

DISCÉPOLO: TANGO Y POLÍTICA

Discépolo: Tango and Politics

Christian Alfredo Rubiano-Suza*

Rubiano.christian@urosario.edu.co

Universidad del Rosario (Colombia)

Fecha de recepción: 11/11/ 2014

Fecha de evaluación: 24/02/2015

Fecha de aprobación: 15/09/2015

Resumen

Inspirado en el pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari, este texto ofrece una aproximación a la obra-vida de Enrique Santos Discépolo. Sin presumir un cierre interpretativo, se presenta un rizoma (experimentación cartográfica) que explica el carácter *menor* de la música discepoliana, mientras se exponen diferentes cúmulos de intensidad que el tango retrata: Dios, el suicidio, el alcohol, el amor fallido, el malevaje. Paralelamente, se defiende la existencia de una *filosofía del tango*, caracterizada por un *proceder ético* de trasfondo *político*; ello se hace patente al comprender la manera como Discépolo componía un tango, y los objetivos que perseguía. Sobre el panorama de los eventos de la llamada *década infame* en Argentina, se presenta el tango como el medio de individuación del sentir de un *colectivo marginado*: los hijos de inmigrantes que desde los conventillos y el arrabal luchan por sobrevivir en el marco de una naciente sociedad industrial. Las fuentes de las que se nutre la exposición son la autobiografía de Discépolo y sus composiciones.

* Filósofo de la Universidad del Rosario. Estudiante de la Maestría en Filosofía de la Universidad del Rosario. Rubiano.christian@urosario.edu.co

Palabras clave: Rizoma, Discépolo, Política, Tango.

Abstract

Inspired on the thought of Gilles Deleuze and Felix Guattari this paper offers an approach to the Enrique Santos Discépolo's work-life. Instead of being a close interpretation, a rhizome (cartographic experimentation) which explains the *minor* nature of the discepolian music, while different intense clusters of the tango pictures are exposed: God, the suicide, the alcohol, the failed love, the under ground world. Parallel to it, *the tango philosophy* existence is defended, characterized by an *ethical process* with a *political* background. It becomes evident when we understand the way and the aims that Discépolo pursued composing a tango. Thinking on the events of the *infamous decade*, the tango appears as the individuation media of a *marginalized collective* feelings the immigrant's children that, in the tenements and the suburb, fight to survive in a young industrial society. The sources of the exposition are the auto-biography written by Discépolo and his musical compositions.

Key words: Rhizome, Discépolo, Politics, Tango.

Gardel: ¡Enrique! ¿Cómo te va?

Discépolo: Bien ¿y a ti?

G: Decime, Enrique: ¿Qué has querido hacer con el tango *yira yira*?

D: Con *yira yira*...

G: Eso es.

D: Una canción de soledad y desesperanza...

G: Hombre, así lo he comprendido yo.

D: Por eso es que lo cantas de una manera admirable.

G: Pero el personaje es un hombre bueno ¿verdad?

D: Sí... Es un hombre que ha vivido la bella esperanza de la fraternidad durante cuarenta años... Y de pronto, un día a los cuarenta años, se desayuna con que los hombres son unas fieras.

G: Pero dices cosas amargas...

D: Claro... No pretenderás que diga cosas divertidas de un hombre que ha esperado cuarenta años para desayunarse.

Un hombre y una vida. Un hombre que vive una vida que está más allá de ese hombre. Una vida que está más allá del sujeto y de los objetos, que es pura inmanencia, pura trascendencia. Hablar de la conciencia de un hombre partiendo de sus actos, de la singularidad, de sus lugares. Acceder a una vida, a una obra-vida, a partir del canto de un hombre. Entraren la obra-vida de Enrique Santos Discépolo Deluchi; caminar por los conventillos¹ y la barriada para descubrir otras vidas, para acercarnos a la vida recorriendo virtualidades. Letras, tangos y personajes... Una vida que individua, que cristaliza la vida de otros tantos, de aquellos que sin vida en un café o en un boliche (expendio de bebidas) entonan tristes tangos. Ver un naciente Buenos Aires en la vida de un hombre que allí nació. Escribir un ritornelo, el mantra de la vida, pronunciar repetidamente “vida”, e ir más allá de nuestras propias circunstancias para buscar en otras, en las del Buenos Aires de comienzos del siglo XX, la trascendencia y la inmanencia que aún recorreremos.

