

Entre inmigraciones y máscaras. El caso de Enrique Santos Discépolo

Between immigration and masks. The case of Enrique Santos Discépolo

Mauro Salazar J.
(Universidad de La Frontera, Chile)

Cita bibliográfica: Salazar, M. (2023). Entre inmigraciones y máscaras. El caso de Enrique Santos Discépolo. *Disjuntiva*, 4(2), 23-39. <https://doi.org/10.14198/DISJUNTIVA2023.4.2.2>

Resumen

A partir de los procesos de inmigración constitutivos de la sociedad argentina (fines del siglo XIX y comienzos del XX), como así mismo, desde la proliferación de una "dispersión de lenguas", el propósito del artículo es analizar los alcances sociales de la crítica cultural realista, cultivada mediante imágenes, estéticas y letras de "lo grotesco", tanto en la teatralidad crítica, como en la lírica popular. Tal recurso fue utilizado, especialmente, por los hermanos Armando y Enrique Discépolo, como una cuestionamiento ("arte comprometido") a los mitos gubernamentales del Centenario en la Argentina, denunciando la "máscara adaptativa" que implicaba el eventual progreso modernizador fomentado por las oligarquías. Los resultados más inmediatos nos obligan a revisar el discurso estatal que, a partir de un "positivismo evolucionista", centró su política (fallida) en oleadas inmigratorias, como el antídoto de acceso a la racionalidad civilizatoria y que, a la sazón, no se hizo parte de los fenómenos de etnicidad, marginalidad y otras formas de exclusión social. Las expresiones de "arte popular" fueron fundamentales porque, bajo el ethos de la autocomprensión, denuncian los padecimientos del migrante como un personaje que agrava su desarraigo existencial (extrañamiento) y sentido para vivir en comunidad.

Palabras clave

Modernidad; Discépolo; máscaras; inmigración; grotesco.

Abstract

From the processes of immigration constitutive of Argentine society (late nineteenth and early twentieth centuries), as well as from the proliferation of a dispersion of languages, the purpose of the article is to analyze the social scope of realistic cultural criticism, cultivated through images, aesthetics and lyrics of "the grotesque", both in critical theatricality, as in the popular lyric. This resource was used, especially, by the brothers Armando and Enrique Discépolo, as a questioning ("committed art") to the governmental myths of the Centennial in Argentina, denouncing the "adaptive mask" that implied the eventual modernizing progress fostered by the oligarchies. The most immediate results force us to review the state discourse that, starting from an "evolutionary positivism", focused its (failed) policy on waves of immigration, as the antidote to access to civilizational rationality and that, at that time, it was not part of the phenomena of ethnicity, marginality and other forms of social exclusion. The expressions of "popular art" were fundamental because, under the ethos of self-understanding, they denounce the suffering of the migrant as a character that aggravates his existential uprooting (estrangement) and sense to live in community.

Key words

Modernity; Discépolo; masks; immigration; grotesque.

Correo electrónico de correspondencia: mauro.salazar@ufrontera.cl. <https://orcid.org/0000-0003-2280-0378> (Mauro Salazar)



Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).
Licencia de Creative Commons. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Presentación

La arquitectura constitucional de la Argentina tiene como hito fundamental el año 1852. La organización federal tras la derrota de Juan Manuel de Rosas en la batalla de Caseros, fortaleció la visión de Juan Bautista Alberdi (1810-1884). La llamada “carta de navegación” ofrecía garantías significativas a los inmigrantes que, en virtud del “culto californiano”, tendrían el mandato de “civilizar” los territorios eriazos de la región. Los sucesos fueron parte de un proyecto que abrazó sin miramientos los “contratos modernizantes” que requería el país trasandino.

Tras la crítica “lateral” de Beatriz Sarlo, se hunden las huellas de una escritura que rastrea una entrañable pérdida de sentido, donde las vanguardias literarias y estéticas debían enfrentar el nuevo mapa visual durante los decenios del 20' y el 30' (Siglo XX). En tanto experiencia cultural, el juego de voces aparece indisolublemente ligado a la modernización del país hacia fines del siglo XIX. Una ráfaga de sucesos vino a reforzar las “estrategias de la mezcla”. El fondo material de “modernidad periférica” (1989), alude a una geografía experimental donde ingresan al puerto de Buenos Aires, más de cuatro millones de inmigrantes. Tal aluvión inmigratorio transcurrió en el marco del Yrigoyenismo, “perturbando” la homogeneidad de la lengua, y asediando cuestiones de “identidad nacional” frente a un collage de mestizajes (1890-1930). Las “interferencias lingüísticas” generaron una lengua desgarrada e inestable que precipitó una inminente “tragedia idiomática” que amenazaba la conformación del Estado-nación. Todo debido a la colosal “dispersión lingüística” entre nativos y europeos hacia 1900. Bajo el “influjo itálico”, la Argentina era un mosaico supranacional, cuestión que conminó a repensar “lo nacional” en medio de la desterritorialización (Deleuze, Guattari, 1980). Tal periodo de hibridación tiene alcances insospechados¹ y la discusión encontró resonancias en figuras fundamentales como Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) y Juan Bautista Alberdi. Respecto al autor de *El Facundo*, Diego Sztulwark, evocando a Ricardo Piglia nos recuerda que “la historia argentina es una lucha cuyo escenario privilegiado es la escritura de Sarmiento” (2014) y el despotismo orientalista contra la barbarie regional (“gauchos y caudillos”).

Más tarde, ya lo veremos, cuando el extranjero dejó de ser concebido como agente civilizador, o bien, tras la disolución del mito, “*hacer América*”, vendrán los dilemas del hibridaje cultural. La pregunta del momento fue ¿*Quiénes somos?* La “densidad ontológica” de tal interrogante derivó en una inquietante preocupación para las clases dominantes argentinas. Pensar la inmigración conmina a organizar el Estado y convocar un texto civilizatorio que provea “técnicas disciplinarias sobre territorios y cuerpos” (Del Valle, 2021, 17). Pero no habrá pureza, solo narrativas empapadas de experiencias descentradas y dialectos itinerantes. Bajo tal entramado, la disputa por el sentido ha sido ampliamente desarrollada bajo la tensión que describe Ana Lilia Bertoni (2001) entre *Cosmopolitas y Nacionalistas*. Según Bertoni, el dilema en las últimas dos décadas del XIX, se resume en una interrogante muy similar, ¿Es la nación una entidad claramente definida y preexistente que anclaba sus raíces en el pasado, o bien, una comunidad plural proyectada hacia el futuro? Décadas antes, bajo la Dictadura de Juan Manuel de Rosas (1835-1852), un conjunto de escritores de la llamada “generación del 37” (*Sarmiento, Mitre, Alberdi, Echeverría*) se habían centrado —con diversos expedientes— en la necesidad de construir una identidad nacional estableciendo diversos juicios sobre el mundo hispánico y los riesgos de un “*Estado dentro del Estado*”, especialmente, por el “boom” de las colectividades italianas que ya contaban con escuelas y periódicos (Lojo, 2007).

En tal escenario aparecía una problemática común: la “nación”. Tal cuestión, típicamente romántica, en un país nuevo como la Argentina, se agravó por la indefinición propia de un Estado de reciente creación. Toda vez que Argentina se ubicaba como un laboratorio de las *políticas migratorias*, el conocido jurista Estanislao Zeballos exclamaba con náuseas contra el “manicomio lingüístico” ¡*Nuestra lengua madre está contaminada*! aludiendo a los efectos del “mestizaje dialectal” sobre la inestable soberanía trasandina (Piglia,

1. La diversidad de corrientes estéticas, ideológicas y científicas, llevan a José Ingenieros, desde una perspectiva -radicalmente distinta- a abordar tales materias, desde un paradigma biológico-positivista (*Sociología Argentina*, 1913).

1993, 30). Por aquellos años, el político y escritor argentino Domingo Faustino Sarmiento, había proclamado sus afanes de colonización, “¿Somos nación? ¿Nación sin amalgama de materiales acumulados, sin ajuste ni cimient? ¿argentinos? Hasta dónde y desde cuándo, bueno es darse cuenta de ello” (1833, 14).

Para Sarlo (1981a) las relaciones del campo intelectual argentino del *Centenario*, hacen de la actividad literaria y propagandística de la *Generación del 900* (José Martí, Manuel Ugarte, Pedro Henríquez Ureña, Oliveira Lima, José Vasconcelos, et al) un programa de “latinidad”, contra la América Sajona y los imperialismos (“Sociedad de las Águilas”). La reacción nacionalista puede explicarse por el horizonte ideológico y el clima histórico que atribuye a la literatura y a los escritores una posición prevalente en la afirmación de la cuestión nacional —identidad— y en la invención de una tradición. En suma, una filosofía latinoamericana implicaba el encuentro de la cultura original, o bien, la búsqueda multicentenario de su identidad, su difícil presente. La unidad cultural, y las vías posibles de su *porvenir* emplazaban la necesidad del proyecto civilizatorio para superar la “cólera era la de las fieras” (Facundo). Con pluma beligerante, Faustino Sarmiento, durante su destierro en Chile, conminaba a asumir la gesta ilustrada de construir el futuro mediante el *faro galo*, una especie de “panteísmo de todas las civilizaciones” (iluminismo dieciochesco) y superar el síntoma de la barbarie: “Nosotros, sin embargo, queríamos la unidad en la civilización y en la libertad, y se nos ha dado unidad en la barbarie y esa es la esclavitud” (Sarmiento, 1845, 24). Ha sido Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano quienes emplazan “...la cita orientalista de Sarmiento, propia de quién no es un europeo, [que] revela un deseo de inscribirse en el interior de la cultura occidental, y sería lugar de enunciación —ficticio— fuera de la 'barbarie' (lo no europeo), enfáticamente civilizado” (Sarlo y Altamirano, 1997, 22). El *Oriente del Facundo*, entre Llanura y Despotismo, más que aludir a un campo de conocimientos, es un discurso de significantes fantasmáticos y colonialistas, constitutivo de la identidad europea -siglo XIX.

