

ENRIQUE
SANTOS
DISCEPOLO

EL HOMBRE DEL CALLEJON SIN SALIDA

CeDInCl

Por: Alberto Adellach



BARRILETE

Cualquier persona entra de repente en la convención de afirmar que Discépolo era un filósofo del tango. Si uno pregunta en qué consiste esa filosofía, le responden con dos o tres aciertos de observación popular. Uno insiste: observación popular no es filosofía. Le contestarán que Discépolo se las sabía todas y bla, bla, bla. Decimos que esa persona entra en la convención, porque miente. En primer lugar, no sabe qué es un filósofo. En segundo lugar, tiene la íntima convicción de que un filósofo es otra cosa, no lo que era Discépolo. Entonces, le pone a éste un rótulo convencional y de tal modo lo niega. Viene, sin darse cuenta, al juego propuesto por el mismo Discépolo, que convertido en falso filósofo, en filósofo de consagración popular, esconde su dolor detrás de un mito y se hace tolerable.

La convención consiste en afirmarlo como mentira, cuando Discépolo es en realidad una actitud filosófica vivenciada. Discépolo no es un filósofo que analiza la existencia; pero, sí es un poeta de la existencia, que hasta cuando relata un conflicto de amor lo hace no en términos pasionales, sino como doloroso problema ante el destino.

Se podría decir que otros poetas populares también proyectan sus contenidos a través de las letras cantables. Todo el que escribe proyecta algo. Pero, hay una diferencia, y es que Discépolo sabe lo que está diciendo y lo que está ocultando en cada oportunidad. No trabaja por golpes de inspiración; no escribe lo que le surge; trabaja por pacientes elaboraciones. Está un año, dos años, pensando una letra de tango. Su versificación es laboriosa, enredada; no tiene la soltura elemental de Celedonio Flores, ni la fluidez estilística de Homero Manzi. Sin embargo, al terminar cada letra están medidos todos los matices, todas las intenciones. Entonces, en él hay premeditación de artista elaborado. La pregunta que cuadra es: cómo esa premeditación, esa intencionalidad y esos contenidos no lo llevaron a expresiones mayores del arte y la literatura? La respuesta es ésta: se estaba negando como escritor.

Había resuelto negarse. Llevaba un caudal de angustia tan grande, que sólo se aliviaba negándose. Entonces, lo negaba todo de sí mismo. Menos ese caudal de angustia que lo determinaba. Y el módico desquite de la simpatía, que era una cuerda muy débil para sostenerlo en los peores momentos, según se demostró.

Como no podía negar su angustia, la disfrazaba. La vestía de ingenio o sentido común. La servía en un cartucho de vulgaridad. Por eso, en vez de hacer literatura hacía tangos; y en sus tangos se repetía el hecho de personajes que llegaban a situaciones límite motivados, planteados o enmascarados por una cuestión absolutamente convencional.

Pero, la angustia estaba allí, como una mancha de aceite, y lograría enchastrar la cosa mucho más de lo que Discépolo se proponía, hasta darnos la evidencia de una de las aventuras espirituales más densas, más sorprendentes y más profundas que se hayan dado en un solo individuo, en lo que va de este siglo, aquí en la Argentina.

Todos aceptamos la presencia de tres firmas en el plano mayor de las letras de tango: Celedonio Flores (el moralista quejumbroso), Enrique Santos Discépolo (el agonista, el hombre del conflicto insalvable) y Homero Manzi (el evocador, el estilista depurado). Flores llega a las letras de tango como quien tiene la fortuna de poder expresarse con un instrumental muy módico; son bastos, él, su poética y su resultante en la sensibilidad del oyente o del lector. Eso sí: el mensaje es certero. En Discépolo el problema consistía en apretar significados dentro de pocos versos. En Manzi la cosa es llegar al plano selectivo donde no se acepta cualquier giro ni cualquier rima. Todo sufre un proceso de decantación, se proyecta a un nivel de hallazgo, un clima de transparencias, donde el poeta modula el verso y luego esconde la mano.

Manzi reedita en cierto sentido el caso discepoliano, rechazando la literatura para hacer tangos; pero, en él esto es afirmación y no agonía. Asume temáticamente motivos desdeñados por la poesía y la literatura cultas, reafirmando de ese modo una concepción nacional y popular que ejerció también en la militancia. Porque hacer letras de tangos y milongas en lugar de sonetos para un diario importante, y usar sus mariposas de alas negras para cantarle a Betinotti y no a algún fino poeta recientemente fallecido, era una forma de reaccionar contra el colonialismo cultural imperante. Desdeñar el colonialismo cultural era reaccionar contra el colonialismo integral, ejercido casi sin subterfugios cuando él operaba esa concientización.

En la década del 20 se produce un pico muy alto en cuanto a producción literaria argentina, sentidamente argentina. Es la época en que se pelean tipográficamente y hacen amistad de boliche los hombres de Boedo y Florida, publica sus mejores trabajos Roberto Arlt, sale "Don Segundo Sombra", Girondo hace poesía argentina, Olivari hace poesía argentina, los Tuñón escriben sobre establecimientos portuarios, hoteles miserables, negocios de compra-venta (nuestro puerto, nuestros hoteles, nuestros ropavejeros), Borges investiga barrio por barrio las historias de los hombres fuertes, recopila inscripciones de los carros, analiza a Carriego; otro poeta se fanatiza en una cuestión de cancelas y rejas y mamposterías; Gálvez triunfa largamente con un naturalismo zoliano, pero amasado en material muy nuestro; de la Púa saca "La crencha engrasada" y sabe que eso es poesía. Imposible pensar que el fenómeno está ajeno a los 14 años de radicalismo en el gobierno; a la conmoción popular causada por el santo de los pobres y al liberalismo tolerante de Alvear en la presidencia. Sobreviene la caída del radicalismo, el desbarraque de Yrigoyen, con el juego minado en sus propias bases de sustentación, la llegada de Uriburu y tras Uriburu el fraude, la venta y reventa del país en porciones, la postración económica y espiritual de una nación que —entre otras cosas— tampoco tuvo ya su literatura. Nacen "Sur" y la Academia de Letras, para establecer que ha vuelto a ser a-literario todo lo que tenga un marcado olor argentino.

