

Enrique Santos Discépolo o el arte de la inversión

Dulce María Dalbosco

Universidad Católica Argentina- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y
Técnicas
Buenos Aires - Argentina

El objetivo de este artículo es abordar la presencia de lo grotesco y de sus códigos en la obra tanguera de Enrique Santos Discépolo. En ella hallamos algunos textos que invierten los tópicos de ciertos motivos estereotipados del tango, mecanismo que da lugar a auténticas acuarelas grotescas. En esta ocasión nos interesa descifrar los artilugios utilizados por el autor para producir tal efecto, con el fin de comprender, en última instancia, cuál es su concepción de lo grotesco. Atenderemos tanto a las composiciones que pertenecen a lo que la crítica ha denominado “vertiente grotesca” (Conde 2003, Gobello 2004) como a la presencia de rasgos o de recursos de lo grotesco presentes en otros tangos de su autoría.

Keywords: tango- Enrique Santos Discépolo- grotesco -parodia

Enrique Santos Discépolo es a menudo entronizado entre los escritores de tangos como el máximo representante del género, gracias a la asombrosa popularidad de sus letras. A pesar de las discrepancias que generara su filiación política durante los últimos años de su vida, tal coyuntura y sus consecuentes ambigüedades no han sido razón suficiente para desplazarlo del podio que ocupa, como ejemplo del alto vuelo que alcanza la expresión poética popular.

Desde el surgimiento del tango-canción, marcado por la aparición de “Mi noche triste” de Pascual Contursi en 1917, y hasta avanzada la década del treinta, las letras de tango configuran una auténtica *commedia dell’arte* o, en palabras de Borges, una “inconexa y vasta *comédie humaine* de la vida de Buenos Aires” (Borges 1974). Mediante una disposición discursiva específica en cuyo entramado se insertan determinados motivos simbólicos altamente connotativos, estos textos construyen un imaginario en el que se distinguen personajes tipo y funciones tipológicas, en coordenadas temporales y espaciales significativas. El tango, así, da vida a las *milongueras*, los *guapos*, los *compadritos*, los *malevos*, los *amurados*¹. Estos motivos fueron harto frecuentados, a veces en composiciones de alta calidad, otras veces con no tanta fortuna. En este contexto comienza a escribir Enrique Santos Discépolo, quien ofreció una perspectiva innovadora en la letrística tanguera, manifestada, fundamentalmente, en dos tendencias: la denuncia como aparente motor del texto, y el grotesco como opción ética y estética. Corresponde aclarar que su producción poética no se reduce a estas dos vertientes², puesto que, por ejemplo, no carece de tangos de tono intimista. El objetivo de este artículo es abordar la presencia de lo grotesco y de sus códigos en la obra tanguera³ de Enrique Santos Discépolo. En ella hallamos algunos textos que invierten los tópicos de ciertos motivos

¹ Los hombres *amurados* son aquellos que han sido abandonados por una mujer. *Amurar*, en lunfardo, significa ‘abandonar’.

² En la poética de Discépolo hay dos líneas temáticas principales: una amorosa y otra de denuncia, “relativa a la crisis de los valores morales” (Conde 2003). Luego, se distingue la “vertiente grotesca” y la descriptiva, en la que también incluye los textos “inclasificables, “esto es, los que manifiestamente no integran las líneas anteriores (Conde 2003).

³ Enrique Santos Discépolo también fue coguionista y escritor de obras teatrales, la mayoría como colaborador de su hermano Armando Discépolo, cuyas obras fundaron el género dramático conocido como ‘grotesco criollo’.

estereotipados del tango, mecanismo que da lugar a auténticas acuarelas grotescas. En esta ocasión nos interesa descifrar los artilugios utilizados por el autor para producir tal efecto, con el fin de comprender, en última instancia, cuál es su concepción de lo grotesco. Atenderemos tanto a las composiciones que pertenecen a lo que la crítica ha denominado “vertiente grotesca” (Conde 2003, Gobello 2004) como a la presencia de rasgos o de recursos de lo grotesco presentes en otros tangos de su autoría.

Dentro de la mencionada vertiente podemos ubicar los tangos “Esta noche me emborracho” (1928), “Chorra” (1928), “Malevaje” (1928), “Victoria” (1929) (Conde 2003). Creemos que a estos debemos añadir “Justo el 31” (1930). Discépolo incluía entre aquellos “Qué vachaché” (1926), mientras que José Gobello afirma que también se pueden sumar “Qué sapa, señor” (1931) y “Cambalache” (1935) (Gobello 2004). Es cierto que estas dos letras acuden a recursos propios de la estética del grotesco, más estos se hallan en función de una denuncia. Los tangos citados previamente, en cambio, si bien no carecen de ella, son fundamentalmente cuadros grotescos.

Las letras paródicas nacieron de Discépolo como “una reacción al tango plañidero, que se le antojaba cursi” (Conde 2003). La mirada del letrista sobre sus propios tangos es elocuente, puesto que él aclara que no tiene más que un tango cómico, “Justo el 31” del que, en cierta forma, reniega al comentar: “No pasó nada con él. En arte, lo cómico por lo cómico no va a ninguna parte” (Gobello 2004). Según Discépolo, los humoristas “siempre se quedan más acá de la raya popular”, porque el pueblo pronto se cansa de los cómicos profesionales (Pujol 1996). Se advierte, entonces, una concepción de la música popular como arte comprometido. El autor considera que los tangos referidos son “de forma cómica, pero de fondo serio” (Gobello 2004), idea que resume la frase final de “Soy un arlequín” (1929): “¡Cuánto dolor que hace reír!”. Tanto la risa superficial como “la risa por la risa” no son opciones para un escritor como este: su rechazo es visceral. Si dijéramos que el objetivo de los cinco tangos que denominamos ‘cuadros grotescos’ era producir aquel efecto, el autor sentiría que fracasó. Su concepción del grotesco difumina al máximo las fronteras entre la risa y el llanto, la alegría y el dolor, de modo que las oposiciones quedan paradójicamente neutralizadas y hasta invertidas: un polo se confunde con el otro.