Cualquier genealogía no puede omitir dimensiones histórico-demográficas y debe textualizar estas materias, esencialmente en el ciclo de las llamadas “presidencias liberales” (Mitre, Sarmiento y Avellaneda), tildadas bajo la “generación del 80”. Tal intervalo se abre en 1862, y se torna expansivo hacia la década de 1880, hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial (1914). Aunque ello no sea parte de nuestra comunidad de preocupaciones, resulta un hito insoslayable consignar que el torrente de la inmigración precedió a la propia Constitución Argentina de 1853. Contra el positivismo y el *darwinismo social* de Spencer² (Castro y Foz, 2012) que alcanzó protagonismo en aquel tiempo histórico dentro de la racionalidad de los constructores rioplatenses (Lascar, 2016). Entonces, la mitad de los inmigrantes provenían del sur de Italia, contrariando las pretensiones de las clases dominantes ensombrecidas. Según Fernando Devoto (2003), es posible consignar tres momentos en los flujos migratorios: a) inmigraciones (tempranas) que van desde el siglo XVIII hasta 1880, b) las inmigraciones aluvionales, de 1881 a la primera guerra mundial, y c) las contemporáneas, desde el fin de la primera guerra mundial en adelante. De allí que Argentina haya dictado prematuramente su primera Ley general Inmigración y Colonización N.º 817 -Ley Avellaneda, el año 1876-. El Censo de 1914 que siempre se ocupa de referencia nos habla que, de un total de casi 8 millones de habitantes, los extranjeros sumaban, prácticamente un tercio de la población total, para el *Centenario*. A efectos de la composición de aquella inmigración, más de dos tercios corresponden esencialmente a flujos de italianos y españoles, (929863 y 829701 respectivamente). En otras cifras menores se ubican, franceses y ucranianos, de prevalencia masculina³. En este caleidoscopio de hibridaciones semánticas y “comercios cognitivos”, tuvo lugar una proliferación de dialectos, lenguas y folklores de la plata que trascendieron la *diglosia*. Tal nomenclatura de protección a los extranjeros y derechos civiles representaban la inmigración europea como acceso a la modernidad. La elaboración del texto constitucional no estuvo exenta de un sinfín de polémicas, acalorados debates, en los cuales Alberdi, Sarmiento (Sarlo, 1997), entre otros tantos,

2. En suma, los positivistas argentinos encontraron en Comte y en Spencer la posibilidad de llevar al terreno social y político las ideas evolucionistas de Darwin. Los tres estados de Comte y el organicismo Spenceriano nutrieron una concepción de la historia cuyo motor fue el progreso. Sarmiento, por ejemplo, dirá “con Spencer me entiendo bien porque andamos por el mismo camino”. El mismo camino” fue ante todo y en primer lugar el de la educación.

3. Cabe consignar que en 1871 se dispuso de un censo de los italianos en el extranjero (*Censimento degli Italiani all'estero*) organizado por el Ministerio italiano de Relaciones Exteriores a través de su red consular (Visconti Venosta). El 88% de los italianos presentes en Argentina procedía del triángulo noroccidental *Liguria, Lombardía y Piamonte*. Dentro de ellos los ligures eran la mayoría (57%), seguidos por los lombardos (20%) y los piamonteses (11%). Las ciudades italianas más representadas por los inmigrantes en este triángulo eran Génova, Alessandria, Pavía, Milán y Como.

deliberaron apasionadamente acerca del papel de los extranjeros en la sociedad argentina (Halperín Donghi, 1998). En este contexto la europeización masiva comprendió diversos dialectos, a saber, italianos, españoles, franceses, alemanes, polacos, el *ídish*, el árabe y muchas otras lenguas —entre ellas el lunfardo— tuvieron una presencia fuerte en Capital Federal, merced a sendos procesos de transculturación⁴. Por fin, migración será la pulsión que abrirá pliegues y recovecos en la enigmática morfología del tango. Un género que absorbió tanta pluralidad de voces que exacerbó litigios estéticos e ideológicos (dada su naturaleza contestaria, pasión primaria o identidad fálico-totalizante). En suma, por varias décadas no encontró ningún apoyo en las agendas letradas de las oligarquías argentinas, más allá de los acentos de la versión liberal o conservadora. Un contrapunto de voces no “dialectizable”, interlenguas o “cocoliche”⁵, que se trenzan para formar una narrativa polifónica que resiente y gestiona el núcleo traumático del fenómeno migratorio y sus diásporas. En suma, y sin obviar la metamorfosis consignada, el tango comprende al menos dos hebras, de un lado, en tanto música “nativa” o “popular”, pertenece a la segunda dimensión y, de otro, como música, danza y canto (más allá de lo emocional-primitivo) influye sobre el *phatos* ético, gramatical y estético del campo socio-popular.

Lo grotesco. El rostro contra las máscaras del progreso

La avalancha inmigratoria exacerbó el poliglotismo y la “multiplicidad semántica”. El tango irrumpe, como folklore de la plata, impulsando un papel fundamental en el diagrama representacional del periodo. Los domicilios discontinuos del género son una clave para explicarnos una “modernidad periférica”, sus elementos dispares, rebeldes y heterogéneos, nos brinda posibilidades comprensivas para interrogar las intersecciones entre modernidad, migración y subjetividad tangómana, como así mismo, ilumina las cualidades expresivas y eróticas —la danza— en tanto “lengua del desarraigo”. Todo ante la desazón del migrante y su condición fronteriza, liminal. Como ya lo habíamos mencionado, la hegemonía de Spencer, en ciertos círculos de la sociedad argentina, suscitó problemas raciales y étnicos que las letras de tango y una relevante “teatralidad del rostro” terminaron por impugnar radicalmente. Es lo que veremos a continuación centrando nuestra observación en la producción dramaturgica de los hermanos Discépolo, bajo aspectos que entrecruzan teatralidad de lo “grotesco”, representación y lírica popular

Armando Discépolo fue el dramaturgo más incidental de la primera mitad del siglo XX argentino (1887-1971). En un movimiento excepcional, supo asimilar como nadie, la relevancia social del teatro siciliano en la figura de Luigi Pirandello (“*lo grotesco*”). La “comedia argentina”, y la inmigración como un acompañante para retratar personajes angustiados desde una semántica que apelaba al ridículo (rostro/máscara) y la avidez, cuestión esencial para comprender las bases culturales y sus enjambres identitarios. Antes de proseguir, no debemos olvidar que su hermano menor, el pequeño Enrique Santos, formado en la tradición religiosa, padeció tempranamente la muerte de sus padres napolitanos. Ello en un breve lapso de cuatro años, 1906 y 1910, respectivamente. La soledad de su infancia se mantuvo en su época adulta. Luego quedó al cuidado del propio Armando, su hermano mayor. A poco andar ambos sellaron un hito lapidario entre “teatralidad” y “lírica popular” para impugnar la ruina política del “liberalismo argentino” y la debacle de sus órganos publicitarios (1910) que buscaban un modelo agroexportador —de ingente mano de obra—, como así mismo, el expediente de las “máscaras grotescas” que desnudaran los mitos civilizatorios.