Yo pertenezco a una generación que aprendió a escribir de tu cuando debía decir algo importante, o muy dramático o supuestamente bello. El vos se relegaba a la chabacanería o al pintoresquismo de escaso vuelo. Durante el peronismo la cultura fue opositora, y no hubo intentos muy serios de capitalizarla a favor del movimiento popular. Recién después del 55 se produce un renacimiento de las letras argentinas, que tuvo un significado clasista bien determinante ("ahora sí puedo expresarme") y generó una corriente de importancia sólo en la narrativa; el cine abordó ese encuentro con la realidad en escasas y aisladas producciones; el teatro la alcanzó por hitos: hacia el 49, con "El puente" de Gorostiza; hacia el 64, con los autores realistas-intimistas; y en los recientes años de vigencia combativa, con el teatro político, por el momento desalentado. Entre 25 y 40 años oscila el tiempo rapiñado a la cultura nacional, a partir de la revolución del 30. En ese proceso, 20 años estuvieron ocupados casi con exclusividad por las letras de tango, en las que Discépolo es el hombre que trabajó con mayor profundidad.

Desde chico había aprendido a granjearse un lugar en la relación humana, mediante el ingenio. No era grande, no era fuerte, no tenía el caudal de agresividad mínimo para hacerse valer (ni siquiera por vía de la intriga); entonces, se hacía gustar. Otorgaba a los otros el repentino beneficio de sentirse buenos, inteligentes, agudos, a su lado. Era el único que peligraba si entraba en crisis la relación.

¿De dónde surgía el caudal de ingenio que desplegaba en cada reunión, en cada encuentro? De su angustia. De su profunda necesidad de comunicación, en un mundo que no oye sino a los que se imponen. Como el personaje de El Organito, no daba vueltas a la manivela: daba vueltas a su alma, para obtener una moneda. De pronto el brazo se cansa y la maquinita deja de emitir el sonido deslumbrador; de pronto el oído que está delante no es sensible a la magia de la maquinita: ahí queda Discépolo con su orfandad a la vista, "chiquito y desnudo", asimilando a grandes tragos su soledad, su impotencia.

Cuando estos hechos no vienen solos, él los provoca. Necesita ese alimento cada tanto tiempo. Es la gota de mercurio que recorre sus venas, causándole el escozor, el ahogo perpetuo, que hace insoslayable su auténtica situación ante los hombres y ante la vida.

Cuando conoció a Tania hubo un pequeño incidente. Le avisaron que en tal teatro había una cantante española que decía muy bien uno de sus tangos. Fue a verla. Y Tania, al enterarse que estaba el autor en la sala, decidió no cantar dicho tango esa noche. Discépolo correspondió al desplante con flores o bombones, luego enamorándose de ella, uniéndola a su destino para toda la vida.

En Discépolo todas son situaciones límite. Llega a ellas por un imperativo interior y no ignora la barbaridad existencial que le está proponiendo a su auditorio. Pero, la justifica, la disfraza; en la medida de lo posible, la hace pasar desapercibida. La angustia de Discépolo estaba motivada por la vida, por su infancia, por un sinfín de experiencias en contra; por la chatura del medio, que era tan inapelable como impuesta; por su nariz, por su físico ("la anatomía es el destino", dice Freud). Se pueden suponer muchas motivaciones; pero, él dice en una de sus charlas "soy un hombre entristecido por los otros hombres", en consecuencia la motivación radica también en los demás.

Mostrar su angustia en toda su autenticidad hubiera sido descargarla sobre los demás; hacerla gravitar en el alma de aquellos pobres culpables, que no estaban preparados. Eso no podía ser; su angustia, aunque motivada también por los demás, era suya, y sólo él tenía ese enorme coraje de sacrificio y esa extraña voluntad de llevarla como si nada, disimulando, casi en broma. Discépolo pensaba que a otros los podía destruir esa carga de cosas que él llevaba con la comodidad del hábito. Si a este buen vecino lo cargamos con una porción de la angustia discépoliana, le modificamos la vida. Lo chamuscamos. Le hacemos perder esa firmeza con que dice esto, lo otro, se rectifica, macanea. De buenas a primeras podemos hacerle sentir como algo triste, ridículo, gratuito, su propósito de votar, asistir a una reunión de la Cooperadora o el Consorcio, oponerse al patrón por razones de principios o respaldarlo por razones de interés. Podemos dejarlo ante la sensación de que nada significa nada. Eso es triste, no se debe hacer.

Discépolo comprendía que si nuestro buen vecino entraba en el ámbito discépoliano, se iba a ver a sí mismo como un muñeco de paja, repitiendo gestos prestados, de gente que sólo tuvo la suerte de no entrar en el ámbito discépoliano, entonces no hubo preguntas que le emporcaran el festín de la vida.

El mecanismo adoptado para hacer transitar tales contenidos es el aspecto clave en el estudio de sus tangos. Veamos un caso.

Nada más hierático, más impasible, inmodificable, que un malevo del 900 según las evocaciones tangueras o literarias del 25 o del 30. El malevo del 900 es el energúmeno total, el ejemplar inmovible que todo lo resuelve con su sonrisa ladina, su trompada bestial, su disposición para dejar un tendal de muerte, llanto, humillación, por la sola necesidad de cumplir un capricho, una apuesta o un arrebato pasional momentáneo. No le teme a la muerte: Borges y el tango lo dan como capaz de enfrentarla para probar quién sobrevive ("los que sin odio/lucro o pasión de amor se acuchillaron"). No lo modifica nada, porque en la elaboración de su resentimiento nada le pica ni le duele bastante. Pero, cuando pasa por el tamiz discepoliano entra en el juego de su propia negación; se hace preguntas, todo se le vuelve contradicciones y callejón sin salida. No se ha vuelto cobarde, pero evita pelear. Pierde sus símbolos identificadores ("el pucho en la oreja"). Sólo le falta caer en la manse-dumbre opaca del sacristán, para cumplir entero su periplo de asombro y de fracaso. El amor en él ya no es arrebato, incitación, estímulo irracional; no se resuelve en el estricto ámbito de sus sentimientos. Se transforma en conflicto de destino.

