

Resumen:

Fue Dante Linyera quién, a fines de los años '20 y desde la canción moderna, lo bautizó "el filósofo del tango", en virtud de las interrogaciones existenciales de sus primeras letras. O quizá por su confesada admiración por Pirandello y su teatro metafísico, lo que era decir filosofía pasada por el tamiz de la escena. De cualquier modo, correspondería mejor hablar del "teatrista del tango", ya que Discépolo fue el autor que mejor entendió el pasaje entre la escena y la poesía de la música popular. Sus apóstrofes, su violencia verbal, la densa trama de sus historias, el mordaz perfilado de sus personajes y la exuberancia hiperbólica de sus analogías remiten al mundo teatral, especialmente al del grotesco, si bien también se pueden detectar marcas de los escritores rusos y alemanes. La frecuente definición de sus tangos como dramatizaciones condensadas revela su verdadero aporte a la canción popular e ilustra sobre su ambigua colocación en el campo intelectual argentino.

Was Dante Linyera who, in the late 20s and from The Modern Song, he named it "the philosopher of tango", in virtue of the existential questions of his early lyrics. Or perhaps by his confessed admiration by Pirandello and his metaphysical theater, which was to say philosophy passed through the sieve of the scene. In any case, it would be better to speak of the "tango dramatist", because that Discépolo was the author who best understood the passage between the scene and the poetry of the popular music. His apostrophes, verbal violence, dense fabric of his stories, his characters profiling scathing and hyperbolic exuberance of his analogies refer to the theatrical world, especially to the grotesque, but can also be detected brands of Russian and German writers. The common definition of his tangos as condensed drama reveals his true contribution to the popular song and illustrates its ambiguous positioning in the Argentine intellectual field.

I.

El sentido común nos advierte que una ponencia sobre Enrique Santos Discépolo en un Coloquio sobre el Actor Popular argentino debería abordar, justamente, la trayectoria escénica del hermano menor de Armando Discépolo. Cuando en la edición 1926 del *Anuario Teatral Argentino* apareció una foto de Enrique - tenía entonces 25 años - entre los actores noveles del momento, nada se decía ahí de su afición por el tango, por la sencilla razón de que no la tenía, o al menos no la

había hecho pública. Ya había trabajado en las compañías de Roberto Casaux y Blanca Podestá, entre otras, pero no se lo relacionaba con la música popular. Incluso podríamos discutir si le cabía la denominación de “actor popular”, ya que había hecho “clásicos” y piezas de autores de la “alta cultura” teatral de su tiempo, por más que tuviera una formación autodidacta y una sensibilidad especial por la cultura popular.

Hacia el final de su vida, Discépolo estuvo más interesado en su carrera actoral, con la pieza *Blum* (de su autoría) en calle Corrientes y la película *El Hincha* (Manuel Romero, 1951) en las pantallas de cine, que en seguir componiendo tangos. En definitiva, bien podrían versar estos apuntes sobre Discépolo como capo cómico, como poderosa máscara de la escena nacional. En rigor, nunca dejó de sentirse un actor hasta el final de su vida. A diferencia de algunos de sus más ilustres colegas, como Enrique Cadícamo, Celedonio Flores o Alfredo Le Pera, Discépolo fue un tanguero *part-time*, incluso de producción bastante exigua. La vez que tuve oportunidad de entrevistar a Tania, a la que obviamente abrumé con preguntas sobre los grandes tangos de su pareja, recuerdo que me despidió diciendo, casi a manera de reprimenda: “Ya le dije, lo mejor que hizo Discepolín en su vida fue actuar”.

II.

Pero voy a traicionar el sentido común: hablaré de Discépolo como autor de tangos. Por supuesto, así lo conocemos y admiramos. Así lo recordamos en primera instancia. Un poco atrás vienen el actor, el dramaturgo, el director de cine. Algunos de sus tangos - especialmente “Cambalache” y “Yira... yira...” - mantienen una vigencia sorprendente; o al menos los argentinos creemos escuchar en ellos determinados mensajes referidos a la idiosincrasia nacional, aunque la verdad es que Discépolo solía hablar más de la condición humana que de sus compatriotas. En definitiva, la idea que quiero compartir aquí con ustedes es la de un autor y compositor que más intensamente que cualquier otro creador de su tiempo volcó su pasión teatral en la canción popular, haciendo de esta última un artefacto escénico en sí mismo. Es decir, me interesa lo teatral en el Discépolo de los tangos.

