

VERÁS QUE TODO ES MENTIRA. Tango y memoria social en torno a Enrique Santos Discépolo.

You will see that everything is a lie - Tango and social memory around Enrique Santos Discépolo. Tango y memoria social en torno a Enrique Santos Discépolo

SERGIO PUJOL
UNLP-CONICET-Argentina
sepujol@yahoo.com.ar

Resúmen: Los tangos del autor y compositor argentino Enrique Santos Discépolo (Buenos Aires, 1901- Buenos Aires, 1951) se han elevado por encima de los escombros del pasado nacional. En cada nueva escucha los actualizamos, los reconvertimos a nuestra contemporaneidad con un valor de uso ejemplar que no hallamos en tangos de otros autores de música popular. Hay en la producción discursiva del autor de “Yira... yira...” y “Cambalache” un tipo singular de sabiduría que le otorga un valor de uso social diferente. Una parte esencial de la memoria social de los argentinos pervive en la obra de quién fue definido como “el filósofo del tango”.

Palabras-clave: Argentina; tango; cultura popular; política. memória

Abstract: The tangos of Enrique Santos Discépolo (Buenos Aires, 1901- Buenos Aires, 1951) have risen above the rubble of argentina's past. In each new listen we update them, we reconvert them to our contemporaneity with an exemplary use value that we do not find in tangos by other authors. There is in the discursive production of the author of “Yira... yira...” and “Cambalache” a singular kind of wisdom that gives it a different social use value. An essential part of the social memory of Argentines survives in the work of who was defined as “the philosopher of tango”.

Keywords: Argentina; tango; popular culture; politics; memory..

I

Enrique Santos Discépolo, cuya vida entró casi perfectamente en la primera mitad del siglo XX (Buenos Aires, 1901-1951), es quizá el autor de tangos más célebre y vigente de la Argentina contemporánea. A poco más de 70 años de su muerte, sus tangos son recordados, difundidos y citados permanentemente, como si el autor hubiese sido una suerte de profeta del desencanto argentino. Siendo un clásico de la cultura popular, Discépolo suele ser mencionado como parámetro o modelo de autor/compositor que interpela agudamente al conjunto de la sociedad argentina. Algunos de sus versos son repetidos a modo de aforismos de idiosincrasia nacional.

En ese sentido, la memoria de Discépolo está quizás más presente que la de Carlos Gardel, y un poco menos que la de Juan Domingo Perón. Está en boca de políticos, escritores y comunicadores sociales. Las referencias suelen ser parciales, sólo fragmentos aislados de su obra, como metonimia del sentido común nacional. Incluso algunas de sus definiciones sobre el tango han cobrado verdadero estatus musicológico, como aquella que dice: "El tango nació en los pies. Era baile. Pero fue ganándose el alma porteña hasta llegar a flor de labios. Adquirió una gran riqueza expresiva. Así se convirtió en canción..." O aquella otra que sentencia: "El tango es un pensamiento triste que se baila." (La primera definición del pasaje de la danza a la canción fue vertida por el autor en su ciclo de radio LS1 en noviembre de 1936. Sobre la segunda, no hay certeza, pero se supone que fue dicha por Discépolo en alguna de sus alocuciones radiales de 1947 (Pujol 2016, 180)).

En el reciente libro de memorias del músico de rock Carlos "Indio" Solari – líder y cantante de un grupo argentino de enorme popularidad, Patricio Rey y Los Redonditos de Ricota -, el escritor Marcelo Figueras cree ver puntos de contacto entre Discépolo y su entrevistado. Escribe Figueras con consentimiento de Solari: "Hay en ambos una escritura exquisita que sin embargo no deja de ser popular en el marco de contención del peronismo". (Solari 2019, 78). Cabe aquí acotar que, si bien Discépolo simpatizó con el peronismo, e incluso participó en un programa radial de propaganda política ("Pienso y digo lo que pienso", también conocido como "¿A mí me la vas a contar, Mordisquito?"), sus tangos más corrosivos fueron escritos antes de 1945, año de irrupción del movimiento peronista y del liderazgo de Perón. En este sentido, resulta plausible la tesis de Matthew B. Karush, quién observa en determinadas formas y géneros de cultura de masas de la Argentina de la década de 1930 cierta tensión de clase que habría creado condiciones de posibilidad para la irrupción política del peronismo y sus políticas distributivas (Karush 2013).

Otras veces, las canciones de los intérpretes de rock Moris, Charly García, Miguel Cantilo, Luca Prodan y Fito Páez - entre otros posibles parientes más o menos lejanos-

han sido parangonadas con las de Discépolo, en el afán de establecer vasos comunicantes entre diferentes géneros de música popular. En definitiva, cuando reconocemos elementos comunes entre el tango y el rock, en verdad estamos pensando en Discépolo antes que en otros autores (Rodríguez de Fraga 2018).

El presente texto/conferencia está dividido en tres partes. En primer término, haré una breve biografía de Discépolo, un autor que acordó con el público de su tiempo (y, por extensión imaginaria, con la audiencia del futuro) un pacto de lectura centrado en el factor autobiográfico; esta característica de su poética desempeñó un rol fundamental en los modos de recepción de su obra. Luego me referiré a la singularidad de sus tangos dentro de lo que podríamos llamar "el sistema del tango" y los complejos vínculos que tanto autor como corpus entablaron con la sociedad argentina, para tratar de entender así la pregnancia social que han tenido a lo largo del tiempo. Finalmente, me detendré en tres tangos emblemáticos y las versiones y reappropriaciones que de ellos se hicieron.

