo para el protagonista de la historia. El personaje vive un engaño, lo mismo que en *Chorra*, pero en *Justo el 31* no ahonda en nada, es una comedia de un acto, un chiste que busca la risa fácil:

*Sé que entré a la pieza  
y encendí la vela,  
sé que me di vuelta  
para verla bien...  
Era tan fulera,  
que la vi, di un grito,  
lo demás fue un sueño...  
¡Yo, me desmayé!*

En resumen, el engaño y la mentira no se ensañan sobre la mujer, como en el resto de los tangos, sino sobre el protagonista, el hombre, que preso de su ingenuidad es víctima de la “milonguita” y lo hace en clave cómica. Discépolo se desenvuelve en el uso del humor, pinceladas de ésta hay, pero en tono de sarcasmo, en *Yira... yira* o *Cambalache*. En su cine están, aunque es en el tango donde mejor consigue que funcionen. Volviendo a *Chorra*, los versos donde describe la biografía de la amada, son los más logrados en el uso de este recurso:

*Hoy me entero que tu mama  
"noble viuda de un guerrero",  
¡es la chorra de más fama  
que ha pisao la treinta y tres!  
Y he sabido que el "guerrero"  
que murió lleno de honor,  
ni murió ni fue guerrero  
como m'engrupiste vos.  
¡Está en cana prontuariado  
como agente 'e la camorra,  
profesor de cachiporra,*

*malandrín y estafador!*

Conde (2003:61) sostiene que para Discépolo el grotesco da la oportunidad de enriquecer un género que le parecía estancado. El tono humorístico esconde un tema serio, la fórmula le dio resultados. *Esta noche me emborracho* fue el primer éxito del autor, si bien no es un tango que se pueda catalogar de comedia, sí tiene pinceladas, pero en tono sarcástico, donde la descripción de la bataclana: “no sólo expresa su fracaso y decadencia, sino que enfáticamente pone en primer plano la ruina moral del protagonista, determinada por el abandono al que fue sometido por ella. El lamento desnuda la decadencia de ambos.” (Conde, 2003:61)

En esta composición, su primer gran tango, es donde se encuentran algunas de las similitudes con otro poeta contemporáneo, Nicolas Olivari. Osvaldo Pellietieri destaca a Olivari como desmitificador de la realidad ciudadana, lo que los emparenta:

Tanto el desesperado personaje de Discépolo: “No doy un paso más, / Alma otaria que hay en mí; / Me siento destrozado; / murámonos aquí” como el poeta famélico de Olivari: “Sufro como una bestia y esta tarde y siempre, / y vengo de mis raros paseos de extramuros / con el alma achatada como las casas; tienen / mis ojos, un pavor antiguo”, se enfrentan individualmente a una sociedad que los ignora. (Pellietieri, 2001:21)

Para contextualizar, es necesario recordar que Nicolás Olivari, lo mismo que los hermanos González Tuñón, son poetas que se encuentran en la bisagra de los grupos literarios más en boga al momento, Boedo y Florida. Olivari es considerado como uno de los fundadores y promotores de la peña de Boedo, pero que, con el paso del tiempo, termina Hermanándose con el grupo vanguardista. Su carácter burlón, cínico e irónico lo alejan del estereotipo del realismo social. El es el autor de la adaptación de *La costurerita que dio aquel mal paso* de Evaristo Carriego, donde el nuevo desenlace del poema rompe con el prototipo moralizante del anterior:

(Nicolas Olivari) Comparte este desprejuicio y por lo tanto, esta voracidad de entender lo literario, con otros compañeros de su tiempo: Roberto Arlt, Armando Discépolo, Enrique Santos Discépolo, Roberto Mariani, Enrique González Tuñón, Horacio Guglielmeli, Raúl González Tuñón, Raúl Scalabrini Ortiz, Horacio Rega Molina, Jacobo Fijman; un grupo con algunas heterogeneidades, pero evidentemente alternativo. Estrictamente este grupo estaría formado por Arlt, los Discépolo, los hermanos Tuñón, Olivari y Mariani, quienes claramente confluyen en una estética común, con variantes, pero con una crítica cuestionadora de la época que les tocó vivir. (Quiroga, en Olivari, 2008:9)

Las situaciones grotescas en Olivari y Santos Discépolo se suceden. El lenguaje de Discépolo es más claro, con metáforas más sencillas, apuntando a un público más masivo. Son letras que se pueden aprender de memoria para tararear.

Antes de seguir ahondando en *Esta noche me emborracho* hay que recordar que se estrenó en vivo en la voz de la “Ñata Gaucha”, Azucena Maizani, durante la obra de teatro *Bertoldo, Bertoldino y el otro* en mayo de 1928. Un mes más tarde, Carlos Gardel lo graba para el sello Odeón.

Santos Discépolo (ed. 1986) esboza una pequeña historia de cómo surgió la canción, de la cual es autor y compositor. Recuerda que en la ciudad de Córdoba, mientras visitaba un centro de tuberculosos, encontró una pareja que mediante el alcohol se engañaba mutuamente sobre la suerte que les caía en gracia. La idea de la salud que abandona se le hizo comparable a la de la belleza que se esfuma, y ante ambos, el alcohol como solución, o por lo menos, como aturdimiento:

*Este encuentro me ha hecho tanto mal,  
que si lo pienso más  
termino envenenao.  
Esta noche me emborracho bien,  
me mamo, ¡bien mamo!,  
pa' no pensar.*

Esta el sentido ridículo de la vida, del destino que es implacable y no perdona: pero aún más que ello, se venga de las ilusiones pasadas, de la candidez de la juventud. El encuentro casual del hombre con su antiguo amor pone de manifiesto lo absurdo de su propia vida. Beatriz Sarlo (1988) rescata un poema de Alfonsina Storni que comparte la misma idea, pero en un juego femenino, donde: “invierte un estereotipo. Cuando encuentra, años después, al hombre que ha amado y deseado, puede percibir los signos de la decadencia física, antes que él los descubra en ella” (Sarlo, 1988:83). Los versos corresponden a *Encuentro*, publicado en 1925 en su poemario *Ocre*:

Lo encontré en una esquina de la calle Florida  
Más pálido que nunca, distraído como antes,  
Dos largos años hubo poseído mi vida...  
Lo miré sin sorpresa, jugando con mis guantes.

Y una pregunta mía, estúpida, ligera,  
De un reproche tranquilo llenó sus transparentes

Ojos, ya que le dije de liviana manera:  
-¿Por qué tienes ahora amarillos los dientes?

Me abandonó. De prisa le vi cruzar la calle  
Y con su manga oscura rozar el blanco talle  
De alguna vagabunda que andaba por la vía.

Perseguí por un rato su sombrero que huía...  
Después fue, ya lejana, una mancha de herrumbre.  
Y lo engulló de nuevo la espesa muchedumbre.

Hay similitudes con la historia que inventa Discépolo, pero la mirada es femenina: “se trata ahora de una flâneuse, que invierte el tema clásico y el tópico del tango, en beneficio de una mirada femenina más libre y, en consecuencia, más penetrante y más irónica.” (Sarlo, 1988:83) El poema es tres años anterior al tango, la contraposición que señala Sarlo es con el tango-canción más clásico, el del culto al coraje y de los estereotipos sexuales que Discépolo pone en duda. Lo que coincide es la imagen del paseante de la ciudad, que va encontrando su historia, armándola a medida que transita por ella. Storni es la “flâneuse”, como Discépolo el “flâneur” que recorre las calles porteñas. Ella elige como escenario a ese centro tragicómico la calle Florida, calle elegante de la ciudad de inicios del XX, y Discépolo, si bien no la nombra, puede referirse perfectamente a la calle Corrientes, pues el punto de encuentro es en la salida de un Cabaret:

*Sola, fané, descangayada,  
la vi esta madrugada  
salir de un cabaret;*

*flaca, dos cuartas de cogote  
y una percha en el escote  
bajo la nuez;*

*chueca, vestida de pebeta,  
teñida y coqueteando  
su desnudez...*

*Parecía un gallo desplumao,  
mostrando al compadrear  
el cuero picoteao...*

La descripción nos habla inmediatamente, de un relato grotesco, con metáforas y lenguaje popular. “Fané”; cuya acepción según José Gobello en su *Nuevo Diccionario Lunfardo* (2001) no es lunfarda, sino que de origen popular, significa “desgastado” o “venido a menos”. Deviene del francés “se faner”, cuyo significado es perder la propia belleza. “Descangayada”, que el mismo diccionario indica proviene del portugués “escangalhado”, significa “quebrantado” o “roto”, y que en el hablar porteño se refiere a menoscabado o deteriorado.

Hay una imagen patética. Un paseante nocturno, que en una sorpresa inesperada encuentra a una ex amante en la puerta de un local nocturno. Ella, que le hizo perder la cabeza y lo llevó a la ruina, se ha convertido hoy en un adefesio patético, un “gallo desplumao”. La imagen que sorprende al paseante parece ser lo que anhelan los tangos despechados, los de Celedonio Flores, especialmente *Mano a mano* o *Margot*: la ruina de la mujer que los ha abandonado. La belleza es un tesoro, un pasaporte al ascenso social que todos anhelan, y la pérdida de ella es la perdición:

Pero la belleza es una preocupación, un frágil tesoro; la hetaira depende estrechamente de su cuerpo, al que el tiempo degrada sin piedad, y por eso encuentra en ella el aspecto más dramático de la lucha contra la vejez. Si goza de un gran prestigio podrá sobrevivir a la ruina de su rostro y de sus formas. Pero el cuidado de esa fama, que es su bien más seguro, la somete a la más dura de las tiranías: la que ejerce la opinión.” (Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, 1962, citado en Ulla, 1967:35)

La decadencia es compartida. La “milonguita” ha perdido la belleza, pero quien la observa, su ex amante ha perdido el honor. Traicionó, robó, vivió de mala fe, cualquier recuerdo que pudo haber redimido ese trozo de vida queda sepultado ante la imagen patética que tiene frente a sí:

*Yo que sé cuando no aguanto más  
al verla, así, rajé,  
pa' no llorar.*

El sino de los tangos de Santos Discépolo está marcado por el desencuentro en lo que alguna vez se soñó, en el enfrentamiento a la realidad que se interpone, generalmente, en forma violenta. Lo resume un verso:

*Fiera venganza la del tiempo,*

*que le hace ver deshecho  
lo que uno amó...*

*Este encuentro me ha hecho tanto mal,  
que si lo pienso más  
termino envenenao.*

El tema de la mujer y el cabaret es uno de los clásicos del tango, *Audacia* de Celedonio Flores, *Muñeca brava* de Enrique Cadícamo o *Mano cruel* de Armando Tagini, son ejemplos de la historia de la “milonguita”, que cautivada por las luces del cabaret, se da a la perdición. En cada uno de ellos hay marcas distintas. Flores utiliza el sarcasmo, Cadícamo el consejo, y Tagini, un relato melodramático y moralizante. En los tres el protagonista perdido es la mujer, en los tres, a pesar de las diferencias, sobre quien recae el peso de la historia es en la “milonguita”. Si bien es la voz del hombre la que relata el tono, en él solamente está la imagen del espectador, del testigo de una historia en donde poco y nada sabemos de la suerte que correrá.

El caso de Discépolo es distinto. Aun cuando la primera parte del tango habla de una mujer que se ha perdido en el cabaret y cuya belleza se ha esfumado tras la “*fiera venganza*” del tiempo convirtiéndola en un “*requiscat in pace*” cruel, los versos siguientes hablan del verdadero protagonista, el muchacho que hace diez años perdía la cabeza por la mujer de la hoy patética imagen.

*Esta noche me emborracho* es, en estricto rigor, el segundo tango con letra del autor, ya con su original firma impresa. Las acciones se ciñen sobre quien canta, quien relata es el protagonista de la historia, tal cual lo hiciera Contursi con *Mi noche triste*. La diferencia es el tono, la lucha contra el mundo de la que ya hemos hablado:

*¡Mire, si no es pa' suicidarse  
que por ese cachivache  
sea lo que soy!...  
(...)  
Esta noche me emborracho bien,  
me mamo, ¡bien mamo!,  
pa' no pensar.*

El suicidio aparece mencionado, si bien es un tono exagerado, se hace presente para darle más realce y dramatismo a la historia. Esto se va a repetir a lo largo de varios tangos. Las biografías sobre Enrique Santos Discépolo coinciden en que, inmediatamente sabida su muerte, las sospechas de un suicidio corrieron rápido por la



ciudad. Más allá de ese dato, que resulta casi anecdótico, es importante recalcar que en su obra no hay redención posible, no hay forma de enfrentar la crueldad del mundo, sólo queda esperar la muerte, o en el mejor de los casos, huir o evadirse, en *Esta noche me emborracho*, desde el título se explicita que el alcohol es una forma.

El personaje es ingenuo, un “gil”, como más adelante señalará Discépolo en muchos de sus tangos. Si en el caso de *Esta noche me emborracho*, sin mencionarlo lo esboza, en *Fangal* es el término que le da sentido a toda la letra. El tango, que dejara inconcluso al morir, fue luego finalizado por los hermanos Virgilio y Homero Expósito.

La letra, ya desde el título remite al arrabal, a la orilla, pero en éste caso no se trata de un paisaje, sino de un límite que es moral. Hay algunos elementos que son propios del relato tanguero: la presencia de la pobreza de origen, graficada en el conventillo, y luego la del alcohol, como paliativo para el dolor. Está también el abandono, la huida, pero en éste caso no es el de la mujer, como *Mi noche triste*, sino la del hombre, el que cuenta la historia. Si bien puede remitir principalmente a una temática amorosa, pues es el relato de una relación de pareja quebrada, hay elementos que lo hermanan con lo grotesco, especialmente en el uso de metáforas y en el tono tragicómico de la historia. Aquí la tragedia, disfrazada de humor como en *Esta noche me emborracho*, es más radical. Es una letra en la que el propio personaje se presenta con un sentido de culpa, de fracaso, donde los dos mundos que se encuentran, el del hombre sensible y el de la mujer perdida, que están condenados a no entenderse.

Hay algunas similitudes con el cuento de Nicolás Olivari *La bien plantada*, no en la trama, sino en el sinsentido de la relación: “Olivari está oponiendo como dos polos que nunca se tocan, ni deberían tocarse, un esquemático deslinde entre mundos que no tienen posibilidad de acercamiento: el hombre de la cultura o el refinamiento y la mujer que se mueve por instintos manifiestos” (Quiroga, en Olivari, 2008:32). En este caso “el hombre de la cultura y el refinamiento” no aparece explicitado en la letra, pero sí en la firma que para ese tiempo tiene la obra de Discépolo. Han quedado atrás los tangos de crítica social, el tema amoroso y contemplativo se ha tomado la temática de los pocos que escribe en sus últimos años. Desde el inicio de la década del cuarenta, las obras de Discépolo tienen un marcado tono sentimental, por lo cual, el público que conoce su obra entiende quién es el dueño de la voz de cada uno. Sobre *Condena*, del año 1938, el propia autor explicaba “He visto tantas veces en la calle al hombre de traje raído, de cara desencajada, de andar medroso” (Discépolo, ed. 1986:39) que es fácil descartar la imagen del “compadrito”. Más que “malevos”, los personajes parecen funcionarios

grises de alguna oficina del estado, o comerciantes sin mucho porvenir. Por tal motivo, no es difícil imaginar quién habla en *Fangal*, quién es el gil que “*alzó un tomate y lo creyó una flor*”. En él no hay ruina económica como en *Chorra* sino que lo perdido es la esperanza, la convicción de la mediocridad, de volver “*a la mugre de vivir tira’o*”. Claramente, tal como señalaba Julio Mafud (1966) son héroes que no triunfan y que no se enfrentan a un duelo criollo, sino que al mundo entero y no hay recompensa: “*¡caray, / si al menos me engrupiera de que la he salva’o!...*”

El tema de la salvación cruza varios tangos de autor, tal cual *Soy un arlequín*, publicado por en 1929, y claramente, desde su título, es el que más bebe de la tradición teatral dentro de sus tangos: “Enrique trabajó a la par de su hermano y el resto de la compañía. Compuso varios personajes, empezando por “el muñeco de colores”, un arlequín en *Él y ellos* de Adolfo Botazzi” (Pujol, 1996:131). En un parlamento del clown aparece la redención, tema persistente en el autor y *leitmotiv* en mucha de su obra. No es un asunto oculto, sino que se muestra en la letra. Si en *Fangal* decía “*Si al menos me engrupiera que la he salva’o*”, en *Soy un arlequín* exclama: “*Viví en tu amor una esperanza / la inútil ansia de tu salvación*”. El motivo del payaso triste no es original de Discépolo, pero es él quien lo lleva al tango, lo mismo que aleja la temática del “cafiolo” abandonado:

*Soy un arlequín,  
un arlequín que canta y baila  
para ocultar  
su corazón lleno de pena.*

Discépolo tiene la necesidad, y ello se puede justificar en sus relaciones con el teatro y “Los artistas del pueblo”, de ir un poco más allá con las letras de sus canciones. Agrega tópicos que, para el momento, no se habían usado en la canción popular, metáforas con tinte religioso:

*Me clavó en la cruz  
tu folletín de Magdalena  
porque soñé  
que era Jesús y te salvaba.*

Un cuestionamiento al amor en sí:

*Viví en tu amor una esperanza*

*la inútil ansia de tu salvación.*

Habla de la condición de ser bueno, tema que se reproduce en *Chorra*, y en más profundidad en *Tormenta*, como se verá más adelante

*¡Perdonáme si fui bueno!  
Si no sé más que sufrir.*

*Soy un arlequín* es un tango que mezcla el tema amoroso, el cuestionamiento existencial y el tono grotesco. Es una de las composiciones más breves de Discépolo en cuanto a letra. Si se le compara con *Uno*, *Cambaleche* o *Chorra*, tiene menos de la mitad de los versos, además carece de coro, pero, a pesar de ello, en los escuetos versos logra estampar su mirada característica:

La dignificación de Discépolo consiste en que, sin dejar el ámbito de lo sentimental, se ampara en lo patético: “El poeta cree que todavía no hemos sentido como él; carga entonces los colores, subraya las ojeras de los personajes, oscurece los fondos ya sombríos. (Marcos Victoria, *Variaciones sobre lo sentimental*). Esta exasperación del sentimiento le permite llevar hasta las últimas consecuencias artísticas el desamparo de nuestro pueblo a comienzos de la década del 30: “Es lo mismo el que labura / noche y día como un buey / que el que vive de los otros, / que el que mata, que el que cura / o está fuera de la ley... (Pelliattieri, 2001:24)

Claramente *Soy un arlequín* es una metáfora. Si se pone en contexto el momento de su estreno se puede afirmar que aún estaba fresca la repercusión que el circo había tenido de la mano de los hermanos Podestá. La imagen que dibuja Discépolo pudo haber estado influenciada por ellos, lo mismo que la admiración que tenía a la obra de Charles Chaplin o de la imagen de David Garrick, el payaso triste de *Reír llorando* de Juan de Dios Peza (1852-1910).