En “Qué vachaché”, uno de los primeros tangos de Discépolo, ya encontramos elementos grotescos, perceptibles 1) en la puesta en ridículo del enunciatario apostrofado por una voz femenina, 2) en el vocabulario y en las expresiones lunfardas y populares que llevan hasta extremo del histrionismo la capacidad expresiva del lenguaje, 3) en la asunción de un discurso explícito que desvela los motores de la sociedad burguesa, cuyos miembros, sin embargo, nunca reconocerían con tal sinceridad. Asimismo, lo grotesco también se advierte en la inversión del orden de lo alto y el de lo bajo (Bajtín 2003), y en la unión de estos términos en metáforas y en comparaciones: “El verdadero amor se ahogó en la sopa:/ la panza es reina y el dinero Dios”; “Hoy ya murió el criterio!/ Vale Jesús lo mismo que el ladrón...” (Discépolo. “Qué vachaché”, 1926). Cabe destacar, no obstante, que en este tango el grotesco es un constituyente de la denuncia, verdadera protagonista del texto.

1. El tango según Discépolo: inversiones, caricaturas, deformaciones

El grotesco se afianza como motor de la letra en tangos subsiguientes, los cuales se transforman en acuarelas, mediante una serie de recursos estéticos y efectistas que afectan no solo el plano semántico, sino también el discursivo. De hecho, “Esta noche me emborracho”, “Justo el 31”, “Victoria”, “Chorra”, y “Malevaje” construyen el grotesco por medio de dos estrategias básicas: -la inversión de los constituyentes textuales y simbólicos de los estereotipos vigentes-la caricatura, resultante de la exacerbación de rasgos tipológicos.

Ambos procedimientos presuponen la existencia de un estereotipo previo, sobre el cual se ejecutan estas operaciones. Mencionamos –ut supra– que en la época en la que comienza a escribir Discépolo la letrística tanguera comenzaba a agotar los motivos que, por más de una década, habían delineado los cimientos del imaginario del tango.

En “Esta noche me emborracho” la inversión se opera en todos los planos del discurso. El estereotipo del cual se parte es la *milonguera* o *milonguita*, retratada por un abultadísimo número de letras de las décadas del veinte y del treinta. Tal como es configurada como personaje por los tangos, podríamos definirla como la muchacha que, seducida por la posibilidad de mejorar su situación material, económica y/o social, abandona su barrio para trabajar en los *cabarets* del centro de la ciudad como copera y bailarina; algunas de ellas ejercen, también, la prostitución o son amantes de hombres de alto poder adquisitivo. La transformación de esta mujer se evidencia en la mutación de su aspecto: la *milonguera* abandona sus ropas hechas de percal para usar otras de seda, se corta el cabello y lo tiñe de rubio platinado, intercala palabras en francés en su discurso. Basándose en una situación sociocultural realmente existente, el tango transforma a la *milonguita* en un personaje tipológico del macrorrelato⁴ que estos configuran. La escenografía enunciativa predominante –pero no exclusiva– para los tangos que la retratan se sostiene en un apóstrofe lírico, en el que la forma pronominal preponderante es la segunda persona, orientada a la *milonguera*, construida por el discurso como enunciatario. El enunciador se erige como una voz admonitoria y rígidamente moralizante, que bien condena a esta muchacha por su elección de vida, bien la compadece. Aunque esta voz no siempre es directamente identificable con un personaje, se presenta como una voz testigo y autorizada:

Muñeca, muñequita que hablás con zeta
y que con gracia posta batís *mishé*⁵;
que con tus aspavientos de pandereta
sos la milonguerita de más *chiqué*;
trajeada de bacana, bailás con corte
y por raro snobismo tomás *prissé*,
y que en auto camba, de sur a norte,
paseás como una dama de gran *cachet*.

Che papusa, oí
los acordes melodiosos que modula el bandoneón;
Che papusa, oí
los latidos angustiosos de tu pobre corazón;
Che papusa, oí
cómo surgen de este tango los pasajes de tu ayer...
Si entre el lujo del ambiente
hoy te arrastra la corriente,
mañana te quiero ver...
(Cadícamo. “Che papusa, oí”, 1927).

La escenografía enunciativa acontece en una coordinada espacio-temporal que responde al triunfo de la *milonguera* en el *cabaret*. El enunciador asume una postura de admonición con respecto al personaje, al cual acusa de haber incurrido en una caída moral, y la cosmovisión de aquel responde a

⁴ Entre 1917 y 1935 aproximadamente, las letras de tango han modelado, mediante el discurso, a una serie de personajes arquetípicos, de atributos estables altamente connotativos. Por ende, consideramos que esta producción letrística, tomada en su conjunto, puede ser leída como un macrorrelato en el que cada personaje tiene rasgos propios y realiza determinados movimientos.

⁵ En este ejemplo observamos los modales afrancesados de las *milongueras*, que tomaban palabras del argot francés. *Mishé* es el hombre que paga los favores de una mujer; *chiqué* hace referencia al ‘tono’, al ‘estilo’; *prissé*, participio del verbo francés ‘prendre’ –tomar– significa ‘droga’; *caché* es ‘clase’ (Romano 1993).

una mentalidad pequeñoburguesa, que condena no solo la conducta de la *milonguera* sino también el hecho de ella que haya desafiado el rol estamentalmente designado para sí: la reclusión en un hogar familiar y patriarcal.

Este esquema, con distintas variantes y resultados de diversa variedad, se repitió incansablemente. “Esta noche me emborracho” ofrece un cuadro grotesco distanciado del retrato de aquellas marmóreas *milongueras* hartas reproducidas, lo cual se logra dislocando o invirtiendo estratégicamente las características del dispositivo discursivo y los motivos recurrentes del personaje. La primera dislocación se advierte en la focalización del discurso en la primera persona. El tango ya no es un apóstrofe dirigido a una *milonguera* hermosa y triunfadora, sino la íntima confesión de un yo lírico, fuertemente desengañado al ver a la mujer que amó completamente destruida por el inexorable paso del tiempo. Se opera, consecuentemente, una transformación de la escenografía enunciativa que se hallaba en el horizonte de expectativas del receptor. El sujeto que asume la enunciación y describe a la *milonguita* venida a menos; no siente compasión ni incurre en la admonición moralizante, sino que se manifiesta maravillado ante el deterioro de su ex amante. Esta actitud es fruto del extrañamiento producido en el sujeto, dado que quien era una imagen cotidiana se halla ahora irreconocible. El enunciatario es inespecífico, y la *milonguera* es referida desde la percepción de un enunciador decepcionado y escarmentado. El yo-aquí-ahora de la enunciación es trastocado en todos sus componentes. La puesta en escena acontece poco después de vista la *milonguita*, a la madrugada. Las *milongueras* retratadas por los tangos eran criaturas de la noche, siempre presentadas en el clímax del divertimento cabaretero, en pleno amanecer. El encuentro del enunciador con su ex amante, en cambio, cuando la impiadosa luz diurna revela con crudeza la realidad.