II

Enrique Santos Discépolo nació en la ciudad de Buenos Aires, el 27 de marzo de 1901, y murió en la misma ciudad, el 23 de diciembre de 1951. Su padre, Santo, había nacido en Nápoles y era docente de música y compositor. El hermano mayor de Enrique, Armando, fue uno de los dramaturgos más destacados de la Argentina, creador de una modalidad teatral llamada *grotesco rioplatense*. "Mateo", "Stéfano" y "Babilonia" son algunas de sus piezas que suelen reponerse con frecuencia en la cartelera teatral argentina.

Tras una educación formal incompleta, en 1917 Enrique debutó como actor, al lado de Roberto Casaux - un capo cómico de la época- y un año más tarde firmó junto a un amigo la pieza **Los Duendes**, mal tratada por la crítica. Le siguieron obras menores de su autoría, como **El Señor Cura** (adaptación de un cuento de Guy de Maupassant), **Día Feriado**, **El Hombre Solo**, **Páselo Cabo** y, sobre todo, **El Organito**, feroz pintura social bosquejada junto a su hermano Armando, al promediar los años 20. Como actor, Discépolo evolucionó de comparsa a primera estrella. Algunos de sus trabajos, tanto el teatro como en cine, fueron notables. Hacia el final de su vida encarnó el personaje principal de su propia obra **Blum**. En el cine, una de sus mayores creaciones fue el personaje principal de **El Hincha**, el agudo retrato de un enfervorizado simpatizante de un club de barrio que ve con desesperación cómo la pasión futbolística es corrompida por el dinero. Es innegable que una parte importante de su obra tanguística se relaciona con las máscaras teatrales, sobre todo las imaginadas por el grotesco rioplatense. Por momentos, los personajes de los tangos de Discépolo parecen hablar como los de los sainetes y los filmes inscritos en ese estilo.

Si bien los mundos del teatro y el tango no estaban divorciados, la decisión de Discépolo de convertirse en un autor de canciones populares fue resistida por el hermano mayor, y no puede decirse que las cosas le hayan sido fáciles al debilucho y tímido Discepolín. Cuando dio a conocer, en un teatro de Montevideo, el tango "Qué vachaché", el rechazo del público y de la crítica fue prácticamente unánime. Se trataba de un tango musicalmente sencillo, con una letra algo desconcertante para la época, no tanto por el empleo del lunfardo como por la visión desencantada de la vida: "Piantá de aquí, no vuelvas en tu vida/ ya me tenés bien requeteamurada./ No puedo más pasarla sin comida,/ ni oírte así decir tanta pavada.../ ¿No te das cuenta que sos un engrupido?/ ¿Te crees que al mundo lo vas a arreglar vos?/ Si aquí ni Dios rescata lo perdido.../ ¿Qué querés vos? ¡Hacé el favor!". Como señaló José Gobello, desde su primer tango Discépolo recurre al lenguaje restallante de los profetas, "un lenguaje en el que las palabras no dicen nada por sí mismas y sólo adquieren fuerza expresiva cuando se confabulan misteriosamente para formar una imagen." (Gobello 1993, 60)

La suerte de nuestro autor cambió en 1928, cuando la cancionista Azucena Maizani aceptó incluir el tango "Esta noche me emborracho" en la obra teatral **Bertoldo, Bertoldino y el otro**. El tango en cuestión fue recibido con enorme entusiasmo (Maizani debió repetir su interpretación a pedida del público). Sus ribetes horacianos (por el Horacio de las *Odas*) y el tópico netamente rioplatense de la mujer de cabaret entrada en años constituían una potente metáfora sobre la melancolía que genera la finitud de la vida y el paso de los años. Días después del estreno, los versos de aquel tango circularon por todo el país: "Sola, fané, descangayada.../ la vi esta madrugada, salir del cabaret..." Y el gran verso de aquel tango. "Fiera venganza la del tiempo/ que le hace ver deshecho/ lo que uno amo..." A fines de mayo de 1928, la editorial musical Pirovano lanzó al mercado la partitura de "Esta noche me emborracho" y entonces comenzó la consagración definitiva de su autor. (Pujol 2016, 124).