Tales sucesos se mezclaron con la “barbarie local” y el campesinado gaucho que, lejos de su canonización, fue cuestionado por su “pereza inerradicable”. Las élites argentinas fueron conscientes de la necesidad de

-
4. En 1914 la Provincia de Buenos Aires había crecido a casi 1.600.000 habitantes y la proporción de extranjeros en el país excede al 30% de la población total. En medio de este proceso de *babelización* de las lenguas se precipitó un dantesco *collage* cultural fue el laboratorio experimental de la subjetividad tanguera, cuyo primer nodo se ubica entre 1850 y 1910 -ingreso del Bandoneón-. En 1909, y sobre el total de la población de la ciudad de Buenos Aires, había: 29,3% italianos; 17,1% argentinos; 11,2% españoles; 0,4% franceses; 0,4% americanos; 0,1% rusos y 41,5% otros (Azzi 1991).
 5. El *cocoliche* es una variedad surgida a partir del contacto entre el español y el italiano en determinadas condiciones históricas y geográficas: el contexto inmigratorio rioplatense queda acotado por las dos grandes oleadas de 1880–1914 y 1945–1955, sobre todo en la zona del Litoral argentino.

cultivar las tierras y poblar el país bajo la racionalidad civilizatoria (Halperín Donghi, 1998). Juan Bautista Alberdi en su libro, *Bases*, publicado en Chile en 1852, define desde el exilio el *arte de dirigir un país* mediante su célebre frase “gobernar es poblar”. Para cumplir tales cometidos, se dispuso el relato de importar al “*otro ideal*” —eurocéntrico— cifrando las esperanzas en “el *citoyen* del primer mundo” como el “agente del progreso” a cargo de la alfabetización de masas. Dada la persistencia de fuerzas indóciles en la Argentina, para Sarmiento la inmigración europea era un requisito de orden y moralización, “al que le asigna un rol civilizador; en efecto, “si hubiera un gobierno capaz de dirigir su movimiento, bastaría por sí sola a sanar en diez años no más todas las heridas que han hecho a la Patria los bandidos” (1962, 6). El lugar antropológico de la barbarie. Y a la sazón sentencia, “Los indios son unos pensionistas holgazanes... dejarles los niños de diez años para arriba, por temor de que sufran con la separación, es perpetuar la barbarie, ignorancia e ineptitud del niño, condenándolos a recibir las lecciones morales y religiosas de la mujer salvaje. Hay caridad en alejarlos cuanto antes de esa infección” (El Nacional, 30-XI- 1878)

La expectativa -frustrada- se cifraba en que el inmigrante de las luces, reemplazaría el problema orientalista, cual es ¿“civilización o barbarie”? En suma, el cosmopolitismo a nombre del “mito civilizador” erradicaría la “haraganería” gauchesca, criolla y mestiza. Bajo el *sainete*, las máscaras *del tano, del gallego, del turco o del judío*, quedaban retratadas como imágenes que sólo buscaban imágenes fragmentadas, momentos sin destino, que dibujaban un único aspecto de los personajes, de manera cómica, sin sugerir mayores interacciones de politización entre arte y política. El *malevo* y el *guapo* como figuras literarias —ficción liminar— que exaltaban el mito masculinizante develando el fantasma homosexual del género y sus umbrales homosociales (Cecon, 2021). Mientras tanto, Discépolo optó por la des-tipificación. La infamia del hombre sin raíz. El “sainete porteño”, como teatro de la primera oleada inmigratoria, jocosa e inclusiva⁶, llevaba escenas de “lo episódico”, para luego ir sumando figuras cada vez más complejas, que hicieran de la “máscara bufonesca del progreso” una figura fantasmática. La máscara simbólica tiene que ver con una integración forzada (cultural, valórica y nacionalista) que obligaba a la población a estar reducida a una situación de pasividad y que sin embargo desnudaba la decadencia de la oligarquía argentina. Esto resulta autodestructivo y no es solo una forma de aparecer frente al mundo, sino una manera de verse a sí mismos en la esfera pública y en la cotidianidad. Antes el “sainete costumbrista”, en su etapa de pura fiesta, no buscaba problematizar lo social, sino deleitar (entretener) e identificar mediante una economía de las tipificaciones, la atribulada distribución de cuerpos y sujetos. En cambio, en la *escena originaria* lo grotesco (del latín *grotto*) permitía establecer un reparto de representaciones realistas (“estéticas de la mundanidad”) que el programa liberal quería exportar.

Bajo esta trama tuvo lugar la transición desde el “sainete” hasta llegar al *grotesco-criollo* de Armando Discépolo bajo una “estética realista” que implicaba la caída de la “máscara adaptativa” y abrazaba imágenes de “eticidad mundana” impugnando la epopeya de la migración develando la adversidad tragi-cómica (Viñas, 1997) de oligarquías positivistas. Aquí el teatro, en tanto estructura narrativa, fue una máquina de desmitologización que develó la *experiencia dislocada del sujeto* moderno atrapado en un “tiempo cíclico”. El “grotesco criollo” (“*el italiano alienado*”) fue el registro privilegiado para develar la incomunicación, el desencuentro y la mutilación de los personajes. Aquella experiencia intempestiva aisló la producción de espacio público en las primeras décadas del XX y acrecentó el *extrañamiento* del devenir extranjero. De aquí en más, el lenguaje no sirve para comunicar y despuntó la relación entre ideología y estética. El dialecto propio del migrante ya no es un *rasgo pintoresco*, sino una *alteridad* insuperable que arroja al personaje a la intemperie de lo siniestrado. De allí que el “Cocoliche”, aquel español híbrido, fusionado con un sinnúmero de dialectos italianos, como, asimismo, el, Lunfardo -lenguaje presidiario- eran formas de revertir el silencio tortuoso de oleadas de italianos que migraron solos y que tampoco defendieron la lengua natal. Aquí el tango hereda y devela “un sufrimiento que no tiene voz” y que está en la base de sus letras, visualidades, sonoridades y composiciones. De allí que lo “grotesco” en la escritura de Armando Discépolo (Bajtín, 1990), recoge la polifonía de una sociedad metalingüística, cincelada en “periferias textuales”, bajo el mito de la inmigración exitosa. Según Ricardo Piglia, en la historia de la lengua literaria, se encuentra la contracara

6. Junto al componente cómico y jocoso, propio del género, los *sainetes* proporcionaban un medio de inserción cultural en la medida que contribuyen a producir un imaginario social que ofrece a los integrantes de una sociedad en un contexto histórico determinado, una figura de identidad, donde se produce una “identificación” entre los personajes del texto y los participantes de la sociedad.

guardiana de Leopoldo Lugones, junto a la gauchesca y la novelística anti-aristocrática de Roberto Arlt. Para David Viñas, “El grotesco es la caricatura de la propuesta oligárquico-liberal”. El proceso de *nacionalización cultural* sacrificó las lenguas del inmigrante porque trasluce que, en la Argentina, existe una aporía, que difícilmente se podría gestionar mediante los gobiernos de turno. En el caso de Roberto Arlt (Sarlo, 2000) su “economía literaria” resulta urticante, pero empalma con el clima cultural de los hermanos Discépolo (“teatralidad y lírica popular”). En su pluma Arlt, mezcla simpatías y rechazos, pero supo valorar el fondo bufonesco como el *quid* trágico del hermano mayor de los Discépolo y, especialmente, de su obra *Babilonia*. “Lo bufo”, la vacuidad de la existencia en comunidad, la economía de la orgía, es la tragedia que Arlt —escritor maldito entre malditos— cultivó en sus *Aguafuertes porteños* (1928-1933). Según algunos escritores de la época, el *orden mórbido* se debe esterilizar en favor del “porvenir nacional”. Todo ello develó la agonía de los dogmas que padecía la oligarquía argentina. Para Beatriz Sarlo,

“...esta incomodidad se debe a la imposibilidad de encasillar su narrativa [la de Arlt] dentro de una ideología determinada. En suma, la abundancia de actos de violencia es interpretado en términos de “estrategia”; es decir, como mediaciones necesarias para enfrentar cualquier lazo social, o, mejor dicho, para enfrentar la imposibilidad del lazo social [en la argentina]” (Sarlo, 2000, 9).

El *desarraigo* fue la agonía de las identidades y el desenmascaramiento de las representaciones normativas. La “extraterritorialidad cultural” que padece el sujeto bajo la diásporas de los sentidos, cuando las máscaras caen como un sistema representacional enmohecido. La escuela dramatúrgica, el tango en particular, develan un mundo sin referencias. Un *collage* de la supervivencia. Todo en una doble configuración, ya que ausencia e inmigración se presentan como una circunvalación. Tratar de regresar a la tierra de origen, es decir, a quienes abandonaron Argentina para retornar a Italia, carece de sentido. Una vez en la patria de origen, se padece el extrañamiento —apátrida— como lo había sufrido una legión de italianos, cuyo padecimiento fue haber perdido la lengua. El hombre extraviado, demencial, desquiciado, *fuera de sí*, queda atrapado por la esclavitud de lo cotidiano, entre máquinas y paredes. Un mundo-inmundo, una vivencia consumiendo vida. En suma, movimiento circular que no implica un regreso a la misma tierra. La confusión de lugares y tiempos no se debe solamente a la sensibilidad de los personajes, sino fundamentalmente a la alienación provocada por el extrañamiento y el doble exilio que nos hace ajenos a toda tierra. *Fin de la máscara*. En alusión a lo anterior, en su obra, *Stéfano*, de Armando Discépolo nos encontramos con el siguiente texto,

“El Abuelo, estando en Italia, confunde Buenos Aires con Roma, Mussolini con Perón, y cree todavía estar en Buenos Aires y estar en deuda con el deseo de volver a su patria. Su lengua, por otra parte, híbrida y de frontera entre el español y el italiano, consolida este espacio de tránsito perpetuo entre dos culturas y dos tiempos, sin que se produzca una diferenciación entre ambos, un distanciamiento o una integración. Podría decirse que esta lengua intermedia es el índice del movimiento identitario del sujeto y de la imposibilidad de una definición o, en todo caso, su indefinición que, paradójicamente, lo localiza en esa identidad “otra”. (Bravo, p. 7.)