1. Discépolo Deluchi. Nacido en 1901, queda huérfano a los ocho años. Infancia triste y callada. Se muda con su hermano, 14 años mayor que él, probablemente la nueva figura del padre (le obedece y le teme). Es él, Armando Discépolo, principal exponente del grotesco² argentino, quien introduce a Enrique en el mundo del teatro. Sobre esta época comentará Enrique en su autobiografía:

De mi infancia conservo pocos recuerdos. Mejor dicho, procuro no conservarlos. Tuve una infancia triste. Nunca pude decir aquello de “cachurra monta la burra”, ni hallé atracción alguna en jugar a las bolitas o a cualquiera de los demás juegos infantiles. Vivía aislado y taciturno. Por desgracia, no era sin motivo. A los cinco años quedé huérfano de padre y antes de cumplir los nueve perdí también a mi madre. Entonces mi timidez se volvió miedo y tristeza, desventura (Discépolo, 1986, pág. 16).

¿Se puede explicar una vida o una obra en virtud de la infancia? Probablemente se puedan hallar indicios que llenen los años y las creaciones de significado, pero la relación no puede ser *causal* ni *absoluta*. De proponerla se puede caer en un *reduccionismo psicoanalítico*. Asumir una lógica arborescente de interpretación, cuya raíz se inserta en los traumas infantiles, desemboca en un *empobrecimiento*

¹ *Viviendas de inmigrantes o “conventillos”*. Se trataba de las agrupaciones de vivienda propias de los arrabales; generalmente de precarias condiciones sanitarias y alto grado de hacinamiento.

² Un género teatral, un drama que combina el humor en la forma con la seriedad del contenido.

tanto de la interpretación como de la experiencia u objeto que se analiza. No se trata, sin embargo, de negar la serie causal que es la vida. No es que la infancia no sea importante, tan solo que no lo es todo. Así mismo, caracterizarla como el axioma fundamental del sistema puede resultar demasiado osado... o ingenuo. La vida son *multiplicidades*, y un acercamiento a esta debe poner de manifiesto tales *cúmulos de intensidad*, sin presumir un *cierre*.

2. Apuesta por la experimentación y renuncia al enfoque interpretativo. Hay que acercarse a la obra-vida, en este caso a la de Discépolo, renunciando a toda pretensión de sentido y tratando, más bien, de buscar un camino por el cual transitar³. Así las cosas, el propósito de mi ejercicio es crear, a partir de la exposición de la *obra-vida Discépolo*, un rizoma consistente⁴. Un camino *abierto* que no quiera *explicar* el objeto, sino que exponga sus partes formando una imagen o constelación que goce de *consistencia*.

3. La soledad de la infancia parece reproducirse en la época adulta. Su naturaleza, sin embargo, es diferente. Discépolo se describe como un hombre carente de compañía en su infancia, y en su vida adulta, como un solitario en medio de la multitud. “Parado en una esquina, también solo y sin tener con quien trenzar prosa” (Discépolo, 1986, pág. 14). Eso puede parecer extraño si no comprendemos al interlocutor discépoliano: *el pueblo*. Él le habla al pueblo, pero solo percibe sus símbolos; tal no es un sujeto, se trata de una masa que no puede dialogar con un hombre: tan solo símbolos carentes de complicidad y afecto; es algo similar a lo que le ocurría a Foucault al dictar sus clases:

Sería conveniente poder discutir lo que he expuesto. A veces, cuando la clase no fue buena, bastaría poca cosa, una pregunta, para volver a poner todo en su lugar. Pero esa pregunta nunca se plantea. En Francia, el efecto de grupo hace imposible cualquier discusión real. Y como no hay un canal de retorno, el curso se teatraliza. Tengo una relación de actor o de acróbata con las personas

³ Sigo en esta apreciación la idea de Deleuze y Guattari sobre cómo enfrentarse a un *rizoma*. Cf. *Rizoma* en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Paralelo (no en el grueso de los conceptos, sino en la actitud), es mi ejercicio con Discépolo, al realizado por estos autores con la *obra-vida* de Kafka. Cf. *Kafka. Por una literatura menor*.

⁴ La labor es representativa claro..., pero su carácter es *mimético*, no *fotográfico*. Contemplar el paisaje discépoliano para capturar la impresión, no para capturar el paisaje. No hay relación uno a uno entre objeto y rizoma; pretenderlo es traicionar tanto el rizoma como el objeto.

presentes. Y cuando termino de hablar, una sensación de soledad total (Foucault, 1975, pág. 7).