Si esto le pasa al malevo del 900, personaje apto para fundar una épica según Borges, ¿qué no le ocurrirá al hombre acutal, cotidiano, gregario, al sujeto de todos los días, cuando entra en ese mismo campo visual? Y, más aún, cuando pasa a ser protagonista de una época de fracaso político y crisis económica? Fracaso político a través del yrigoyenismo. Y crisis mundial, con su secuela de desocupación, miseria y claudicación moral, que vieron todos los hombres de esa época y que surge de una manera muy nítida en las cosas de Discépolo y de Roberto Arlt. Intentemos un paralelo, que puede ser revelador en ese y otros sentidos.

Arlt y Discépolo nacieron junto con el siglo. Vivieron su juventud bajo el radicalismo y su adultez en la década infame. Ambos venían de un medio barrial y popular, y se identificaron luego con el espíritu y la mentalidad de las clases medias. No tuvieron formación literaria o libresca, sino que arañaron en torno a la divulgación de la época, hasta que Arlt se asumió como escritor y buscó los rudimentos de la cultura; en tanto que Discépolo se reafirmó en las líneas del género popular. Cuando esto ocurrió, ambos ya estaban vacunados contra cualquier forma de evasión exquisita o ajenidad intelectual.

Los dos tuvieron una infancia gris, atormentada. Arlt pasaba noches en blanco, deseando que no llegara el día, y con el día la paliza con rígida anterioridad por su padre. Discépolo se acostaba en silencio, en la casa de unos tíos, y allí se autoeducaba para no moverse, no soñar, no quejarse, por temor a molestar en el mundo de otros que lo albergaba. Eran chicos señalados en el colegio; Arlt por sus hurañas rebeldías, Discépolo por la morisqueta con que concentraba sobre sí la atención de la clase. Claro que, en tanto Arlt violentaba al maestro y se hacía sacar del aula con ofensivos coscorrones, Discépolo terminaba haciendo reír al maestro u obteniendo su tolerancia a través de una ocurrencia más, una mueca más de su carita triste.

Ambos se inician en el campo de las ideas y los libros frecuentando a los anarquistas, los pensadores barriales y ciertos folletines. En el mejor de los casos, leyendo a los novelistas rusos, introducidos en el país o exaltados a nivel de paradigma por el sector de Boedo. Uno y otro asumen plenamente el lenguaje popular. Son marginados de la cultura por sus deficiencias de formación; y marginados de la vida común por la riqueza constitucional de su espíritu. Durante la juventud no pisan tierra propia en ninguna parte.

La diferencia se produce al llegar a una actitud madura de cada uno ante su propio destino y frente a la época. La grandeza de Arlt consiste en enfrentar a esa sociedad que lo destruye, aceptarse y revalidarse escritor con los rudimentos que sea, transformar la palabra en látigo y con ese látigo fustigar al medio, a la época, a la sucia clase media de los negocios y las trastiendas con olor a fritura, al mundillo político, al ámbito prostibulario que existía a su alrededor. El mundo era injusto y canallesco para Arlt, y éste supo en determinado momento que ya no cabían dudas en tal sentido. La pequeñez de Discépolo estuvo en evitar todo cuestionamiento, en volcar sobre sí las culpas y las impotencias, aceptar el juego, reconocer las leyes, negarse a ver la cosa en gran escala, perdonar a su época equiparándola con todas las épocas ("que el mundo fue y será una porquería ya lo sé"), puntualizando las mayores aberraciones como si fueran un chiste ("da lo mismo que si es cura, colchonero, rey de bastos"), diciendo que si él no fuera como es todo le funcionaría de otro modo, respaldando así a los que encuentran la cosa de otro modo porque no tienen su moral, etc. Esa actitud, en un espíritu como el suyo, funciona como el ácido junto al corcho: lo carcome todo y deja por último en contacto los factores explosivos. Veinte años después, treinta años después, los ensayistas tomarían a Discépolo como evidencia primordial, como fundamental testigo, para juzgar y condenar a una época repudiable. En el año 51 se vería, además, la textura moral de las clases sociales a las que prestó su capacidad de disimulo, su voluntad de revertir en la propia alma las lacras y la felonía de los demás.

Para Discépolo el resto no estaba preparado. Entonces, era un daño el hacerlos entrar.

Arlt grita y desenmascara, por último lanza su risa sarcástica sobre cualquiera, como en la anécdota del banquete donde se levanta y le pregunta a un escritor que está en la otra punta: "¿cuánto te pagó la empresa americana por el libelo que escribiste sobre el petróleo?". Discépolo se encierra en sí mismo y se martiriza, como en el encuentro con el viejo actor que le niega el saludo después de "Mordisquito" y él se queda en la vereda murmurando "cómo me gustaría ser un hombre en este momento".

Llegando a la época de Perón, encontramos a un Discépolo marginado o ausente del proceso político. Jamás chupamedias y jamás beneficiado por alguna alternativa del régimen (ahora es fácil pensarlo, en ese entonces era lo primero que se postulaba). Nada que ver con la cosa, hasta las charlas radiales en que su prestigio popular es utilizado electoralmente. Llega el momento de preguntarse: si hubiera sobrevivido a sus 41 escasos años, ¿qué hubiera sido Roberto Arlt?