Los músicos argentinos de gira por Europa lo incluyeron en sus repertorios, y en la España de Alfonso XIII la composición gozó de gran popularidad. Había nacido el Discépolo del tango. Ese mismo año, la actriz y cantante Tita Merello retomó el antes denostado "Que vachaché" y lo puso a la altura de "Esta noche me emborracho". Finalmente, 1928 sería el año del amor para un intelectual cargado de inseguridades. Tania, una cupletista española radicada en Buenos Aires que se revelaría como una muy adecuada intérprete de sus tangos, acompañaría a Discépolo el resto de su vida. "Una suerte de pánico me ganó cuando me señalaron "Esta noche me emborracho" para que lo cantara en el Folies. Tuve que hacerlo, ninguna en mi lugar hubiera podido evitarlo. ¿Cómo negarse si era el tango que dese su reciente estreno, por Azucena, justamente en el Maipo, enloquecía a Buenos Aires? (Tania 1973, 36)

Dividiendo su tiempo entre el teatro y el cine, Discépolo se convirtió en una figura muy conocida y apreciada en la Buenos Aires de los años 30 y 40. El éxito de sus tangos

– varios de ellos grabados por Carlos Gardel entre 1926 y 1931 – le permitió iniciar una carrera como director y actor cinematográfico. Podría decirse que, en términos artísticos, su vida tuvo tres partes: la de actor y dramaturgo, la de autor/compositor de tango y la de realizador cinematográfico. Si bien las dos primeras etapas no se retiraron del todo en los años de auge del cine, su ritmo de escritura de tangos decreció gradualmente mientras su pasión por el teatro encontraba en la radio un singular canal de desarrollo.

En este sentido, Discépolo tuvo una mirada positiva sobre los medios de comunicación de masas (definitivamente no fue un “apocalíptico”), por más que algunos de sus mejores tangos expresaran un discurso crítico de la modernidad. Tal vez esa contradicción haya estado mejor expresada en su definición del cine como “monstruo moderno”. Siempre atento a la suerte mediática de sus discos y a los recorridos que le ofrecía el mundo del espectáculo, Discépolo fue un artista moderno en el sentido de haber tomado posición en las políticas de lo popular/masivo. Este lo emparentó con Carlos Gardel, que moduló su carrera de cantor criollo a astro cinematográfico de proyección panamericana. Con el descubrimiento del sonido en el cine, esta forma de espectáculo había dado un salto tanto cualitativo como cuantitativo. Por añadidura, la música popular había acompañado ese salto. Como advierte Kaspar Maase, “el texto, la voz y los sonidos, como medio de expresión, así como una música cinematográfica compuesta ad hoc, crearon prácticamente un nuevo arte.” (Maase 2016, 119). Es lógico que Discépolo no haya querido quedar al margen de ese “nuevo arte”, si bien no todas sus películas tuvieron a la música en un lugar central. Entre sus principales filmes figuran *Melodías porteñas* (1937), *Cuatro Corazones* (1939), *Caprichosa y millonaria* (1940), *Fantasma en Buenos Aires* (1942) y *El Hincha* (1951)

Educado en un contexto político de izquierda no siempre afín a la cultura popular – “El tango es el opio de las masas”, le había dicho el artista plástico Horacio Facio Hebecquer (Karush 213, 195)-, tanto su defensa del uso del lunfardo (argot porteño) como su posición favorable a la cultura de masas, Discépolo se diferenció de cierto elitismo de izquierda al mismo tiempo que tomaba distancia del bloque conservador que desconfiaba del tango como expresión cosmopolita amenazante. Más tarde adhirió al peronismo. Lo hizo a través su participación en un programa de radio de propaganda política, “Pienso y digo lo que pienso”. Allí creó un interlocutor anti-peronista típico, al que llamó “Mordisquito”. No sería antojadizo ver en esta adhesión política no sólo la aprobación de las políticas sociales de Perón, sino también una apuesta a favor de una cultura popular de bases económicas sólidas.

Que durante el mandato de Perón haya escrito pocos tangos – los más destacados los realizó en colaboración con el músico Mariano Mores -, o que “Cafetín de Buenos Aires” haya sido objetado por el aparato de censura de aquel gobierno popular, son, según algunos observadores, hechos que avalarían la tesis de que, en realidad, Discépolo iba a contrapelo del peronismo y los mitos de unificación nacional. Sin embargo, la idea que

nuestro autor tenía del tango, los medios y la industria cultural condecía con las políticas oficiales de fomento a las "artes menores" ("nacionales y populares") del período 1946-1955 (Pujol 2013, 93). Por otra parte, el propio Discépolo pareció explicar su abandono de la mirada crítica en sus columnas radiales de "Pienso y digo lo que pienso", al confrontar los años 30 – los del "fraude patriótico" y la Argentina conservadora, su período más productivo en materia de tangos – al período peronista.

Esta polarización era para él bien clara: un ayer de carencias y desigualdad social confrontado a un presente de prosperidad y justicia social. En suma, en la memoria social argentina el peronismo de Discépolo se mide en virtud al potencial crítico de sus tangos "de los 30"; sus temas "de la crisis". "Vos, que ya estabas acostumbrado a saber que tu patria era la factoría de alguien y te encontraste con que te hacían el regalo de una patria nueva...", increpaba Discépolo a Mordisquito en uno de sus parlamentos de 1951 (Discépolo 2009, 23).

Al morir el 23 de diciembre de 1951, Discépolo dejó inconcluso algunos tangos, pero sobre todo su carrera cinematográfica; carrera que había imaginado prolongándose en México, país que visitó en dos oportunidades. También conoció París, Marruecos, Madrid y Barcelona, inmediatamente antes de la Guerra Civil Española. "Tengo alma de valija", supo decir al final de alguno de aquellos viajes. Sin embargo, sería infructuoso buscar un porteño más porteño que Discépolo. Es probable que de la práctica de los viajes la parte que más disfrutaba fuera la ceremonia del regreso.