Podrán decirme que fueron varios los letristas o poetas populares vinculados a la escena nacional; y que, al menos hasta mediados de los años 30, era frecuente que la canción porteña se diera a conocer desde los escenarios, cumpliendo incluso un rol importante en la estructura dramática del sainete, por no hablar de la revista criolla. Sin embargo, hay en los tangos de Discépolo una teatralidad muy fuerte; una teatralidad autónoma, en el sentido de que podemos apreciarla al margen de las circunstancias externas que le dieron origen. Mientras al tango-canción se lo ha definido siempre por su naturaleza narrativa - la famosa “historia en tres minutos”, que habría comenzado con “Mi noche triste”, de Pascual Contursi y Samuel Castriota, en 1916 -, en “Chorra”, “Victoria” o “Justo el 31” - por citar piezas de la vertiente “cómica” del género - encontramos elocuciones y coloquialismos que, sin renunciar completamente a la narración, parecen provenir directamente del teatro (en ese sentido, podríamos decir de los tangos de Discépolo lo que se afirma del teatro: es como la vida, pero sin sus partes aburridas).



Enrique Santos Discépolo

Cuando en 1928 Discépolo ganó fama con “Esta noche me emborracho”, su primer tango verdaderamente popular, Dante Linyera, que por entonces dirigía la revista *La canción moderna*, lo llamó “el filósofo del tango”. En efecto, está muy instalada la idea de Discépolo como un pensador del (desde el) tango: el hijo putativo y rioplatense de Schopenhauer, el profeta desencantado que nos señala de manera impiadosa cómo somos cuando caen nuestras imposturas, el existencialista *avant la lettre*, etc. Pues bien, todo eso es cierto: hay un espesor filosófico en Discépolo. Diría incluso una cierta pretensión de filosofar a través de formas populares. Pero en todo caso también el teatro grotesco de Armando tenía esa intención, por la influencia de Pirandello, que a su vez había leído con atención a Benedetto Croce y otros idealistas finiseculares. Por lo tanto, la gran operación que hizo Discépolín consistió en una especie de puesta teatral de aquellas influencias, a la vez que una poderosa reivindicación del tango como forma cultural valiosa y representativa de la sociedad argentina, cosa que no compartían todos los dramaturgos de su tiempo, más allá de que apelaran con simpatía a la canción porteña para darle verosimilitud social a sus piezas. Discépolo fue más lejos que todos sus contemporáneos: se propuso otorgarle al tango canción un prestigio equiparable al que tenía el teatro en el sistema de las artes.

La teatralidad del Discépolo tanguero se dio en distintos planos. El más elemental fue el textual: referencias, algunas más claras que otras, a obras de la dramaturgia universal o a definiciones nacidas en el ámbito del teatro. Por ejemplo, cuando en “Que sapa señor” escribe “Los reyes temblando remueven el mazo/ buscando unyobaca para disparar”, está aludiendo al derrocamiento de la monarquía de Alfonso XIII en España, pero también al *Ricardo III* de Shakespeare (“¡Un caballo, un caballo!”...). O cuando en “Soy un arlequín” se martiriza en clave grotesca - o mejor dicho, martiriza al sujeto de enunciación -, lo hace

inspirándose en aquel personaje clásico de la Comedia del Arte: “Si no sé más que sufrir. / Si he vivido entre las risas/ por quererte redimir. / Cuánto dolor que hace reír.” Hay entonces una incorporación de lo teatral a la música popular. Obviamente, en Discépolo también encontramos cosas de Horacio, Virgilio y Ovidio, entre los clásicos, pero siempre vertidas en una forma teatralizada.