En “Esta noche me emborracho” la imagen de la *milonguera* es deconstruida por medio de dos procedimientos: la inversión de algunos rasgos y la caricaturización de otros. La inversión se advierte en que tiene demasiada edad o está demasiado avejentada para seguir trabajando como atracción del *cabaret*: “Sola, fané⁶, descangayada” (Discépolo. “Esta noche me emborracho”, 1928). No es joven, ni sensual, ni está rodeada de hombres, como las deseadas *milongueras* de los otros tangos; la sensualidad es socavada por su demacración: su aspecto responde a una inversión del cliché. Es notable esta referencia, pues la representación de la vejez y de la degradación que esta entraña es uno de las características más contundentes del grotesco (Bajtín 2003). En efecto, la imagen grotesca se opone a la figuración clásica del cuerpo humano perfecto y en plena madurez, pues en aquella “se caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución. La actitud respecto al *tiempo* y la *evolución* es un rasgo constitutivo (o determinante) indispensable de la imagen grotesca” (Bajtín 2003). El tiempo, verdugo, es reconocido por el enunciador: “Fiera venganza la del tiempo,/ que le hace ver deshecho/ lo que uno amó...” (Discépolo. “Esta noche me emborracho”, 1928).

Otros atributos de la *milonguera*, en lugar de ser invertidos, son caricaturizados: su pelo y su vestimenta. Las ropas típicas de las *milonguitas*, juveniles y voluptuosas, ya no le cuajan a la figura de “Esta noche me emborracho”; otro tanto sucede con el pelo teñido a la usanza de aquellas. La desubicación de tales rasgos produce el efecto grotesco:

Flaca, dos cuartas de cogote
y una percha en el escote
bajo la nuez;
chueca, vestida de pebeta⁷,

⁶ *Fané* (lunfardo): viejo/a.

⁷ *Pebeta* (lunf.): muchacha.

teñida y coqueteando
su desnudez...
(Discépolo. "Esta noche me emborracho", 1928).

Completa el retrato de esta mujer una animalización, recurso grotesco por antonomasia, que Discépolo reiterará en muchos de sus tangos: "Parecía un gallo desplumao⁸,/ mostrando al compadrear/ el cuero picoteao.../ Yo que sé cuando no aguanto más/ al verla, así, rajé,/ pa' no yorar (sic)" (Discépolo. "Esta noche me emborracho", 1928).

El efecto tragicómico se logra por medio de un contrapunto, cuando de la descripción jocosa se pasa a la patética anagnórisis, así como Don Quijote reconocía que Dulcinea era, en realidad, Aldonza Lorenzo:

¡Y pensar que hace diez años,
fue mi locura!
¡Que llegué hasta la traición
por su hermosura!...
Que esto que hoy es un cascajo
fue la dulce metedura
donde yo perdí el honor;
que chiflao por su belleza
le quité el pan a la vieja,
me hice ruin y pechador...
Que quedé sin un amigo,
que viví de mala fe,
que me tuvo de rodillas,
sin moral, hecho un mendigo,
cuando se fue.
(Discépolo. "Esta noche me emborracho", 1928).

El remate de esta composición es otro guiño a la estética convencional del tango, según la cual el alcohol es el medio para mitigar las penas más vehementes: "Esta noche me emborracho bien,/ me mamo, ¡bien mamo!./ pa' no pensar" (Discépolo. "Esta noche me emborracho", 1928). El alcohol como forma de aturdimiento, de inhibir la mente, es un tópico de largo aliento en el tango.

Más allá de los procedimientos discursivos relacionados con la imagen, debemos destacar que lo grotesco como elección estética se inmiscuye en el tejido enunciativo y lingüístico de los tangos, desarticulando el lenguaje y poniendo en duda su capacidad representativa. Este estilo será constante en toda la mayor parte de la letrística discépoliana, con una notable merma en sus composiciones de tono intimista.

La propuesta Discépolo fue totalmente novedosa en el género, dado que excedió las expectativas del público receptor, generadas por la estética y la composición discursiva que hasta entonces había tenido el tango. Al mismo tiempo, como veremos, gracias a la inversión de los puntos de vista y de los métodos compositivos que se habían transformado en clichés del tango, logró insuflarle nueva vida al género. Discépolo, con sus innovadores recursos y sus cambios de perspectiva, renovó la estética de este discurso.

⁸ La pérdida de la 'd' intervocálica es un fenómeno del habla coloquial, la cual Discépolo reproduce en sus letras. Veremos que esta reproducción será constante en la letrística del autor, sobre todo en aquellos tangos afiliados a la estética del grotesco.

En “Justo el 31” y “Victoria” también se atomiza un cliché propio del tango: el del hombre *amurado*. El *amuro* o abandono es el motivo temático fundacional del tango canción. En efecto, el primer tango-canción consagrado tal por la crítica, “Mi noche triste”, se basa en el lamento de un hombre abandonado por su amante. Dicha voz es asumida por el hablante lírico, quien toma como enunciatario a aquella. El discurso es autorreferencial en cuanto el foco está puesto en el enunciador; la supuesta interlocutora solo orienta la enunciación, pero es la situación del primero la que se describe y se construye deícticamente. En “Mi noche triste” el lenguaje y las imágenes edulcoradas se contrarrestan con el uso del lunfardo, que le quita artificiosidad al discurso poético. El espacio descrito es reflejo de la soledad en que quedó este hombre: “Cuando voy a mi cotorro⁹/ y lo veo desarreglado/ todo triste, abandonado/ me dan ganas de llorar;/ me detengo largo rato/ campaneando¹⁰ tu retrato/ pa’poderme consolar” (Contursi, Pascual. “Mi noche triste”, 1917). El desahogo lo encuentra en el clásico recurso del alcohol, recientemente aludido: “para mi ya no hay consuelo/ y por eso me encurdelo¹¹/ pa’olvidarme de tu amor” (Contursi. “Mi noche triste”, 1917). La escenografía enunciativa instalada por “Mi noche triste” será el modelo privilegiado de numerosas letras posteriores.