III

Vamos ahora a su singularidad como creador de tangos y los sentidos que estos han producido históricamente. Lo primero que hay que decir al respecto es que en Discépolo música y letra se integran perfectamente – a menudo, incluso, fue la línea melódica la que llegó primero -, por más que en los inventarios de la cultura argentina al creador de "Soy un arlequín" se lo considere más letrista que compositor. En una época en la que la autoría y la composición estaban claramente diferenciadas en el marco de las industrias culturales, Discépolo fue autor y compositor al mismo tiempo. No fue el único en lograr esa ardua conjunción, pero quizá sí el más notable. Esta capacidad doble le permitió trabajar cada tango como una unidad perfecta de letra y música. Como compositor siguió la escuela tradicionalista de los años 20, si bien, como ha observado Pablo Kohan, buena parte de su producción presenta aspectos heterodoxos, sin duda funcionales al carácter revulsivo de las letras (Kohan 2019, 64).

Con un agudísimo sentido del ritmo y de la progresión dramática, con un gusto melódico impecable, Discépolo se las ingenió para hacer de sus breves y muchas veces

violentas historias una auténtica comedia humana rioplatense. En términos literarios, abandonó gran parte de la influencia modernista que veneraban otros letristas (Rubén Darío y Amado Nervo fueron los héroes literarios de cientos de poetas argentinos, durante muchos años) y tradujo al formato menor de la canción ciertas ideas dominantes de la época: el grotesco teatral, el idealismo crociano y su versión teatral: el extrañamiento pirandelliano.

Al emplear expresiones y frases de tono a menudo humorístico – un humor amargo, desencantado -, logró introducir conceptos filosóficos en las formas populares. En ese sentido, ningún otro autor llegó tan lejos. Desde luego, el hecho de que Carlos Gardel grabara casi todos sus primeros tangos ayudó en gran medida a la difusión y legitimación de Discépolo como autor y compositor de un género lleno de autores y compositores. La línea que empieza en “Qué vachaché” y madura en “Yira...yira...” se continúa en los tangos “Qué sapa señor” y, en 1934, “Cambalache”. Pero no es este el único estilo del arte compositivo de Discépolo. Este supo ser romántico en el vals “Sueño de juventud”, burlón en tangos cómicos como “Justo el 31” y “Chorra”, expresionista en “Soy un arlequín” y “Quién más quién menos”, pasional en “Confesión” y “Canción desesperada” y un tanto nostálgico y elegíaco en “Uno” y “Cafetín de Buenos Aires”, ambas creaciones escritas conjuntamente con Mariano Mores.

En materia de tango, Discépolo no fue tan prolífico como otros autores de su tiempo. Mores, con quién además de las mencionadas escribió “Sin palabras”, fue un *parceiro* musical de gran calidad, pero como ya dijimos Discépolo prefirió la mayoría de las veces el trabajo solitario. De hecho, jamás mantuvo alianzas artísticas tan productivas como la de Manzi con Piana o Troilo, o la de Cadícamo con Cobián. Es indudable que la variedad musical de Discépolo tuvo que ver con sus inquietudes teatrales y cinematográficas. Su puesta de *Wunder Bar* y sus películas más conocidas dieron a conocer canciones –algunas casi olvidadas– que el director y actor escribió con un sentido programático.

Aun así, con estas restricciones, sin ser un autor/compositor de tiempo completo, atraído por otras cosas además del tango, Discépolo se ganó un lugar de excepción en la memoria social argentina. ¿Cómo fue posible su conversión de joven actor y autor del campo intelectual argentino a ícono popular? Luego, ¿mediante qué extraños mecanismos simbólicos su obra y su nombre trascendieron al tango y a su época dorada? Indudablemente, la omnipresencia cultural de Discépolo es algo muy singular en la historia de la canción argentina. Por un lado, es verdad que los tangos de nuestro autor remiten a la Buenos Aires de los años 20 y 30, mayoritariamente. Como otros de la época, nos ayudan a conocer y entender la historia; son documentos o fuentes historiográficas, en cierto sentido, y al mismo tiempo piezas constitutivas del canon primario del que se vale el historiador de la música popular argentina. Carl Dahlhaus ha reflexionado al respecto: “La investigación de la historia de la música opera con un canon de obras

musicales que, según la convicción de los historiadores, *pertenecen a la historia*. Eso no sólo significa que han pertenecido al pasado y han ejercido influencia, sino también que se han elevado por encima de los escombros del pasado." (Dalhaus 1997, 45).

Desde luego, los tangos de Discépolo "se han elevado por encima de los escombros del pasado", y destacan incluso entre los grandes tangos de la historia: integran su canon primario. Pero funcionan también en otra dimensión. En cada escucha los actualizamos, los reconvertimos a nuestra contemporaneidad con un valor de uso ejemplar que no hallamos en tangos de otros autores. Hay en la producción discursiva de Discépolo un tipo singular de sabiduría que le otorga un valor de uso social diferente. Esto no necesariamente se relaciona con su calidad estética, aunque sin duda la tiene. Por ejemplo, decimos de los tangos compuestos por Aníbal Troilo y Homero Manzi – "Sur o "Romance de tango" - que son bellos y entrañables; que son conmovedores por sus elaboradas melodías y el uso refinado de las metáforas y el lenguaje poético; por sus intertextos lorquianos y sus juegos de prosodia y rima interna. De Discépolo, en cambio, afirmamos que sus tangos *dicen* la cruda verdad de los argentinos, y por extensión, de la condición humana. Cuando su obra empezó a ser reconocida en la Buenos Aires, de finales de los años 20, el escritor Carlos de la Púa bautizó a Discépolo "el filósofo del tango". (De la Púa 1934, 12) Y así, entre la filosofía y el oráculo, hemos hecho de Discépolo la voz crítica de nuestra conciencia. Como suele decirse en el folclore argentino, a sus canciones la aprendemos por la música y las recordamos por las letras.