Pero más interesante que estas influencias son los procedimientos discursivos con los que Discépolo teatralizó sus tangos. Su modo de apostrofar, por ejemplo, tiene una intensidad especial, no se queda en el monólogo retórico; nos induce a imaginar siempre un diálogo, la interacción entre dos personajes. Abundan ejemplos: “Piantá de aquí, no vuelvas en tu vida/ que me tenés requeteamurada” (“Qué vachaché”); “Decí por Dios que me has dado/ que estoy tan cambiado, no sé ya quién soy” (“Malevaje”); “Cuando manyés que a tu lado/ se prueban la ropa/ que vas a dejar.../ Te acordarás de este otario/ que un día cansado, / se puso a ladrar...” (“Yira... yira...”). En estos versos - que son también compases - no hay prácticamente nada del modernismo literario (Rubén Darío, Amado Nervo, etc.) con el que suelen medirse las letras de tango anteriores a Homero Expósito.

Por lo tanto, Discépolo generó una ruptura estética, o mejor dicho un desvío de cierto canon poético. A diferencia de Homero Manzi, que es el Poeta del tango con mayúsculas, movido siempre por una idea muy definida de belleza poética, Discépolo, en cambio, no escribía bellamente, salvo quizá en sus últimos tangos (“Uno”, “Cafetín de Buenos Aires” y los que dejó inéditos), sino con un lenguaje que abrevaba en el lunfardo y la gauchesca, allí donde las palabras eran concebidas para ser oídas más que para ser leídas. Quizá por eso su interés militante por el argot porteño, que defendió airadamente en algunas intervenciones periodísticas y durante los años que estuvo en SADAIC. Escribió en una ocasión (1929): “Utilizo el argot (lunfardo) por la sencilla razón de que es más completo en la pintura. Hay estados o tipos para los cuales el símil académico es impropio por lo desusado. No entiendo por qué es más propio *robar* que *afanar*. (...) Si mi país cosmopolita y babilónico, manoseando a diario las palabras las entiende y yo las preciso, las enlace lleno de alegría. Nuestro lunfardo tiene aciertos de fonética estupendos. Quieren matarlo, hacen reír. Si se descuidan, se va a tragar a la Academia. Que ande derecha...”

Obviamente, estos elementos no hubieran resultado eficaces sin el talento de Discépolo para definir personajes, una obsesión muy teatral, si me permiten la insistencia (cuando decía que el lunfardo “es más completo para la pintura”, se estaba refiriendo a la composición de los personajes de sus tangos). En efecto, aun podemos ver con claridad a los que integraban la galería discépoliana: la cabaretera venida a menos, el malevo enamorado que se humilla frente a sus pares, el amante engañado por la mujer ladrona, el desahuciado que recorre la ciudad en busca de solidaridad... Y por encima de todos, o resumiéndolos, el gran personaje tácito de ese mundo desangelado: él mismo, el Discépolo autor de tangos.

III.

Quiero detenerme en este último punto, que me parece fundamental para entender no sólo el carácter teatral de aquellas canciones, sino también la vigencia del conjunto de la obra. Una vigencia que en gran medida se explica por esa creencia de que Discépolo era como sus tangos, una correspondencia psicológica que lejos de desalentar, el propio autor habría fomentado, quizá no siempre de manera premeditada. Ciertamente, la mayoría de los poetas del tango nos han dejado algunas pistas autobiográficas, como aquel “sur” de Homero Manzi o la París de los años 20 de Enrique Cadícamo. Pero en ninguno de esos casos se produjo un pacto de lectura biográfica tan determinante.

Efectivamente, la relación identitaria entre Discépolo y sus tangos se convirtió en

un verdadero enigma de representación. Porque él fue un autor de rostro conocido, una figura del “mundo del espectáculo”. Puso el cuerpo, y entonces cargó con sus tangos. Su persona quedó irreversiblemente marcada por un aura de personaje, *dearlequin* porteño, de máscara sucesivamente grotesca (“Victoria”), social (“Cambalache”) y romántica (“Uno”). El calvario de sus criaturas - renunciamentos, flagelaciones y redenciones patéticas - parece traducir momentos o situaciones personales, en un proceso de identificación entre autor y obra que, reitero, no tiene parangón en la historia de la música popular argentina anterior al rock, género que suele ser obscenamente autobiográfico.