Durante aquel gobierno de Perón la oposición no contaba con las dulzuras que se evidencian en el presente¹; no obstante, un Arlt peronista nos resulta rebelde, y un Arlt antiperonista se nos figura entregado. Ni alejado del país, como Sábato o Cortázar; ni integrado al régimen pero silenciosamente, como Marechal o Rega Molina, que se ocupaban de literatura pero no del peronismo²; ni firmando con los conservadores y con los amigos del embajador Braden manifiestos y vindictas contra la movilización popular (ese camino, para los escritores, empezaba en la Unión Democrática y terminaba en A.S.C.U.A., donde la participación de Arlt hubiera sido sencillamente risible). Toda especulación puede ser capciosa, pero a nuestro Arlt, autónomo, levantisco, poco amigo de componendas con viejos enemigos, lo imaginamos preferentemente en una situación de integración y conflicto con el régimen peronista, como ocurrió con Castelnuovo, con Jauretche, con Scalabrini Ortiz, y no en la vereda de enfrente.

Discépolo en sus charlas se manifestó como un peronista sin vuelta de hoja. Pero, también es sabido que no quiso hacerlas. Era amigo de Perón; la historia dice que lo conoció en 1944, cuando fue con otros miembros de SADAIC a protestar contra la inverosímil ley que prohibía el lunfardo³; a partir de ahí, Perón lo invitó muchas veces a su quinta de San Vicente; utilizó sus conceptos y sus ocurrencias para fundamentar algún discurso; pero nunca lo comprometió en el plano político. Lo que surge claro, en primera instancia, es que Perón lo admiraba a él. El contrerismo energúmeno dijo muy rápidamente que Discépolo "se vendió", cuando comenzaron las charlas radiales de 1951. Se fundamentaba este engendro en supuestas referencias personales de que Discépolo había sido originalmente socialista. Si esto fuera cierto, habría que establecer de quién fue la involución: si del Partido Socialista o de él, ante los nuevos tiempos que abría el peronismo. La persistente disgresión de ese partido, y la supervivencia de Discépolo, como personaje, como artista popular y como problema, pueden dar una evidencia en tal sentido. Lo cierto es que de él no quedó un solo dato antiperonista. Jamás firmó un manifiesto. No se documentó su presencia en la "Marcha de la Constitución y de la Libertad", ni en el mitin del 8 de diciembre de 1945 (con muchos artistas manifestando, abundantemente fotografiados por la prensa opositora y por Radiolandia). Cuando hice la primera redacción de este ensayo, todavía era pertinente anotar que la participación de Discépolo en la campaña electoral del 51 fue cualquier cosa menos una traición.

¹ Era otra coyuntura: hoy la oposición real juega dentro del Movimiento que gobierna, y la energía de los enfrentamientos se observa en áreas marginales.

² El peronismo apareció en la literatura de Marechal recién después de la caída de Perón.

³ Fue redactada por "Polo" Lugones, tras la revolución del 43.

Aquí cabe puntualizar algunos detalles muy significativos. Varios artistas tomaron parte en esa campaña electoral. Dos conocidos libretistas escribieron los textos para toda esa gente —figuras de primera línea— comprometida con el régimen. Contra ninguno de ellos se alzó la ola de resentimiento que desató la intervención de Discépolo. La cosa llega hasta el presente. En su biografía "Discépolín", Luis Adolfo Sierra y Horacio Ferrer (no tan piantao) ignoran discretamente la existencia de Mordisquito en la vida del gran autor. Muy prudentes menciones aparecen en el trabajo de José Barcia, publicado por el Centro Editor. Norberto Galasso, en otro volumen, documenta dolorosamente la serie de agresiones que sufrió nuestro personaje, las que determinaron su prematura muerte, a ojos vistas. Y puntualiza la resistencia hacia sus tangos y su memoria, que se intentó ejercer durante años, posteriormente. En su conjunto es algo tan sucio y tan ruin, que se encuentran pocos casos similares, a lo largo de la historia. Yo, al menos (no soy historiador) recuerdo sólo uno: el de Deodoro Roca. Cuando el dirigente reformista agonizaba, víctima de un cáncer, la mejor sociedad de su provincia se ocupaba de llamarlo por teléfono para informarle los estragos que debería estar causándole la enfermedad, los días que le quedaban de vida, etc. Naturalmente, eran llamadas anónimas. Ese mundillo destacado y de buen tono, no le podía perdonar a su hijo diletto que descubriera ciertas coyunturas históricas, que defendiera a la República Española, que en lugar de apoyar y sustentar las tradiciones patricias las denunciara como nuestro real problema... Ese era un pecado de lesa actitud clasista, que se debía pagar caro.

Para Deodoro, la vieja oligarquía. Para Discépolo, la misma oligarquía y una grotesca clase media, que deseaba entrar en la complicidad de ésta a costa de cualquier cosa. Discépolo sabía que iba al quemadero realizando esas charlas. "No te metás, Chachi", le dijo Canaro, que no era un idealista precisamente. Sus temporadas de teatro andaban bien; sus canciones tenían un éxito permanente. ¿Qué necesidad tenía él de entrar en un compromiso político abierto, sobre un panorama de oposiciones tan rígidas como las que se daban entonces? Su adhesión al gobierno tenía el carácter opaco que se puede observar en un ciudadano más. Sin embargo, hubo quien no lo entendió así; le exigió mucho más a ese oscuro simpatizante. Discépolo manifestado iba a ser una víctima propiciatoria, un talón de Aquiles del sistema, y había que estar muy arriba en las escalas del poder para no darse cuenta. "El país es peronista", podía decir cualquier jerarca. Pero, el país no era peronista: sólo la clase obrera apoyaba al general; la mitad más muchos, no todos. Con el sector restante había suficiente para negar base de sustentación al hombre chiquitito que estaba aportando delante de todos algo que se le negaba públicamente al peronismo: inteligencia. La inteligencia de Discépolo consistió en no agregar un elogio más a la obra del gobierno, o un denuedo más a la oposición. Consistió en desenmascara a esta última, en bajarla del pedestal ridículo en que se había colocado. El peronismo era grosero, tosco, rudimentariamente exaltado; el antiperonismo se pasaba una mano de elegancia convencional cada vez que tenía que manifestarse; los peronistas eran negros, mersada, cabecitas negras; los antiperonistas eran señores, doctores, "obreros cultos", caballeros que repetían frases llenas de hidalguía (una hidalguía prestada) ante los delegados fabriles, las sirvientas o los agentes policiales que los llevaban presos. Perón hablaba un lenguaje llano y directo desde los balcones de la casa de gobierno. A la burguesía opositora le quedaba el desquite de sentirse