El motivo del *amuro* proviene de una estilización del abandono del rufián efectuado por la prostituta que lo sustentaba económicamente con su trabajo, lo cual descubre el origen rufianesco de la letrística tanguera (Savigliano 1993). Los “canfinfleros amurados” y “las mujeres venidas a menos”, personajes que aparecen en las letras de Pascual Contursi, tienen antecedentes en la literatura lupanaria, los cuales se pueden observar, por ejemplo, en los testimonios recogidos por Lehmann-Nitsche (Gobello 1997).

En cuanto a los atributos de los hombres *amurados*, en general se deduce que se trata de una persona sencilla y excesivamente sensible –al menos así se presenta a sí mismo en su discurso– y de escasos recursos materiales. La descripción del *bulín*¹² como un lugar pequeño y módico, el lenguaje lunfardo y las referencias a las modestas aspiraciones de estos hombres, entran en contraste con el afán de lujo que les reprochan a las mujeres que los abandonan: “y hoy te asquea la pobreza/ que rodeaba nuestro amor,/ te aseguro que aunque triunfes/ entre sedas y brillantes/ serás pobre como antes/ si te sangra el corazón/ ¡Chau, ingrata!.../ yo pa’ vos soy poca cosa” (García Jiménez. “Chau, ingrata”, 1973*). De más está reparar en el extremado patetismo del discurso. El espacio –el *cotorro*, el *bulín*–, vacío, refleja el estado anímico del enunciador, es una proyección de su interioridad. El registro de habla deja entrever su condición social: cuando el hombre *amurado* es el hablante lírico, se intercalan los giros lunfardos con imágenes y expresiones de dolor, que en ocasiones se tornan deliberadamente cursis o almiaradas. Este contrapunto contribuye a crear un tono de melancolía hiperbólica. “Los amigos ya no vienen/ ni siquiera a visitarme,/ nadie quiere consolarme/ en mi aflicción.../ Desde el día que te fuiste,/ siento angustias en mi pecho,/ decí percanta¹³ ¿qué has hecho/ de mi pobre corazón” (Contursi, Pascual y Maroni, Enrique “La cumparsita (Si supieras)”, 1924). A menudo, alardea de haber sido capaz de cualquier cosa por la mujer que luego lo dejaría: “Por vos dejé a mis amigos/ dejé el juego y la bebida/ y empecé una nueva vida/ y al laburo me entregué” (Contursi, Pascual. “¡Qué querés con esa cara!”, 1916). A veces, el amurado se muestra despechado: “¿Te fuiste? Ja... ja... ¡Que te vaya bien!/ ¡Piantá¹⁴ de la vía que te cacha¹⁵ el tren!/ La catrera¹⁶, con ser tan grandota/ yo te aseguro que no te ha extrañado,/ pues tu ausencia solo se nota/

⁹ *Cotorro* (lunf.): habitación, cuarto de soltero.

¹⁰ *Campanear* (lunf.): ver, observar con atención.

¹¹ Encurdelarse de ‘*curda*’ (lunf.): borrachera.

¹² *Bulín* (lunf.): cuarto, habitación.

¹³ *Percanta* (lunf.): “mujer, considerada desde el punto de vista amoroso” (Gobello 1994).

¹⁴ *Piantar* (lunf.): huir

¹⁵ *Cachar* (lunf.): asir, tomar.

¹⁶ *Catrera*: cama.

en que duermo despatarrao” (Abad Reyes. “Te fuiste, ja ja”, 1929. Otras veces, oscilan sus sentimientos: “En tus grupos me ensarté/ y en tu arrullo me dormí/ y dormido me quedé/ solo, pato... y hecho un gil¹⁷ (...) Solo quedé.../ ¡Yo no tenía más que a vos!/ Pato porque.../ eras mi mundo de ilusión” (García Jiménez. “Farolito de papel”. 1927).

Respecto de la mujer, podemos decir que se trata de un personaje actante, es decir, en el texto cumple la función de ser la que abandona, la desencadenante del lamento masculino. Con frecuencia, se subrayan su crueldad y su indiferencia. Se la acusa de ser frívola, de tener intereses materiales y, a veces, de dejar a su hombre para buscar otro con mayor poder adquisitivo. En cierto modo se descubre que son receptoras ficticias, como las *milongueras*: ellas ya no están. No obstante, el discurso funciona, para el hombre abandonado, como un modo de canalizar la pena. “No es que esté arrepentido/ de haberte querido tanto/ lo que me apena es tu olvido/ y tu traición/ me sume en amargo llanto./ Si vieras estoy tan triste/ que canto por no llorar” (Flores. “La mariposa”, 1923).

En suma, en “Mi noche triste” se hallan en germen prácticamente la mayoría de los recursos y los tópicos que recrearán los tangos en los que el protagonista es un hombre *amurado*. Sin embargo, pasada una década desde la aparición de dicho tango, el motivo del *amuro* comienza a estar demasiado frecuentado, hecho constatable en composiciones relamidas. Discépolo supo encontrar en dicha situación una excusa para proponer un cambio de perspectiva y ofrecer una mirada novedosa, reflejada en “Justo el 31” y en “Victoria”.