El aporte del autor de *Stefano*, fue fundamental para retratar los lenguajes del desarraigo entre *Tanos* (1887-1971) en la “galería de los grotescos”⁷. Y así, enriquecer la canción popular para el tango burlón (picaresco) de Santos Discépolo. Lo anterior sugiere algunos cruces con un “anarquismo” que David Viñas alcanzó a consignar en el giro hacia la obra *Mustafá* (1921). Tal obra de Armando Discépolo, articula un triple movimiento, desplaza el mito del italiano enraizado en el *porvenir de las máscaras*, y lo devela en sus ambiciones difusas para resguardar su identidad en medio de mundos donde no hay beatitud en las trayectorias de vida. La avidez era necesaria, cuestión similar ocurría con el “mito gauchó” y, especialmente, el vacío gubernamental del proyecto liberal argentino migratorio que, insistía, en mostrar el *Centenario* como una tierra vigorosa —léase conventillo solidario— con el italiano. La holgura del “*sainete*” costumbrista quedaba atrás. “Tu cuna fue un conventillo, decía antes Vacarezza. Según Celia de Almada Ordoñez, “La escritura de

7. El desbordamiento y lo topográfico como lo propio del *cuerpo grotesco* supone una interferencia o interrupción sobre las formas normalizadas de los cuerpos en la sociedad. El *corpus grotesco* habrá pues que entenderlo como un plano de inmanencia de la vida, o bien, afirma la vida como pura positividad -no dialectal- en la que el propio desbordamiento como alegría de la vida, pone en crisis la relación entre economía, deseo y ahorro a partir del puro gasto de energía tal y como sucede en la *económica de la orgía*.

grotescos se convierte, entonces, en cauce para ahondar en la caída de los mitos fundacionales, entre ellos el que ha convocado a miles de italianos a las orillas platenses para que estos sean impugnados, después, como los responsables de una ciudad masificada y en decadencia”, debido al supuesto afán materialista de los recién llegados. Las artes de “lo grotesco” denuncian los frágiles lazos de la comunidad y las glorias del *Centenario* se desvanecen. Este es el caso de *Stéfano*, “una crisis de alegría dolorosa” (1928) de Armando Discépolo. Este es el caso de familia, absurdo y temporalidad en una reescritura del grotesco criollo,

“...en la reescritura que Cossa y Kartun hacen de esa tradición a fines del siglo XX, la inmigración no parte de Italia o España sino de Argentina. Una visión diferente se incorpora dentro del universo textual de lo conocido, ya que estamos percibiendo un espacio geográfico nuevo, y recepcionando la intriga desde un lugar extraño. Argentina no es ya el recipiente de los inmigrantes, sino España, en este caso. Nos encontramos con un “mundo al revés”, en donde lo conocido da paso a lo desconocido” (María Pensa, p. 2).

En suma, *lo grotesco* —tragicidad y comicidad— comprende la caída del proyecto inmigratorio. En Buenos Aires, abundan burdeles, cabarets y lupanares que activan la histeria de las élites conservadoras, que acusan la decadencia moral. Eugenésicos, criminólogos, psiquiatras y una organización de médicos higienistas dibujan los prostíbulos como espacios de alienación y enfermedad que deben ser intervenidos. Las clases dominantes argentinas ven en las prostitutas la encarnación del peligro degenerativo que amenaza a la nueva raza argentina por su poder de fecundación. Para la “generación de higienistas”, la unidad moral de la nación está bajo amenaza, por el cuerpo del inmigrante y la sexualidad. Nuevamente contra la cuestión de la “unidad”, arrecia una “peste extranjera” que encarna el *italiano, el español o el polaco*. El tango, con sus barbaries prostibularias, más de seis mil tugurios a comienzos del XX, reúne rufianes, proxenetes, malevos y marginados. *Goce y placer* en medio del *naturalismo darwiniano*. El obrero Ángel Villoldo y los privilegios del pianista Roberto Mendizábal, muestra del lunfardo hereje y el afinado francés Y sí, aunque el tango es parido en las sábanas de un prostíbulo, simboliza la peste e infección de la inmigración. Con todo, en el género no hay “pecado original” por sus márgenes culturales, no hay un “mal antropológico”, sino que el tango es el efecto cultural de una insondable mixtura. A la manera de un caleidoscópico —lejos del sincretismo— participan en su elaboración plural-discordante, italianos, españoles, judíos, franceses, alemanes, africanos. En suma, tango *gitano, cubano, americano, brasileño y andaluz*, etc. De allí que la pregunta por su origen sea una fábula. Un mito en búsqueda de la identidad perdida que, por la vía del lugar originario, se transforma en historia y deviene metafísica. Un despliegue de sucesos que habrían estado previamente establecidos. Los inmigrantes, especialmente genoveses, españoles, polacos y judíos, poblaron las zonas periféricas de la ciudad, donde se mezclaron con los criollos pobres, descendientes de indígenas del interior o de antiguos esclavos negros. Tras cuatro décadas de gestación/hibridación, el tango no puede ofrecer un origen claro y, al igual que el jazz en *Nueva Orleans*, es la fusión que cincela su compleja identidad hacia 1900.

Por fin, el prostíbulo y la sábana donde se acepta placer y se negocia la redefinición final del tango en los 30' del siglo XX. Después vendrá el smoking, el icónico *Canaro en París* y los salones de Estados Unidos. Cabe subrayar, el rechazo inicial de las clases conservadoras y liberales a la matriz popular del tango que, gradualmente, se abrió paso a su revalorización luego de su reconocimiento y difusión por las potencias coloniales vinculadas al modelo agroexportador. Aludimos a Francia e Inglaterra esencialmente (Savigliano, 1994). La revalorización externa de la identidad nacional fue gracias a potencias que asimilaban su economía pasional, cuestión que provocó conflictos culturales en la visión —esencialmente negativa— que las clases argentina dispensaban hacia el tango y los sectores populares asociados al género.

De ahora en adelante el abandono, el amor y la madre. El “desborde dionisiaco” se vuelve canción y el género por fin se higieniza mediante estrategia de masificación y acceso, por medio de las industrias culturales (Varela, 2005, 23). Pero no está todo perdido. De aquí en más el relevo recaerá en la escritura dramática de Enrique Santos Discépolo. Por fin, cuando la cultura oficial se consagró a las imágenes de un cuerpo sin excesos y autónomo, el teatro popular promueve la exhibición de un “cuerpo grotesco” (Bajtín, 1994). La concepción grotesca del cuerpo procede del borramiento de las fronteras propias del carnaval, a saber, la indiferenciación del individuo en la multitud o por el desborde de los propios límites. En concreto, se destacan los orificios o protuberancias del cuerpo y se torna prevalente la exageración y las actitudes “bajas” relacionadas con la comida, la bebida, la sexualidad, los excrementos y la muerte. En este sentido,

“La parodia” pone en escena una “segunda vida del pueblo” (Bajtín, 1994) regida por otros valores, cuya sola manifestación expresa la dualidad latente en una sociedad que no es estática, cerrada ni definitiva. Esta suerte de simultaneidad renovadora reafirma la posibilidad de lo nuevo en la mera coexistencia, por lo que incluye al otro, necesita la voz del otro, en un procedimiento que Bajtín denomina “dialogismo”. (Mauro, 2019, 19)

Enrique Santos. El sujeto escindido

Como hemos visto la compleja construcción identitaria del tango se encuentra estrechamente hermanada con el desarrollo del teatro Rioplatense. El teatro nacional daba cuenta de las transformaciones socioculturales en curso, el impacto de la inmigración, esencialmente italiana, y sus efectos en la vida cotidiana. Santos Discépolo (1901-1951) fue parte de este movimiento cultural, donde resultó clave la intervención de Armando Discépolo, autor de “sainetes” y mentor del “grotesco criollo”. La intervención del dramaturgo en *Mustafá* (1921) devela dramáticamente los problemas de integración y, esencialmente, la lengua desgarrada, fragmentada, herida, que acompaña este fracaso y muestra las rupturas identitarias. En suma, las frustraciones y las dificultades de *estar en el mundo*, de haber emigrado. La migración convoca al “infinito errante”, como si estuviera condenado la destinación. La lengua es sinónimo de destierro porque la comunicación no fue un proceso fácil. Un lugar transfronterizo de la *no* pertenencia, donde solo es posible pulular en las desposiciones y en desarraigos sin mediación hermenéutica.

La vocación de márgenes es un recurso fundamental de la dramaturgia argentina que marca la transición del *sainete* al grotesco criollo (paso de la máscara al rostro) donde *comedia y tragicidad* se articulan. Mediante un giro dramático se devela la humanidad desterrada. Aquí irrumpe un “sujeto estallado”, “escindido”, donde la intensa hibridación somete todo al espacio de lo intempestivo. Ya no es posible reírse de lo cómico, salvo dolorosamente mediante una nueva interacción entre arte teatral y campo socio-cultural. Especialmente, porque se requiere una descripción realista del destierro (migrantes) que no tiene revés en su extranjería. El lenguaje mismo es sinónimo de incompreensión⁸.