superior (no sólo beneficiada) frente al motor histórico de los nuevos tiempos que corrían. Esa sensación de superioridad era un desquite frente a las masas incorporadas efectivamente a la vida política; pero, era también la evidencia de un desatino histórico, de una inoportunidad conceptual, que a esa burguesía le hacía rechazar por vías del espíritu el juego de cosas que la beneficiaba materialmente, que le daba una cohesión como clase social en la historia. El patriciado jamás cometió un error así. Entonces viene Discépolo y no habla para la vieja oligarquía, a la que conoce desde lejos y sabe perfectamente impermeable; tampoco habla para la clase obrera, que no necesita ser conquistada por el movimiento; habla para los distintos grados y niveles de la clase media, a la que conoce como a la palma de su mano, con la que compartió miserias y angustias, en la que se proyectaron sus propias apetencias y su propia confusión de tantos años. Y la baja del pedestal. Y no le dice doctor, ni señor, ni ingeniero, que son fórmulas compensatorias de una lucha a veces menesterosa. Tampoco la trata de usted. La trata de vos y le pone un apelativo sardónico, aparentemente inspirado por la reacción de esa misma burguesía. Discépolo frente al buen señor de la clase media es como el viejo amigo que le recuerda a uno sus picardías de muchacho (a veces, feas picardías), sus épocas de tirado, sus transfugadas, su miseria esencial, justo cuando uno está entrando en el juego de lograr posiciones y modificar su status. "Vos que pasaste de náufrago a financista sin bajarte del bote", le dice. "¿Te acordás de los bochas, Mordisquito?". Claro que sí. Mordisquito se acuerda de los bochas y de la fea caridad de los ricos. Y le molesta que sea Perón,

justamente Perón, quien venga a resolver ese problema de tipo humanístico. Y que sea Discépolo quien plantee esa y muchas verdades más. Algo pasó en la historia, que circuló por el alma de este personaje; resulta que el negado, el frustrado, el que cargaba con las culpas de todos, de pronto se yergue y les recuerda a sus iguales "esto es así", "vos empezaste de este modo", "ahora sos esto por tal motivo", "el mundo que añorás se caracteriza por tales cosas", etc. No revierte sobre sí mismo, como en los tangos, los errores del mundo. Por una vez afirma posiciones y puntualiza falsedades, descortes e inmundicias. No es el mismo Discépolo. Por ende, ha traicionado. Por ende, se lo debe castigar. El castigo llega, inexorable. Llamadas telefónicas a cualquier hora. Envíos excretorios, con sus tangos cortados en pedacitos (de pronto un tango vale como una declaración de principios; fuera de esta situación, un tango es un tango). Amenazas anónimas. Mensajes solapados. Discépolo quiere irse, pero ya es tarde. Perón lo manda llamar, le ofrece pasajes en un buque lujoso; del Estado; él no acepta, contrata por su cuenta un camarín, en un carguero. No llega a usarlo. La violencia del juego quemó sus energías. La clase media es inquieta y sensible; sólo podía desnudarla un hombre con sus mismas inquietudes y su misma sensibilidad. Ahí está ese hombre, y —como es previsible— no tiene fuerzas para resistir el embate. Muere de un ataque al corazón un día antes de la nochebuena. Verdugos de clase a y clase b cumplieron la ejecución. Pero, los nombrados en segundo término jamás iban a quedar conformes con su conciencia.

Todas las historias que cuenta Discépolo en sus tangos presentan a individuos frente al problema del callejón sin salida. Muchas veces el callejón sin salida resulta un hecho falso. "Fui un fracasao / y en mi caída / busqué dejarte a un lao"; el personaje de *Confesión* para apartarla la maltrató, le pegó, la hizo alejar sin que ella supiera "que generoso / fue que pagase así / tu buen amor". No es creíble eso. Nadie resuelve de ese modo el fracaso individual frente al buen amor de una mujer. Discépolo echa mano de esas mentiras para lograr paradojas en cadena como ésta: "hoy me odiás y yo feliz / me arrinconan pa' llorar". O sea, busca una justificación; una excusa válida para gente dispuesta a aceptar preferentemente una mentira convencional, una reducción a vulgaridad de cualquier problema, puesto que también hubo una reducción a vulgaridad y a miseria de su propio destino, en el panorama histórico que se vivía. Discépolo sabe que si esa gente se traga la píldora del fracasado renunciante, aceptará su historia, se transformará en polo positivo para su voluntad de comunicación. Ahora bien, el fracasado renunciante no existe, como no existen los personajes de las novelas por entregas, ni los héroes de radioteatro de Silvio Spaventa, ni los televisivos de Nené Cascallar o Alberto Migré. Pero la irrealidad gusta. La realidad desagrada cuando es inmodificable. El personaje de *Confesión* es un agonista real jugado en una falsa aventura; Discépolo tuvo éxito realizando su trampa; lo que no pudo evitar es que su falso héroe resultara un agonista real, en consecuencia un personaje capaz de proyectarse más allá de su propia coyuntura. Como el hombre y la mujer de *Infamia*, perseguidos por una vindicta pública, que resulta asombrosamente más fuerte que su amor y sus vidas, y su capacidad de desplazarse a cualquier otro lugar del país o del planeta. Un caso más posible es el de *Secreto*: nuestro hombre en la duda entre la esposa y la amante (entre el hogar, los hijos, la respetabilidad, el

trabajo de siempre, etc. y la amante) piensa en suicidarse; pero, la mano que esgrime el arma se detiene cobardemente y él puntualiza: "es mentira que yo no me mato / pensando en mis hijos: no lo hago por vos". Ahí está el perfecto nudo gordiano. Esa es la pared ante la que intenta detenerse Discépolo: cuando ya ni vivir ni morir es posible, ni amar ni olvidar, ni cumplir ni fallar; desprendido de todo, el personaje es un interrogante en vilo, que no puede tomar decisiones en ningún sentido, ni tampoco permanecer así, y que haga lo que haga estará comprometiendo trágicamente la totalidad de su existencia.