Se trata de dos tangos cuyo tono parece ser celebrador: en uno el hablante lírico se jacta de haber abandonado a su mujer un día antes de que ella lo dejara, mientras que, en el otro, el hablante lírico festeja que su mujer se marchara. Este último invierte el tópico del hombre del tango que, abandonado, llora la traición de su mujer. Una situación que en el tango suele desencadenar el lamento y la desolación en la enunciación de una voz masculina –como vimos en las líneas precedentes–, es aquí motivo de verbena. Mediante dos estrategias distintas en ambas letras es parodiado el tema del *amuro*. En “Justo el 31” hay una alteración de las funciones típicas: abandonado-abandonadora son invertidos por abandonador- abandonada. De esta manera, el rol pasivo que tiene el varón *amurado* es alterado por uno activo, y viceversa para la mujer. La abandonadora ya no es la bienamada y altiva fémina que destroza el corazón de su amante al alejarse de él, sino un bulto del que el hombre se libera. La mujer es, nuevamente, animalizada. El mito de la dama bella es totalmente deconstruido:

Era un mono loco
que encontré en un árbol
una noche de hambre
que me vio pasar.
me tiró un coquito...
¡yo que soy chicato*¹⁸ ...
me ensarté al oscuro
y la llevé al bulín!...
(Discépolo. “Justo el 31”, 1930).

El enunciadador recuerda los gestos y los comentarios desacreditadores de los compañeros del café, e insiste en las imágenes simiescas: “Le tiraban nueves,/ mientras me gritaban:/ ¡Ahí va Sarrasani/ con el chimpancé”!... (Discépolo. “Justo el 31”, 1930). El tono plañidero de los tangos sobre *amurados* es reemplazado por una actitud festiva, expresada aun con mayor énfasis en “Victoria”: “¡Victoria!/ ¡Saraca, Victoria!/ Pianté de la noria:/ ¡Se fue mi mujer!” (Discépolo. “Victoria”, 1929).

¹⁷ Gil (lunf.): tonto.

¹⁸ Chicato (lunf.): ‘ciego’ o ‘corto de vista’.

Cabe destacar que en ambas composiciones el enunciador hace referencia a problemas de vista como argumento para justificar la elección de estas dos mujeres: ¡yo que soy chicato.../ me ensarté al oscuro/ y la llevé al bulín!.. (Discépolo. “Justo el 31”, 1930). En “Victoria”, la propia ceguera del enunciador está implícita al atribuírsela al nuevo amante: “Me da tristeza el panete¹⁹,/ chicato inocente/ que se la llevó.../ ¡Cuando desate el paquete/ y manye²⁰ que se ensartó!” (Discépolo. “Victoria”, 1929). Asimismo, en “Esta noche me emborracho” el encuentro con la mísera realidad de la mujer demacrada ocurría a la luz del día; del mismo modo, la luz es develadora en “Justo el 31”: “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!” (Discépolo. “Justo el 31”, 1930). De este modo, la mujer, en su aspecto verdadero, irrumpe como algo extraño: aquello supuestamente conocido era ignorado, a tal punto que la vista reveladora de eso conlleva asombro y extrañeza. Así, las citadas escenas introducen la brusquedad y la sorpresa “dos partes esenciales de lo grotesco, que en poesía surge en una escena o en una imagen movida” (Kayser 1964). El mundo se presenta como algo oculto, que caprichosamente decide mostrarse con toda su excentricidad. La nota jocosa de estos dos textos esconde el cuestionamiento sobre la capacidad de ver la realidad tal cual es, la visión distorsionada aparece como una limitación subjetiva que impide captar las cosas como verdaderamente son y, por ende, conduce a la frustración.

En el plano discursivo, la ruptura del cliché se produce en el cambio de enunciatario. Así como la mayoría de las veces tal rol estaba ocupado por la mujer, culpable del abandono, que operaba como interlocutora ficticia, en “Justo el 31” y en “Victoria” el enunciatario del discurso es indefinido, pero confidente. Ambos tangos adquieren un tono confesional, aunque no por ello sentimental.

Hemos mencionado que Discépolo desestimaba su tango “Justo el 31” porque consideraba que se quedaba en la superficialidad de lo cómico, mientras que no hace tal comentario de “Victoria”, a pesar de las aparentes similitudes entre estos. El autor, evidentemente, interpretaba estas dos composiciones de distinto modo. La diferencia estriba en que en “Victoria” quien realmente queda en ridículo es el personaje poemático masculino, quien a pesar de la situación de absurda sumisión en la que vivía, no era capaz de ponerle fin, esperó a ser *amurado*: “me salvé de andar/ toda la vida atao/ llevando el bacalao/ de la Emulsión de Scott..!” (Discépolo. “Victoria”, 1929). Vale la pena detenernos un instante en este recurso prematuramente “pop” (Pujol 1996). El “bacalao de la emulsión de Scott” hace referencia a la etiqueta de un producto por ese entonces de moda: un bálsamo de hígado de bacalao a la que se le adjudicaban propiedades curativas. Dicha etiqueta tenía el dibujo de un hombre cargando un bacalao en sus espaldas. Discépolo utiliza esta imagen, familiar para el público contemporáneo, con el fin de simbolizar el sometimiento que padecía el sujeto, al tiempo que el deseo de “vivir con mama otra vez” confirma su inmadurez y su incapacidad de autonomía. La ironía está en que el vano regocijo del personaje, quien parece no advertir su propio absurdo. Detrás de su gozo se esconde una situación de sumisión y de falta de determinación que no fue capaz de resolver: la mujer fue quien lo dejó, él estaba sometido mientras ella estaba y no fue capaz de tomar las riendas del asunto.

En “Justo el 31”, en cambio, la figura ridiculizada es, aparentemente, la femenina: “Me contó un vecino,/ que la inglesa loca,/ cuando vio la pieza/ sin un alfiler,/ se morfó la sogá/ de colgar la ropa/ (que fue en el apuro,/ lo que me olvidé...)” (Discépolo. “Justo el 31”, 1930). Sin embargo, en una segunda lectura, el personaje realmente irrisorio es el hombre. Lo cierto es que tanto el personaje poemático de “Justo el 31” como el de “Victoria”, en definitiva y sin darse cuenta, se ufanan de ser

¹⁹ *Panete*: tonto.