*¡Ay! ¡Cuántas veces al reír se llora!  
¡Nadie en lo alegre de la risa fie,  
porque en los seres que el dolor devora  
el alma llora cuando el rostro ríe!* (Peza, sin fecha)

En *Soy un arlequín* Discépolo se queja con un verso que es de marcada creación suya: “*¡Cuánto dolor que hace reír!*”. Con esa frase que casi parece un oxímoron resume el sentido mismo del grotesco.

La imagen del clown, del payaso, se mantiene en los tangos de Discépolo, tal es el caso de *Infamia*, publicada en Editorial Julio Korn, y grabada para el sello Víctor en 1941 por la orquesta de Juan D'Arienzo y la voz de Héctor Maure. En los versos, esta vez carentes de lunfardo, aparecen varios tópicos que se repiten en sus tangos. En un primer término surge el recién mencionado clown, se alude al suicidio, la invocación a Dios, el alcohol y la muerte. Nuevamente el tema grotesco se cruza con el amoroso, pero en *Infamia* la imposibilidad de luchar contra el destino es el sello distintivo, las ansias de redención que tiene el autor, de nuevo, fracasan antes la realidad:

*A mí, ¿qué me importaba tu pasado...?  
si tu alma entraba pura a un porvenir.*

(...)

*Fue inútil gritar  
que querías ser buena.  
Fue estúpido aullar  
la promesa de tu redención...*

(...)

*Tu angustia comprendió que era imposible,  
luchar contra la gente es infernal.*

El hombre se enfrenta a ésta, pero “*la indiferencia del mundo*” le da la espalda. No hay salvación posible, no hay redención, se mueren las ilusiones y el suicidio es siempre una posibilidad. “El carnaval del mundo” de Juan de Dios Peza en *Reir llorando* o del *Sus ojos se cerraron* de Alfredo Le Pera no se detiene ante el dolor que se padece. “*La indiferencia del mundo*”, ha dejado de ser pasiva, y ahora es derechamente despiadada:

*La gente, que es brutal cuando se ensaña,  
la gente, que es feroz cuando hace un mal,*

*Infamia* se estructura como una historia. Hay una trama relatada que tiene un final trágico, la muerte del ser amado. Mediante ese recurso, que suena efectista, busca conmover al público. En *Esta noche me emborracho*, *Victoria* o *Chorra* ya había escrito versos que conformaban un relato, pero en todos ellos el humor dejaba abierto espacios. En el caso de *Infamia* no. Es un tango grave, como lo es también *Confesión*, pero con la salvedad que en *Infamia* no hay dobles lecturas, está todo explicitado:

El personaje de *Infamia* grita su fracaso, su amor frustrado por la gente que “es brutal cuando se ensaña, / la gente que es feroz cuando hace mal”. Olivari por su parte, escribe en *La dactilógrafa tuberculosa*: “Un día juntamos hombro a hombro nuestra desdicha, / vivimos dos meses en un cuchitril / en un beso salivoso naufragó la dicha / y el ansia de vivir. / Una noche sin historia, una tarde cualquiera, / murió clásicamente en un hospital. / (Bella burguesita que a mi lado pasas, cambia de acera, / porque voy a putear)”. (Pellietieri, 2001:21-22)

De esta forma, las comparaciones con Olivari son pertinentes, aunque *La dactilógrafa tuberculosa* puede tener más similitudes con *Esta noche me emborracho*:

Esta doncella tísica y asexuada,  
esta mujer de senos inapetentes,  
-rosicler en los huesos de su cara granulada,  
y ganchuda su israelita nariz ya transparente...

Esta pobre yegua flaca y trabajada,  
con los dedos espátulas de tanto teclear. (Olivari, ed.2008-B:79)

O con *Fangal*:

Un día juntamos hombro a hombro nuestra desdicha;  
vivimos dos meses en un cuchitril;  
en su beso salivoso naufragó la dicha  
y el ansia de vivir... (Olivari, ed. 2008-B:79)

Dios, muerte, suicidio, la propia imagen teatral en versos como en “*buscó hacer títeres en su guiñol*” o “*desnudos en la feria / bailaron su danza de horror*” son imágenes en donde se reconoce la pluma de Santos Discépolo, y ese sello traspasa la letrística del tango, permeando a la literatura culta, como es el caso de Nicolas Olivari: “Hay un desparpajo en Olivari, de rimas cojas y lisiadas, que provienen de un campo de lenguaje hecho jerga, donde el sarcasmo de Corbiere, coincide con el humor grotesco, casi discepoliano de la incomprensión reinante, sin quejas y en clave de retruécano. Olivari captura ese tono, el viento en contra lo guía, reafirma la tendencia a la negatividad, mientras tanto va construyendo su poética.” (Quiroga, en Olivari, 2008:45)

Los personajes y las disyuntivas en que se encuentra son muchas veces buscadas, parecen ser masoquistas. Les gusta el sufrimiento, la propia imagen que elige de Cristo remite a ello. Son personajes que, como en *Fangal* y *Confesión*, les gusta someterse a prueba, probar es estar bajo un dedo acusador. Silvio Astier, el protagonista

de *El juguete rabioso* lo decía: “Es cierto, hay momentos en nuestra vida en que tenemos necesidad de ser canallas, de ensuciarnos hasta adentro, de hacer alguna infamia, yo que sé... de destrozar para siempre la vida de un hombre... y después de hecho eso podremos volver a caminar tranquilos” (Arlt, ed. 2011:236).

Esas mismas palabras bien podrían haber sido oídas en un tango de Enrique Santos Discépolo.



## 1.5 DESCRIPTIVA

Hay dos obras esenciales entre los tangos de Enrique Santos Discépolo que no tienen que ver con los tópicos antes comentados. Son las dos últimas composiciones que alcanza a publicar antes de morir, ambas con música de otros autores y en donde vuelca una mirada más sentimental y nostálgica. Se trata de *El choclo* y *Cafetín de Buenos Aires*. Además de ellas existen otras de tono descriptivo, las que se abordarán en el presente capítulo. Por último, casi en forma de anexo, está una pieza que es difícil de encasillar, *Tormenta*, pues tiene visos de grotesco y denuncia a la vez.

La mayoría de los autores, como hemos reiterado, mantienen ciertos ejes en su temática, a la del abandono se le suma la de la nostalgia, especialmente cifrados en la propia ciudad de Buenos Aires, sus barrios, sus paisajes, el tono rural de su suburbio y la pobreza del conventillo, estampados como un sello de clase. En el caso de Santos Discépolo, a pesar de haber nacido en el barrio de Flores, no hace referencias explícitas a éste ni a ningún otro en particular, tal como sí lo hicieran especialmente Homero Manzi o Celedonio Flores. En el caso del primero, basta mencionar *Sur*, en del segundo *Corrientes y Esmeralda*, para encontrar referenciadas calles, hitos y elementos concretos de barrios específicos, tal cual hiciera Jorge Luis Borges con Palermo. En Discépolo las alusiones más precisas se encuentran en el propio título de *Cafetín de Buenos Aires*, donde, aunque no indica uno en particular, sí se puede imaginar alguno del centro de la ciudad. Por otro lado, en *El choclo* sí hace algunas referencias específicas, pero están más al servicio de una descripción metafórica que de una nostálgica.

Las temáticas de sus tangos son, en general, sin una ubicación fija y pueden situarse en cualquier lugar del mundo. Sus protagonistas no son necesariamente porteños, como tampoco hombres de la primera mitad del siglo. Pueden ser ciudadanos del cualquier sitio, sin género, sin edad. No es el flâneur que: “Supera la atrocidad de las ciudades para apoderarse de las maravillas pasajeras, explora la poesía de lo que impacta, pero sin detenerse a denunciar la alienación del trabajo y de las masas.” (Gros, 2014, 190) sino que en un *yirante* que hace todo lo contrario.

Su crítica al mundo y su indiferencia hace que obvie la descripción de la ciudad y el paisaje de su infancia, como hicieron muchos de los autores de la época, y se centre en el aspecto humano. La excepción, curiosamente, podría ser el tango *Carillón de la Merced*, que no habla de la ciudad de Buenos Aires, sino que describe el tañer de las



campanas de la Basílica de La Merced, ubicada en la intersección de las calles Mac-Iver y Merced en Santiago de Chile.

Discépolo escribe en sus tangos una obra alejada de una ciudad en particular, desde una distancia que la hace ver como una más en el mundo. No la particulariza ni la evoca, pues más que habitante de un lugar físico, es habitante de una época. El *yirante* puede encontrarse en Barcelona, Buenos Aires, Pekín o Londres. La ciudad, no es la suma de monumentos ni calles, sino el conjunto de hombres, o de *feras* como las llama Roberto Arlt.

Más tarde cuando alejado de la denuncia que lo caracterizara, su mirada se suaviza para sus últimas composiciones, ahí aparece la ciudad desde otra óptica, muy distinta a la anterior. Claramente la urbe de *Esta noche me emborracho* no es la misma que la de *Cafetín de Buenos Aires*:

En los últimos años de vida, Discépolo merma la continuidad de su producción. A partir del triunfo del peronismo, al que se suma de manera decidida, sólo escribe *Sin palabras*, *Cafetín de Buenos Aires* y una nueva letra para *El Choclo* de Villoldo. Vuelve a su vieja vocación teatral con *Blum*, escrita en colaboración con Julio Porter, que dirige e interpreta con éxito durante dos temporadas en un teatro de calle Corrientes. En 1951 asume el papel protagónico de la *película El hincha*, dirigida por Manuel Romero, y en ese mismo año, por medio de charlas radiales incisivas, vitriólicas, colabora con la campaña electoral para la reelección presidencial de Juan Domingo Perón, quien triunfa por un margen amplísimo el 11 de noviembre. (Salas,1986:209)

Pocas semanas después de haber ganado Juan Domingo Perón la reelección, Santos Discépolo muere. El mito sostiene que su fallecimiento se debió a la tristeza y depresión que le acarrearón las críticas por apoyo al peronismo. En un estado famélico, pesando menos de cuarenta kilos, expiró un veintitrés de diciembre de 1951. Dejó un par de obras sin completar, entre ellas la comentada *Fangal*. Coincidentemente, su primer tango descriptivo algo de relación tiene con los últimos años de su vida.

Se trata de *Carillón de la Merced*, publicado en 1931. La música es obra de Santos Discépolo, en cambio la letra está hecha en colaboración con Alfredo Le Pera. Fue compuesta en la capital chilena y estrenada por Tania en el teatro Victoria de la misma ciudad. En ese mismo viaje es cuando Santos Discépolo conoce a Juan Domingo Perón, por ese entonces teniente del ejército y con quien coincide en la embajada argentina.

La letra es un tanto curiosa dentro de su producción. Es una canción de marcado tono sentimental, más cercano a las temáticas de Le Pera que a las del autor de *Cambalache*. Es el primer tango de Le Pera, quien más adelante, tras su alianza con Carlos Gardel en la composición musical, logrará sus más importantes obras. Destaca más en lo melódico que en la letra. Parece ser una obra funcional, pues está compuesto como un homenaje a la ciudad de Santiago y a un público que Discépolo recordaría con mucho cariño.

La trama es una evocación amorosa, desatada por las notas de un campanil que oye un viajante. No se profundiza en nada, es más, el clásico personaje de Santos Discépolo que gusta tanto de castigarse y se auto reprocharse, no aparece. Lo más característico del autor podría encontrarse en la segunda estrofa, pero está muy lejos del resto de sus tangos

*Tu canto, como yo,  
se cansa de vivir  
y rueda sin saber  
dónde morir...*

El tono descriptivo surge en la primera, pero más que una profundización sirve como localización a una obra que, claramente, como se señalaba, tiene como fin el homenaje. Es un saludo de un extranjero, de un “*viajero incurable /que quiere olvidar*”, a una ciudad que lo acogido. Puede ser aventurado decirlo, pero el tango podría haber surgido como una manera de congraciarse un público que esperaba ver actuar a Azucena Maizani, cantante muy popular en la época, que por diversos compromisos no pudo viajar a Chile. En su lugar acudió Tania, por ese entonces no muy conocida fuera de las fronteras de Buenos Aires. Así, un estreno saludando a la ciudad visitada era una buena posibilidad de enmendar la falta de Maizani:

*Mi vieja confidencia  
te dejo, Carillón.  
Se queda en un tañir,  
y al volver a partir  
me llevo tu emoción  
como un adiós.*

Tal como la letra de *Carillón de la Merced* está escrita en colaboración con Alfredo Le Pera, la de *Alma de bandoneón* es obra conjunta de Santos Discépolo y Luis César Amadori. Editado en 1935 por Julio Korn, el tango fue compuesto para el filme del

mismo nombre, en donde también figura su mayor éxito, *Cambalache*. En *Alma de bandoneón* el título ya reseña al tango como figura. El instrumento, sello distintivo de la música porteña, aparece en muchas obras de distintos autores. Pascual Contursi lo homenajea en *Bandoneón arrabalero*, Homero Manzi en una de sus mejores piezas *Che, bandoneón* y Enrique Cadícamo en *Pa` que bailen los muchachos*.

El tono está en sintonía con otras composiciones del autor, personajes en clave de grotesco, metáforas crueles, fracaso, pérdida y muerte son los elementos cifrados. Hay ausencia de lunfardo, pero es un tango reconociblemente de la marca de Santos Discépolo. El tono descriptivo va más por la situación, por poner en comparación la “*vida oscura*” con el tono melancólico del fuelle. La mirada se asemeja a la de otros como *Esta noche me emborracho* o *Fangal*:

*Yo me burlé de vos  
porque no te entendí  
ni comprendí tu dolor.  
Tuve la sensación  
de que tu canto cruel  
lo habías robao, bandoneón...  
Recién comprendo bien  
la desesperación  
que te revuelve al gemir  
¡Sos una oruga que quiso  
ser mariposa antes de morir!*

El último verso es el más original de la canción. Al tratarse de una obra compartida es difícil poder asegurar qué parte corresponde a cada autor, pero, contrario a ello, se hace fácil distinguir que el tono es el mismo que Discépolo hereda del grotesco. La burla, la incomprensión y la desconfianza son elementos que se repiten. La salvedad que en *Alma de bandoneón* no se ciñen sobre quien canta, sino que sobre un receptor que en este caso es el bandoneón, como sinécdoque al tango en sí. “*¡Sos una oruga que quiso ser mariposa antes de morir!*” es el símbolo de la meta incumplida, de la esperanza que se esfuma antes de verse concreta. Igual que *Quién más, quién menos*, “*somos la mueca de lo que soñamos ser*”, en *Alma de bandoneón* Discépolo incluye:

*Igual que vos soñé...  
Igual que vos viví  
sin alcanzar mi ambición.*

Oscar Conde sitúa *Alma de bandoneón* dentro de los tangos descriptivos del autor, aunque el tono grotesco es el que predomina. Para esta investigación se respeta la clasificación de Conde ya que, lo mismo que *El choclo*, el autor usa como metáfora al propio tango, y con ello, describe el tono melancólico y triste que tiene adherida la canción porteña. El propio Discépolo se refirió al tango como “un pensamiento triste que se baila”, y en *Alma de bandoneón* lo sostiene:

*Fue tu voz,  
bandoneón,  
la que me confió  
el dolor  
del fracaso  
que hay en tu gemir.*

(...)