Quisiera que alguien me diga si ese no era el estado en que se hallaba la media burguesía argentina, y en general, las generaciones con que coexistió Discépolo. Hay algo más: el tremendismo discépoliano encontró su vía. Es un tremendismo argentino. Afecta tanto a Roberto Arlt como a Celedonio Flores. Está en nuestro radioteatro, en nuestros tangos, en el final calamitoso de nuestros sainetes, en los gritos aberrantes de nuestra vecina atrapada en flagrante adulterio, en nuestros calaveras que arman un desastre al final de una parranda, en la italiana de acá a la vuelta que se cuelga del carro fúnebre cuando llevan a su marido, en la judía que puebla de raptos catárticos y desmayos la desolación de Tablada, en Sábato que carga la plomada sobre los muertos y el incesto, en la morbosidad exacerbada del "Informe sobre ciegos", en el teatro de la agresión y en la orgía de sangre que desata Favio en "Juan Moreira". El tremendismo es una sobreactuación de la conciencia, es el modo superlativo de asumirse cuando ha estado mucho tiempo amainada la propia personalidad.

Pero, Discépolo se permite el juego del tremendismo intuitivo que está en algo generalizado y aceptable; de otro modo, contaría sus historias con gran cautela, de una manera soslayada y tangencial.

En la época en que empezó a escribir Discépolo, todos los tangos contaban una historia. Una historia de cárcel, de traiciones, de viejitas abandonadas, de muchachas que cambiaban efímeramente de vida a través de la costosa moneda del pecado. Discépolo, consecuentemente, debía contar algo para hacer fracasar y desesperar a sus personajes.

En el 40 fue distinto. Grisel tuvo una ilusión que "fue de cristal" y "se rompió cuando partí". María llegó una tarde traída por el aire existencial de un otoño significativo. Verdemar se hundió en un silencio de pupilas apagadas. Otros romances claudican por causas o de manera igualmente subjetiva. Todo eso hubiera sonado muy extraño para el oyente tanguero de la década del 20.

Para los hombres del 40, la existencia dejó de ser sucia y mediocre. El mundo exterior en guerra y el surgimiento del peronismo, modifican la vigencia de los acuerdos anglo-argentinos de la década infame. Se ve un horizonte, corre el dinero, se crean industrias para el consumo local; y el hombre cotidiano, solicitado como productor y consumidor, asume una nueva valoración de sí mismo, requiere una nueva poética que lo exprese en sus instancias particulares. El sector obrero y los de nivel medio se identifican con Alberto Castillo y su agresivo "¿qué saben los pitucos?", tango triunfal y de indudable motivación clasista. Luego se volcará hacia el subjetivismo de los

Expósito y de José María Contursi, donde todo es individual y donde pese a los adioses —o gracias a ellos— el panorama renueva las alternativas poéticas del destino a cumplir. Se viven muchas vidas en una, amando sucesivamente a Verdemar, a Grisel, a María; se supone que uno ha vivido siempre en amores, entonces qué le van a hablar de amor; se tupe la memoria con estos asuntos ("pudo llamarse Renée / y acaso fuera Manón..."); y en general se atesora una nostalgia agradable, bien comida y bien vestida, rociada inclusive con algún vaso de whisky —importado, en ese entonces— porque había con qué pagarlo. La transferencia simultánea de algún surrealismo ("un arco de violín / clavado en un gorrión / pensaba de perfil") y el tono agónico de la literatura de posguerra, aportarían los restantes componentes para atender la apetencia emotiva de ese consumidor.

Discépolo se convertirá en un maestro del género, llegando a ostentar recursos de lenguaje del mejor nivel, desarrollando letras mucho más acordes con su problemática interior, al liberarse del peso de la anécdota, y dejando atrás —suficientemente explotada— la veta de su propio grotesco. Era un poeta de la existencia y como tal se sentiría más cómodo entre asuntos decididamente existenciales, que él mismo inicia a fines de la década del 30 con su tango Tormenta.

Pero, volvamos a la década del 20. El tema de la redención femenina es excusa adecuada para las letras de Discépolo. Estamos en la época de la Zwi Migdal, el rufián melancólico, El Camino de Buenos Aires. Nuestro país es la capital prostibularia del mundo. Así surge Arlequín, el hombre que juega a ser Jesús con una Magdalena que lo deja por el camino. E Infamia, ya comentado. De allí proviene Fangal, con el tipo que fue gil porque creyó que había inventado el amor, había salvado el honor... El tema del gil se repite también en la desmesura de Tres esperanzas.

Téngase en cuenta que casi nadie habla de gil en primera persona, dentro del tango. Y el que lo hace, no cree en lo que dice. Estamos en la época de Canchero: un hombre que es bueno hace una larga enumeración de aprontes para demostrarle a su mujer que no es tonto; a Garufa se le toma el pelo por estar "durante la semana meta laburo" y costear sus módicos esparcimientos con el dinero honestamente ganado (el personaje no se afirma en esta actitud; por el contrario, la va de rana); hay jóvenes que adoptan aires de cafishios y paran en cafés comprometedores, se aguantan inclusive un "manymiento" y una apertura de prontuario como tales, sin haber tenido jamás una mujer que les rinda, pero ansiosos por asumir esa categoría encanallada que hace al original status de la ciudad.