Resulta notable que el sentimiento teatral también sea común a Discépolo. Empero, en este caso se trata, más bien, de una disposición que tiene mucho de intencionalidad y conciencia. Tango y teatro no eran instancias radicalmente separadas en el ambiente artístico argentino de comienzos del siglo XX (pensemos en Gardel); de hecho, probablemente es en el tango discépoliano –en el mismo Discépolo– en donde mejor armonía adquieren. Autores, actores y músicos eran visita constante en casa de Armando; este ambiente hizo que el joven Discépolo quisiera dedicarse a la producción teatral; a los 17 años, en la temporada de 1918 del teatro “El Nacional”, estrenó su primera obra: *Los duendes*, una comedia de detectives que no recibió buena crítica.

En cualquier caso, su trabajo como autor teatral pronto permeó su labor de compositor; lo que vemos en la mayoría de sus tangos es una puesta en escena; se trata de uno o dos personajes que se insertan en una trama; en algunas ocasiones se trata de un monólogo, en otras, de un breve diálogo. El tango discépoliano es de *esencia dramática*, y esto ocurre porque se trata de la enunciación de la vida cotidiana que Discépolo concebía como una obra de teatro. Producción mimética:

El modelo que seguí en mis obras fue la vida. ¿Qué mejor modelo? No hay nada más teatral, más diverso, más serio y más cómico que la vida misma. Lo que sucede es que para tomar un trozo de la realidad y trasplantarlo a la escena, hay que ser muy autor. Algo de eso quise hacer yo en mi breve labor teatral (Discépolo, 1986, pág. 18).

Mis mayores éxitos fueron “Esta noche me emborracho” y “Yira... Yira...”, haciendo puesta. Placé de estos entró “Confesión”, seguido de “Carrillón la Merced” y de “Secreto”. También dieron un buen sport “Alma de Bandoneón” y “Malevaje” cuya letra me pertenece. Todos los que he citado son de fondo dramático. Esto confirma mi convicción de que el tango, nuestro tango, es de esencia dramática... (Discépolo, 1986, pág. 20).

¿De qué tipo de teatro está hablando Discépolo?; sin duda, no se trata del teatro de grandes autores. Lo que su hermano y él producían era un teatro popular: sainete criollo o grotresco; piezas cómicas, con mucho de circo, que presentaban lo que era la vida en los conventillos. La enunciación discépoliana siempre refiere a un colectivo: no es el hombre triste en un cafetín, es el colectivo de inmigrantes sin esperanza.

Pero no debemos engañarnos por el carácter cómico de la pieza; esto no quiere decir (de ninguna manera) que su contenido careciera de seriedad; era un hablar de lo más triste mientras se sonreía; esta dialéctica de la disposición anímica era, según Discépolo, propia del porteño. La cachada:

Yo tengo algunos tangos de forma cómica, pero de fondo serio. Son de ese género que hemos convenido en llamar “grotesco”. Estos sí que suelen pegar. Es porque reflejan un aspecto de nuestro modo de ser. El criollo, y sobretodo el porteño, tiene el pudor de sus emociones y de sus sentimientos. Por eso, no los exterioriza. Trata de despistar cuando habla. Es el temor a la cachada. Y para que no lo cachen los demás, se cacha el mismo. ¡La cachada! Que tema para un ensayista desocupado... En ella reside nuestra debilidad y nuestra fuerza (Discépolo, 1986, pág. 20).

4. Tenemos, entonces, un hombre solitario entre la multitud que habla sobre aquello que ocurre en los conventillos. Labor que se juega tanto en el teatro como en las letras de sus tangos. Diálogo con un pueblo; pero ¿qué es lo que enuncia, por qué y de qué manera lo hace? Habrá que buscar un acceso al problema. Si bien el teatro puede ser un buen punto de partida, sospecho que el material que puede ofrecernos es bastante limitado. Discépolo escribió teatro por muy poco tiempo; sus energías, realmente, se consagraron en la composición de tangos y en la producción cinematográfica donde trabajó como actor, guionista y director.

Tango y cine son mejores puntos de acceso al problema del enunciado y de su forma. ¿Podemos suponer una jerarquía entre ambas labores? Difícilmente, no creo que contemos con suficientes elementos para asignar un valor privilegiado al cine o al tango, y es que, así como en su juventud Discépolo transita entre el tango y el teatro, en su madurez lo hace entre el cine y el tango. El territorio discépoliano no debemos leerlo como una estructura donde las marcas expresivas tienen una jerarquía particular; estamos creando un rizoma, no una estructura.