Veámoslo de esta manera. Cuando escuchamos cantar “*Arrastré por este mundo/ la vergüenza de haber sido y el dolor de ya no ser...*”, no pensamos en su autor, Alfredo Le Pera. En cambio, los versos de Discépolo remiten fatalmente a su autor en tanto mito urbano. ¿De quién, sino del propio Discépolo, pueden ser esos tamangos que se rajan en busca del mango (“Yira... yira...”) ? ¿Quién otro sino Discépolo, huérfano desde pequeño, pudo haber escrito: “Oigo a mi madre aún/ La oigo engañándome.../ porque la vida me negó/ las esperanzas/ que la cuna me cantó...” (“Desencanto”) ? ¿A quién si no a Tania pudieron estar dedicadas las palabras de “Sin palabras”: “Nació de ti.../ buscando una canción que nos uniera/ Y hoy sé que es cruel/ brutal quizá el castigo que te doy...” ? ¿Acaso no imaginamos a Discépolín revolviendo con melancolía su pocillo en la mesa del café cada vez que oímos “En tu mezcla milagrosa / de sabihondos y suicidas/ yo aprendí filosofía... dados... timba/ y la poesía cruel, de no pensar más en mí” ?

Aun en su letra más objetiva, “Cambalache”, la enunciación de Discépolo es identificable. ¿Quién sino Discépolín, que ya había advertido de los reverses del mundo y las flaquezas morales en “Qué sapa señor!”, pudo hablar así, con tanto sarcasmo y cinismo impostado, dirigiéndose ya no al porteño que está sólo y espera sino al género humano en su amorfa totalidad?

Discépolo fue una figura pública, y eso sin duda contribuyó a sellar el lazo que lo unía a sus tangos. Pero también es cierto que esa figura pública fue una construcción teatral. En ese sentido, no podemos dejar de mencionar aquí la admiración que Discépolo sentía por Carlitos Chaplín, al que sin duda glosó en la película *Cuatro corazones* (Enrique Santos Discépolo y Carlos Schlieper, 1939). Discépolo jugaba con la figura del perdedor entrañable, el despojado del mundo moderno. Parte no menor de su filosofía - “filosofía en moneditas”, solía decir él mismo de sus tangos - era la idea de que estamos en este mundo para actuar; o mejor dicho, obligados a actuar, y que somos sujetos siempre escindidos y alienados. Y en el fondo, criaturas débiles y abandonadas a la buena de Dios.

Cierro estos apuntes refiriéndome a un hecho sin duda singular en el derrotero autorial de nuestro personaje mayúsculo: su talento simultáneo para la letra y la música de sus tangos. Indudablemente, esto explica la perfección con la que Discépolo trabajó la prosodia poética y la prosodia musical (un ejemplo similar es el de Agustín Lara en México). No era nada común, en la Era pre-rock, que una misma persona escribiera y compusiera, cuando la norma era la neta división de estas tareas. Exceptuando sus contadas colaboraciones con Juan de Dios Filiberto y Mariano Mores, Discépolo no sólo desoyó el modo de producción artística convencional, sino que le otorgó una gran importancia a la música, contra lo que pueda suponerse. Por lo tanto, creó canciones a la manera de un cantautor, pero sin cantar, claro. Y esa imposibilidad, la de no poder interpretar sus propios tangos, lo llevó a seguir con muchísima atención la suerte que los mismos podían correr en las voces del género, del mismo modo que un dramaturgo monitorea celosamente las puestas de sus obras. De ahí su confianza en la capacidad interpretativa de Tania, a la que lo unió una relación amorosa pero también artística. Finalmente, ella terminó siendo, hasta el final de sus días, no sólo la principal depositaria de la memoria de Discépolo, sino también una suerte de creación teatral del genial autor.