Por supuesto, fuera de la Argentina Discépolo nunca alcanzó el reconocimiento reservado a Carlos Gardel y Astor Piazzolla- algo razonable, si recordamos que Enrique no era intérprete, no cantó ni tocó sus propias obras -pero resulta difícil hallar una canción argentina, cualquiera sea el género de pertenencia, que haya permanecido en la memoria social de los argentinos con la firmeza y continuidad de "Cambalache", sin duda su producción más celebrada. Desde sus primeros versos, la diagnosis escéptica de la condición humana ("El mundo fue y será/ una porquería, ya lo sé,/ en el 510 y el 2000 también...") integra lo que podríamos considerar la antología del sentido común de los argentinos. Fue el poeta Leónidas Lamborghini quién definió "Cambalache" como nuestro segundo – o nuestro verdadero – himno nacional argentino, y por añadidura a su autor, como figura clave en la historia del país.

Todo esto nos conduce a dos problemáticas sobresalientes. En primer lugar, cabe preguntarnos por las formas de intervención en la vida pública del país– y particularmente de la ciudad de Buenos Aires – con las que Discépolo logró trasvasar los límites de notoriedad dentro de los que solían moverse los autores y compositores de canciones; cómo hizo, en fin, para ser al mismo tiempo un intelectual, un artista popular y un ícono masivo. Y luego, ¿en qué medida sus principales tangos siguen vivos más allá del siglo XX, siendo objetos de diversas re-apropiaciones pero al mismo tiempo manteniendo vivo el carácter y la intención originales?

Al primer interrogante le hemos encontrado una respuesta documentada: ¿quién puede negar la singularidad histórica de un autor multifacético y al mismo tiempo profundamente anclado en la cultura porteña de la primera mitad del siglo XX? Si bien la vida pública de Discépolo pasó por diferentes momentos, él se las arregló para marcar con su estilo todo lo que hizo. Una de las razones por las cuales seguimos hablando de él debe buscarse en la propagación de su sello artístico en una época de consolidación y despegue de nuevas formas culturales y del creciente poder multiplicador de los medios masivos de comunicación. Cuando se revisan viejas revistas del "mundo del espectáculo" se tiene la impresión de que Enrique – generalmente acompañado por Tania – estaba en todas partes, a toda hora. Esto produjo un tipo de filiación entre vida y obra bastante inusual en aquellos años, que se perpetuó – e incluso incrementó – con el tiempo. De Discépolo siempre se habló, tanto en vida como en la posteridad, como de un *personaje*, una criatura nacida de un sainete o de una letra de tango. Naturalmente, él alentó esa fantasmagoría, y en este sentido podría decirse que el tango "Soy un arlequín" fue su verdadero manifiesto ("Soy un arlequín, / un arlequín que canta y baila/ para ocultar/ su corazón lleno de pena"). Digamos que le gustaba andar por la vida disfrazado de Discépolo. Así lo amó la gente, al menos hasta la tormenta política que se desató poco antes de su muerte, cuando a propósito de su adhesión pública al peronismo buena parte de sus seguidores lo repudió y abandonó.

Cuando el poeta y letrista Alfredo LePera escribió "Arrastré por este mundo/ la vergüenza de haber sido/ y el dolor de ya no ser", nadie creyó que estuviera refiriéndose, ni aun en lejana inspiración, a situaciones personales; menos aun que tuviera en mente alguna circunstancia privada de su genial intérprete, Carlos Gardel. En cambio, muchos versos – que, en rigor, son compases – de "Discepolín" jamás dejaron de escucharse en clave confesional. Este es un punto importante a la hora de entender los modos de recordación de Discépolo en tanto ícono de la cultura popular de Buenos Aires.

También se recuerda su adhesión al peronismo, sobre la que ya hice referencia. En estos últimos años, en el contexto de una sociedad polarizada políticamente, la memoria de Discépolo ha funcionado como instrumento de militancia y como insignia de identidad ideológica. Los audios de algunos de aquellos programas de "Mordisquito" reaparecieron en las redes sociales. No caben dudas de que algunas de las argumentaciones con las que Discépolo increpaba a los opositores de su tiempo mantienen una actualidad sorprendente, sin que parezca necesario realizar un proceso de adaptación o actualización. En cualquier caso, el "a mí no me la vas a contar, Mordisquito" – frase con la que concluía sus micros radiales – establece una conexión extemporánea entre las políticas liberales de otras épocas y el proyecto neoliberal de estos días.