Es un lugar común invocar la “crisis de invención” en la obra del comediante argentino durante los “años dorados” del Peronismo histórico (1946-1955). Los trabajos de Emilio de Ipola (1986, 1989) y Sergio Pujol (1992) apuntan, desde perspectivas disímiles, en tal dirección. Al decir de ambos investigadores, el autor, en su afán de representar una “modernidad atribulada” y un mundo de *máscaras* caídas, habría padecido una “crisis curatorial”. Un “vacío de inventividad” en su *arco poético*, que se puede atribuir al monumentalismo estético del primer peronismo —al cual suscribió sin miramiento de pasiones. Enrique Santos desplegó un “arte comprometido” que se expresó en un contexto de enemización en la *suite tanguera* y los opositores al peronismo. Todo se debe a su activa participación con Juan Domingo Perón, especialmente, bajo la sátira radial “mordisquito” (“Yo pienso y digo lo que pienso”). Y es que Mordisquito “ingresa al campo discursivo de lo político y establece una [tenaz] enemización” (Del Valle, 2022, 13). Una disputa entre enunciados cuyo corolario es la frase “¡No, a mí no me la vas a contar!”, como exclamación que niega el discurso opuesto. La creación de un destinatario oposicional a *Mordisquito* nos lleva a afirmar que nos encontramos en el terreno del discurso político. Un antagonista, la oligarquía carnera y sus escuderos, a quién dirigir las recriminaciones de su polémico mensaje (“Braden o Perón” en un símil). El escritor establece una identidad común entre los conceptos de *pueblo, patria, y partidarios del gobierno*. La *destinación* es el pueblo, que sólo incluye a la “topografía peronista”, a saber, a las abrumadoras mayorías populares que han conocido de hechos, beneficios y políticas sociales de dignificación. En suma, una secuencia, entre lo popular, pueblo y patria, reconciliados en la patria peronista.

8. En obras como *Mustafá*, Armando Discépolo contribuye a formar la conciencia y la identidad de la nación argentina y adicionalmente, a casi de un siglo de concluida, humaniza y le da un rostro a la inmigración, a las diferencias entre los seres humanos, a la solidaridad. Claudia Kayser-Lenoir en su excelente estudio sobre el grotesco criollo menciona que los dramaturgos argentinos han vuelto a sus orígenes [el grotesco criollo] porque toda la experiencia que ha pesado sobre el teatro desde esa época hasta hoy, ha resultado en un fenómeno que podría ser calificado de ‘movimiento’ dentro de la dramaturgia actual.

Nuevamente lo “grotesco-criollo” devela dramáticamente los problemas de integración y la lengua desgarrada, fragmentada, herida, acompaña ese fracaso y muestra las rupturas identitarias, las frustraciones y las dificultades de *estar en el mundo*, de haber emigrado. La migración convoca al “infinito errante”, como si estuviera condenado la destinación. La lengua es sinónimo de destierro. Un lugar fronterizo de la *no* pertenencia, donde solo es posible pulular en las desposesiones y en los desarraigos.

El ocaso de las máscaras modernizantes determina la transición del *sainete* al grotesco criollo (paso de la máscara al rostro) donde *comedia y tragicidad* se articulan. Mediante un giro dramático se devela la humanidad desterrada. Aquí irrumpe un “sujeto estallado”, “escindido”, donde la intensa hibridación somete todo al espacio de lo intempestivo. Ya no es posible reírse de lo cómico, salvo dolorosamente mediante una nueva interacción entre arte teatral y campo socio-cultural. Especialmente, porque se requiere una descripción realista del destierro (migrantes) que no tiene revés en su extranjería. El lenguaje mismo es sinónimo de incompreensión⁹.

No pocas veces Discépolo fue considerado un autor “maldito” (Muñoz, 2018) por las élites culturales. La escritura de su pensamiento más allá del tiempo en el que existiera lo haría el poeta de una época sombría. En el ciclo de la “década infame”, como en tiempos de felicidad para la clase trabajadora durante el gobierno Peronista. Y es que bajo la “década infame” (1930-1943) la “oligarquía carnera” había convenido un envilecido acuerdo con Inglaterra. Enrique Santos Discépolo, anarquista en su juventud, toma nota de *Mustafá*. Contra ese fondo decadentista y su “abismosidad”, la poética de Discépolo, *hipérbole de la subjetividad*, implica retratos de la vida cotidiana (incertidumbres, abandonos, desprecios, explotación, corrupción y miserias). Todo transcurre bajo el desencanto que, solo puede ser emplazado, por “estéticas del margen” para denunciar formas de exclusión, enemización y crisis del iluminismo occidental. El famoso pacto Roca-Runciman (1933) fue el colofón de letras existenciales y otras que responden a la “exacerbación de lo grotesco-criollo” (“Chorra”, y *el rol activo de la mujer contra el hombre amurao*, en 1928) como elección estética en el tejido enunciativo-lingüístico del tango, en tanto arte del sarcasmo y el melodrama. Muchas veces la prosa del dramaturgo apeló a exacerbar una abundancia de sátiras y el (monumentalismo) “*pathos* suicidas” en medio de la *angustia urbana*. Una triangulación entre el tremendismo de la ruina, lo grotesco-criollo (denunciante) y una ética humanista universal del *porvenir*. Pese a lo último, el diagnóstico hiperbólico, aún abraza un humanismo esperanzador ante el descalabro modernizador. El programa higienizante del orden civilizatorio y los cisma teológicos del pequeño siglo XX develan las patologías del progreso. En medio del despeñadero, destaca la invocación de la ironía, la mordacidad, el fatalismo y la miseria. Todo sucede cuando la vida cotidiana se inunda en mercancías y la masificación de los consumos rompe con la metafísica del aura” (programa benjaminiano). Detrás de una época enlutada, Discépolo cultivó el *humor grotesco*, y su trasfondo dramático deslizaba un *J'accuse*. Tras la debacle social (años 30’) la Argentina se sumía como un enclave del “colonialismo inglés” y ello pavimentó el camino a una “pandemia moral” donde el poeta presagió —y supo nombrar— la condición sombría de la época (“los hombres son unas fieras”). La vida cotidiana transcurre entre “cafetines” y “conventillos” donde conoció de cerca las noches de bohemia, el dolor del inmigrante y la pobreza orillera. Tal aprendizaje popular, no fue sólo un gesto de renuncia radical frente a la comunidad —y sus afectos—, mero “muro de los lamentos”, sino la exaltación de recursos de denuncia y conciencia crítica. Al precio de que el autor fue catalogado como un “dramaturgo de la amargura”, obviando que el uso de lo grotesco (“*Flaca/dos cuartas de cogote/y una percha en el escote*”), fue la energía crítica para “exaltar lo ridículo” y ello implica un “escepticismo de la vigencia” que la *suite tanguera* intento subestimar. El uso de lo grotesco no fue la única posibilidad de cruzar política y estética en Discépolo. Y sí, ciertamente existen otras artes. Hay dos textos cuyo motor es la denuncia social, donde el mundo es presentado como un gran escenario de “lo grotesco”, “*Qué vachaché*” —ya citado— y “*Cambalache*”: *ahora el mundo se tornó grotesco en sí mismo*. Las imágenes carnales a modo de corso se mezclan. En suma, tiene lugar un paisaje

9. En obras como *Mustafá*, Armando Discépolo contribuye a formar la conciencia y la identidad de la nación argentina y adicionalmente, a casi de un siglo de concluida, humaniza y le da un rostro a la inmigración, a las diferencias entre los seres humanos, a la solidaridad. Claudia Kayser-Lenoir en su excelente estudio sobre el grotesco criollo menciona que los dramaturgos argentinos han vuelto a sus orígenes [el grotesco criollo] porque toda la experiencia que ha pesado sobre el teatro desde esa época hasta hoy, ha resultado en un fenómeno que podría ser calificado de ‘movimiento’ dentro de la dramaturgia actual.

caleidoscópico donde se dibuja una homilía para bipolares, o bien, un paisaje de disparidades: “Mezclao con Stavisky va Don Bosco”. 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. “*La Mignón*” es un calco del francés para referirse a una ‘querida; *Don Chicho* 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)/ y “*La Mignón*”/ *Don Chicho* y *Napoleón/Carnera* y *San Martín*.

Sobre el “*Cambalache*” que atraviesa el proyecto moderno, cabe señalar algunas cosas. Es importante subrayar que la letra canónica del tema data de 1934. En el caso de Discépolo, “canon” no alude al texto muerto —ley de bronce— o “corpus cerrado”, sino a “objetos de cultura popular”, transmitidos y resignificados que iluminan el presente y siguen añadiendo valor desde su creación. Fue Julio Sosa en 1964, tres décadas después, junto a la orquesta de Leopoldo Federico, quienes registraron la versión más difundida y, ciertamente, donde quedó estampado la proyección del tema, abriendo otra temporalidad asediando todo el relato civilizatorio del siglo XX. Sin duda, se trata de una doble temporalidad¹⁰. En un mundo de extravíos el “sujeto pulula”, la vida cotidiana se desenvuelve en el absurdo. La influencia de Armando Discépolo (grotesco/genuino) es determinante. Aquí no hay tragicidad estricta, salvo imágenes de desorientación que, pese a todo, en algún momento, conducen a la producción de sentido. De allí que el dramaturgo no sea un autor estrictamente distópico, en cuanto a su producción, sino *sustancialmente grotesco* (en el argot que moviliza su producción). Discépolo ofrece un “reparto de lo grotesco” donde la risa no está ausente, ni es diluida, pero es más bien amarga, incierta y bifronte. (Pujol, 2022, Bloom,1995).