*Alma de bandoneón  
-alma que arrastro en mí-  
voz de desdicha y de amor,*

Es el mismo tono que luego aparece en *Melodía porteña*, publicada por Julio Korn en 1937, donde emerge Buenos Aires, sin nombrarla explícitamente y donde el tango mismo se usa como metáfora. El autor, tal cual Manzi, Cadícamo y Contursi, se cobija en él. Esta figura, la de la canción como amigo y confidente es una de las particularidades del tango y no es exclusividad de Discépolo. Ya viene de antes. El tango como tema traspasa el pentagrama, basta pensar en obras de Borges o los hermanos Tuñón para encontrarlo, o más tarde en Juan Gelman con *Gotán* (1962). Celedonio Flores lo testimonia en *Por qué canto así*: “*Porque cuando pibe me acunaba en tangos*” o “*Y yo me hice en tangos*”. Es el tango que se canta a sí mismo, y Discépolo echa mano al recurso:

*Apretao a tu gemir  
que es dolor de mi ciudad.  
¡Yo amparé mi desconsuelo!  
¡Fuiste en mi vida canción,  
y en mi charco, cielo!*

(...)

*¡Melodía porteña,*

*canción que nació  
de tu dolor...  
y mi dolor...!*

Los matiza con tópicos comunes a lo largo de su obra, como lo son nuevamente, la traición: “*el dolor de mil traiciones*”, la fe: “*Que la voz no se atreve / a contárselo a Dios*” y un elemento que aparece en otros tangos, tal cual *Yira...yira*, y que acusa que es la ausencia de hombro ajeno como apoyo. Si ahí el autor se esmeraba “*buscando un pecho fraterno / para morir abrazao*”, en *Melodía porteña* vuelve a lo mismo “*busqué en la fe de tu abrazo el valor, pa' no dejarme morir*”. Cierra su composición volviendo al tango como tema, y más que ello, como interlocutor y cómplice de la queja, en un juego meta-narrativo:

*Compás que late en las sienes,  
y es alma... ¡Tango!  
Fondo oscuro del vivir  
donde se echan a llorar,  
despeñándose, los sueños...*

De este modo, el tango como tema es uno de los tópicos más recurrentes en la canción porteña, lo mismo que escenarios como el conventillo, el arrabal, que tanto hemos citado. A ello se le suma el bar, o el café, que han encontrado en distintos autores y épocas quien los ensalce, tales como *En un feca*<sup>70</sup>, *Aquella cantina de la ribera*<sup>71</sup>, o más tardíos como *Viejo Tortoni*<sup>72</sup>. El café como escenario es un tópico de la ciudad de Buenos Aires, no solamente de la canción. Se le identifica como un lugar de encuentro, donde se intercambian historias y se evocan tiempos pasados, siempre en un marco de amistad y compañerismo:

El café rebosa. En torno a cada mesa hay un grupito de hombres solos. Los hombres de una mesa evitan mirar a los vecinos... Las mujeres están excluidas de esa grey. Son hombres que hablan poco y en voz baja, como si bisbisearan un rezongo. Es muy raro que discutan o promulguen ideas o sentimientos. Su conversación es casi siempre una conversación desquiciada, con más pausas que palabras, una conversación que no quiere predominar. “Hoy el jefe me dijo que las planillas ya no estaban como ayer. El jefe está medio loco”. Alguno se acopla sin entusiasmo: “Tu jefe, si sigue así, no va a durar mucho”. Suena un tango, la densidad del silencio se intensifica. Cesan los rumores y los ruidos. Todos

---

<sup>70</sup> En un feca (1924). Autor anónimo.

<sup>71</sup> Aquella cantina de la ribera (1926). Letra: José González Castillo. Música: Cátulo Castillo.

<sup>72</sup> Viejo Tortoni (1979) Letra: Héctor Negro. Música: Eladia Blázquez.

callan. El café es un templo en atrición. Los hombres encorvan ligeramente sus testas y distraen sus ojos en el borde de la taza en que desprenden la ceniza de los cigarrillos. Meditan. Están ensimismados. Hurgan sus días irreconciliablemente distanciados de la realidad. Divagan. En su fantasía moldean sus vidas como una miga de pan. La desunen, la reconstruyen, la llenan de perspectivas. Son artistas sin otras materias plásticas que sus propias existencias. Sueñan. Es una decepción más que se infiltra en sus ánimos. Cuando el tango termina, los ojos cansados tienen rastros de un desgano que conoció la ventura. Alguien comenta. «Este pasquín, tiene pocas noticias de fútbol». Y siguen esperando otro tango. (Scalabrini Ortiz, ed.1964:63-64)

Es el escenario del último tango que alcanza a publicar Santos Discépolo en vida, *Cafetín de Buenos Aires*. La música es obra de Mariano Mores y fue editado por EDAMI el año 1948. Compuesto para el filme *Corrientes...calle de ensueños* es una de las obras más reconocidas del repertorio tanguero. Héctor Ángel Benedetti (1998) sitúa el local de inspiración al café Oberdam en el barrio del Once, donde creció Santos Discépolo, aunque también se dice que podría haberse tratado del café “Los Inmortales”. El lugar preciso no tiene importancia, pues lo que hace Discépolo, además de homenajear la cultura del bar, es rememorar sus años de bohemia, al tiempo que defiende la educación autodidacta. Así como Homero Manzi hace su despedida en *Sur*, Discépolo, sin buscarlo, lo consigue con *Cafetín de Buenos Aires*, su tango más nostálgico y evocativo:

*De chiquilín te miraba de afuera  
como a esas cosas que nunca se alcanzan...  
La ñata contra el vidrio,  
en un azul de frío,  
que sólo fue después viviendo  
igual al mío...*

Es necesario volver sobre algunos tópicos anteriormente señalados. Enrique Santos Discépolo era casi quince años menor que su hermano Armando, así como, de muchos de los amigos que frecuentaban al dramaturgo. Casi la misma diferencia tiene con Guillermo Facio Hebequer y Juan de Dios Filiberto, estos últimos de la peña de los Artistas del pueblo. A ello se le suma la temprana edad en que el menor de los Discépolo quedó huérfano de padre y madre, lo que lo llevo a permanecer bajo el cuidado del mayor de sus hermanos. Es por ello que *Cafetín de Buenos Aires* no es una simple mirada estereotipada sobre el espacio de discusión por excelencia. A modo de comparación, Jorge Luis Borges jamás fue cercano a los escenarios cuchilleros de los

cuales hablaba, en cambios Discépolo, lo mismo que Roberto Arlt, sí fue testigo y participante de muchos de los espacios en que se desenvuelven sus personajes. Es importante, pues Discépolo defiende el café como un lugar de formación, de crecimiento, que sumado a la preparación intelectual que llevó a cabo en sus lecturas, se refleja en la letra de su canción:

*Como una escuela de todas las cosas,  
ya de muchacho me diste entre asombros:  
el cigarrillo,  
la fe en mis sueños  
y una esperanza de amor.*

(...)

*En tu mezcla milagrosa  
de sabihondos y suicidas,  
yo aprendí filosofía... dados... timba...*

(...)

*Me diste en oro un puñado de amigos,  
que son los mismos que alientan mis horas:  
(José, el de la quimera...  
Marcial, que aún cree y espera...  
y el flaco Abel que se nos fue  
pero aún me guía....).*

El tema del café como escuela, como teatro de una cultura no oficial está presente en *Cafetín de Buenos Aires*, tal como en algunos de los poemas de Carlos de la Púa o Raúl González Tuñón. Éste último, elogiando al Puchero misterioso, escribe “Curioso fondín que funcionaba en el despacho de bebidas del almacén de Cangallo y Talcahuano, hoy desaparecido” (González Tuñón, ed.2011:287)

Los amigos estaban allí; la noche, el humo  
-su pequeño país de ansias y sueños vagos-  
Los poemas ya escritos y los que se agitaban

(...)

Todo se ha ido ya, los verdes años,  
el almacén, la ochava, la fregona,  
el *Ainenti*, la guerrilla literaria,  
el caricaturista de café, la yiranta. (González Tuñón, ed.2011:287-288)

La evocación que hace Raúl González Tuñón es la misma que comparte Santos Discépolo en su *Cafetín de Buenos Aires*, y que evoca Leopoldo Marechal en su crónica de la calle Corrientes:

-¿Recuerdas aquellos días o mejor dicho aquellas noches en que, con tu “barra” villa crepense y merced a un tranvía Lacroze rechinante hasta el menor de sus tornillos, llegabas a esa calle Corrientes para iniciarte en los misterios de la vida nocturna, la cual, en última instancia, se resolvía en un sainete de Vacarezza, en un tango nuevo ejecutado religiosamente por una orquesta típica de café y escuchado no menos religiosamente por nosotros, o en una mesa del Armenonville donde un invariable “olor a bronca” presagiaba siempre los más honrosos pugilatos?

(...)

-¿Recuerdas más tarde, cuando en el sótano del Royal Keller ubicado en la esquina de Esmeralda y Corrientes intentabas, con tus compañeros martinfierristas, revelar el asombro de las vanguardias literarias a los noctámbulos conciudadanos que esperaban allí la soirée del Tabarís? ¡Esmeralda y Corrientes! En esa esquina, y a tu lado, Raúl Scalabrini Ortiz (que aun no pensaba en los ferrocarriles argentinos) concebía su drama filosófico de un Hombre en soledad y esperanza. (Marechal, ed.1995: 12-13)

La visión nostálgica de Marechal, Discépolo y González Tuñón es claramente urbana. Su espacio es la ciudad, en este caso Buenos Aires y su siglo, el XX. No hay una evocación de tintes rurales como la que sostiene Homero Manzi en el tango y Jorge Luis Borges en muchos de sus poemas y cuentos. En Discépolo no existen aires camperos, todo lo contrario, las ciudades como Buenos Aires, así como las grandes metrópolis que crecen aceleradamente se convierten en junglas. Está habitada por “fieras”, tal como en los cuentos de Roberto Arlt o como los llama Discépolo en el cortometraje de *Yira...yira*, pero en esa decadencia se puede encontrar una estética, como explica Raúl González Tuñón:

Frente a Tuñón está Buenos Aires como espacio urbano en proceso de cambio. Su sensibilidad se agudiza en la percepción de los márgenes sociales, los desechos y las víctimas de la transformación, los ámbitos cosmopolitas que rodean el gran puerto. Tuñón ve en la ciudad en tiempo presente y casi no incurre en la celebración nostálgica de su pasado, proponiendo una poesía libre, en lo esencial, de ‘carrieguismo’. La ciudad escenográfica de RGT es la de los pobres, lo criminales, los marineros de paso, las prostitutas, los opiómanos. Se trata de un nuevo pintoresquismo, diferente del de los costumbristas y de la mitología urbana que Borges está inventando. (Sarlo, 1988:158)



En *Cafetín de Buenos Aires* el sello contemplativo, descriptivo y nostálgico se combina con otros elementos propios de Discépolo. En primer lugar está presente el lenguaje popular, aunque en forma menos profusa que en obras anteriores. En general se trata de palabras legibles, como “ñata”, diminutivos de uso común en Argentina como “chiquitín”, o “timba”, forma popular de referirse a los juegos de apuestas. La salvedad, que le costó al tango problemas de censura, fue el apelativo de “vieja” para madre..

La temática está en sintonía con lo más sentimental de Discépolo. Para Sergio Pujol sus tangos: “son tiernos y terribles, cálidos como la vida y gélidos como la muerte. Son como el propio autor, según la definición que de él nos dejó Aníbal Troilo: tan espinoso como acariciante” (Pujol, 2010:150). Raúl González Tuñón recordaba de la misma manera a Santos Discépolo: “Ese hombre que aparentemente por sus tangos era tan áspero, tan pesimista, era de un sentimentalismo tremendo”. (Salas, 1975:83).

Siguiendo esas pautas, *Cafetín de Buenos Aires* es su tango más personal. En él hace metáforas como comparar al lugar idealizado con la madre, “*si sos lo único en la vida / que se pareció a mi vieja*” y vuelve a la imagen de la vidriera. No es la de *Cambalache*, donde se mezcla la vida de manera irrespetuosa, sino que es un filtro desde donde se mira la vida de los hombres, la de los poetas y de los suicidas. De ahí la imagen del niño que, apoyando su nariz contra ella, se imagina el porvenir bohemio que le espera y las ansias de crecer para conocer ese código: “la metafísica del café”.

No queda al margen la mirada derrotista ni el pesimismo clásico del autor, pero esta vez cargada de una marca de malditismo, que califica como poesía la derrota personal:

*y la poesía cruel  
de no pensar más en mí.*

Para cerrar *Cafetín de Buenos Aires*, hay que detenerse en los últimos versos. El penúltimo da pie a un tema que es común en el tango y que Cátulo Castillo, quien heredó mucho de Discépolo, ahondará en *La última curda*<sup>73</sup>. Se trata del alcohol como modo de vida, pero no a la usanza alegórica, sino como castigo y evasión ante el fracaso, tal cual la Malena del tango homónimo<sup>74</sup>, *Los mareados*<sup>75</sup> de Cadícamo, o *Esta noche me emborracho* del propio Santos Discépolo. Finalmente, el verso que cierra el

---

<sup>73</sup> La última curda (1956) Letra: Cátulo Castillo. Música: Aníbal Troilo.

<sup>74</sup> Malena (1941) Letra: Homero Manzi. Música: Lucio Demare.

<sup>75</sup> Los mareados (1942) letra: Enrique Cadícamo. Música: Juan Carlos Cobián.

tango le trajo problemas con el peronismo por no estar en sintonía con el optimismo revolucionario que pregonaba:

*bebí mis años  
y me entregué sin luchar.*

Discépolo se despide de la composición del tango con una frase que encierra la filosofía de toda su obra: la derrota. Pero esta vez, en lugar de castigarla con el apelativo de “gil”, que es la palabra más repetida en sus composiciones, lo abraza con una ternura evocativa, con la mirada sobre el fracaso como algo del cual se aprende. Es voluntad y orgullo a la vez, tal cual Nicolás Olivari dibuja a sus personajes:

La intención es provocar, con un inconformismo de carácter antioficial se intenta describir una ciudad al margen, con personajes noctámbulos empleadillos sometidos y sumergidos, muchachas de barrio corrompidas, prostitutas lastimosas, fondines tenebrosos, seres todos vencidos por la vida. El fracaso ronda a todos esos seres postergados. La ácida ternura olivariana los cobija en el amparo de su poética, en ese sentido funciona como un tango al revés, ese gesto es crítico y desacomodado, una antimitología basada en la deformación, lo que distorsiona y golpea. Olivari es una persona excéntrica en la literatura argentina. Utiliza la vanguardia para instalar su temática, que es una lectura amarga de lo social. (Quiroga en Olivari, 2008 :24-25)

El último tango propiamente descriptivo del autor es *El choclo*, que tiene varias particularidades en cuanto a su composición. En un primer lugar, se trata de una obra muy anterior a Santos Discépolo. Tanto la letra como la melodía originales fueron compuestas por Ángel Villoldo, uno de los más importantes representantes de la llamada Guardia Vieja del tango, previos a *Mi noche triste* de Pascual Contursi: “Ángel Villoldo, autor de numerosas canciones y milongas, vales, estilos criollos –compone *El Choclo* en 1905, para el que escribe una letra sencilla y picaresca (...) Fue estrenada el mismo año en el restaurante El Americano por el director de orquesta clásica José Luis Roncallo como “danza criolla” porque el tango no había logrado aún la aceptación del público del centro.” (Ulla, 1967:21)

La letra original tiene una lectura en doble sentido, muy común en los tangos primigenios, totalmente alejados del estilo dramático, que luego le imprimieron los letristas desde la década del diez. Jorge Luis Borges celebraba esa letra de marcado tinte picaresco, la cual en una conferencia del año 1965 comentaba como “inefable, y no podré repetirla aquí” (Borges, ed.2016:122), ante la risa de los concurrentes:

*Hay choclos que tienen  
las espigas de oro  
que son las que adoro  
con tierna pasión,  
cuando trabajando  
llenito de abrojos  
estoy con rastros  
como humilde peón.*

(...)

*A veces el choclo  
asa en los fogones  
calma las pasiones  
y dichas de amor,  
cuando algún paisano  
lo está cocinando  
y otro está cebando  
un buen cimarrón.*

Más tarde, Juan Carlos Marambio Catán, en la década de los cuarenta, realizó otra letra. Para ese entonces, *El choclo* ya era una de las melodías más referenciadas del tango, solamente superada en popularidad por *La cumparsita* del uruguayo Gerardo Matos Rodríguez, del año 1915:

*Vieja milonga que en mis horas de tristeza  
traes a mi mente tu recuerdo cariñosa,  
encadenándome a tus notas dulcemente  
siento que el alma se me encoje poco a poco.*

La letra hace alusión al carácter de clásico que ya había adquirido la melodía de Villoldo. Fue grabada por algunas orquestas, como la de Ángel D'Agostino, pero no logró la repercusión que años más tarde, en 1947, conseguiría la nueva versión, con letra de Enrique Santos Discépolo y publicada por editorial Perrotti el mismo año. Se dio a conocer internacionalmente en la voz de Libertad Lamarque para el filme mexicano *Gran Casino* del director español Luis Buñuel, en la que sería su primera incursión en el cine azteca.