Empero, si bien no podemos desembozarnos por alguna de las dos instancias acudiendo a una jerarquía implícita en la *obra-vida Discépolo*, sí podemos valernos de una cronología. Enrique empieza a trabajar en la industria cinematográfica recién en 1937⁵.

⁵ Si bien Discépolo graba en 1930, junto a Gardel, el corto de *Yira Yira* y (además) produce música para cine durante la década de los treinta... Su primera incursión de lleno como actor y guionista es en 1937, con las películas *Mateo* y *Melodías Porteñas*; dirigidas por Daniel Tinayre y Luis Moglia Barth (respectivamente).

Es decir, tenemos un periodo de unos 12 años (1925-1937) en los que la principal ocupación artística de Discépolo es la producción de tangos. Así las cosas, una manera prudente de acceder al problema del contenido y la forma del enunciado (al menos en un primer momento) es realizando un análisis de estos. Se trata de una entrada (insisto) prudente, pero de ninguna manera última ni privilegiada. Las entradas pueden ser múltiples, lo que se juega es el mapa. ¿Qué mapa genera el recorrido de este acceso?, ¿qué mapa genera otro? Experimentación cartográfica.

5. Un hombre de 46 años escribe una autobiografía cinco años antes de su muerte; no más de siete páginas para condensar una vida; ¿autobiografía inacabada?; quizá, si pensamos que un texto de dicha naturaleza debe ser registro fílmico; pero si nos damos cuenta que puede ser pintura, captura de la impresión que impacta, entonces puede que esas siete páginas sean más que suficiente. Se trataría de un texto al que no le sobra ni le falta nada; puede que a nosotros nos falten datos, incluso que algunos nos parezcan irrelevantes; eso no importa... El criterio de completitud de una autobiografía solo puede ser juzgado por su autor.

Dicho documento es el mejor acceso que tenemos al problema de la construcción narrativa de la identidad. Lo que allí se encuentra es profundamente valioso, pues son las líneas generales de un personaje que se crea a sí mismo. La construcción del rizoma *obra-vida Discépolo* no puede desperdiciar tal oportunidad. Capturar tales surcos en el rostro del personaje puede ser la clave que brinde la consistencia del rizoma, pues son tales líneas las que determinan el sentido (la dirección) de los agenciamientos que se dan en el territorio discepoliano.

Un niño en la obscuridad, presa del miedo, se tranquiliza canturreando. Camina, camina y se para de acuerdo con su canción. Perdido, se cobija como puede o se orienta a duras penas con su cancioncilla. Esa cancioncilla es como el esbozo de un centro estable y tranquilo, estabilizante y tranquilizante, en el seno del caos. [...] Ahora, por el contrario, uno está en su casa. [...] Muchas y diversas componentes intervienen, todo tipo de señales y marcas. Ya era así en el caso precedente. Pero ahora son componentes para la organización de un espacio, ya no para la determinación momentánea de un centro. Las fuerzas del caos son, pues, mantenidas en el exterior en la medida de lo posible, y el espacio interior protege las fuerzas germinativas de una tarea a cumplir, de una obra a realizar. [...] Ahora, por fin, uno entreabre el círculo, uno abre, deja entrar a alguien, uno llama a alguien, o bien uno mismo sale fuera, se lanza. [...] Uno sale de su casa al hilo de una cancioncilla. [...] No son tres momentos

sucesivos en una evolución. Son tres aspectos de una sola y misma cosa, el Ritornelo (Deleuze & Guattari, 1837 Del Ritornelo, 1994, pág. 318).

El niño en medio del caos es Discépolo. El caos, por supuesto, nunca se resuelve. Tenemos entonces un *niño-hombre Discépolo* que en medio del caos se tranquiliza canturreando. Algo hemos dicho sobre el caos infantil: la pérdida del padre y la madre. ¿Qué decir sobre el caos juvenil y el adulto?; parece que tiene un origen común, pero que la mirada discepoliana es diferente en cada momento. *El caos es la calle*; en la juventud se experimenta bajo la mirada del caminante que no cesa el paso en busca del bien; en la época adulta, sospecho, es el caminante que, cansado de buscar y no encontrar nada, se ha detenido sin esperanzas en una esquina a tomar su mate; la mirada de ambos hombres es radicalmente diferente.