Con un ligero parecido de familia, cual moralista decepcionado, el autor de *Cambalache* (1934) se inscribía como un pensador que presagiaba la *decadencia moral* de occidente, a la manera en que Oswald Spengler lo había hecho años antes. El *Cambalache* fue también un símbolo de la Argentina de esos años. En medio de la corrupción de la década infame”, donde los militares, la iglesia y la oligarquía habían formado un frente común para controlar y dominar a la sociedad civil, trabajadores indisciplinados, y a sus pobres anarquizados. El tango deviene en la oración del presente. Aquí se inaugura la pérdida de significación moderna, y un talante crítico, ampliamente explotado en la obra del autor. Como conclusión de lo anterior, la razón moderna se habría suicidado (desquicios de la máquina industrial que el Gardelismo elevó a la potencia)¹¹. Pero cabe subrayar que el recurso de la denuncia tremendista hunde sus raíces en una escritura del porvenir. Entonces, ¿qué hay de los personajes discépolianos en medio de sombras y errancias? ¿Pesimismo de la razón o aún existe algún porvenir en plena masificación de la técnica? Es posible aventurar que, pese a la intensa crítica a la teoría del progreso, el autor no abraza sin más, las visualidades del apocalipsis. Lo prevalente en su prosa, son personajes en pausa, contrariados, entrampados en tumultos dolientes, o bien, temporalmente envilecidos, aquellos que evocan la tragedia del hombre condenado al sacrificio -como muestra abnegada de la filiación divina-. Tal sacrificio es tan ineluctable como vano, o bien, como dice una de sus letras. “Me clavó en la cruz / tu folletín de Magdalena / porque soñé / que era Jesús y te salvaba” (*Soy un Arlequín*, 1929). Lejos de una hermenéutica de la negación, y la perpetración del nihilismo, el dramaturgo abre la puerta a una “ética de lo común” asistida por un orden del sentido. Aludimos a la modernidad en su expresión teológica. En virtud de este proceso de “canonización”, Discépolo escribe en los “años dorados del peronismo” una de sus últimas obras póstumas, *Cafetín de Buenos Aires* (1948). El *Cafetín* es un espacio de “saberes vagabundos” y profanaciones, o bien, un lugar donde el “sujeto” nunca egresa —en la burda esperanza— porque siempre estará bajo una forma de “aprendizaje” ante la “escuela de la vida”, esto es, un “aprendizaje o un programa inacabado”. Aquí el dramaturgo explota fundamentalmente el expediente existencial en sus abismos. *Cafetín* frente a esas “*mesas que nunca preguntan*” es la figura materna. La “vieja”, en la jerga masculinizante, siempre habrá de ser la única persona que nunca fallará. Esto representa una inflexión respecto de los más notables registros existenciales de Santos Discépolo. No debemos olvidar que el mismo poeta mediante

10. Sin embargo, se trata de una discusión abierta. Cabe admitir que Simón Reynolds (2012) ha nombrado como “retromanía”, una suerte de explotación del pasado que riesgosamente raya en el “autoplagio”. En el tango tal fenómeno ha existido y tuvo lugar -entre otros periodos- bajo el menemismo (1989-199) dada la irrupción de orquestas típicas.

11. Donald Castro sostiene que, en 1925 se vendieron 500 mil discos en la Argentina, el 90% correspondía al género del tango.

frases memorables al estilo del tango ¿Qué vachaché?¹² (1925), sentenció la irreversible debacle de la razón occidental. En su célebre *Cambalache* (1934) recusaba los vicios inexcusables del programa moderno. “El mundo fue y será una porquería ya lo sé, en el 510 y en el 2000 también...”. No hay pureza en el origen. Sin perjuicio del malestar con el progreso de las modernizaciones, no hay nostalgia ontológica en el dramaturgo. No es sólo la añoranza por la moral siniestrada, “lo grotesco” implica un “escepticismo de la vigencia”. Una criticidad que hunde sus huellas en una *rectificación salvífica*. Antes Perón había nombrado al dramaturgo, *director ad honorem* del Teatro Cervantes, con ello el poeta se ganó varios problemas en el campo artístico.

Lo anterior nos lleva a establecer una apostilla que se refiere a la participación de Santos Discépolo en la “modernización cultural” y su rol al interior del aparato publicitario del peronismo. Aludimos a un momento de inflexión. A la luz del fervor, que ya hemos mencionado, hacia el gobierno de Juan Domingo Perón, la sociedad de los años 50’ no fue “una porquería”, “ni un despliegue de maldad insolente”. Tampoco fue un permanente desarraigo, como habría escrito Discépolo en los años 30’ (*Cambalache*). Por el contrario, la tierra peronista representaría un lugar fértil donde vale la pena habitar. Ello modifica las condiciones de vida denunciadas por *lo grotesco* en las tres primeras décadas del XX. Cabe admitir que el peronismo fue un movimiento policlasista, y nacional-populista que alteró las “relaciones de clases” en Argentina y apoyó un nuevo panorama cultural donde llegaron a convivir la clase media liberal y el campo popular junto a la oligarquía, proceso de inflexión en la historia del país trasandino.

Pese a lo último, y a su relevancia, la política radial (“*Yo pienso y digo lo que pienso*”) devela el lugar de un desencuentro sin retorno entre *tango y peronismo*. El programa era una lúcida defensa del gobierno de Juan Domingo Perón, en el contexto de las elecciones presidenciales (noviembre de 1951), marcado por la prosa irónica contra la ceguera del antiperonismo. El mensaje y la politización estética de sus letras iniciales colisionan con su afiliación a la épica peronista. Tal tensión es parte de la *crisis de inventividad* que se expresa en su dificultad de producir nuevas notas, cuestión que dará paso a la música festiva de las orquestas típicas y los carnavales. El movimiento de masas del justicialismo trascendía el “conventillo”, el “suburbio” y el “prostíbulo” (Vila, 2000, 89). Perón será el líder de los desencantados y un mesías de la dignificación argentina. Entre otras cosas aquí comienza una fuerte expansión de capas medias bajo un Estado social de derechos. Tal dolor será un recuerdo de los años 30’—década infame— que debe ser superado por el tren del progreso industrial. Esto último será el inicio de un *periodo de decadencia* en la creación a propósito de la tesis de Pujol y De Ipola, desde diversas perspectivas. La única forma de abordar este nudo, como ya lo señalamos, es interrogar la brecha irreductible entre *Tango y Peronismo* que será el comienzo de la industria cultural y un tiempo experimental en las audiencias populares. Tampoco hay indicios que nuevos letrados de capas medias tuvieran cabida al interior del programa popular del justicialismo. Por fin, no existió la densidad de poetas como Homero Manzi o Cátulo Castillo, *so pena* que casi cedieron a la burocracia cultural del justicialismo.

Es necesario una última apostilla referida a la industrialización del tango, no siempre comentada, lo trágico y el desgarrar es prevalente en la obra de Discépolo, salvo la experiencia política bajo el peronismo. En el tango *Tormenta* sentencia, “*yo siento que mi fe se tambalea que la gente mala vive ¡Dios! mejor que yo, si la vida es el infierno y el ‘honrao’ vive entre lágrimas ¿cuál es el bien?* (1939)”. Aquí Discépolo plasma el más exuberante dramatismo. Un grito desgarrador al igual que Job en el Antiguo Testamento. El hallazgo discepoleano es que el tango está encarnado en una “metafísica de la tristeza” y melancolía, a saber, “figuras tanáticas” de difícil articulación con el futuro vibrante del mundo peronista y la tecnificación de la creatividad. El tango *Confesión* de 1931 (en coautoría con Luis César Amadori y musicalizado por él mismo) relata la actitud de una víctima que, por la pobreza, sacrifica su amor en el altar del mercado. En el ascenso deviene un perverso con su mujer-compañera, para que sea abandonado y pueda emparejarse con un “bacán”, y así vivir “hecha una reina”. Su letra dice, “Sólo sé que la miseria cruel que te ofrecí me justifica al verte hecha una reina que vivirás mejor lejos de mí...”. El dramaturgo se siente estafado por ser “*uomo bono*” (supuesto

12. Según Galasso citando al propio Discépolo, cuenta que desilusionado por el fracaso de “*Qué vachaché*”, Discépolo decide guardar su nuevo tango: “*Esta noche me emborracho*” (1928). Durante una gira teatral por Uruguay, mientras ensaya en el piano y frasea una letra, observó que una prostituta lloraba desconsoladamente. Esa mujer se había visto a sí misma en esa canción, comprendía su *tragedia existencial*, porque se reconocía en ese discurso; comprendía también, junto con el paso del tiempo, un mundo miserable.