En las conferencias que Jorge Luis Borges da en 1956 y que han sido recientemente editadas en libro explica que uno de los temas del tango post Contursi es que se canta a sí mismo, y para ello cita, sin mencionar a autor, dos versos de la versión que hace Discépolo para *El choclo*.

Obviamente Borges señala sentirse más cercano a la letra primigenia pues es, como dirá Ricardo Piglia, es un escritor que no vive la ciudad en su presente, sino en una memoria de años pasados, incluso previos a su propio nacimiento, como una defensa criolla de la argentinidad. Tal asunto no es propio solamente del autor del *El aleph*, sino que de un sector social que no le gusta el cariz del nuevo personaje popular:

Y no sólo la poesía gauchesca. La nostalgia de algo perdido (que es una respuesta cultural a un presente que se juzga críticamente) puede leerse también en la división estética que Borges realiza entre tango primitivo/milonga y tango contemporáneo (es decir el de la década del veinte): “Alguna vez —si los primitivos tangos no engañan— una felicidad sopló sobre las tapias rosadas del arrabal y estuvo en el empaque dominguero del compadrito y en la jarana de las chiruzas en el portón. ¿Qué valentías la gastaron, qué generosidades, qué fiestas? Lo cierto es que pasó y que el bandoneón cobarde y el tango sin salida están con nosotros. Hay que sobrellevarlos, pero que no les digan porteños”. J. L. Borges, *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1928, p. 137). Es interesante cotejar esta idea de una decadencia, con la que plantea Ezequiel Martínez Estrada, pocos años después. Para Martínez Estrada, la secuencia de categorías es la siguiente: el gaucho malo engendra, todavía en la campaña, al guapo, cuyo “habitat natural es el pueblo chico” y su figura literaria, Juan Moreira. En las ciudades, el guapo se transforma, “decae en el compadre” y ya “no es hijo del gaucho malo, sino del extranjero pobre que quiere hacer pueblo de la ciudad” (*Radiografía de la pampa*, Buenos Aires, Losada, 1976 [1933], pp. 110-111.) (Sarlo, 1996:4)

Así, en *Radiografía de la pampa*, el compadrito, el “extranjero pobre” de Martínez Estrada es el nuevo protagonista de la gesta, y ya no es un “gaucho malo”, ni un “guapo”, sino que su gravedad se ha tornado burlona, como en *El choclo*:

*Con este tango que es burlón y compadrito  
se ató dos alas la ambición de mi suburbio;  
con este tango nació el tango, y como un grito  
salió del sórdido barrial buscando el cielo;  
conjuro extraño de un amor hecho cadencia  
que abrió caminos sin más ley que la esperanza,  
mezcla de rabia, de dolor, de fe, de ausencia  
llorando en la inocencia de un ritmo juguetón.*

Lo que hace Discépolo desde el primer verso es contar una historia del tango, donde aparece su contexto, su zona geográfica, sus protagonistas, así como también su carácter. Emergen, asimismo, sus contrastes de “modernidad periférica” como nombra Beatriz Sarlo (1988) a la esfera cultural del Buenos Aires de las décadas del veinte y treinta, pero, a diferencia de la llamada alta cultura y su ligazón y dependencia a lo que

pasaba al otro lado del atlántico, en palabras de Macedonio Fernández: “el tango es lo único que los argentinos no necesitan consultar a Europa” (Pujol, 1996:301).

*El choclo* de Santos Discépolo es *El Aleph* del tango. Ricardo Piglia había hecho la misma comparación con *Cambalache*: “En un sentido *Cambalache*, de Discépolo, es una versión popular de *El aleph* (...) La enumeración caótica y la percepción instantánea del significado del universo enlazan estos dos textos, emparentados además por su corrosivo cinismo” (Piglia ,1993:25). En ambos relatos, en *El choclo* y en el cuento de Borges, el universo completo se resume en un fragmento muy pequeño de él. En el caso del relato borgeano, publicado en *Sur* en 1945, se trata del descubrimiento en la Calle Garay, en el porteño barrio de Constitución, en la que fuera la casa de Beatriz Viterbo. Por su parte *El choclo*, en el pentagrama de un tango que podría haber sido cualquiera:

¿Cómo llegar a ser universal en este suburbio del mundo? ¿Cómo zafar del nacionalismo sin dejar de ser argentino? En el Corán, ya se sabe, no hay camellos, pero el universo, cifrado en un *aleph* (quizá apócrifo, quizá un falso *aleph*) puede estar en el sótano de una casa de la calle Garay, en el barrio de Constitución, invadido por los inmigrantes y por la modernidad Kitsch. Podemos apropiarnos del universo desde un suburbio del mundo. Podemos apropiarnos porque estamos en un suburbio del mundo. (Piglia ,2015-A:151)

Las palabras de Piglia están la misma sintonía que lo que dice Borges en sus ensayos, Macedonio Fernández en su cita sobre el tango o Beatriz Sarlo en sus estudios a la modernidad argentina. Desde el arrabal se crea un mito, y desde ahí mismo “*batió sus alas la ambición de mi suburbio*”, como dirá Discépolo.

El espacio físico del cuento de Borges está ubicado en el barrio de Constitución, y en una casa de él, específicamente en un sótano, y aún en forma más específica “en la parte inferior del escalón, hacia la derecha” (Borges, ed.2007:753) se le apareció al narrador el universo entero condensado en una pequeña esfera tornasolada, cuyo diámetro era entre dos o tres centímetros. Todo el infinito del tango se encuentra en los tres minutos que puede alcanzar una versión musicalizada de la partitura de Villoldo. Ambos autores comienzan su descripción del universo, donde Borges ve “un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol” (Borges, ed.2007:753), Santos Discépolo divisa la “*luna en los charcos*”. Esta imagen ya había aparecido en el poema *Los perros del barrio* de Evaristo Carriego:

En las castas horas de amables ensueños,

son, regularmente, como nadie parcos  
en el decir, pero se tornan risueños  
cuando beben agua de luna en los charcos. (Carriego, ed.1967:81)

Donde el escritor en su cuento se refiere a “un laberinto roto (era Londres)” (Borges, ed.2007:753), haciendo referencia a la capital inglesa, Santos Discépolo reseña el lazo que tiene la canción porteña con la capital gala “*y en un perno mezcló a París con Puente Alsina.*” En ese verso se juntan las dos ciudades más mencionadas en el tango. Sin lugar a dudas la primera es Buenos Aires, pero la segunda no es Montevideo ni Rosario, ni siquiera alguna de las ciudades del sur de Italia, de donde provenían muchas de los apellidos que se dieron nombre en el tango, sino que a la llamada “ciudad luz”. Curiosamente en este verso se detiene a reflexionar Borges en las conferencias sobre el tango:

*Carancanfunfa se hizo al mar con tu bandera  
y en un perno mezcló a París con Puente Alsina.*

“Carancanfunfa” podría referirse, como dirá Borges haber oído a Adolfo Bioy Casares, (Borges, ed.2016 :122) a un director de orquesta que viajó rumbo a Francia a probar suerte, aunque también al ánimo fiestero que tienen los compadritos al bailar el tango. No es casual que el escritor se detenga en esta canción, ya que las charlas se realizan años después de muerto Santos Discépolo y ya derrocado el gobierno peronista, como tampoco es casual que no nombre al autor de la letra, cuando debió de saberlo muy bien. La letra de Discépolo conserva el aire del tango primigenio, pero desde una mirada con distancia. Es su mejor composición, pues resume en muy poco todo lo que el tango significa. Desde lo sentimental, hasta lo crítico.

Cuando Discépolo anuncie “*siento que tiemblan las baldosas de un bailongo y oigo el rezongo de mi pasado*”, Borges se remite a “en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos” (Borges, ed.2007:753). En ambos casos la descripción es a los clásicos patios porteños, un paisaje que relata también en forma festiva Raúl González Tuñón en su *Polka de la tarjeta de cartón*.

El tono sentimental lo da la evocación de la muerte de Beatriz, el tema central el cuento y que aparece reflejada tanto en las fotos que adornan su casa, como en la imagen que se le aparece a Borges: “vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la

violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho” (Borges, ed.2007:753), Santos Discépolo lo hace a su vez con la imagen materna:

*Hoy, que no tengo más a mi madre,  
siento que llega en punta 'e pie para besarme  
cuando tu canto nace al son de un bandoneón.*

Borges finaliza su descripción de ese, su universo, “Y vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo” (Borges, ed.2007:754), Santos Discépolo cierra su homenaje al tango y a su mitología con una enumeración de tópicos e imágenes que son auto referenciales:

*Por vos shusheta, cana, reo y mishiadura  
se hicieron voces al nacer con tu destino...  
¡Misa de faldas, querosén, tajo y cuchillo,  
que ardió en los conventillos y ardió en mi corazón.*

Las comparaciones con *El aleph* pueden resultar forzadas, pero en ambos casos hay un tema que es común: el universo. En el cuento de Borges es más físico, pero por los elementos que nombra es claramente un homenaje a su propio mundo de gustos, lecturas e inquietudes. En el caso de Santos Discépolo es lo mismo, se trata del universo del tango. Así, su versión de *El choclo* está escrita sobre la melodía muy anterior, incluso de un autor ya fallecido en 1919. En la mayoría de sus obras, Santos Discépolo se hace cargo de la música y la letra, salvo excepciones como las colaboraciones que estableció con Juan de Dios Filiberto o Mariano Mores.

Otro tema es un verso, antes mencionado, que tiene mucha relación con la historia del tango, así como los propios intereses de Santos Discépolo: “y en un perno mezcló a París con Puente Alsina”. París no necesita explicación. Fue el lugar, como hemos visto, donde el tango triunfó para luego ser aceptado en Buenos Aires, a la vez que la meca cultural para los intelectuales del XIX y XX. El perno, o Pernód es una marca de licor de ajeno popular en la época y que existe hasta el día de hoy, y Puente Alsina, el viaducto construido sobre el Riachuelo y reinaugurado en la década del treinta.

Tal como Borges señalaba al comparar las dos letras de *El choclo* que dice conocer: “Uno de los temas del tango es el mismo tango, y esto ocurre en la letra nueva que se ha dado a uno de los tangos más antiguos, El choclo.” (Borges, ed. 2016:121)

Javier Gasparri agrega: “Pero una vez conocida, se advierte cómo funciona: es el tango que se canta a sí mismo: “con este tango nació el tango”. O mejor, la letra discepoliana de “El Choclo” es un homenaje a “El Choclo”: allí cita todo el tango mediante el uso de la composición musical antigua y mediante la reescritura de la letra en la cual no se olvida de ninguno de sus tópicos, vuelve tema al tango mismo y cuenta su historia”.(Gasparri,2011:209).

A modo de firma del autor, reconoce que en el tango, y no sólo en los propios, se da una amalgama de temas y emociones, entre las cuales obviamente aparecen las que han sido sus predilectas a la hora de escribir: “*mezcla de rabia, de dolor, de fe, de ausencia / llorando en la inocencia de un ritmo juguetón.*”

Para finalizar con el análisis de las letras de Santos Discépolo, rotulado por Oscar Conde (2003) como inclasificable, se encuentra un tema que tiene elementos que podrían acercarlo a la denuncia, pero que es más que eso, es una queja existencial, un lamento que lo transforma más en un soliloquio que en un grito generacional. Hay elementos que se repiten, como se ha señalado insistentemente, en la obra de Santos Discépolo. Uno de ellos es la forma implacable de juzgarse a sí mismo, de maltratarse, de insultarse. Discépolo es un melancólico: “la melancolía es la más extraña flor del amor propio: florece entre venenos de los que extrae su sabia y el vigor de su debilidad; y como se alimenta de aquello que la consume, esconde bajo su melódico nombre Lástima por uno mismo y Orgullo por el fracaso” (Bieńczyk, 2014:75). Esa lástima por sí mismo está reflejada cada vez que se llama “gil:

El gil discepoleano es el tipo que antes de comprobar el engaño o la defraudación ha elaborado un mundo de ilusión, apuntalado sobre “realidades” que él solo cree. Y está tan emperrado con su creencia que la pone en juego ante todas las imposibilidades. Aquí hay que subrayar algo esencial en la visión discepoleano: *el hombre que carga con su “gilada” no lo hace por elección. La causa es otra. Está constituida por su intransferible carga humana: su inocencia, su bondad, su amor.* (Mafud, 1966:75-76)

Discépolo cuida que sus composiciones conserven algo de humor, una nota de sarcasmo e ironía que le aseguró un buen recibimiento por el público. El tango, antes que todo es canción, y canción popular, por lo cual el destinatario es amplio y heterogéneo. A pesar



de ello logra emitir un mensaje que es distinto al de sus pares, no sólo del tango mismo, sino de la canción latinoamericana, y que incluso se asemeja más a los que venían experimentando escritores como Arlt, Olivari o los hermanos González Tuñón.

Sus tangos muestran un pesar, que puede estar inserto en una canción de temática amorosa, denuncia, acento descriptivo o enmarcado en un estilo grotesco, como las obras de teatro de su hermano. En cada uno de ellos hay un tono de angustia, que para el filósofo Daniel Dei constituye las: “cuestiones y los problemas de naturaleza antropofilosófica de mayor aliento del Siglo XX y que hoy (en Discépolo) adquieren una vigencia acuciante: el lugar del hombre en el mundo, la carencia de un orden axiológico claro que oriente su vida, su trascendencia y la necesidad del amor más allá de todo cálculo como posibilidad existencial humana auténtica” (Dei, 2012:40). Para el autor *Qué sapa, Señor, Cambalache, Tormenta y Uno* configuran la secuencia que aborda estos temas. De estos cuatro, tres ya han sido abordados, quedando sólo el análisis de *Tormenta*, tango de 1939, editado por Julio Korn.

La pieza, cuya letra y música son obra del autor estudiado, fue parte del filme *Cuatro corazones*, dirigido por Santos Discépolo y Carlos Schlieper, el guión del filme es obra también de Discépolo en colaboración con Miguel Gómez Bao. La canción fue interpretada por Tania, y en la letra se profundiza un elemento que es recurrente en su obra, pero que en *Tormenta*, se ahonda más. Se trata de la presencia religiosa, o específicamente de Dios. Ya hemos visto como en muchas de sus letras aparece referenciado, ya sea de manera netamente religiosa, o como sinónimo de destino. *Malevaje, Qué vachaché, Secreto, Uno, Qué sapa, Señor*, lo nombran, así como *Soy un arlequín*, lo utiliza como metáfora. En el caso de *Tormenta* se hace mucho más patente, lo que lo ha llevado ser considerado el tango más religioso del autor o ser llamado también “el grito del agnóstico”.

Tal como la madre es un concepto que se repite mucho en los tangos, Noemí Ulla indica que no pasa lo mismo con Dios en otros autores: “No se advierte con la misma frecuencia y, más aún, se advierte en forma muy esporádica, la presencia de Dios. Creo que tiene validez afirmar que la sustitución de la figura divina se realiza en tanto la materna responde a similar articulación de valores morales de comportamiento.” (Ulla, 1967:45)

En Discépolo es totalmente inverso. Hay más referencias a Dios que a la figura materna, y puede resultar extraño, dada la cercanía que tuvo con ideas anarquistas en su temprana juventud. Resulta más común encontrar referencias cercanas al cristianismo

que al ideario ácrata. *Tormenta* es el caso más claro de todos, pues es casi una oración, no es un soliloquio, sino que es un discurso de reproche ante Dios:

*¡Aullando entre relámpagos,  
perdido en la tormenta  
de mi noche interminable,  
¡Dios! busco tu nombre...*

Dei, buscando referencias bíblicas, compara al tango de Santos Discépolo con el *Libro de Job*: “Así, un poco más adelante en la letra de su peculiar tango el poeta Discépolo reclama, como Job, un signo de certeza de Dios en la dirección de su conducta, ¿a quién recurrir si no?, porque cómo seguir siendo fiel a la razón que quiere amar la honradez de procedimientos, si el poder institucionalizado “da ventajas” a quienes contradicen esa razón en la práctica, al propio tiempo que desvanece todo sentimiento de acogida” (Dei, 2012 :72). La letra se va estructurando como una diatriba, un reclamo, que es una plegaria ante la desazón de ver que el mundo castiga el buen obrar, premiando la mentira, la estafa, el engaño. Esta inquietud, que es repetitiva en la obra de Discépolo, llevó a Enrique Cadícamo, otro tanguero y poeta popular de importancia, a afirmar que el autor es una especie de Shopenhauer del tango. (Ulla, 1967:150)

*¿Lo que aprendí de tu mano  
no sirve para vivir?  
Yo siento que mi fe se tambalea,  
que la gente mala, vive  
¡Dios! mejor que yo...*

La canción en sí no parece un tango, puede incluso tener similitudes con los himnos religiosos de las iglesias católicas y los templos evangélicos latinoamericanos. Su temática, muy distinta a otros autores, hace que sea una pieza algo curiosa en el repertorio tanguero: “Una composición que, inclusive, puede enlazarse con toda la problemática argumental del libro de Job, en el Antiguo Testamento. Esta problemática trata sobre el reclamo angustioso, pero infinitamente fiel del hombre justo que asciende en su apelación hasta su Señor para indagar sobre lo que la mera razón no puede explicar, pero que haya sentido, seguramente, en otra instancia de comprensión y, sobre todo, “luz” para orientarse” (Dei, 2012 :45).