Cuando no es la redención imposible (falsamente imposible) es otro tipo de juegos agónicos, insalvables, reiteradamente insalvables por el grotesco carácter en que están envueltos. Chorra: ella le quitó no sólo los elementos materiales de su modus vivendi, sino también la confianza en sí mismo, la voluntad de amor y de vivencia erótica ("cuando me afila una mina / me pongo al lao del botón"). En Esta noche me emborracho (para mí la obra maestra en este campo, el producto más logrado y sintético de toda esta etapa discépoliana) el callejón sin salida reside en el descubrimiento del despojo humano en que se ha convertido la mujer que amó, aquella por la cual descompaginó su

vida y se hundió en un mar de culpas. Si al cabo de diez años la encontrase en una situación lujosa y triunfal; si la viese linda, atractiva, deslumbrante, su amargura tendría absolutamente otro color. Sería una amargura lógica, por así decirlo. Pero, no: ella se ha convertido en un estropicio humano. Ya era ese estropicio en potencia cuando él la tenía a su lado. La amargura del individuo que la encuentra después de tanto tiempo es absurda, super-dimensionada, es bestial. Es la amargura del que se jugó a un dato falso, pero puso en ello un capital intransferible: su destino. Toda la historia del tango no registra un momento tan abrumador como éste; y, en general, es difícil encontrarlo en la literatura, el cine o el teatro argentinos (recuerdo sólo el diálogo de Hipólita y el Astrólogo, en un atardecer de Temperley; el final de "Mateo"; la muerte del personaje de Cambaceres que no termina de arrancarse las tripas).

En 1926 compone ¿Qué Vachaché? Discépolo vive en un país donde la "panza es reina y el dinero es dios". En 1930 se secan las pilas de toda solidaridad y toda decencia, ante el desquicio y la caída del régimen popular, con el peso de la crisis volcado sobre las espaldas de cada uno. En el 31 se sigue preguntando: ¿Qué sapa, señor? ("la paz está en llanta y el peso ha bajao"). En el 35, todo continúa en la tónica del cambalache, donde no hay valores cualitativos y donde no hay lugar para la esperanza, mercadería invendible puesto que es incomprable. La más mediocre de las oligarquías posibles comprometió al país en todos los acuerdos que exigió una potencia dominante; ofreció las nalgas y el testuz para colocar una partida más, un embarque más, un bife más; y corrompió su casa para poder transferir las pérdidas, una tras otra, a las clases subsidiarias. En el 39, la misma miseria, la misma desesperanza, la misma postración; un fraude sucedió al otro; Lugones no aguantó sus conflictos ni Lisandro su melancolía; unos se matan, otro se sube al obelisco para pedir trabajo; el Congreso está sucio, el Consejo Deliberante está sucio, el Gobierno está

sucio; España, visitada por Discépolo en el 36, lucha y cae, vencida por fuerzas regresivas de adentro y de afuera; la guerra mundial es inminente. Discépolo jugó 15 años de testigo y dijo su dolor en cuatro tangos. Ahora no aguanta más. Levanta los ojos a Dios y quiere dialogar con él (esto no es metáfora, es el contenido literal de un tango); se vuelve Job después de haber sido Jeremías. Así escribe Tormenta.

El agonista, en función de testigo, manifiesta el mundo carnal que lo rodea. Cuando no puede más se sale de madre y eleva sus proposiciones al ámbito metafísico, que es su juego real.

—o0o—

En el 40 nace Martirio; en el 43, Uno; en el 44, Canción desesperada; y en el 46, Sin palabras. Es el ciclo de sus grandes tangos pasionales. La pasión vuelve a ser conflicto de destino, ahora planteado en un lenguaje más concreto, más decantado, más en función del asunto mismo, Martirio tiene figuras de una intensidad dramática inusual: "dolor de bestia perdida / que quiere huir del puñal / yo me revuelco sin manos / pa' librarme de tu mal". Es un feo sueño eso, una desdichada aventura onírica. En la fatalidad de su juego, el personaje supone un ciclo de reencarnaciones signadas por el mismo dolor: "fiebre / de pasiones maldecidas / que uno trae desde otras vidas / y las sufre hasta morir".

Uno vuelve a ser una excusa, esta vez resulta con mayor elegancia: "si yo tuviera un corazón / el corazón que dí". Apoyándose en experiencias bien posibles agrega: "si yo pudiera como ayer / querer sin presentir". De cualquier modo, al personaje un mal amor antiguo lo aleja de un buen amor actual, al que —no obstante— quisiera darse con alma y vida. Así se llega a esa situación de "punto muerto de las almas" que, con un lenguaje más basto, ya estaba dada en su anterior producción.

Canción desesperada es todo Discépolo metido en 20 versos. A Sábado le hizo exclamar "un hombre que se pregunta donde estaba Dios cuando te fuiste no es un letrista vulgar". Y un hombre que afirma "dentro de mí mismo me he perdido", o "soy una pregunta empecinada", acotamos nosotros, es un agonista real, un ser que masticó en su propio dolor de existencia la necesidad y el contenido del verso.

Sin palabras nos da toda su delicadeza de espíritu, su dignidad esencial, puesta a prueba por la mezquindad ajena. Hubo una felonía de por medio y a Discépolo se le escapa de las manos la fatalidad de un castigo que estará hecho de pequeños fragmentos de tristeza, de sutiles instancias condenatorias. El solo hizo una canción; no inventó un castigo. Es un acto inspirado por el amor, no por la furia. Sin embargo, comprende que esa canción puede herirla, a ella, aunque no tenga palabras; y entra pidiendo disculpas por las dudas de que haya sido Dios quien se hubiera propuesto castigarla así. Su dolor es un fantoche herido, él quisiera ocultarlo; pero, sabe que se alzarán fatalmente en la conciencia de ella cada vez que escuche esa canción o la recuerde. No lo puede evitar. La situación es sutil; pero, como en todos los casos anteriores, inmodificable.

—o0o—

Ahí reside la especial dimensión de Discépolo. Cincuenta años vividos entre sucesos fatales, terminantes, insalvables, son cincuenta años en los que el dolor se profundiza hasta un nivel difícil de sobrellevar. La buena gente anda por ahí, sin mayor conciencia de su enternecedora ridiculez o su inapelable desesperanza. Discépolo no integra esa grey, porque sabe. Sabe que si no hubiera sucedido esto, habría sucedido lo otro, igualmente lamentable y sin salida. El vecino de al lado no sería más feliz si lo ascendieran en el empleo; y si lo ascienden y él cree que es más feliz, su historia resultará más triste todavía.