antropológico); y por seguir las enseñanzas de la fe; mirando cómo a su alrededor la maldad antropológica del hombre vive mejor que él. Esté tango, como todos los de Discépolo, posee una infinita actualidad. Al margen de su relación con el peronismo, el texto discepoliano es un ejercicio de comprensión y solidaridad universal. Una batalla contra la soledad y un intento por acompañar al “otro” en la infinitud de su dolor o alegría. La prosa logra articular la “comunidad del recuerdo” como un momento de encuentro intersubjetivo. En medio de tumultuosos urbanismos denuncia los problemas de la ciudad para alivianar la culpa del dolor y compartir la alegría. Volvamos a otro verso del mismo: “...Si la vida es el infierno/ ¿Cuál es el bien...del que lucha en nombre tuyo, / Limpio, puro?... ¿para qué? Si hoy la infamia da el sendero / Y el amor mata en tu nombre, ¡Dios!, lo que has besado... / El seguirte es dar ventaja y el amarte sucumbir al mal”. Hasta aquí el drama existencial. Con todo, qué duda cabe, lo más prolijo de la poética Discepoliana está concentrada en aquella Argentina de la “década infame” (Gobiernos dictatoriales de Uriburu y Justo). De un lado, tenemos el tango grotesco-denunciante, (*Chorra, Victoria, Justo el 31*), donde diluye radicalmente las fronteras entre la risa y llanto, alegría y el dolor: un polo se confunde con el otro mediante letras paródicas y, de otro, el “sublime” drama existencial frente a la modernidad“...de llorar la biblia frente a un calefón”.

A la sazón, lo anterior, está retratada en letras de bronce como *Desencuentro, Yira-Yira, Martirio, Confesión, Fangal, Canción Desesperada y Desencanto*. Todo indica que la producción tanguera más fecunda del autor se ubicaría en el periodo 1925-1939. En aquel tiempo el autor de *Cambalache* se nos presenta como un “moralista decepcionado” que ha desahuciado el proyecto moderno. Merced a los vicios de los años 30’, el tren darwinista no es posible. En la suite de tangópolis, tal década marca el fin del periodo más prolijo de aquello que Osvaldo Pugliese definió como un “folklore de la plata” (*guardia vieja*).

Reflexiones finales

En síntesis, existe una tensión entre dos ejes de la narrativa Discepoliana. De un lado, lo grotesco (el *pathos* existencial más reconocido) como “energía crítica” y, de otro, el proceso de democratización de la cultura bajo la modernización del Estado y los consumos simbólicos (1943-1946). Respecto a su último período cabe decir lo siguiente.

La tesis sobre la crisis de invención del dramaturgo debería explicarse por el proceso de institucionalización (modernización cultural) que experimenta el tango bajo el primer peronismo. Se trata de una tesis abierta por De Ipola y reiterada bajo otro expediente por Pujol. En lo sustantivo, la crítica contra las cadenas del progreso es evidente. El proceso de “democratización de la cultura” a partir de la implementación de las políticas inclusivas del primer peronismo provoca una modificación del paisaje social que podríamos definir en términos de “contratos modernizantes” (1946-1955). Esto comprende un periodo de accesos culturales asociados a la formación de nuevos espectadores e interacciones entre el campo popular la y tecnificación del género (Romano, 1973). Ello implica que la “cultura de masas” desde 1943, consolidada en el ciclo 1946-1955, hace de “lo grotesco-criollo” un oficialismo cultural donde el tango comercializa su inscripción de margen. Aquí se pueden distinguir dos formas de cultura popular. La primera es visible en las transformaciones que se producen dentro de la convivencia ciudadana y la expansión de la esfera pública. Ciertamente, aparecen nuevas pautas de integración colectiva, tanto en la vida laboral (procesos de gremialización) como en la política (manifestaciones multitudinarias y conmemoraciones del 17 de octubre) y en las diversiones populares. Estas nuevas pautas de la industria del espectáculo, a saber, bailes de carnaval, competencias deportivas, el cine, el teatro y el turismo social, comprenden la configuración de “nuevos hábitos de consumo” en el marco de la *democratización de la cultura*. Se trata de una ráfaga de sucesos altamente concurridos y, que, en muchos de los casos, como las artes teatrales y cinematográficas, se complementan con medios masivos de comunicación, a saber, diarios, programas radiales y revistas. La “democratización del bienestar” instaurada por el peronismo, se encuentran concretamente en la inserción de estos “nuevos consumidores culturales” y afectan no sólo a la estructura social sino también al espacio urbano.

Dicho esto último, tenemos la hebra más gravitacional de Santos Discépolo. Pese a las preguntas que abre lo anterior, hay un “proyecto existencial” respecto a la *marginalidad existencial del hombre moderno*.

En atención a lo que implica “lo grotesco” se congrega e irrumpe el desmantelamiento de la vida cotidiana, y no solo para efectos del inmigrante, sino, en el plano de la subjetividad moderna. Las “premisas” de una filosofía existencialista se expresan en un lenguaje cotidiano y sobrepasan el fondo profundo de cualquier existencia. Una “fenomenología de la desorientación del mundo” (Dei, 2012). Como dice Belvedere (2004) si la *fenomenología de la vida* muestra que todos los afectos pueden devenir de uno a otro, si la alegría sucede a la pena y viceversa, “entonces bien se podría decir que hay una “fenomenología de la vida” en Discépolo. Y ella nos pone frente a la realidad del tiempo extático propio de todo viviente, en el cual el tiempo ideal de la fenomenología histórica se desvanece ante el ritmo monótono, incesante, en que la vida se da a sí misma siempre del mismo modo y, a la vez, de un modo distinto: “hoy... / mañana... / siempre igual...” (“Martirio”).

Cómo señalamos más arriba, “lo grotesco” como lenguaje del desarraigo obró como denuncia y también contribuyó a develar un sujeto de la escisión (*fuera de sí*). Ello comprende la esperanza frustrada en el sur de América Latina, y a su vez el desencuentro entre “rostro y máscara”. Esta última no fue más que el elemento adaptativo frente a las promesas liberal-conservadoras de la oligarquía argentina. En el campo del psicoanálisis ello implica una escisión o desgarró entre el mundo consciente y el mundo inconsciente de un sujeto. Esto último, también puede verse entre la *persona* (como máscara) y el ser de esa persona que ha sido traducido como “yo” y en inglés como “self”. Con todo, tras el dominio temático de la negación, el “recurso de lo grotesco” devela un contexto represivo, pero no cancela un “horizonte ético” en los momentos sin destino de la inmigración. Un “nihilismo fértil”, cual hilo de voz, se sostiene en la obra de Santos Discépolo. Pese a los sucesos, la capacidad regenerativa del lenguaje permanece en vilo al interior de la modernidad. La voz del dramaturgo es un espejo de los efectos abiertos por el mundo de la técnica, los consumos de masas y la colusión entre espíritu y negocios. El dramaturgo sentencia el *fin del de progreso* conservador y su olimpo desde la más mordaz denuncia, aspirando a un orden cuasi-católico, pero sin un fundamento burgués. Hay que decirlo, nunca en el tango apareció tanto ‘Dios’ y sus allegados, “la Biblia y el calefón”. Por fin, la creación discépoliana —con su prosopopeya— comprende la constante fricción entre dos “modos de existencia”, una disputa de valores, íntima tensión existencial, a saber, dignificar un lugar en un mundo que carece de sentido y, a la sazón, no tener lugar en la época del desencantamiento.

Con este ensayo hemos sugerido que, así como la “Generación del 900” dio cuenta del fracaso del mito postulado por Sarmiento y Alberdi, sustituyendo la modernización por “lo grotescos” y sus márgenes. Las letras de Enrique Santos Discépolo -teatro y lírica- escenifican, desde la perspectiva del inmigrante, el desengaño, mito análogo y correspondiente al “*gobernar es poblar*” de Alberdi. Hemos dado cuenta de ambos dramaturgos para explicitar de qué modo cada uno de ellos expresa la contraparte de los mitos que sostenían el ideal del progreso argentino. En suma, el *grotesco* cultiva la denuncia que corresponde asignar a los tangos de Enrique Santos, a saber, cuestionar la posibilidad de vivir bajo las reglas éticas, pues quien intenta practicarlos es condenado a pasar miserias físicas y espirituales. El trabajo honrado conduce a la miseria.

En medio de tales recovecos, cuando recordamos el sentido universal de su célebre “Cambalache” (1934) y recordamos su tono pesimista, existen recursos genuinos para un diagnóstico desolador que anticipa los traumas del pequeño siglo XX. Desde tal perspectiva, para Discépolín no fue necesario esperar Auschwitz y su “racional irracionalidad”. La guerra civil española, el conflicto chino-japonés, la burocracia estalinista, y los juicios de Moscú del año 1936. El “abismo temporal” de la razón, el mismo que desde otra perspectiva había denunciado la “ilustración tanática” de la escuela de Frankfurt, se deja ver en una serie de creaciones donde el dramaturgo en la segunda década del siglo XX subraya la vigencia de la sociedad de las águilas (totalitarismo de izquierda y de derechas). El *existencialismo* de sus letras nos permite presagiar la debacle del proyecto moderno en los años jóvenes del siglo XX. Por estos días, donde la enfurecida acumulación de capital envilece al lenguaje, donde se resquebrajan los últimos sustantivos, no está demás recordar el *Cambalache* que gobierna nuestro infinito presentismo neoliberal. Cabe subrayar que, en Discépolo no hay realismo ingenuo, sino “traducción imperfecta”. De allí que en sus estéticas teatrales abundan en la metateatralidad, la autorreferencialidad, la hipérbole, desdichas kafkianas, el *horror de lo cotidiano*, lo descarnado de ciertos personajes y situaciones. Discépolo tuvo la capacidad de encarnar su dolor en la vida cotidiana. Dolor de una “filosofía existencial” con el jabón del espejo o la crema en el baño, un martes o un jueves, es cuando las rutinas de lo cotidiano explotan, cual gemido que al romper la realidad vuelve por la misma pregunta ¿para qué?