²⁰ *Manyar* (lunf.): advertir.

fracasados. De ahí el efecto grotesco: la desmesurada arrogancia, no proporcional con sus cualidades reales, la imagen distorsionada de sí mismos y la percepción errada de la realidad son la causa la risa irónica del receptor. A pesar de la opinión de Discépolo sobre su propio tango “Justo el 31”, encontramos en él una apuesta por el grotesco, no creemos que se trate solamente de un tango que se agota en la risa cómica.

El grotesco en “Chorra” se logra mediante otros artilugios. Aquí no hay un referente directo reconstruido, como sucedía en los otros ejemplos con la *milonguera* o el *amurado*. Nuevamente, oímos una voz masculina. En este caso, se trata de un apóstrofe lírico cuyo enunciatario es una ex amante; esta resultó ser una ladrona que lo expolió: “Por ser bueno,/ me pusiste a la miseria,/ me dejaste en la palmera,/ me afanaste²¹ hasta el color” (Discépolo. “Chorra”, 1928). El personaje poemático masculino, en una anagnórisi, advierte el engaño del que fuera presa: “¡Lo que más bronca me da,/ es haber sido tan gil!” (Discépolo. “Chorra”, 1928). Se produce, en consecuencia, un fuerte distanciamiento: aquello que era cotidiano y conocido, el género femenino, se torna repentinamente extraño. El enunciadore lo expresa hiperbólicamente: “Ahura²²,/ tanto me asusta una mina²³,/ que si en la calle me afila/me pongo al lao del botón” (Discépolo. “Chorra”, 1928). La astucia y la habilidad para desenvolverse en un mundo cuyos códigos aún son machistas son atribuidas a la mujer, mientras que el hombre es el actante pasivo, víctima de una estafa. Lejos estamos de las primeras letrillas de tango, todavía lupanarias, en las que las figuras masculinas eran explotadores de muchachas. Observamos en “Chorra” una inversión de roles: la mujer, tradicionalmente asociada con una función pasiva, es el sujeto activo mientras que el hombre, el pasivo. En realidad, esta ruptura con los moldes convencionales es una constante en la mitología tanguera: nos encontramos, por un lado, con mujeres decididas y de carácter, y por otro, con hombres endebles y llorones. Los tangos de Discépolo reparan en este rasgo del tango y lo exacerban. Ofrecen, de este modo, caricaturas de las imágenes de lo masculino y de lo femenino; ambos conceptos son distorsionados y cuestionados.

Los tres tangos vistos hasta el momento son microrrelatos en los que el pequeño núcleo narrativo se caracteriza por la irrupción súbita de un acontecimiento inesperado, que es sorpresivo tanto para los actantes del relato, como para el público receptor, acostumbrado a tangos con núcleos narrativos estandarizados. Esta novedosa disposición de los hechos hace que el asombro derive en el distanciamiento ya aludido, efectos esenciales y determinantes en la puesta en escena de lo grotesco.

La inversión de atributos no es el único mecanismo que utiliza Discépolo para trazar cuadros y figuras grotescas. En “Malevaje” la estrategia utilizada es la caricatura. Al igual que los anteriores, este tango multiplica sus posibilidades interpretativas si es considerado a la luz de su contexto genérico. A partir del tango de Pascual Contursi “Matasano” (1914), los personajes masculinos retratados prolíficamente por el género –el *compadrito*, el *malevo*, el *guapo*, el *niño bien*– suelen tener en común un elemento determinante en su génesis como sujetos: su valentía, su prepotencia y su presunción son eclipsadas por una fuerte sensibilidad, la misma que le da al tango el tono plañidero o lastimero que caracteriza gran parte de su poética. Tal carácter se afianza con “Mi noche triste” luego de las primeras insinuaciones de “Matasano”: “Y por eso es que en la cara/ llevo eterna la alegría,/ pero dentro de mi pecho/ llevo escondido un dolor./ Cesará ese tormento/ tan sólo cuando me muera,/ pero mientras viva quiero/ disfrutar de lo mejor” (Contursi. “Matasano”, 1914). La línea introducida por estas composiciones contursianas toma forma en el tango y se exagera: “Patotero,/ rey del bailongo,/ patotero,/ sentimental./ Escondés bajo tu risa/ muchas ganas de llorar./ Ya los años/ se van pasando/ y en mi pecho/ no entró un querer./ En mi vida tuve minas, muchas minas/ pero nunca una mujer...” (Bucino. “Patotero sentimental”, 1929).

²¹ *Afanar* (lunf.): robar.

²² Forma coloquial de ‘ahora’.

²³ *Mina* (lunf.): mujer

Cada personaje masculino del imaginario del tango tiene sus propias características. Sintéticamente podemos decir que el *compadrito* es el personaje típico del tango, gran bailarín y bastante fanfarrón, imitador de las maneras del *guapo* o *compadre*. Este, en cambio, es conocido en el barrio por su valentía, su gallardía y su tendencia solitaria. El *malevo*, altivo, pendenciero y buscapleitos, es una degradación de aquel. El *niño bien*, en cambio, es el joven proveniente de la clase alta, afecto a la buena vida y a la milonga; sin embargo, también se llama así a quienes intentan ostentar una condición social más alta de la que realmente poseen.

Más allá de los rasgos particulares de todos ellos –cuestión que exigiría mayores pormenores– el tango, según dijimos, los representa como figuras que se quiebran emocionalmente, a tal punto que se vuelven, en ocasiones, excesivamente llorones.

Hacia fines de la década del veinte, con estos personajes masculinos sucede lo mismo que con la *milonguera*: el estereotipo ha devenido cliché. Algunas letras caen en un histrionismo que se vuelve fatigoso e inverosímil. Una vez más Discépolo, con su habilidad para desintegrar el cliché, valiéndose de una reacomodación de los elementos constitutivos de este, ofrece un retrato grotesco. Esta vez el artilugio utilizado, en lugar de la inversión, es la caricatura, esto es, la exageración de los rasgos característicos del sujeto. En consecuencia, “Malevaje” traza la estampa de un *malevo* irrisorio por su absurda sensibilidad. A modo confesional, el discurso es asumido por el *malevo* que interpela a la mujer que causó su degradación viril: “Decí, por Dios, ¿qué me has dao,/ que estoy tan cambiao,/ no sé más quien soy?/ El malevaje extrañado,/ me mira sin comprender.../ Me ve perdiendo el cartel/ de guapo que ayer/ brillaba en la acción...” (Discépolo. “Malevaje”, 1929). Lejos de ser presentado en su plenitud, la imagen del *malevo* es casi monstruosa por su decadencia. Monstruo surgido del fracaso, de la impotencia.