Sobre *Tormenta*, así como generalmente se hace sobre cualquier obra y su autor, se ha reflexionado pensando sobre la religiosidad de Santos Discépolo, pues confundir la

obra con la biografía del autor es un vicio recurrente. “El que narra no es el que escribe, y el que escribe no es el que es” (Piglia, 2015-B:237). La constante en la asociación, para el caso de Discépolo, es que el autor en la mayoría de sus tangos mantiene una misma línea, un mismo discurso, por lo cual se hace más difícil desligarlos de él. *Al mundo le falta un tornillo*<sup>76</sup> o *Desencuentro*<sup>77</sup> son obras que usualmente se le adjudican a Discépolo en forma errónea, pero que por su temática parecen ser de él. Es por ello que *Tormenta* es una obra de marcado tono de Discépolo: “El autorreconocimiento viene a partir del amor. Los personajes discépolianos siempre se mueven por el amor o el desamor, es allí donde se reencuentran, tras revisiones desgarradoras, catárticas de su propia existencia.” (Ulla, 1967:65)

*Si la vida es el infierno  
y el honrao vive entre lágrimas,  
¿cuál es el bien...  
del que lucha en nombre tuyo,  
limpio, puro?... ¿para qué?...  
Si hoy la infamia da el sendero  
y el amor mata en tu nombre,  
¡Dios!, lo que has besao...  
El seguirte es dar ventaja  
y el amarte sucumbir al mal.*

En los versos de *Tormenta* se resume mucho de su pensamiento, o como diría José Gobello: “se sabrá mejor quien era Discépolo leyendo los versos de *Tormenta* que habiéndolo tratado durante veinte años” (Conde, 2003:92). Es el tango más existencialista de todos los que compone. No cuenta una historia, como en *Esta noche me emborracho*, *Chorra*, o *Fangal*, ni advierte un contexto como en *Yira...yira*, *Cambalache* o *Qué vachaché*, sino que relata una emoción, una inquietud, como los primeros versos de *Uno*. En ambos tangos hay un cansancio, un aburrimiento por la vida. El término preciso sería tedio, Lars Svendsen cita que Fernando Pessoa lo describe como: “sufrir sin sufrimiento, querer sin voluntad, pensar sin raciocinio”. (Svendsen, 2006:23-24)

El tedio se fundamenta en la ausencia de sentido personal y éste. A su vez, se debe en gran medida a que todos los objetos y sucesos nos llegan ya codificados,

---

<sup>76</sup> *Al mundo le falta un tornillo* (1933) Letra: Enrique Cadícamo. Música: José María Aguilar.

<sup>77</sup> *Desencuentro* (1962) Letra: Cátulo Castillo. Música: Aníbal Troilo.

en tanto que nosotros, como descendientes del Romanticismo, exigimos un sentido *personal*. Como escribe Rilke en sus *Elegías de Duino*, no solemos encontrarnos cómodos sin más en el mundo interpretado. El hombre es un ser que crea su propio universo, un ser que construye su mundo activamente pero, si todo está de antemano cifrado y codificado, la construcción activa del mundo resulta superflua y perdemos así la capacidad de fricción en relación con el mundo. Nosotros, los románticos. Necesitamos un sentido susceptible de ser realizado por nosotros mismos, y quienes se entregan a esa tarea de autorrealización se enfrentan, necesariamente, a un problema de sentido. Pero es evidente que no existe ya un único sentido de vida colectivo, un sentido que el individuo pueda acoger como suyo; como tampoco parece fácil encontrar un sentido de la vida propio. De hecho, el sentido al que la mayoría aspira es el de la realización personal en sí misma; sin embargo, no es obvio qué *tipo* de persona es la que ha de realizarse, ni lo que resultaría de dicha realización. Aquellos que gozan de seguridad en relación con su yo, no se plantearán la cuestión de quiénes son: tan solo un yo problemático siente la necesidad de realizarse. (Svendsen,2006:39-40).

Tras *Tormenta* persistirá el pesimismo del autor, pero más enfocado a abordar el tema amoroso como eje de sus composiciones, dejando de lado la queja que ponía en jaque el contexto social. Entrada ya la década de los cuarenta Santos Discépolo abandona completamente la crítica en sus letras. El cuatro de junio de 1946 asume la presidencia Juan Domingo Perón, con un programa que tendrá como eje mejoras sociales y al cual Santos Discépolo mira con mucha simpatía. Las biografías del autor comentan esta afinidad como uno de los puntos de conflicto con su hermano Armando. Para esos mismos años, Enrique Santos, además de ser uno de los compositores y autores más afamados del género, incursiona con éxito en el cine, ya sea como guionista, director o actor, a la vez que mantiene su actividad teatral y sindical en la SADAIC, la Sociedad Argentina de Autores y Compositores.

Su talento creativo lo vuelca en sus charlas radiales. Ahí hará alarde de todo su sarcasmo e ironía. Precisamente en su columna *Pienso y digo lo que pienso*, que por Radio Nacional de Radiodifusión se emiten desde el otoño de 1951 durante la campaña para la reelección de Juan Domingo Perón a la presidencia son varios los artistas que participan leyendo los guiones, escritos por Abel Santa Cruz y Julio Porter. Discépolo ya había trabajado con ambos en el cine, y a pesar de compartir los esquemas de las que serían las columnas por él leídas, fue cada vez haciéndose más a cargo de los textos, para convertirse él mismo en el referente de un programa que para él público perdió su título original, mutando en *A mí me la vas a contar*, que era la frase con que Santos Discépolo finalizaba cada una de sus alocuciones: “Pero él, en el mediodía de su

esperanza, se hizo peronista, y peronista militante, porque agarró la radio y empezó a desparramar sarcasmos, ironías, un humor corrosivo, que hería demasiado y más todavía en una época de esas que suelen llamarse “electorales”, donde todo se pone al fuego, cada palabra bien puesta es un voto.” (Feinmann, 2008:2)

Enrique Santos Discépolo crea un personaje, al cual apoda Mordisquito, que es el estereotipo del opositor al gobierno peronista. Se trata de un *contra* que no sabe ver nada positivo en los avances sociales que defendía el gobierno: “Mirá, la tuya es la preocupación del resentido que no puede perdonarle la patriada a los salvadores.” (Discépolo, ed.1973:12).

Lo del autor es un compromiso programático, no una mirada ingenua, como han insistido algunos de sus biógrafos, tratando de desmarcarlo de una militancia consiente. Pudo haber sido por amistad, por temor a las repercusiones que le podían caer si no se sumaba o simplemente por conveniencia, no importa el motivo. Santos Discépolo fue peronista, además en un momento álgido, cuando ya se sabía de las persecuciones que hacía el justicialismo a sus rivales. Sólo como ejemplo, pocos años antes, en 1947, la hermana y madre de Jorge Luis Borges habían sido detenidas por un incidente en una manifestación, tema que se supo en prensa y del cual Discépolo debió haberse enterado. La enemistad que tuvo con algunos de sus antiguos camaradas, para ese momento en veredas distintas en cuanto a lo político, también le permitió saber de las arbitrariedades en que cayó en gobierno para con sus opositores.

Como manera de ilustrar que las charlas sí tenían su marca personal, y que en ellas puso todo su talento es necesario recuperar algunos fragmentos:

Hay palabras que nos gustan y nos entregamos a ellas, inexplicablemente. A mí, por ejemplo, ¿sabés qué palabra me gusta? Enfiteusis. Yo no sé qué quiere decir enfiteusis —probablemente no lo sabré nunca—, pero la palabra me envuelve y me convence. A vos te gusta otra palabra. La palabra opositor. Sos opositor porque te enamora el título de opositor, porque te gusta que te llamen ¡opositor! Es la palabra. Para mí, enfiteusis. Para vos, opositor. Es una extraña especie de coquetería mental que te impulsa a cultivar un vocablo predilecto y que te impulsa a pensar contra el pensamiento de los demás. Yo te entendería si, para justificar ese término al que te entregás, me persuadieses con argumentos preciosos y razonables. Entonces le encontraría un significado a eso que vos llamás ¡oposición! Porque vos sos opositor, ¿pero opositor a qué? ¿Opositor por qué? La inmensa mayoría vive feliz y despreocupada y vos te quejás. La inmensa mayoría disfruta de una preciosa alegría ¡y vos estás triste! Nadie te quita ese melancólico derecho de estar triste. Vos sos dueño de administrar tu júbilo o tu pesimismo. (Discépolo, ed.1973:45)

Éstas charlas, cuya última se emitió un día antes de la elección, el 10 de noviembre de 1951, fueron las que terminaron por etiquetar a Discépolo como el vocero del peronismo. Ya una vez reelecto Juan Domingo Perón decía: “Gracias al voto de las mujeres y a ‘Mordisquito’ ganamos las elecciones de 1951”. (Feinmann, 2008:2). Las llamadas amenazantes se sucedían en casa del autor de *Cambalache*, incluso el gobierno puso a vigilantes rondando su casa por seguridad del compositor. Distanciado de su hermano, peleado con muchos amigos, envuelto en una historia sentimental en México con un hijo no reconocido, y criticado porque ya no mordía, tan solo pocos días después del triunfo, el 23 de diciembre de 1951, de un infarto al miocardio moría Enrique Santos Discépolo en su hogar. Tenía cincuenta años.



## CONCLUSIONES

A lo largo de la presente tesis se ha puesto en contexto el tango-canción, principalmente las obras surgidas entre la década del veinte y los últimos años de la década del cuarenta, siguiendo como eje las composiciones de Enrique Santos Discépolo cuya obra más conocida es el tango *Cambalache*.

Aparecido el tango en las postrimerías del XIX, en una fecha y un lugar hoy imposibles de precisar, existe una data más clara para el nacimiento de la canción con argumento. Fue en 1917 con *Mi noche triste* de Pascual Contursi. Desde ese momento comienzan a surgir una serie de autores que se encargarán básicamente de escribir letras que acompañen a la música, y en las cuales se cuenta una historia que tiene ciertas particularidades. Una de ellas es la temática, principalmente cargada de nostalgia y que tiene como eje una queja o un lamento.

Este trabajo se puso como objetivo poner en perspectiva ese cúmulo de canciones, eligiendo algunos de los autores más representativos del género. Entre ellos aparece Enrique Santos Discépolo (1901-1951), figura central de esta tesis y cuyos tangos se sometieron a una valoración artística y a una contextualización histórica, haciendo comparaciones con otros autores del género, así como intelectuales y escritores de la “alta literatura”.

La primera pauta surge a partir de lo señalado Jorge Luis Borges en *Evaristo Carriego* cuando indicaba que las letras de tango constituyen un “inextricable *corpus poeticum*” que los historiadores a futuro estudiaran o vindicarán.

Su sentencia adelanta lo que Pierre Bourdieu (1966) proponía en *Campo intelectual y proyecto creador*, pues el autor de *El Aleph* afirma que lo popular, con el paso del tiempo se hace ilegible para un público de características sociales similar al que fue destinado, y que por lo mismo, logra la veneración de los eruditos, lo cual permite un estudio académico de él.

La afirmación, de la cual obviamente se desprende un tono irónico, justifica el trabajo de quienes, pasado los años, buscan en manifestaciones de lo que Bourdieu (1966) llama “esfera de lo legitimable”, un campo de análisis y un cuerpo a estudiar. En este caso, ya pasado más de medio siglo desde la muerte de Santos Discépolo, y casi ochenta años de la aparición de *Mi noche triste*, se puede observar en perspectiva al tango y enmarcarlo como una manifestación “legitimable”, tal cual el sociólogo francés cifra al cine y al jazz.



Quiénes son los que legitiman, es una pregunta que cabe responder de acuerdo a lo observado en este trabajo. Por un lado, como sostenía Borges, el paso del tiempo intelectualiza lo que en un momento se consideraba enmarcado en lo popular y, por otro, la propia aceptación de ciertos círculos estimados como autoridad, en este caso la academia y la alta literatura, dan sello de aceptación a manifestaciones que son, por origen, marginadas de ellas. Enrique González Tuñón llevo una conferencia sobre el tango a la universidad en la década del veinte. Gómez de la Serna dio atención a las letras que conoció en su estadía en Buenos Aires:

Ya sea que se trate de las clases altas, que sancionan por su rango social el rango de las obras que consumen en la jerarquía de obras legítimas, ya se trate de instituciones específicas, como el sistema escolar y las academias, que consagran por su autoridad y su enseñanza un género de obras y un tipo de hombre cultivado, ya se trate incluso de grupos literarios o artísticos como los cenáculos, círculos (los críticos, “salones” o “cafés”, a los cuales se reconoce un papel de guías culturales o de taste-markers), existe casi siempre, hasta cierto punto, en toda sociedad, una pluralidad de potencias sociales, a veces concurrentes, a veces concertadas, las cuales, en virtud de su poder político o económico o de las garantías institucionales de que disponen, están en condiciones de imponer sus normas culturales a una fracción más o menos amplia del campo intelectual, y que reivindican, ipso facto, una legitimidad cultural, sea por los productos culturales fabricados por los demás, sea por las obras y las actitudes culturales que transmiten.(Bourdieu, ed.2002:31)

Enfrentado a ello se puede afirmar que el tango es literatura. Fueron letras que en su momento estuvieron escritas como acompañamiento a lo musical, es decir, letras para ser oídas y no para ser leídas, pero contextualizadas en su momento histórico, en la importancia que éstas adquirieron y principalmente, en que fueron escritas por profesionales destinadas a ello, se puede afirmar que son poemas de vocación y tal cual señala Borges, hoy resultan más legibles a un público intelectual y académico que a uno popular. Por lo tanto, es además un subgénero dentro de la poesía popular.

Se han puesto en contexto los tangos más representativos de la obra de Enrique Santos Discépolo, situándolos en torno a los que se venía realizando en otras esferas de lo cultural, como lo fue la novela y el cuento, el ensayo social y la poesía. Todas estas expresiones, las llamadas de la “alta cultura”, así como las populares o de “baja cultura”, pertenecen a un mismo momento, a intereses muchas veces similares, y en muchos casos, fueron destinados a un mismo público. Son partes del mismo “*corpus*

*poeticum*”, por lo tanto se pueden usar herramientas similares para su análisis. Tal es el caso de la historiografía literaria, la historia de la cultura y los estudios culturales.

La hipótesis central es que el tango le disputó a los representantes del “campo legitimado” ser la voz literaria de una ciudad y una época, y esto se pudo dar exclusivamente por las condiciones sociales e históricas que le cupieron a Buenos Aires en los primeros años del XX, cuando la irrupción de una nueva generación de consumidores de cultura demandaron un arte más de acuerdo con sus pretensiones.

Tras ello podemos responder a una de las preguntas de investigación surgidas y que planteaba si se puede establecer un canon entre las letras de tango. La respuesta es sí, y obviamente Santos Discépolo aporta a ella con varias de sus obras. En primer lugar *Cambalache* y *Yira...yira*, en el plano del los tangos de denuncia. Luego piezas como *Tormenta*, *Uno*, *Cafetín de Buenos Aires*, *Esta noche me emborracho*, *Fangal*, *Confesión*, *Chorra* y *Malevaje*, haciendo un balance entre las que representan mayor originalidad en cuento a letra y la popularidad que estas obtuvieron. A ellas se les suma *El choclo*, que para la presente investigación constituye la letra más importante y original de Discépolo. En ella se resume el mito del “gotán” escrito por una de sus plumas más importantes. *El choclo* se constituye en una mezcla precisa de chauvinismo y lucidez. No es detalle que el propio Jorge Luis Borges se atreviera a recitar unos versos de ella.

En este canon debe aparecer además la obra de otros autores como Pascual Contursi, por su condición de pionero; Celedonio Esteban Flores, por su originalidad en cuanto al uso del lenguaje y sus metáforas y Homero Manzi, por la contribución de su mirada romántica del arrabal a la mitología tanguera. A ellos se les agrega Alfredo Le Pera, Enrique Cadícamo, Homero Expósito y Jorge Luis Borges, entre otros.

Se hace importante recalcar que las letras de tango fueron escritas para ser cantadas, no para ser leídas, pero se puede argumentar lo mismo con las obras homéricas, y sin ir mucho más tarde, con la dramaturgia. Antologías del tango aparecen cada cierto tiempo, muy orientadas a satisfacer la curiosidad de los advenedizos a la canción, pero saliéndose de ello se hace necesario un rescate de las letras en cuanto a su contexto, al valor de las metáforas que surgieron en ellas, y principalmente a la influencia que han tenido para la posteridad, donde escritores e intelectuales, tanto argentinos como extranjeros, han reconocido la calidad y la profundidad de sus letras.

Muchas de esas opiniones han “ennoblecido” al tango, pero en muchos otros casos no han hecho más que contribuir a la mirada sensiblera y cursi que se la ha

impuesto, adoptando un discurso paternalista, como referenciando a un género menor. Tal el caso de Ernesto Sábato o Borges con los tangos pre Contursi.