En cuanto a la interpretación y circulación de sus canciones, hay que decir que en el diverso y muy extendido corpus de grabaciones (desde la primera grabación de "Qué vachaché" por Gardel en 1928 hasta la versión de "Sin palabras" por el quinteto de Diego

Schissi con Lida Borda de 2018) residen las mayores utilidades de la riqueza cultural de Discépolo. De hecho, un puñado de estos tangos se sigue cantando en los códigos interpretativos del género, lógicamente a un ritmo más espaciado que el de los años históricos de la canción porteña. Vayan como ejemplos la versión que el grupo 34 Puñaladas hizo de "Quién más, quién menos" o la de Marián Farías Gómez de "Cafetín de Buenos Aires".

Es posible que la de Discépolo no sea una presencia dominante en los repertorios del tango del siglo XXI, como sí lo son las de Homero Manzi y Alfredo Lepera, si hablamos sólo de letristas. Pero nuestro autor se impone sobre otros de su época por fuera del estricto canto del tango. Censemos rápidamente: Los Piojos y "Yira... yira..."; Liliana Felipe y "Chorra"; Elena Roger y "Canción desesperada"; Nacha Guevara y "Que vachaché"; Aorta y "Tres esperanzas"; Enrique Bunbury y "Confesión"; Cecilia Rossetto y "Secreto". Naturalmente, de "Cambalache" abundan las grabaciones menos apegadas al canon tradicional, como las de Joan Manuel Serrat, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Raúl Seixas, Sumo, Hermética, León Gieco y Andrés Calamaro, entre muchas otras. Es común toparse aquí con leves sustituciones de la letra original, gambitos que, al menos desde la grabación célebre de Julio Sosa (1964), buscan actualizar mediante guiños lo que se supone es un mensaje universal (Por ejemplo, el brasileño Raúl Seixas canta "John Lennon y San Martín", Caetano Veloso agrega "Ringo Starr y Napoleón" y la banda de metal Hermética, más atenta al juego de contrastes y al efecto "pesado", opta por "Videla y San Martín"). Finalmente, existen citas parciales de "Cambalache" en canciones como "Siglo XXI" de Luis Eduardo Aute, "No te mueras en mi casa" de Charly García y "La biblia y el calefón" de Joaquín Sabina.

Pareciera que cuando de Discépolo se trata no alcanza con referirse exclusivamente a la poética del tango, ni al marco histórico durante el cual el género alcanzó su mayor desarrollo. Uno podría decir que los tropiezos de la historia nacional contemporánea son los responsables de la vigencia del Emil Cioran de nuestra cultura popular. Que, como sociedad, estamos condenados a repetir errores o falencias. ¿Cuántas veces hemos oído decir, perturbados por la frustración y el desengaño colectivos, "¡Qué razón tenía Discépolo"? En realidad, cabría pensar en que, así como hay situaciones borgeanas y kafkianas, las hay discepoleanas, por más que las características relacionadas con nombres propios de la música popular no estén tan legitimadas como las gestadas en el campo de la alta literatura. Todavía nos cuesta aceptar la teoría del autor en las formas culturales "menores".

Ejemplos de interpelación de la música popular a la vida política de un país hay muchos. Aun así, la peculiaridad de Discépolo – es decir, el modo persistente, casi obsesivo con el que su obra y su figura se han anclado en la memoria social de un país – permanece invicta. Es infrecuente que canciones de un autor/compositor que elaboró la mayoría de su obra 80 años atrás puedan regresar siempre como aforismos de un sentido

común nacional. ¿Acaso las canciones de Cole Porter, Ernesto Lecuona, Agustín Lara ó Violeta Parra tienen en los discursos sociales de sus respectivas comunidades la presencia incisiva y algo moralista que los argentinos le atribuimos a “Yira... yira...” y “Cambalache”? ¿Qué coetáneo de Discépolo pudo imaginar que cuando el autor decía “como los criminales, como los novios, como los cobradores, yo regreso siempre” estaba anunciando la fatal atadura de su cancionero a la suerte – o desgracia - del país? Una sentencia como “Verás que todo es mentira/ verás que nada es amor” parece adelantarse al síntoma de la posverdad que hoy detectamos en la construcción de los discursos mediáticos y políticos. Indudablemente, en un tiempo signado por las fricciones entre globalización y memoria, Discépolo y sus tangos siguen enlazando pasado y presente de una sociedad en permanente conflicto.

IV

Para concluir, quisiera detenerme en tres tangos de Discépolo vertidos en dos versiones diferentes cada uno. En rigor, son tres modos de apropiación, pero ninguno tan lejano del original como para que el significante “Discépolo” pierda su potencia simbólica. Más aun, podría decirse que más que versiones de tangos son versiones de Discépolo: como referente, mantiene toda su potencia.