La construcción de la enunciación también es innovadora en “Malevaje”. La mayoría de las letras que retrataban a los *compadritos*, *malevos*, etc. recurrían a un apóstrofe lírico en el que el enunciario era el propio personaje, mientras que la voz enunciativa respondía a un sujeto no del todo clasificable, cuya actitud hacia aquel oscilaba entre la amonestación y la compasión. El escenario planteado por Discépolo es totalmente distinto. Es el propio *malevo* el que asume el discurso, tomando como interlocutora a la mujer culpable de su degradación. En consecuencia, el hablante lírico reconstruye su propia imagen, reconociendo su degeneración: “No me has dejao ni el pucho en la oreja/ de aquel pasao malevo y feroz.../ ¡Ya no me falta pa' completar/ más que ir a misa e hincarme a rezar!” (Discépolo. “Malevaje”, 1929). En este caso, el personaje no se contradice con el parodiado, esto es, su referente, sino que el lugar común del *malevo* sentimental es desarticulado mediante el recurso de la desproporción. La exacerbación de los atributos del personaje hace surgir la caricatura. El receptor reconoce el guiño y asiente con una risa cómplice, irónica; el tango es leído en clave grotesca y tragicómica.

En realidad, podríamos postular que el absurdo de todos los personajes discepolianos radica justamente ahí, en la desproporción: ellos son hombres pequeños, fracasados, engañados y desengañados, que muchas veces tienen una imagen deformada de sí mismos, ya sea hacia un lado o hacia el otro.

2. El mundo trastocado: la mirada discepoleana

El grotesco no fue la única estética adoptada por Discépolo, mas no faltan en sus otros tangos algunos elementos condescendientes con ella. Particularmente, hay dos textos cuyo motor es la denuncia social, en los que el mundo es presentado como un gran escenario grotesco: “Qué vachaché” –ya citado– y “Cambalache”. Ya no se trata de una visión o de un punto de vista sobre las cosas, como antes mencionamos, sino que el mundo se tornó grotesco en sí mismo. Las imágenes carnalescas

no definen una época particular del año, sino la cotidianeidad. Al modo de un gran corso, se mezclan, entonces, todas las figuras y se unen los opuestos: "Mezclao con Stavisky va Don Bosco"²⁴ y "La Mignón",/ Don Chicho y Napoleón,/ Carnera y San Martín.../ Igual que en la vidriera irrespetuosa/ de los cambalaches/ se ha mezclao la vida,/ y herida por un sable sin remaches/ ves llorar la Biblia/ contra un calefón..." (Discépolo. "Cambalache", Nuevamente, Discépolo utiliza términos de contrastes conocidos para el público de la época en la que escribe.

En los textos seleccionados, Discépolo ofrece escenas grotescas en las que la risa no está ausente ni es anulada, pero es más bien una risa amarga. Le pide al receptor una sonrisa cómplice y resignada, la propia de quien advierte una realidad que no está a la altura de los ideales. En este sentido, si nos remitimos a la historia de la estética del grotesco y a los estudios realizados por Mijaíl Bajtín, consideramos que el grotesco discepoliano no tiene relación directa con el de François Rabelais, debido a que carece del costado festivo, propio de este. Después del Renacimiento la risa toma la forma de humor, de ironía y de sarcasmo. En consecuencia, deja de ser jocosa y alegre, al tiempo que su aspecto regenerador y positivo se reduce extremadamente (Bajtín 2003). En efecto, en Discépolo se advierte que ya no hay ningún orden al que oponerse, dado que en el mundo hodierno "la honradez la venden al contado/ y a la moral la dan por moneditas" (Discépolo. "Qué vachaché", 1926). No se construye un mundo al revés sino que el mundo real ya está invertido, se tornó siniestro por sí mismo. Porque este, con sus extremas contradicciones, se volvió grotesco. Por ende, la risa a la que incitan las composiciones discepolianas no es ambivalente como la risa renacentista: el jolgorio ya no tiene cabida. Solo queda la mueca de la desilusión, del desencanto frente a la realidad deforme y descentrada. Asimismo, tampoco se trata de una risa satírica "de la época moderna" tal (Bajtín 2003), puesto que no es corrosiva ni negativa, simplemente desencantada. La desilusión es más fuerte que la denuncia.

En este mundo distanciado, el sujeto se siente desorientado, la vida se desenvuelve en el absurdo. No hay tragedia puesto que esta, en algún momento, conduce al sentido; el absurdo, en cambio, no lo hace (Kayser 1964). De ahí, que Discépolo no sea un autor trágico, sino sustancialmente grotesco.

Enrique Santos Discépolo, como conciente escritor de tangos, arte esencialmente popular, escribe dentro del género. Sus letras cobran pleno sentido si son consideradas desde el interior del cancionero que integran. Es decir, los cuadros grotescos que mencionamos están plenamente integrados en el sistema genérico del tango, a tal punto que la comprensión de estas letras adquiere profundidad de lectura en el contexto de la producción del género. De esta manera, las inversiones y las caricaturizaciones operadas por el autor eran totalmente asequibles para el público receptor, que conocía las letras de tangos, sus tópicos y sus motivos más frecuentados. Los textos propuestos por Discépolo provocan en el receptor un distanciamiento, dado que las figuras que para él eran cotidianas –el *malevo*, la *milonguera*, el hombre abandonado– adquieren dimensiones inesperadas, al ser observadas desde otra perspectiva. El extrañamiento proviene de la escena grotesca desde la cual enuncia la voz en los tangos analizados.