Otro aspecto importante, y del que se pueden obtener conclusiones menos polémicas es el aporte del tango como documentos para extraer de ellos información de la contingencia que le cupo. Las letras de las canciones son testimonio de un momento y de un lugar. A modo de ejemplo, gracias al tango el interés por el lunfardo lo ha llevado a ser una de las jergas más estudiadas, con abundante bibliografía y que a su vez se corresponde con una literatura que ha buscado siempre la oralidad.

Un antecedente importante para ello fue el sainete, que por medio del cocoliche y buscó una complicidad con el público al que iba destinado. El tema de la lengua ha sido fundamental en la literatura argentina, ya lo señalaba Roberto Arlt cuando indicaba que sólo “los pueblos bestias se perpetúan en su idioma, como que, no teniendo ideas nuevas que expresar, no necesitan palabras nuevas o giros extraños” (Arlt, ed.1973:141). Lo hacía mediante una de sus aguafuertes de 1930, más de diez años después que el tango haya hecho del lunfardo su léxico predilecto.

Ello da pie a una nueva respuesta a otra de las preguntas de investigación y que indaga si la lírica del tango fue a imitación de los temas de la “alta cultura”, o si éste adelantó tópicos que luego serían abordados por otras disciplinas.

El tango, así como la poesía y el arte en general ha bebido de las mismas temáticas desde siempre, por lo cual es imposible sugerir quién fue el primero en abordarlas. Se puede señalar que mucho de los temas vienen heredados de la literatura romántica, así como muchas metáforas fueron influenciadas por el modernismo y la inmensa impronta que legó el poeta nicaragüense Rubén Darío en las letras hispanoamericanas. Algunos de los letristas se inspiraron en lo barroco, tal el caso de Alfredo Le Pera y sus tangos para Carlos Gardel. Pero hubo otra intención, y de ahí el nexo que surge desde las reflexiones en torno al uso del lunfardo. El tango, o mejor dicho, letristas de tango, buscaron un idioma propio, una forma de expresarse que los diferenciara del resto de las letras latinoamericanas. Pudo tener que ver el hecho que fueran hijos de la inmigración, y con ello, debían inventarse una tradición que se alejara del lenguaje de los escritores criollos y su gauchesca.

Por tal motivo buscaron su musa fuera de los espacios aristocratizantes del modernismo. No hay cisnes, ni palacios ni princesas en sus versos. Hay arrabal, conventillos y prostitutas. Quién mejor lo relata es Celedonio Flores, y más tarde toda una generación que contribuyó a construir una imagen mítica de la ciudad, la cual ha

perdurado hasta hoy. Por lo tanto el tango exploró por sí mismo y dio con temas que luego la literatura ha hecho suyos. Manuel Puig, Osvaldo Soriano o Ricardo Piglia se encuentran entre ellos.

En torno al eje central de este trabajo, la obra de Enrique Santos Discépolo, se extraen conclusiones que ponen al autor en la dimensión que le cabe.

En primer término hay que subrayar que el autor destacó en distintas disciplinas. Primero lo hizo como actor de teatro para luego intentar suerte como dramaturgo. Mismo camino estableció en el cine, donde se desempeñó en la actuación, así como la escritura de guiones y la dirección de largometrajes. En la radio realizó labores de columnista, hablando primero de la historia de sus tangos para luego, y como último testimonio de su creación, siendo guionista y locutor del programa para la reelección a la presidencia de Juan Domingo Perón. Además de ello participó en la organización gremial, como miembro de SADAIC y realizó algunas grabaciones como director de orquesta. Todo ello, a pesar de la importancia que conllevó, queda en segundo plano tras su destacada labor como autor y compositor de tangos, lo cual lo posiciona entre los creadores más importantes y originales del género.

Compuso cerca de cincuenta obras musicales, un corpus pequeño en comparación al de otros autores como Homero Manzi quien cuenta con más de doscientas. Entre éstos algunos han pasado al olvido, ya sea por que se salieron del género al tratarse de boleros, valeses o fox-trots, o porque solamente sirvieron como acompañamiento para alguna de sus piezas teatrales y películas. Pero, contrario a ello, algunas de sus obras más importantes pasaron a constituirse en piezas insustituibles en la historia del tango canción, generando toda una estética nueva que le ha valido hasta el día de hoy seguir siendo versionado por artistas de distintos estilos, así como a constituirse en verdaderos himnos. Los casos de *Cambalache*, en primer lugar, y luego *Yira...yira* han traspasado la temporalidad llegando hasta el día como canciones que conservan frescura. Desde ahí se pueden responder las otras interrogantes surgidas.

La primera inquiriere sobre las diferencias entre las temáticas que aborda Enrique Santos Discépolo y la de los demás letristas de tango. Lo principal es recordar que el autor proviene del mundo del teatro, en el cual destacó como dramaturgo e intérprete. Sus personajes desmitificaron lo que venían realizando otros letristas, tal cual su hermano Armando lo había hecho en su superación del sainete en el grotresco criollo. Con ambos ha quedado atrás la mirada caricaturizada del porteño y su paisaje. Armando en el grotresco y Enrique mediante el tango, lo despojan del folclore que lo tenía

estancado y lo sitúan en el momento que le toca vivir, con los problemas y los escenarios que le competen. Han quedado atrás los “héroes exitosos” de la novela del XIX. El interés se enfoca en los fracasos del hombre del siglo XX y su incompreensión por parte del mundo. La belleza de la fealdad, cual oxímoron, es la firma de los hermanos Discépolo.

En ello se emparenta con autores fuera del campo musical, como es el caso de Robert Arlt, quien paradójicamente también acusaba esa diferencia entre la alta y la baja cultura, a pesar de su desdén por las letras del tango. Desde allí se puede obtener la respuesta a otra de las interrogantes surgidas y es la que consulta sobre las similitudes y los puntos de convergencia entre la obra de Santos Discépolo y la de sus contemporáneos en la llamada “alta cultura.

Roland Spiller, en un ensayo sobre la narrativa de Arlt acuña el término de “literatura cambalachesca”, en directa relación a la obra de Santos Discépolo. No es un ensayo sobre el compositor de tangos, sino que sobre el autor de *Los siete locos*, por lo cual se puede hablar que no es una impostura ni un juego forzoso compararlos. Lo mismo sucede con Raúl González Tuñón, quien reconoce similitudes entre su obra y la del autor de tango o los estudios sobre la poética de Nicolás Olivari.

Santos Discépolo eligió su tradición, parafraseando a Borges, y ella no se encontraba en la gauchesca ni en las letras de tango que le antecedieron, sino que en la literatura de las mismas traducciones que leyó Arlt, Tuñón y Olivari. Se imbuyó de los temas que inquietaron a los Artistas del pueblo, de ahí que sus tangos exploren más en la condición del hombre universal que en la del propio habitante de Buenos Aires. Mediante columnas y entrevista cayó en el chauvinismo de buscar la identificación con el porteño, pero en sus tangos, donde le hubiese cabido el aplauso fácil, no lo hizo.

Sus letras son universales, por lo cual se pueden emparentar con la condición de bisagra entre Boedo y Florida que alcanzaron Tuñón y Olivari. A estos poetas su vocación por lo popular no los alejó de inquietudes de mayor vuelo. Por otra parte, temas como la fe, el fracaso social, la confusión del siglo, son sellos particulares en la obra de Discépolo y son paralelas a lo que venía cuestionándose Roberto Arlt. Es decir, Discépolo no necesariamente imita, sino que explora por sí mismo.

Dentro del tango claramente es un innovador. Mantiene el tono de queja que había heredado la canción desde Evaristo Carriego pero renueva en cuanto a los motivos de ella. El hombre que está solo y espera, como apodó al porteño Raúl Scalabrini Ortiz, tiene en Discépolo su mejor cronista.

Alfredo Le Pera en *Cuesta Abajo* daba con un verso que iba en esa tónica y que hablaba del “la vergüenza de haber sido /y el dolor de ya no ser” en Discépolo la segunda estrofa se convierte en “el dolor de seguir siendo”, como en *Fangal*. Es un autor que continuamente se maltrata, que asume la queja no culpando a otro, como en el caso del compadrito ante el abandono. Los personajes de Discépolo son verdugos de sí mismos, se castigan por no saber sobrellevar al mundo y su indiferencia. De ahí el término de “gil” que se repite con tanta frecuencia.

Tomando en comparación a Discépolo y los otros dos autores más trabajados en esta investigación se puede decir que Celedonio Esteban Flores representa la queja del resentimiento, aunque cargada de ironía. Utilizando como ejemplo dos de sus tangos más conocidos, *Mano a mano* y *Margot*, se observa que es un reproche ante el abandono, al resentimiento que sufre el protagonista al constatar que su condición socioeconómica le impide conservar el amor que en algún momento pudo conquistar. En Flores la “rodada” es siempre por dinero, por ascenso social y, en la voz de sus protagonistas, se desea con despecho.

El caso de Homero Manzi es el de la queja ante lo que se va, lo que desaparece, de ahí su mirada cargada de nostalgia y que a ratos lo emparenta con Jorge Luis Borges. Ambos añoran ese soplo campestre que guardaba el arrabal, una mirada que se comunica con los últimos aires del XIX que lograron observar en su infancia.

El juicio de Discépolo es totalmente distinto. No hay pasado bueno, no hay presente bueno y no hay futuro bueno, “el mundo fue y será una porquería”.

Se puede sostener que estos tres autores a su vez crean tres escuelas en cuanto al tango. La primera, “del resentimiento”, donde aparece la figura de Celedonio Flores; la segunda: “de la nostalgia”, con Homero Manzi como principal referente; y la tercera, que figura como la más interesante, la “del desencanto”, usando el nombre de unos de los tangos Enrique Santos Discépolo, su principal representante.

Por último, un tema que las biografías siempre ha trasladado de soslayar, vistiéndolo de tragedia personal y de incompreensión del mundo, es el rotundo giro que hace Enrique Santos Discépolo hace en su estilo desde la segunda mitad de la década de los cuarenta. Es elemental reafirmar que su obra no es política, en cuanto a militancia. Es de denuncia, posición que incluso se puede acusar de acomodaticia y que se debe aceptar como crítica al autor. Santos Discépolo no se hace cargo de encontrar soluciones a su protesta pues no es militante, es un artista y su misión no es la que abrazaron muchos de los autores de Boedo, la de concientizar buscando el compromiso con el

socialismo. No hay “hombre nuevo” en la obra de Santos Discépolo, como tampoco hay pobres moralizantes. Lo suyo es la observación desde una óptica más existencialista, por lo tanto, alejada de la doctrina.

De ahí el giro que tiene en sus charlas radiales. Discépolo ha dejado de componer tangos críticos y se asume como defensor de la causa peronista, un asunto que le causó la crítica de sus detractores y obviamente, de todos quienes se consideraban opositores a un gobierno que fue implacable con ellos.

A Discépolo hay que valorarlo en cuanto a su obra, la cual es notoria. No fue revolucionario en lo político como tampoco lo fue Roberto Arlt, a quien se le reprochó en más de una ocasión que el fracaso de sus personajes los alejaba del optimismo que debía suponer la lucha de clases. Su intención no fue esa. Lo que dice *Cambalache* o *Yira...yira* debe molestar por igual a liberales, conservadores, fascistas o socialistas. Esa fue su intención.

Respecto a las debilidades que se han encontrado en el transcurso de este trabajo, un aspecto a destacar es la cursilería y el chauvinismo con que se ha tratado al tango y que conlleva la desproporcionada manía de adjetivarlo sin filtros. Ello repercute en la dificultad de hacer un análisis más objetivo. Vicente Huidobro en *Arte poética* da con una sentencia que es esencial en el uso del lenguaje, y que en este caso se hace aún más urgente recordar “Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra; / El adjetivo, cuando no da vida, mata.” (Huidobro, ed.2011:13). Se han dicho tantos adjetivos y sentencias sobre el tango, desde censuradores como “Reptil de lupanar” que le llamó Leopoldo Lugones, hasta el excesivo “El tango es un sentimiento triste que se baila” de Enrique Santos Discépolo, que cuesta establecer un análisis que no sea contaminado por ellos.

No todos los tangos son poesía, ni todos los autores poetas. El tema de si constituyen o no poemas se puede responder en la expectativa de quién lee. Pero más allá de la desacralización del término “poesía” se puede afirmar que había una intención en lo autores, de ahí que se profesionalizara el oficio de letrista independiente de la composición música. Celedonio Flores y Homero Manzi fueron, antes que todo, poetas populares. Lograron publicar versos o enviarlos a concursos para más tarde transformarlos en canciones. En el camino inverso, Jorge Luis Borges escribió *Para las seis cuerdas* que luego fue musicalizada por distintos músicos. Ambos casos constituyen, para el inventario de tango, piezas musicales, por lo cual se hace difícil separar en qué momento dejan de ser poesía y se convierten en canción.

Otra dificultad con la que nos hemos encontrado, y de la cual es muy difícil abstraerse, es la tentación de desviar el eje central, que en este caso es el tango, y caer en el análisis de los escritores de la “alta cultura” que le fueron contemporáneos y sobre quienes obviamente existe mucha más bibliografía, especialmente de estándar académico.

Ello va aparejado de un asunto que es clave en cualquier estudio de la literatura argentina y que tiene que ver con la universalidad de Jorge Luis Borges, y no nos referimos a un asunto geográfico, sino que a la amplitud de temas que el autor abarca, sus múltiples perspectivas y la condición de voz autorizada para hablar de cada uno de ellos. Todo remite a Borges, no se puede entender una literatura argentina sin contemplarlo. En el caso de la presente investigación es el autor más veces reseñado, incluso, se puede sostener que cada vez que se ha citado el trabajo de Ricardo Piglia se entiende como un continuador de la forma de reflexionar del autor de *El Aleph*. La sentencia con la cual comienza esta conclusión es la que nos autoriza a hablar del tango como literatura, a rescatar en él un testimonio que muchas veces supera en trascendencia a escritores y obras que fueron de gran repercusión en su momento, pero que al día de hoy no han llegado más que como reseñas.

Otro dato importante, y que también se desprende de este trabajo es que ni Evaristo Carriego inventó el suburbio ni Jorge Luis Borges inventó a Carriego. El poeta entrerriano ya estaba reseñado antes por Homero Manzi en *Viejo Ciego* de 1926, cuatro años previos al ensayo de Borges. De cualquier manera, las opiniones de Borges sobre el tango, muy influenciadas también por sus diferencias con el peronismo, fueron muy cambiantes, las cuales se desautorizaban en sus propios escritos o entrevistas. Muchas veces trató de deslegitimizar el carácter popular del tango, lo mismo que el uso del lunfardo, lo que acusaba más una obsesión que una mirada objetiva sobre ello. Nuevamente estaba en disputa y en debate la necesidad de referenciarse como voz de una ciudad, obviando la multiplicidad de ellas que se dieron en el Buenos Aires de la primera mitad del XX.

A modo de sugerencias para próximas investigaciones es importante explorar aún más al tango como fenómeno artístico y social. Despojarlo de una valoración emocional y observarlo con mayor perspectiva. Quizás la necesidad de establecer estudios desde fuera del propio tango puede contribuir.



Una música, lastimada y sencilla, traduce esa admiración de resignada expectativa: es la música del tango. Y unas palabras superpuestas procuran fingirle una torpeza o una cavilación ajena a ella: son las letras de los tangos. La música dice las amarguras de todos los porteños; la letra, la de unos pocos en que los demás se justifican. Este es apunte que las nuevas letras de tango no quieren servir, porque las letras de tango marcan de más en más la trascendencia de una pequeña metafísica empírica del espíritu porteño. (Scalabrini Ortiz, ed.1964:27)

## BIBLIOGRAFÍA

ANTONIOTTI, Daniel (2012): *Voces de aquí nomás. Aproximaciones tangueras, lunfardescas y lingüísticas*, Buenos Aires, Marcelo Héctor Oliveri Editor.

ALIFANO, Roberto (2000): *El humor de Borges*, Buenos Aires, Proa.

ALTAMIRANO, Carlos (director)MYERS, J. (editor del volumen), (2008): *Historia de los Intelectuales en América Latina- I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, Madrid,Katz Editores.

ALTAMIRANO, Carlos (director y editor), (2010): *Historia de los Intelectuales en América Latina. II. Los avatares de “la ciudad letrada” en el siglo XX*, Madrid,Katz Editores.

ARLT, Roberto (ed. 1991-A): *Obra completa, Tomo I,Prólogo de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Carlos Lohlé.

ARLT, Roberto (ed. 1991-B): *Obra completa de Roberto Arlt, Tomo II*, Buenos Aires, Carlos Lohlé.

ARLT, Roberto (ed. 1991-C): *Obra completa de Roberto Arlt, Tomo III*. Buenos Aires, Carlos Lohlé.

ARLT, Roberto(ed. 1973): *Aguafuertes porteñas*, Buenos Aires, Biblioteca Clásica contemporánea, Losada.

ARLT, Roberto (ed. 1994): *Aguafuertes porteñas, cultura y política*, Buenos Aires, Losada.

ARLT, Roberto (ed. 1998): *Aguafuertes Tomo II*, Buenos Aires, Losada.