Discépolo conoció el éxito, por ejemplo; ganó una pequeña fortuna. ¿Iba a vivir menos atormentado por eso? Muy tempranamente supo que el éxito es un estado de complicidad. Bajó todos los escalones necesarios para lograrlo; escondió su mensaje, escatimó sus contenidos. Pero, vivió ese éxito como el sucedáneo de una emoción fraterna, cumplimentando en cierta medida su profunda necesidad de comunicación. Era un consuelo, no una superación de su tristeza. No obstante, lo eliminó de un plumazo al cabo de dos o tres llamadas del señor Apold.

—Te mando un trasmisor al teatro y hablás desde allí —dijo el Secretario de Informaciones.

—Ahí me jodiste —contestó Discépolo.

No tenía nuevas excusas para evitar el compromiso político. No era tan hábil maniobrero como para encontrarlas y ponerlas en práctica. Tampoco podía aceptar otro tipo de soluciones: irse del país (¿por qué? ¿en atención a quién?), constituirse en una banderita de agitación para el chismorreó contrera, ser usado como un ladrillo para levantar "la mediana de las palabras sibilinas" que él mismo denunciaría; leer el panfletito que le entregaban de manera impersonal y fría, como quien está obligado, y se reserva el derecho de creer o no creer lo que dice; buscar la miserable complicidad de los amigos, la socorrida frase "¿Ud. qué hubiera hecho en mi lugar?"; agregar-

le al señor Blum un parlamento según el cual uno dice a veces lo que no quiere; tomarse en broma a sí mismo como charlista; igual que en el colegio, disculparse con una morisqueta más...

Al intelectual que observa nuestro tiempo y no quisiera desgarrarse entre pasiones contradictorias, tal vez le sea útil saber que Discépolo vivió enterrado en ellas; y finalmente optó por una. Fue cuando su conciencia se encontró cercada.

También le convendrá (nos convendrá) rescatar esta lección: la clave no consiste en opinar al final, arriesgando viejos amores; la clave consiste en venir opinando desde el principio, subvertir el desprecio. Así se facilita el accionar futuro. Un sólo gesto hubiera bastado para que la gran clase media suspirara aliviada. Pero, no: esta vez, no. Discépolo prefería apurar el trago y no caminar sobre hilos flojos. Era el tipo para enterrarse con todo y sufrir las consecuencias en el juego sagrado de su espíritu. Sabe que la traición se perdona; lo insoportable es la sinceridad. El hablará sinceramente. Cualquier cosa puede asustarlo, menos una nueva perspectiva de dolor.

Entonces rechaza el panfleto, armado por un rutinario profesional. Escribe por las suyas los comentarios. De cada seis martillazos da cinco en el clavo (el otro le pasa raspando). Quiebra para siempre los vínculos con un mundo en el que se había hecho aceptar despacito, descubriendo y ocultando su dolor a cada instante, paseando su angustia embozalada para que no mordiera, inventando un humor en sus desgarramientos. Vuelve a la condición en que se encuentran los protagonistas de sus tangos. En la vida pública, como en el amor, como en el trabajo creador, como en los pequeños asuntos cotidianos, habrá una vez más un universo cristalizado ante sus ojos. Se haga lo que se haga, siempre constituirá una desgracia más. Se está en el aire, en vilo, sin salida.

—o0o—

Discépolo es Job soslayando el debate con los tres amigos, entrando en componendas mientras se dedica a pensar, a vivir su sufrimiento, preguntándole a Dios, pero en un lenguaje que sólo Dios entiende, porque está cifrado y porque frente a él, aunque quisiera, no podría ocultar su alma trémula con el camoufflage de un melodrama, de una historia vulgar pero tremenda, de una ocurrencia más. El dios de Discépolo es dostoyevskiano; es el mismo dios de Marmeladov; tiene una ternura inefable y una mirada perfecta; ante él resultará fácil quitarse la ropa y mostrar las llagas, las mismas llagas que motivaron en todos los tiempos la gran filosofía y la gran literatura de los agonistas; más importante, a veces, porque vivió más escondida; equivalente, en todo caso, porque Dios no hace problema de mejor o peor literatura. Aquí la mediocridad intenta sus interpretaciones. Discépolo era un masoquista, le gustaba sufrir. Los psicólogos ensayan su respuesta. Los sociólogos también: era el producto de una época, un ejemplar de muestrero. Reduciéndolo todo, dice Víctor Frankl, lo relativizan todo; menos a sí mismo, porque se absolutizan.

Edipo sufría horriblemente porque tenía un complejo de Edipo. Pero, ¿por qué ese complejo? ¿Por qué esa fatalidad? ¿Por qué esos caminos que se señalan de antemano y después se orientan, se combinan, se hacen coincidir misteriosamente hasta que el derrotero sea cumplido?

Yo no tengo respuesta frente a Discépolo. Propongo líneas de valoración que no lo esterilicen. Lo acepto como fenómeno. Digo que eso está aquí. Nació entre nosotros, perdura de una manera inconfundible, con una vigencia que no tienen muchas voces presuntamente mayores. Acercarse a él es acercarse al gran dolor del hombre en todos los tiempos (sobre todo, los tiempos en que no se lucha; la lucha redime, enfrenta al dolor, le gana el partido). Asumirlo es asumirnos a nosotros mismos; reconocer que en cuanto nos identifica nos construye. Comprender que su pasión y muerte fueron un tributo salido de nuestras entrañas para encontrar el camino. Su generación, su tiempo, su medio social, tal vez no tuvieron salida. Las generaciones siguientes, sí, lo tendrán. Porque no hay fatalidades que dominen por siempre a los hijos de una misma geografía.

CeDInCl