Si bien, Armando Discépolo, el hermano dramaturgo, cimentó las bases visuales de lo grotesco, entendido éste como la interiorización de crítica del sinsentido (Viñas 1997), cabe decir algunas cosas sobre Enrique Santos. A pesar de que pueda tener una producción no siempre balanceada, representa el salto del tango-canción al tango-poesía. Y ello porque las letras de sus convencionalismos discursivos y simbólicos, incorporan nuevas posibilidades expresivas. Lo otro es parte de un derrotero consabido. Una vez muerto Discépolo, quedó el camino abonado para autores como Manzi, Expósito y Cátulo Castillo. El 10 de noviembre de 1951 hizo su última alocución en Mordisquito (programa radial) y abrazó nuevamente la “cultura de masas” en un clima cultural donde el binomio pueblo-popular era esencial para el Dramaturgo. Ello a diferencia de toda la *generación del 900*. En su última alocución sostuvo exultante, “lo que yo le debo a este gobierno es mucho más de lo que vos crees. Le debo, desde mi soledad, la enorme dicha que goza el pueblo”. Al día siguiente las mujeres votaron por primera vez en la Argentina.

A modo de colofón, parece que ha pasado mucho tiempo. Pero no hace tanto. El 23 de diciembre de 1951, en su domicilio de la calle Callao 755, al cerrar la noche, en el living de su casa, Enrique Santos moría con una “mirada de espanto”. Aquí cuelga de las cornisas una profecía vulgar que conviene interrogar, pues se mantiene en vilo. Se trata de una aseveración (mediatizada) desde el turismo tanguero de los últimos años, a saber, “*el tango es un pensamiento triste que se baila*”. Contra el sentido común, el enigma es saber, si el autor de *Cambalache* —como todo lo indica— padeció creativamente esa afirmación en la rudeza de los años 20’ y 30’ (lo infame de las oligarquías), o bien, advirtió como nunca la infinita agonía del género bajo el oficialismo cultural del primer peronismo. Lejos del tango post/Contursi, quizá Discépolo intuyó que el género se alejaba irreversiblemente de su *condición de margen* bajo la tormenta de los consumos y modernizaciones que tanto abrazó en sus últimos días. Tal laberinto, sería un insondable desafío hermenéutico.

Financiación: el autor consigna al proyecto Fondecyt N.º 1220324, financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo-ANID.

Bibliografía

- Azzi, M. S. (1991). *Antropología del tango. Los protagonistas*. Olavarría.
- Bajtín, M. (1990). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento, El contexto de Francois Rabelais*. Alianza Editorial.
- Belvedere, C. D. (2014). La experiencia de la vida en Discépolo y Lamborghini: una lectura a partir de la fenomenología material de Michel Henry. *Enfoques*, 26 (2), 55-70.
- Bertoni, A. L. (2001). *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.
- Ceccon, S. (2021). Corporalidades y sexualidades no normativas en el tango prostibulario. *Punto Género*, 15. <https://doi.org/10.5354/2735-7473.2021.64402>
- Castro, N. y Foz, C. (2013). La circulación de las ideas positivistas en Argentina y en México: editores y traductores (1850-1950). *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 5, 365-388. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2013.5.16>
- De Aldama, C. (2019). Anarcos, curdas, y meretrices. El “tano” en el primer teatro de Armando Discépolo. *Verbum*, 20 (1-2), 97-120.
- De Ipola, E. (1989). *Investigaciones políticas*. Nueva Visión.

- Dei, H. D. (2012). *Discépolo. Todavía la esperanza. Esbozo de una filosofía en zapatillas*. Ediciones de la UNLa.
- Del Valle, C. (2021). *La construcción mediática del enemigo. Cultura indígena y guerra informativa en Chile*. Comunicación Social.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Capitalisme et Schizophrénie: l'anti-Œdipe*. Minuit.
- Devoto, F. (2003). *Historia de la inmigración en la Argentina*. Sudamericana.
- Elisa, F. (2011). Desarraigos, fronteras y exilios de la inmigración: Stéfano de Armando Discépolo y Gris de ausencia de Roberto Cossa. *Quaderni di Thule. Rivista italiana di studi americanistici. Atti del XXXII Convegno Internazionale di Americanistica*, 843-852.
- Galasso, N. (1981). *Enrique Santos Discépolo, Escritos Inéditos*. Ediciones del Pensamiento Nacional.
- Halperin, D. T. (1998) *Historia contemporánea de América latina*. Alianza.
- Ingenieros, J. (1946). *Sociología Argentina*. Losada.
- Lojo, M. R. (2007) Las diversidades argentinas. Conflicto y armonías del multiculturalismo. *Alba de América*, 26, 49-50, 285-301.
- Mauro, K. (2019). Reflexiones en torno a una estética popular en el teatro argentino. *Everba*, 1, 19-27.
- Muñoz, H. L. (2018). Cafetín de Buenos Aires, la “escuela de todas las cosas” con su pedagogía aplicada: una aproximación de Discépolo a Rousseau. En Dei, H. D. (ed.). *Escepticismo, ética y esperanza en la obra de Enrique Santos Discépolo*. Ediciones de la UNLa.
- Mina, C. (2007). *Tango: la mezcla milagrosa 1917-1956*. Sudamericana.
- Pensa, M. (2017). “Lejos de aquí”. de Roberto Cossa y Mauricio Kartun: familia, absurdo y temporalidad en una re-escritura del grotesco criollo. *South East Coastal Conference on Languages & Literatures (SECCLL)*, 2.
- Piglia, R. (1993). *La Argentina en Pedazos*. La Urraca. <https://doi.org/10.14393/artc-v24-n45-2022-68253>
- Pujol, S. (1996). *Discépolo, una biografía argentina*. Emecé.
- Pujol, S. (2022). *La era del canon: canción popular y memoria colectiva en el siglo XXI*. ArtCultura Uberlândia, 24 (45), 51-65.
- Reynolds, S. (2012). *Retromanía: la adicción del pop a su propio pasado*. Caja Negra.
- Romano, E. (1973) Apuntes sobre cultura popular y peronismo. En VVAA, *La cultura popular del peronismo*. Cimarrón, 9-46.
- Romano, E. (coord.) (2000). *Las letras del tango. Antología cronológica 1900-1980*. Fundación Ross.
- Sanhueza, M. T. (2014). El espacio dramático en “Mustafá” de Armando Discépolo: la utopía y el desencanto. *Revista del CCC*, 20.
- Sarlo, B. y Altamirano, C. (1997). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Ariel.
- Sarlo, B. (1998). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Nueva Visión.

- Sarlo, B. (2000). Roberto Arlt: Un extremista de la literatura. *Ñ, Revista Cultural del diario Clarín*, 2 de abril.
- Sarmiento, D.F. (1845). *Civilización y Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga. Aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina*. Imprenta del Progreso.
- Sarmiento, D. F. (1878). Las cartas de Catriel. *El Nacional*, 30-XI.
- Sarmiento, D. F. (2016 -1883-). *Conflicto y armonía de las razas de las américas*. Akal.
- Savigliano, M. E. (1994). Malevos, llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clases e imperialismo. *Relaciones*, 19, 79-104.
- Savigliano M. E. (1995). *Tango and the political economy of passion*. Routledge.
- Scalabrini, O. R. (1931). *El hombre que está solo y espera*, M. Gleizer, Buenos Aires.
- Soriano, O. (2005). Prólogo. En Cossa R., *Teatro 1*. Ediciones de la Flor, 9-13.
- Sztulwark, D. (2022). El Retrato y la máscara. La escritura política del Facundo y la conjunción entre civilización y/o barbarie. *El Cohete a la Luna*, 14 de agosto. <https://www.elcoheteealaluna.com/el-retrato-y-la-mascara/>
- Varela, G. (2005). *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Paidós.
- Vila, P. (2000). El Tango y las identidades étnicas en la Argentina. En Pelinski, R. *El Tango Nómada. ensayos sobre la diáspora del tango*. Corregidor.
- Viñas, D. (1997). *Grotesco, inmigración, y fracaso: Armando Discépolo*. Corregidor.
- Viñas, D. (1996). *Armando Discépolo: grotesco, inmigración y fracaso*. En Viñas, D., *Literatura argentina y política II*. Sudamericana, 99-143.