ARLT, Roberto(ed. 2000): *Aguafuertes porteñas. Buenos Ares, vida cotidiana*, Buenos Aires, Losada.

ARLT, Roberto, (ed. 1981): *El jorobadito*, Barcelona, Bruguera.

ARLT, Roberto, (ed. 2008): *Novelas, Estudio preliminar de David Viñas*, Buenos Aires.Losada.

ARLT, Roberto, (ed. 2011): *El juguete rabioso. Edición de Rita Gnutzmann*, Madrid, Cátedra.

ARLT, Roberto (ed. 2009): *El paisaje en las nubes: Crónicas en El Mundo 1937-1942, Prólogo de Ricardo Piglia*, Argentina, Fondo de Cultura Económica

AZUELA DE LA CUEVA, Alicia, (2010): “Vanguardismo pictórico y vanguardia política en la construcción del Estado nacional revolucionario mexicano”,en Carlos Altamirano (director), *Historia de los Intelectuales en América Latina. II. Los avatares de “la ciudad letrada” en el siglo XX*, Madrid,Katz Editores. pp. 469-489

- BARREIRO, Javier (1989): *El Tango*, Madrid, Colección Los Juglares. Ediciones Júcar.
- BENEDETTI, Héctor Ángel (1988): *La mejores letras del tango*, Buenos Aires, Editorial Seix Barral.
- BERTI, Eduardo (1999): *Borges y el tango*, *Magazine littéraire* (mayo), URL: <http://sololiteratura.com/berti/bertiborgesy.htm>, Recuperado: 30/03/2012.
- BIÉNCZYK, Marek (2014): *Melancolía. De los que la dicha perdieron y no la hallarán más*, Barcelona, Acantilado.
- BIGNOZZI, Juana (2010): *La ideología es una forma de eternidad*. Entrevista de Jorge Fondebrider. Publicado en Revista Ñ, 15 de agosto de 2010, URL: [http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/08/15/\\_-02207352.htm](http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/08/15/_-02207352.htm). Recuperado: 27/12/2013
- BJERG, María (2009): *Historias de la inmigración en la Argentina*, Buenos Aires, Edhasa.
- BORGES, Jorge Luis (ed. 1996): *Para las seis cuerdas*, Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (ed. 1976): *Evaristo Carriego*, Madrid, Alianza Editorial.
- BORGES, Jorge Luis (ed. 1985): *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (ed. 1994): *El tamaño de mi esperanza*, España, Seix Barral
- BORGES, Jorge Luis (ed. 1993): *Obras completas 1964-1975*, Barcelona, Círculo de lectores.
- BORGES, Jorge Luis (ed. 2007): *Obras completas I, 1923-1947*, Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (ed. 1985-B): *Prosa completa Volumen II*, Barcelona, Bruguera.
- BORGES, Jorge Luis (ed. 2012): *El informe de Brodie*, Barcelona, Debolsillo.
- BORGES, Jorge Luis (ed. 2016): *El tango. Cuatro Conferencias*. Buenos Aires, Sudamericana.
- BORGES, Jorge Luis (1976): *El barroco es una soberbia del escritor*, entrevista de Joaquín Soler. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VwhLrAq0Z3c>. recuperado: 23/12/2011
- BORGES, Jorge Luis (1956): Audios sin editar de charlas de Jorge Luis Borges. URL: [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/05/actualidad/1383650175\\_773184.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/05/actualidad/1383650175_773184.html)  
<http://ep00.epimg.net/descargables/2013/11/05/42763c27e1c4d0fa9cff777558d7203b.mp3>. Recuperado: 25/11/2015

BOURDIEU, Pierre (1966), “Campo intelectual y proyecto creador”, en Varios Autores, *Problemas del estructuralismo*. Traducción de J. Campos, G. Esteva y A. de Ezcurdia, México, Siglo XXI editores, pp. 135-182.

BOURDIEU, Pierre (ed. 2002): *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires, Montessor.

BOURDIEU, Pierre (ed. 2012): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. España, Taurus.

BROSSA QUARTET DE CORDA. (2010): *Cançons dels Brigadistes* (registro sonoro), Catalunya, Vesc, disco compacto.

BRUNNER, José Joaquín (5 de julio de 2015) *El intelectual público, La figura del intelectual, su origen y trayectoria*, Artes y letras de El Mercurio, p15.

CARELLAK, Julio (1966): *Tango - mito y esencia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

CARIDE BARTRONS, Horacio (2009): *Apuntes para una geografía de la prostitución en Buenos Aires 1904-1936*. Seminario N° 162 / septiembre 25 de 2009. Buenos Aires URL: [http://www.iaa.fadu.uba.ar/?page\\_id=654](http://www.iaa.fadu.uba.ar/?page_id=654), consultado: 28/04/2012.

CARRETERO, Andrés M. (1999): *Tango, testigo social*, Buenos Aires, Ediciones Corriente.

CARRIEGO, Evaristo (ed. 1964): *Poesías*, Buenos Aires, Los libros del mirasol.

CARRIEGO, Evaristo (ed. 1967): *Poesías Completas*, Buenos Aires, Ediciones Prosa y verso

CARTOLANO, Ana María (1997): “Nostalgias de las cosas que han pasado”, en Michael Rössner (editor): *¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá! El fenómeno tanguero y la literatura. Actas de coloquio de Berlín, 13-15 de febrero de 1997*, Madrid, Iberoamericana, pp. 43-59.

CEDRÓN, Juan Carlos (1/7/2013) *No pensaba si era tango, si no era tango, lo hice y punto*, Entrevista por Cristian Vitale, Página/12, Buenos Aires. URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-29106-2013-07-01.html>. Recuperado: 28/04/2014

CELA, Camilo José (publicado 10/12/2013) *Entrevista para televisión*, Sin información. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=x01SxRt79uw> Recuperado: 29/01/2011

COLOMBI, Beatriz (2008): “Camino a la meca: escritores hispanoamericanos en París (1900-1920)”, en Carlos Altamirano (director) *Historia de los Intelectuales en América Latina, I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, Madrid, Katz Editores, pp. 544-566.

CONDE, Oscar (2003): *Poéticas del tango*, Buenos Aires, Marcelo Héctor Oliveri editor.

CONDE, Oscar (2005): *La poética del tango como representación social*, UBA; Universidad del Salvador; Academia Porteña del Lunfardo, Jornadas de Hum.H.A. La crisis de la representación, Bahía Blanca, 11-13 agosto 2005, URL: <http://www.jornadashumha.com.ar/jornadas2005.html>, consultado: 29/01/2012.

Constitución de la República Argentina (1994)  
URL: <http://www.senado.gov.ar/web/interes/constitucion/capitulo1.php>, consultado: 18/9/2011.

CORTÁZAR, Julio (1970): *La vuelta al día en ochenta mundos*, Tomo I, España, Siglo XXI.

CORTÁZAR, Julio (1979): *Un tal Lucas*, Madrid, Alfaguara.

CORTÁZAR, Julio (ed. 2012): *Rayuela*, España, Cátedra.

CORTAZAR, Julio (ed. 1981): Prólogo en *Obra completa, Tomo I*, Buenos Aires, Carlos Lohlé.

CUARTETO CEDRON (2005): *Canta a Raúl González Tuñón* (registro sonoro), Buenos Aires. Lucio Altiz Producciones, disco compacto.

DE LA PUA, Carlos (1931): *Che Carlitos largá la canzoneta*. Cónica publicada el 15 de septiembre. Diario Jornada, Buenos Aires.  
URL: <http://www.gardelweb.com/larga-la-canzoneta.htm>, Recuperado: 1/03/2011.

DE LA PUA, Carlos (ed. 1996): *La crencha engrasada*, Buenos Aires, Corregidor.

DEI, Daniel (2012): *Discépolo: Todavía la esperanza. Esbozo de una filosofía en zapatillas*. Quinta edición aún sin editar. Universidad Nacional de Lanús

DELGADO, Manuel (1996): *El animal público*, Barcelona, Anagrama.

DEL GRECO, Orlando (1990): *Carlos Gardel y los autores de sus canciones*, Buenos Aires, Akian Ediciones.

DE MAJO, Oscar (1998): *La evolución del tango y la identidad ciudadana*, Signos Universitarios: Revista de la Universidad del Salvador, Argentina, ISSN 0326-3932, Año 18, N°. 34, 1998, pp. 135-156.

DE PRIORE, Oscar (2005): *El tango en sus letras*, Buenos Aires, Losada.

DISCEPOLO, Armando (1968): *Tres grotescos*, Buenos Aires, Editorial Losange.

DISCÉPOLO, Enrique Santos (ed.1986): *Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo*. Buenos Aires, Ediciones del pensamiento nacional.

DISCÉPOLO, Enrique Santos (ed. 2006): *Mordisquito, ¡a mí no me la vas a contar!*, Rosario, Pueblos del Sur.

DISCÉPOLO, Enrique Santos (ed. 1973): *¿A mí me la vas a contar?*, Buenos Aires, Freeland.

DISCÉPOLO, Enrique Santos (1931): *Guión Cortometraje “Yira... Yira”*. Dirección de Eduardo Morera, Buenos Aires.

DISCÉPOLO, Enrique Santos (ed. 2001): *¿Qué “sapa, señor”*. Prólogo de Osvaldo Pellietieri, Buenos Aires, Corregidor.

DISCÉPOLO, Enrique Santos (1929): *Los reyes del tango, Una interesante entrevista con Enrique Santos Discépolo*, por Ernesto E. de la Fuente, Buenos Aires.. Publicado en Revista Caras y Caretas, 9 de marzo de 1929.

DISCÉPOLO, Enrique Santos (ed. 2010): *Yira...yira*, Cortometraje, Dirección de Eduardo Morera y Guión de Enrique Santos Discépolo. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=EFBF4BhMGSU>. Recuperado: 27/3/2016

DUBATTI, Jorge (2013): *Después de Florencio Sánchez, la «declinación». Sobre el mito de la «época de oro» en la historiografía del teatro argentino*, en Episkenion 1 (junio 2013) Nunca es siempre en teatro, Universidad de Buenos Aires URL: [http://www.episkenion.com/app/download/5791729788/06\\_Dubatti\\_Jorge.pdf](http://www.episkenion.com/app/download/5791729788/06_Dubatti_Jorge.pdf). Recuperado: 1/3/2016

ENRIGUE, Álvaro (2013): *Valiente clase media. Dinero, letras y cursilería*, Barcelona, Anagrama.

ESPOSITO, Fabio, (2010): “Los editores españoles en la Argentina: redes comerciales, políticas y culturales entre España y la Argentina (1892-1938)”, en Carlos Altamirano (director), *Historia de los Intelectuales en América Latina. II. Los avatares de “la ciudad letrada” en el siglo XX*, Madrid, Katz Editores. pp. 515-536

ETCHEGARAY, Natalio, MARTÍNEZ, Roberto y MOLINARI, Alejandro (2000): *De la vigüela al fueye. Las expresiones culturales argentinas que conducen al tango*, Buenos Aires, Corregidor.

FEINMANN, José Pablo (2008): “Discépolo y el peronismo” en *Peronismo. Filosofía política de una obstinación argentina N°13*, Página/12, Buenos Aires, URL: [http://www.pagina12.com.ar/especiales/archivo/peronismo\\_feinmann/CLASE13.pdf](http://www.pagina12.com.ar/especiales/archivo/peronismo_feinmann/CLASE13.pdf), Recuperado: 27/03/2012

FERER, Horacio y SIERRA, Luis (ed. 2004): *Discepolín. Poeta del hombre que está solo y espera*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

FLORES, Celedonio Estéban (1929): *Chapaleando Barro*, Buenos Aires, Sin Editorial.

GALASSO, Norberto (1986): *Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo*, Buenos Aires, Ediciones del pensamiento nacional.

GALASSO, Norberto (1995): *Discépolo y su época*, Buenos Aires, Corregidor.

GALLO, Ezequiel, LYNCH, J, ROCK, D. (2001): *Historia de la Argentina*, España, Crítica.

GARDEL, Carlos y otros (sin fecha): *Enrique Santos Discépolo, Grandes poetas del tango* (registro sonoro), Buenos Aires, Noticias, disco compacto.

GARCIA CASTRO, Antonia (2010): *Cuarteto Cedrón. Tango y quimera*. Buenos Aires, Corregidor.

GASPARRI, Javier (2011) *Che, varón Masculinidades en las letras de tango*, Revista Caracol N 2, Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Sao Paulo.

URL:

<http://www.fflch.usp.br/dlm/revcaracol/site/images/stories/revistas/02/v02n1a08.pdf>, consultado: 18/09/2011.

GALLO, Ezequiel, LYNCH, J, ROCK, D. (2001): *Historia de la Argentina*, España, Crítica.

GIBSON, Ian (1985): *Federico García Lorca*, Barcelona, Grijalbo.

GIORDANO, Carlos R. (1968): Prólogo de *Los escritores de Boedo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

GOBELLO, José(2003): *Nuevo diccionario lunfardo*, Buenos Aires, Editorial Corregidor.

GOBELLO, José (1995): *Letras de tango*, Ediciones Nuevo Siglo, Buenos Aires.

GOBELLO, José (sin fecha) *El lunfardo es el lenguaje utilizado por el porteño para entrar en confianza*. Entrevista revista Un Tunel.

URL:<http://www.untunel.com/ediciones/set05/nota9.htm>. Recuperado: 14/8/2013

GOETHE, Johann Wolfgang von (1994): *Las desventuras del Joven Werther*, Cátedra, Madrid.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (ed. 2001): *Interpretación del tango. Prólogo de Rafael Flores*. Madrid, Ediciones de la Tierra.

GONZÁLEZTUÑÓN, Enrique (ed. 2006): *NARRATIVA 1920-1930: El Alma de las cosas inanimadas. La rueda del molino mal pintado*. Buenos Aires, El octavo loco.

GONZÁLEZTUÑÓN, Enrique (ed. 2003): *Tangos*, Buenos Aires, Librería histórica.

GONZÁLEZTUÑÓN, Raúl (ed. 1928): *Miércoles de ceniza*, Gleizer, Buenos Aires.

GONZÁLEZTUÑÓN, Raúl (ed. 2005): *La calle del agujero en la media / Todos bailan*, Seix Barral, Buenos Aires.

GNUTZMANN, Rita (ed. 2011): “Prólogo” en Roberto Arlt *El juguete rabioso*, Madrid, Cátedra.

GNUTZMANN, Rita (2000): *Música de piano, tango y jazz en la obra de Roberto Arlt*, Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura, ISSN-e 1523-1720, N° 3, Estados Unidos, URL: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v03/Gnutzmann.html>. Recuperado: 1/03/2012

GRAMUGLIO, María Teresa (2010): “Sur. Una minoría cosmopolita en la periferia occidental”, en Carlos Altamirano (director), *Historia de los Intelectuales en América Latina. II. Los avatares de “la ciudad letrada” en el siglo XX*, Madrid, Katz Editores. pp. 192-210.

GROS, Frédéric (2014): *Andar. Una filosofía*. Madrid, Taurus.

HABERMAS, Jürgen (1989): *Identidades nacionales y postnacionales*. Madrid, Tecnos.

HALPERIN DONGHI, Tulio (1964): *Argentina en el callejón*, Montevideo, ARCA.

HALPERINDONGHI, Tulio (1980): *Proyecto y Construcción de una Nación (Argentina 1846-1880)* Biblioteca Ayacucho, Venezuela.

HOBBSAWM, E y RANGER, T. (2002): *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica.

HUIDOBRO, Vicente (ed. 2011): *El espejo de agua*, Santiago de Chile, Pequeño Dios editores.

JARAMILLO, Darío (2008): *Poesía en la canción popular latinoamericana*, Valencia, Pre-textos.

JAURETCHE, Arturo (1962): *F.O.R.J.A. y la década infame*, Buenos Aires, Ediciones Coyoacán.

KAISER-LENOIR, Claudia (1977): *El grotesco criollo: Estilo teatral de una época*, La Habana, Casa de las Américas.

LAGMANOVICH, David (1997): “Las letras del tango el sistema literario argentino posterior al modernismo: continuidad y ruptura” en Michael Rössner (editor): *¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá! El fenómeno tanguero y la literatura. Actas de coloquio de Berlín, 13-15 de febrero de 1997*, Madrid, Iberoamericana, pp. 103-122.

LARRAÍN, Jorge (1996): *Modernización, razón e identidad en América Latina*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.

LEÓN, Víctor (1980): *Diccionario de argot español*, Madrid, Alianza.



LONDRES, Albert (ed. 2008): *El camino de Buenos Aires*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.

LYNCH, John (1986): *Las revoluciones hispanoamericanas 1808-1826*, Barcelona, Editorial Ariel.

MAFUD, Julio (1966): *Sociología del tango*, Buenos Aires, Editorial Américalee.

MANSILLA, Camila y ESPECHE, Ximena (2007): “Una de dos, Leonidas Barletta, una moral y una poética de la izquierda y el arte (1930-1943)”, en David Viñas (director) y María Pía López (compiladora): *La década infame y los escritores suicidados (1930 -1943)*, Buenos Aires, Paradiso ediciones, pp. 50-64.

MARECHAL, Leopoldo (ed. 1995): *Historia de la calle Corrientes*, Buenos Aires, Ediciones Arrabal.