Por esa razón, la lectura de Discépolo en el macrotexto del tango como cancionero enriquece la interpretación. Este autor, a pesar de introducir voces y planteos que cuestionan los valores y la estética del tango, no es corrosivo con respecto al género, sino reivindicador. Pretende ampliar y revitalizar el estilo de las letras conocidas hasta entonces, en lugar de destruirlo. Su obra desarticula

²⁴ Enrique Santos Discépolo acude a personalidades contrastantes, familiares para el público de esa época: Alexander Stavisky era un estafador; Don Bosco, un santo italiano que consagró su vida a la educación de los jóvenes y fue canonizado por la época en que Discépolo escribe el tango; "La Mignón" es un calco del francés para referirse a una 'querida' o 'mantenida'; Don Chico fue el apodo de un representante de la mafia argentina, detenido en 1932; Primo Carnera fue un boxeador italiano, campeón mundial en 1933-34; San Martín fue un prócer argentino (Romano 1993).

los clichés y los modos de enunciación estereotipados en la letrística del tango y, al hacerlo, la libera y expande sus posibilidades expresivas. En efecto, después de Discépolo florece el tango como manifestación poética y se afianzan sus principales figuras autorales.

Si Armando Discépolo, el hermano dramaturgo, marca el salto cualitativo del sainete al teatro grotesco²⁵, entendido este como la interiorización de aquel (Viñas 1997), otro tanto puede decirse de su hermano menor Enrique Santos con respecto al tango. En efecto, consideramos que este, a pesar de que pueda tener una producción desperejada, representa el paso del tango-canción al tango-poesía, al expoliar a las letras de sus convencionalismos discursivos y simbólicos, e incorporar nuevas posibilidades expresivas. Después de Discépolo, hallarán el terreno allanado autores como Homero Manzi, Homero Expósito y Cátulo Castillo.

çBorges, Jorge Luis, 1974. *Evaristo Carriego*. En: *Jorge Luis Borges. Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 101-172.

Galasso, Norberto, 2011. *Discépolo y su época*. Buenos Aires: Corregidor.

Conde, Oscar 2003, *Poéticas del tango*. Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri Editor.

Casadevall, Domingo F., 1957. *El tema de la mala vida en el teatro nacional*. Buenos Aires: Kraft.

Cordero, Néstor Luis, 2011. *Veinte siglos no es nada. Tango, filosofía, París*. Buenos Aires: Biblos.

De Lara, Tomás y Roncetti De Panti, Inés Leonilda, 1968. *El tema del tango en la literatura argentina*. Buenos Aires: Secretaría de Estado de Cultura y Educación.

De Mayo, Oscar, 1998. "La evolución del tango y la identidad ciudadana" en: *Signos universitarios*. Buenos Aires, 18, 34: 135-156.

Fraschini, Alfredo E., 2008. *Tango: tradición y modernidad: hacia una poética del tango*. Buenos Aires: Calderón.

Garramuño, Florencia, 2007. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Gobello, José, "Prólogo". En: Gobello José (comp.), 1997. *Letras de tangos. Selección (1897-1981)*. I. Buenos Aires: Nuevo Siglo, 1-4.

_____ 1994. *Nuevo diccionario lunfardo*. Buenos Aires: Corregidor.

_____ 2004. *Todo tango. Letras de tango que cuentan historias*. Buenos Aires: Ediciones Libertador.

Kayser, Wolfgang, 1964. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova.

Martini Real, Juan Carlos, "Sobre una poética de la vida cotidiana". En: Martini Real, Juan Carlos (comp.). 1980. *La historia del tango. Los poetas (I)*. Buenos Aires: Corregidor.

_____ (comp.), 1976. *La historia del tango. Sus orígenes*. Buenos Aires: Corregidor.

_____ (comp.), 2011. *La historia del tango 2. Primera época. 2ª ed.* Buenos Aires: Corregidor.

²⁵ "La agitada exhibición del sainete se torna disimulo, cautela, y su exteriorizada participación se convierte cada vez más en la acoquinada parsimonia del misántropo: del patio, la escenografía esencial se contrae desplazándose hacia la habitación interior (...) El sainete -exuberante en sus variaciones pero estereotipado en su concepción- al refinarse en grotesco gana en potencia simbólica lo que pierde en referencia social" (Viñas 1997).

- _____ (comp.), 2011. *La historia del tango 3. La guardia vieja*. 2º ed. Buenos Aires: Corregidor.
- _____ (comp.), 1977. *La historia del tango. El tango en el espectáculo (1). Los bailes del internado. El teatro. El cine*. Buenos Aires: Corregidor.
- _____ (comp.), 1977. *La historia del tango. Época de oro*. Buenos Aires: Corregidor.
- _____ (comp.), 1980. *La historia del tango. Los poetas (I)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Matallana, Andrea, 2008. *Qué saben los pitucos: la experiencia del tango entre 1910 y 1940*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Mina, Carlos, 2007. *Tango: la mezcla milagrosa 1917-1956*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pujol, Sergio, 1996. *Discépolo, una biografía argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Romano, Eduardo, 1993. *Las letras del tango. Antología cronológica 1900-1980*. Buenos Aires: Fundación Ross.
- Savigliano, Marta Elena, 1994. "Malevos, llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clases e imperialismo" en *Relaciones*, 19, Buenos Aires: 79-104.
- Viñas, David, 1997. *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*. Buenos Aires: Corregidor.
- Bucino, Miguel. "Patotero sentimental", 1929.
- Cadícamo, Enrique. "Che papusa, oí", 1927.
- Contursi, Pascual y Maroni, Enrique "La cumparsita (Si supieras)", 1924).
- Contursi, Pascual. "¡Qué querés con esa cara!", 1916.
- Contursi, Pascual. "Mi noche triste", 1917.
- Discépolo, Enrique Santos. "Qué vachaché", 1926.
- _____ "Esta noche me emborracho", 1928.
- _____ "Chorra", 1928.
- _____ "Malevaje", 1929.
- _____ "Victoria", 1929.
- _____ "Justo el 31", 1930.
- _____ "Cambalache", 1934.
- Flores, Celedonio. "La mariposa", 1923.
- García Jiménez, Francisco. "Farolito de papel", 1927.
- García Jiménez. "Chau, ingrata", 1973*).

* Desconocemos la fecha exacta, la indicada responde a su registro en SADAIC.