En primer lugar, “Yira... yira...” por Carlos Gardel. La versión se grabó del 10 de octubre de 1930, y sin duda figura entre los grandes momentos de la música argentina: *pertenece al pasado*, como afirma Dahlhaus en sentido canónico (Dahlhaus 1997, 56). La intensidad de la interpretación, registrada sin énfasis expresivo innecesario, está dada por la inmediatez de la voz de Gardel. No hay preámbulos instrumentales que familiaricen al oyente con el material, más allá de una apretada introducción de los guitarristas que exponen el estribillo con los trémolos y fraseos de bordonas típicos de los acompañamientos de la época. La línea melódica, de sencillez engañosa, irrumpe de golpe, con una fuerza que excluye la queja. “Yira... yira...” fue escuchado e interpretado como una denuncia cargada de escepticismo. El militante ridiculizado en el tango “Que vachaché” (debut autoral de Discépolo) aquí vuelve a la carga, pero esta vez respaldado por una crisis material profunda. El personaje confió en el mundo, y este lo defraudó. Como en otras creaciones de Discépolo, la letra cuenta una caída, un desalmado amanecer: ya no hay espacio para el engaño y la impostura. (Desde esta perspectiva, no están del todo equivocados quienes han visto en Discépolo a un moralista decepcionado por la modernidad, aunque tal vez sea mucho más que eso).

En 1992, el grupo de rock Los Piojos grabó “Yira... yira...” en tempo más veloz, guitarras de furia punk y un dos por cuatro más cercano a The Clash o incluso a lo Rolling Stones que a Gardel. Sin embargo, más allá de la sorpresa que generó el hecho de que una

banda de rock versionara un tango, la remisión a Discépolo fue clara e inocultable. Durante el primer gobierno del presidente Carlos Menem (1989-1995), en pleno proceso de privatización neoliberal impuesto con el Consenso de Washington de 1989, la recuperación de Discépolo de la mano de una banda de rock contestataria fue percibida o "leída" como un gesto político, y sin duda contribuyó a consolidar una escena musical joven de potencial impugnador de las políticas de los años 90. En el corpus de canciones de los 90, con la fuerte influencia de Los Redondos y la afirmación de un rock de identidad suburbana comúnmente llamado "chabón", Discépolo regresaba de lado de los excluidos.

En la serie de tangos de Discépolo, a "Yira... yira..." lo continuó "Qué sapa señor", y a este "Cambalache" de 1934. Ya hemos dicho algo del tango más célebre de Discépolo y uno de los más renombrados del género. Su historia es bastante curiosa. Discépolo lo compuso para la película **El alma del bandoneón** de Mario Soficci, de 1935 (Manrupe 1995,17). Allí lo estrenó Ernesto Famá, en una escena de música diegética en la que el cantor interpreta el tango desde un estudio de radio. Si bien más tarde hubo otras versiones, no fue hasta 1964, con la segunda grabación que hizo Julio Sosa, que "Cambalache" cobró una inusitada popularidad. Más aun, como bien lo ha señalado Julián Delgado, la lectura historicista de su letra crítica responde a un proceso de resignificación muy posterior al autor; en el mismo, los modos retóricos y gestuales de Sosa jugaron un papel decisivo. (Delgado 2019, 80)

Por lo tanto, citar "Cambalache" es citar al mismo tiempo a Discépolo y a Julio Sosa. Sin embargo, algo importante subyace en la obra original, y en cierto modo parece preanunciar las futuras versiones. Eso es lo que Delgado define como operación característica del arte Pop. Un pop *avant la lettre*... La misma imagen del cambalache como collage de cosas inconexas entre sí. "La gracia de Cambalache", escribe Delgado, radica en ser tan cambalachera como el siglo que quiere retratar". (Delgado 2019, 81).

Como ya dijimos, abundan las versión extra-tangueras de "Cambalache", pero quizá la más notable – por el momento histórico y el contexto estético en los que fue producida – sea la de Caetano Veloso incluida en el disco (LP) homónimo de 1969 (Philips). Allí "Cambalache" aparece en el lado B, después de "Carolina" de Chico Buarque y "Nao identificado" del propio Veloso. Con arreglos de Regério Duprat, la versión resulta irónicamente ortodoxa, introduciendo así un tango en medio del mundo cultural del tropicalismo. Un tango en un pastiche desmitificador. No un tango cualquiera, sino el que cinco años antes había impulsado con su versión Julio Sosa. Que Caetano haya cantado "Toscanini" en lugar "Stravinsky" (que en realidad era Stavisky en el original) sugiere que conocía bien la versión de Sosa, y quizá ninguna otra. La voz de Caetano encara la melodía sin preludio alguno, in media res. Algunos han creído ver en esta inclusión una referencia a los tres meses de encarcelamiento que Caetano y Gil acababan de sufrir en Brasil. Pocas semanas después de la grabación de "Cambalache", Caetano emprendería el exilio londinense.

Para finalizar, elegí el último tango estrenado en vida del autor, "Cafetín de Buenos Aires". Con música de Mariano Mores, se trata de un tema quizá poco discepoliano en su estilo poético, pero de indudable contenido autobiográfico, toda vez que los cafés porteños desempeñaron un papel importante en la educación cultural, política y sentimental del hermano menor de Armando Discépolo. Aquí tenemos otro caso de un tango escrito para un filme, aunque en este caso Discépolo no actuó ni dirigió: **Corrientes, calle de ensueños**, de Román Viñoly Barreto sobre guion de Luis Saslavsky, de 1949 (Manrupe 1995, 133). El tema musicaliza una sola escena, interpretada por el pianista y coautor del tema Mariano Mores. Si bien hay muchas versiones de este tango, aquí sucedió algo parecido al "Cambalache" de Sosa, aunque tal vez en una magnitud algo menor. La voz de este tango fue y sigue siendo en reproducción infinita de las plataformas virtuales la de Edmundo Rivero, un bajo barítono que grabó el tema al menos en dos oportunidades: primero con la orquesta de Troilo y años más tarde, en 1959, con Héctor Stamponi en un LP íntegramente dedicado al cancionero de Discépolo.