MATAMORO, Blas (1996): “La canción popular urbana”, en Horacio Vázquez-Rial (director): *Buenos Aires 1880-1930*, Buenos Aires, Alianza editorial, pp. 128-138.

MATAMORO, Blas (1982): *La ciudad del tango*, Buenos Aires, Editorial Galerna.

MATAMORO, Blas (1997): “La familia del tango”, en Michael Rössner (editor): *¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá! El fenómeno tanguero y la literatura. Actas de coloquio de Berlín, 13-15 de febrero de 1997*, Madrid, Iberoamericana, pp. 123-132.

MAZZIOTTI, Nora (1975): *Comedias y sainetes argentinos (antología)*, Buenos Aires, Colihue

MENDIOLA OÑATE, Pedro (2001): *Buenos Aires entre dos calles. Breve panorama de la vanguardia poética argentina*. Cuadernos de América sin nombre N 4, Murcia, Universidad de Alicante.

MICELI, Sergio, (2010): “Vanguardias literarias y artísticas en el Brasil y en la Argentina: un ensayo comparativo” Traducción de Ada Solari en Carlos Altamirano (director), *Historia de los Intelectuales en América Latina. II. Los avatares de “la ciudad letrada” en el siglo XX*, Madrid, Katz Editores. pp. 490-511.

MINA, Carlos (2007): *Tango, La mezcla milagrosa (1917-1956)*, Argentina, Sudamericana.

MUÑOZ, Miguel Ángel (2008): *Los artistas del pueblo 1920-1930*, Buenos Aires, Fundación OSDE.

NERTI, Eduardo (1999): *Borges y el tango*, París, Magazine Littéraire, URL: <http://sololiteratura.com/berti/bertiborgesy.htm>. Recuperado: 14/12/2014

OLIVARI, Nicolás (ed. 2008): *Antología. Estudio preliminar de Jorge Quiroga*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional.

OLIVARI, Nicolás (2008 B): *Poesías 1920-1930: La amada infiel. La musa de la mala pata. El galo escaldado. Prologo de Ana Ojeda y Rocco Carbone*, Buenos Aires, El octavo loco.

PAU, Antonio, (2001): *Música y poesía del tango*, Madrid, Editorial Trotta.

PEICOVICH, Esteban (2013): *Borges, el palabrista*, España, Alacena Roja.

PELLAROLO, Sirena (2010): *Sainetes, cabarets, minas y tangos. Una antología*, Buenos Aires, Corregidor.

PELLIETIERI, Osvaldo(ed. 2001): “Prologo” en Discépolo¿*Qué “sapa, señor?*”, Buenos Aires, Corregidor.

PEZA, Juan de Dios (sin fecha): *Reír llorando*, URL:  
<http://formacionenlafe.com/recursospdf/nivel-1a/Nazaret-RE%CDR-LLORANDO.pdf>  
Recuperado: 7/7/2016

PIGLIA, Ricardo (1993): *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, ediciones de la Urraca.

PIGLIA, Ricardo (2000): *Formas Breves*, Barcelona, Debolsillo.

PIGLIA, Ricardo (2001): *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama.

PIGLIA, Ricardo (ed. 2009): “Prólogo” en Ricardo Arlt *El paisaje en las nubes: Crónicas en El Mundo 1937-1942*, Argentina, Fondo de Cultura Económica

PIGLIA, Ricardo (2010): *El último lector*, Barcelona, Anagrama.

PIGLIA, Ricardo (2003): *La ciudad ausente*, Barcelona, Anagrama.

PIGLIA, Ricardo (2015-A): *Antología personal*, Barcelona. Anagrama.

PIGLIA, Ricardo (2015-B): *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*, Madrid, Sexto Piso.

PIGLIA, Ricardo (2015-C): *Los diarios de Emulio Renzi. Años de formación*, Barcelona, Anagrama

PIGLIA, Ricardo (21/1/2015): *Entrevista en Ver para Leer 2010*, Buenos Aires, Telefé  
URL: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_qMmCwVJVeU](https://www.youtube.com/watch?v=_qMmCwVJVeU), Recuperado : 11 /2/2016

PINSÓN, Néstor (sin fecha) *Mi noche triste y el tango canción*, URL:  
[www.todotango.com](http://www.todotango.com), Recuperado: 30/03/2012.

PUJOL, Sergio (1996): *Discépolo, una biografía argentina*, Buenos Aires, Emecé.

PUJOL, Sergio (2010): *Canciones Argentinas (1910-2010)*, Buenos Aires, Emecé.

QUIROGA, Jorge(ed. 2008): “Prólogo y estudio preliminar” en Olivari Antología, Ediciones Biblioteca Nacional.

RAMOS, Jorge Abelardo (1961):*Revolución y contrarrevolución en la argentina*, Buenos Aires, La Rreja.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001): *22 ° Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Espasa Calpe, España.

RECALDE, Héctor (1988): *La higiene y el trabajo*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina

REICHARDT, Dieter (1997): “La purificación del tango: Tangos, por Enrique González Tuñón”, en Michael Rössner (editor): *¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá! El fenómeno tanguero y la literatura. Actas de coloquio de Berlín, 13-15 de febrero de 1997*, Madrid, Iberoamericana, pp. 157-174.

REY, Gonzalo (2010): *El Tango. De expresión marginal a Patrimonio de la Humanidad*, Revista el Aguijón N° 9 1/2, Bogotá,  
URL: [http://revistaelaguijon.com/Revista/El\\_Tango.pdf](http://revistaelaguijon.com/Revista/El_Tango.pdf), consultado 19/02/2012.

REY DE GUIDO, Clara y GUIDO, Walter (1989): “Prólogo” en *Cancionero rioplatense : 1880-1925*, Caracas : Biblioteca Ayacucho.

ROCK, David (1988): *Argentina 1516-1987. Desde la colonización española hasta Alfonsín*, Madrid, Alianza Editorial.

ROCK, David (2001): “Argentina, 1930-1946”, en Varios Autores: *Historia de la Argentina*, España, Crítica.

RODRIGUEZ, Adolfo Enrique (sin fecha) *De 12.500 voces y locuciones lunfardas, populares, jergales y extranjeras*, Buenos Aires: URL: [www.todotango.com](http://www.todotango.com). Recuperado 27/3/2015

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

ROMANO, Eduardo (1996): “La fundación poética de una ciudad”, en Horacio Vázquez-Rial (director): *Buenos Aires 1880-1930*. Buenos Aires, Alianza editorial, pp. 196-211.

ROMANO, Eduardo (1997): “Algunas observaciones sobre letristas y poetas en el lapso 1915-1962”, en Michael Rössner (editor): *¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá! El fenómeno tanguero y la literatura. Actas de coloquio de Berlín, 13-15 de febrero de 1997*, Madrid, Iberoamericana, pp. 175-189.

ROMANO, Eduardo (2000): *Las letras del tango. Antología cronológica 1900-1980*. Rosario, Fundación Ross.

RÖSSNER, Michael (1997): “Literatura y cultura popular: sobre la relación entre tango y literatura”, en Michael Rössner (editor): *¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá! El fenómeno tanguero y la literatura. Actas de coloquio de Berlín, 13-15 de febrero de 1997*, Madrid, Iberoamericana, pp. 11-24.

SÁBATO, Ernesto (ed. 1997): *Tango. Discusión y clave*. Buenos Aires, Losada.

SÁBATO, Hilda (2008): “Nuevos espacios de formación y actuación intelectual: prensa, asociaciones, esfera pública (1850-1900)”, en Carlos Altamirano (director) *Historia de los Intelectuales en América Latina, I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, Madrid, Katz Editores, pp. 387-411.

SAGACETA, Julia Elena (1975): “Estudio preliminar y notas”, en Enrique García Velloso y Carlos M. Pacheco: “*Gabino el Mayoral y Los disferazados*”, Buenos Aires, Kapelusz.

SALAS, Horacio (1986): *El Tango*, Buenos Aires, Planeta.

SALAS, Horacio (1975) *Conversaciones con Raúl González Tuñón*, Buenos Aires, Ediciones La Bastilla.

SALAS, Horacio (1997): “El tango reflejo de la realidad social”, en Michael Rössner (editor): *¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá! El fenómeno tanguero y la literatura. Actas de coloquio de Berlín, 13-15 de febrero de 1997*, Madrid, Iberoamericana, pp. 89-102.

SARLO, Beatriz, (1985): *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires, Colección armas de la crítica, Catálogos Editora.

SARLO, Beatriz (1988): *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.

SARLO, Beatriz (1996) *Oralidad y lenguas extranjeras : El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX*, Revista Orbis Tertius año 1, n 1 ISSN 1851-7811. URL: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/> Recuperado: 30 marzo de 2012.

SCALABRINI ORTIZ, Raúl (1933): *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires, Librerías Anaconda.

SCALABRINI ORTIZ, Raúl (1964): *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra.

SCALABRINI ORTIZ, Raúl (ed.2009): *Cuatro verdades sobre nuestra crisis*, Buenos Aires, Lancelot.

SCHÄFALLAUER, Markus Klaus (2001): “La Oralidad: el sexo /género traicionado en la obra de Roberto Arlt”, en José María Saravia y Bárbara Schuchard (editores): *Roberto Arlt, una modernidad argentina*, Madrid, Biblioteca Iberoamericana Vol. 84, pp. 93-106.

SCHWARTZ, Jorge (1991): *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra.

SORIANO, Osvaldo (1986): *A tus plantas rendido un león*, argentina, Seix Barral. N888n jnn

SOSA, Julio y otros (1997): *Los tangos de Enrique Santos Discépolo* (registro sonoro), Argentina, Sony Music Entertainment, disco compacto.

SPILLER, Roland (2001): “¿Modernidad cambalachesca? La puesta en escena de miradas, deseo e intersubjetividad en Los Siete Locos y los Lanzallamas”, en: José María Saravia y Bárbara Schuchard (editores): *Roberto Arlt, una modernidad argentina*, Madrid, Biblioteca Iberoamericana Vol. 84, pp. 61-75.

STORNI, Alfonsina (ed. 1999): *Antología poética*, Barcelona, Edicomunicación.

SUÁREZ SUÁREZ, Manuel (2005): *La emigración gallega en el tango rioplatense*, Santiago de Compostela, Tórculo Edicións.

SVENDSEN, Lars, (2006): *Filosofía del tedio*, Barcelona, Tusquets.

TOSTÓI, Lev (ed. 2003): *Sonata a Krautzer*, Barcelona, Acantilado.

VARELA, Gustavo (2012): *Genealogía política del tango Argentino*, Universidad de Buenos Aires (Argentina), Preparado para presentar en el Congreso 2012 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, San Francisco, California, del 24 al 26 de mayo de 2012, URL: <http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2012/files/31869.pdf>, Recuperado: 31/03/2012.

VARIOS AUTORES (1968): *Los escritores de Boedo, Selección de Carlos R. Giordano*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina.

VIÑAS, David (1973): *Grotesco, inmigración y fracaso* Buenos Aires, Corregidor.

ULLA, Noemí (1967): *Tango, rebelión y nostalgia*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez.

ULLA, Noemí (1997): “Las letras de los tangos, préstamos, parodias y reescrituras”, en Michael Rössner (editor): *¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá! El fenómeno tanguero y la literatura. Actas de coloquio de Berlín, 13-15 de febrero de 1997*, Madrid, Iberoamericana, pp. 103-144.

ZAMORA, Elisa Constanza. (2000): *Juglares del siglo XX: la canción amorosa, pop, rock y de cantautor (Temas y tópicos literarios desde la dialogía en la década 1980-1990)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.

ZANETTI, Susana, (2008): “El modernismo y el intelectual como artista: Rubén Darío”, en Carlos Altamirano (director), *Historia de los Intelectuales en América*

*Latina, I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, Madrid, Katz Editores, pp. 523-543.

ZAVALA, Iris M. (1991): *El bolero. Historia de un amor*, Madrid, Alianza Editorial. Madrid

ZAVALA, Iris M. (2000): *El Bolero. Historia de un amor*, España, Ediciones Celeste.



## Obras de Santos Discépolo consultadas en la presente investigación.

A modo de ordenamiento y uniformidad, se utilizará como referencia las ediciones señaladas por Sergio Pujol (1997) en donde indica que la editorial Julio Korn adquirió los derechos de edición de toda la obra de Enrique Santos Discépolo, a excepción de algunos de los últimos. Muchas de sus primeras piezas fueron editadas por Héctor Pirovano, pero a la fecha de muerte de Discépolo figuran como se indica a continuación.

*Bizcochito*. (Letra de José Antonio Saldías). Tango. Editorial Héctor Pirovano, 1925.

*Qué vachaché*. Tango. Editorial Julio Korn, 1926.

*Esta noche me emborracho*. Tango. Editorial Julio Korn, 1928.

*Chorra*. Tango. Editorial Julio Korn, 1928

*Miguelito (Pero el día que me quieras)* (Letra de Francesco García Jiménez). Tango. Inédito, 1929.

*Malevaje* (Música de Juan de Dios Filiberto) Tango Editorial Julio Korn 1929.

*En el cepo*. Tango. Inédito, 1929.

*Soy un arlequín*. Tango. Editorial Julio Korn, 1929.

*Alguna vez* (Letra de F. García Jiménez) Tango. Editorial Julio Korn, 1929.

*Victoria*. Tango. Editorial Julio Korn, 1930

*Justo el 31*. Tango. Editorial Julio Korn, 1930.

*Yira... yira*. Tango. Editorial Julio Korn, 1930.

*Confesión*. Tango. Editorial Julio Korn, 1930.

*Qué sapa, señor*. Tango. Editorial Julio Korn, 1931.

*Sueño de juventud*. Vals. Editorial Julio Korn, 1931.

*Carillón dela merced* (colaboración de Alfredo Le Pera). Tango, Editorial Julio Korn, 1931.

*Secreto*. Tango. Editorial Julio Korn, 1932.

*¿Por qué te obstinas en amar a otro si hoy es lunes... ?*. Foxtrot. Editorial Julio Korn, 1932.

*Créase o no*. (Colaboración de Francisco Canaro y Roberto Fontaina). Foxtrot. Editorial Julio Korn, 1932.

*Tres esperanzas*. Tango. Editorial Julio Korn, 1933.

*Quien más, quien menos*. Tango. Editorial Julio Korn, 1934.



*S.O.S.* (colaboración de F. Pracánico). Tango. Julio Korn, 1934.

*Alma de bandoneón.* Tango. Editorial Julio Korn, 1935.

*Cambalache.* Tango. Editorial Julio Korn, 1935.

*Tu sombra.* Vals. Inédito, 1935.

*Canto de amor.* Vals. Inédito, 1935.

*Cascabel prisionero.* Zamba. Editorial Julio Korn, 1935.

*Esperar.* Vals. Editorial Julio Korn, 1936.

*¡¡Hip... Raa!!.* Marcha. Editorial Julio Korn, 1937.

*Melodía porteña.* Tango. Editorial Julio Korn, 1937.

*Con una mentira.* (Colaboración de Scalise). Tango. Julio Korn. circa 1937.

*Desencanto* (Colaboración de Luis C. Amadori). Tango. Editorial Julio Korn, 1937.

*Condena* (antes *En el cepo*). Tango. Julio Korn, 1938.

*Noche de abril.* Zamba. Editorial Julio Korn, 1939.

*Cuatro corazones.* Milonga-candombe. Editorial Julio Korn, 1939.

*Tormenta.* Tango. Editorial Julio Korn, 1939.

*Martirio.* Tango. Editorial Julio Korn. 1940.

*Pasión.* (Colaboración de Ferradas y Campos). Vals. Inédito, circa 1940.

*Cocktail de amor.* (Colaboración de R. Ayala) Foxtrot. Inédito, circa 1940.

*Amor a lo ajeno.* (Colaboración de R. Ayala). Foxtrot. Inédito, circa 1940.

*Y fueron todos muy felices.* (Colaboración de Ayala), Foxtrot. Inédito, circa 1940.

*infamia.* Tango. Editorial Julio Korn, 1941.

*Primavera.* Vals. Inédito, 1941.

*En la luz de una estrella.* Fox-Bolero, Editorial Julio Korn, 1941

*Uno* (Música de Mariano Mores). Tango, Editorial Julio Korn, 1943.

*Canción desesperada.* Tango. Editorial EDAMI, 1945.

*Sin palabras.* (Música de Mariano Mores). Tango. Editorial EDAMI. 1946.

*El choclo.*(Letra sobre música de Ángel Villoldo). Tango. Editorial Perrotti. 1947.

*Cafetín de Buenos Aires.* (Música de Mariano Mores). Tango. Editorial EDAMI, 1948.

*Mensaje.* (Letra de Cátulo Castillo), Tango. Editorial Julio Korn. 1952.

*Fangal.* (Letra y música complementarias de Virgilio y Homero Expósito). Tango. Editorial Julio Korn, 1956.

*Andrajos.* (letra de Alberto Martínez). Tango, Editorial EDAMI, 1959.

*Un tal Caín.*(*Fraïellanza*) (Música y letra complementarias de Virgilio y Homero Expósito). Tango. Inédito, 1966.