Esta segunda versión, en un momento de declive del género, sería utilizada como cortina de un programa de televisión muy exitoso y longevo: **Polémica en el bar**. Para la cultura del tango, tanto la pieza en cuestión como el programa, ya en plena década de 1960, portaron un sentido reparador respecto a un género que, como acabo de señalar, estaba en retroceso, en un proceso de relevo generacional impiadoso. Sin embargo, aun en esta veta sentimental y nostálgica, Discépolo logró perpetuarse en la memoria social argentina mediante la convergencia de distintos factores: la versión de Rivero, el programa de televisión y la figura misma del autor/compositor, emblema de la cultura del peronismo en situación de resistencia, cuando Perón y el peronismo estaban erradicados de la vida pública nacional por la dictadura militar de 1955 y los gobiernos, entre civiles y militares, de los años siguientes.

Finalmente, llegamos a la versión de la cantante, pianista y compositora argentina Liliana Felipe, de larga residencia en México. Liliana fue una exiliada de la última dictadura militar, y actualmente es una militante del movimiento de LGBT (Lesbianas, gays, bisexuales, trans.). Se ha dicho y escrito mucho sobre la ideología patriarcal y sexista del tango como cultura popular. Y algo se ha dicho al respecto sobre Discépolo, quién en algunos de sus tangos retrató a la mujer en términos peyorativos. Las interpretaciones de Felipe – lo digo en plural porque grabó un álbum entero dedicado a Discépolo - revierten en cierto modo esa apreciación, alejando así al autor de cualquier forma de cancelación. Felipe pone en práctica una reapropiación genéricamente ambigua, borrar esas marcas marchistas. Si el café porteño fue principalmente un espacio de fraternidad masculina, ella invade ese mundo, lo democratiza, lo vuelve inclusivo sin cambiar una sola palabra ni una sola nota de la melodía.

En términos instrumentales, la versión no es canónica. La gruesa orquesta típica es reemplazada con una sonoridad de cámara. Se escucha por ahí un charango, pero usado

como guitarra rítmica. Liliana se acompaña al piano, o toca el piano en situación de igualdad con su propia voz. Por momentos dialoga con un motivo de tres notas con el que se inicia la interpretación. Pero lejos de desviar el carácter melancólico de un tango que se autodefine como *queja*, la interpretación de Liliana lo ahonda, y en su expresión podemos encontrar la tristeza del desarraigo, del exilio o de la marginalidad. Como puede verse, Discépolo es memoria viva, en constante reactualización.

“Una canción popular debe ser siempre el problema de uno padecido por muchos”, escribió Discépolo reflexionando sobre el arte de la canción. En esa definición, tan certera y moderna, en la que destino individual y destino colectivo convergen íntimamente, encontramos una de las claves de acceso a la obra de un creador tan original y al mismo tiempo tan representativo, tan de todos nosotros. Como escribió el poeta Nicolás Olivari al recordarlo cuando solo habían transcurrido dos años de su muerte: “Era el perno del humorismo porteño engrasado por la angustia”.

Referencias

- Barsky, Julián y Osvaldo. 2004. *Gardel. La biografía*, Buenos Aires: Taurus.
- Benedetti, Héctor. 2015. *Nueva Historia del tango*. Buenos Aires: siglo XXI.
- Dahlhaus, Carl. 1997. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.
- De La Pua, Carlos. 1934. “Esta noche me emborracho”, en *Crítica*, Buenos Aires, 11 de diciembre, 14.
- Delgado, Juliá., 2019. “Cambalache de E.S. Discépolo”, en Abel Gilbert y Martín Liut, *Las mil y una vidas de las canciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 59-82.
- Discépolo, Enrique Santos. 2009. *¿A mí me la vas a contar? Discursos a Mordisquito*. Buenos Aires: Terramar Ediciones.
- Gobello, José. 1993. *Tangos, letras y letristas*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Karush, Matthew B.. 2013. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Maase, Kaspar, 2016. *Diversión ilimitada. El auge de la cultura de masas (1850-1970)*. Madrid: siglo XXI.
- Pujol, Sergio, 2013. *Cien años de música argentina*. Buenos Aires: Biblos.
- _____. 2016. *Discépolo. Una biografía argentina*. Buenos Aires: Planeta.
- Rodríguez Fraga, Alejo, 2017. *El abrazo del tango y el rock*. Buenos Aires: Estudio Suri.
- Savigliano, Marta E., 1994. *Tango and the political economy of passion*. San Francisco: Wesview Press.
- Solari, Indio, 2019. *Recuerdos que mienten un poco. Memorias*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Tania, 1973. *Discepolín y yo*, Buenos Aires: ediciones La Bastilla.
- Varela, Gustavo, 2016. *Tango y Política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*. Buenos Aires: Ariel Historia.

Vila, Pablo, 2000. "El tango y las identidades étnicas en Argentina" en *El tango nómada*.
Compilador Ramón Pelinski. Buenos Aires: Corregidor.