En el caos inter-temporal, Discépolo transita entre medios: la casa, la escuela y la librería⁶, la calle, el teatro, el cine, los burdeles, el café, la política, el amor, las ideas, la muerte. En dicho tránsito, Enrique va dejando ciertas huellas; se trata de marcas expresivas con las cuales se apropia de los espacios por los que transita; marcas discepolianas. Estas expresiones devienen estilo; surgen la firma de Discépolo y el territorio discepoliano. Ese territorio termina por abrirse al mundo, y es ahí donde la operación cobra mayor interés: las fuerzas internas de Discépolo se encuentran con las fuerzas del mundo que habita. Este choque (interacción y conflicto) de fuerzas es la fuente de la cual se nutren sus tangos.

Así las cosas, el contenido del enunciado no es otra cosa que el choque entre las fuerzas discepolianas y las fuerzas del caos (la soledad del niño, y la calle por la que transitan el joven y el adulto) en el marco del territorio. La forma del enunciado, en consecuencia, no es distinta de las marcas territorializantes. Lo que hay que identificar en el análisis de los tangos de Discépolo son las marcas expresivas y el choque de fuerzas. Esta labor permitirá, más adelante, aprehender las líneas generales del personaje que se crea a sí mismo. En otras palabras: identificadas las marcas y el choque se podrá comprender qué es lo que brinda la consistencia al rizoma *obra-vida Discépolo*, así como el punto (un punto extenso y profundamente rico) hacia el cual deviene el sistema.

⁶ “En vez de ir a la Normal, me iba a una librería que había enfrente del colegio. Llevaba el mate y bollos para convidar al librero y él me prestaba los libros. Pero no eran libros de texto, sino de teatro, de viajes, de aventura, de cuentos. Así seguí haciendo el cuento unos meses hasta que un día le dije a mi hermano que no quería ser maestro de escuela, sino actor. Y antes de cumplir los dieciséis años debuté con Roberto Casaux” (Discépolo, 1986, pág. 17).

Discépolo en su transitar crea personajes que son la huella que marca su territorio; ¿un mismo personaje en diferentes instancias?; es probable, pero aun si eso fuera cierto hablaríamos de varios personajes. Un hombre siempre es muchos hombres. Este personaje que es varios, y que transita entre las letras de Discépolo, es un *ser-ánimo*. Siempre estamos en una particular disposición anímica, pero el personaje discepoliano lo lleva al límite. Discépolo comentaba que para componer un tango lo que hacía era seguir el estado anímico del protagonista. “Sigo al personaje en su desconuelo, en su alegría, en su rabia” (Discépolo, 1986, pág. 24). El tango discepoliano siempre es la *manifestación de un sentimiento*; ¿pero del sentimiento de quién?, sin duda, del sentimiento del personaje. ¿Quiénes son, entonces, esos otros que el personaje es? ¿Cuáles son las multiplicidades que la multiplicidad del personaje representa? Pues bien, esos otros son *Discépolo, la esposa, el malevo, los muchachos* (pebetes y pebetas), *la prostituta, la chorra (ladrona), el esposo, el creyente, el alcohólico y el pueblo*. El tango discepoliano expresa el sentimiento de todos y cada uno de estos personajes. La obra de Discépolo es la expresión del *sentimiento de un colectivo*, de los tantos que por la calle y la barriada caminaban junto a él.

Mis canciones nacen así: voy caminando por Corrientes y se me aparece un tango en el oído. Primero se me ocurre la letra, es decir, el asunto. El tema me empieza a dar vueltas por la cabeza durante varios días. Hasta que de pronto estoy sentado en la mesa de un café, leyendo en mi casa o caminando por la calle y empieza a zumbarme en el oído la música que corresponde a ese estado de espíritu, a esa situación de tango. Y aquí se me presenta la tragedia porque yo no sé de música. [...] Cuando el tango me empieza a silbar en el oído corro a buscar a un amigo para que me lo escriba. [...] Retenerlo con el canto hasta que me lo vengán a atar a la escritura... Y así hasta que el tango quede fijo en el papel. Pero el origen del tango es siempre la calle. Por eso, voy por la ciudad tratando de entrar en su alma, imaginando en mi sensibilidad lo que ese hombre o esa muchacha que pasan quisieran escuchar, lo que cantarían en un momento feliz o doloroso de sus vidas (Discépolo, 1986, pág. 26).

Son todos estos personajes que el sujeto discepoliano representa los que constituían la sociedad; de ahí que no sea extraño que Discépolo afirme: “El personaje de mis tangos es Buenos Aires” (Discépolo, 1986, pág. 26). ¿Qué es, entonces, lo que sentía esta ciudad y que Discépolo trataba de capturar en sus letras?

6. El desengañado y la esposa cansada. Quizá la primera de esas letras dolientes que son expresión del sufrimiento de la sociedad porteña de comienzos de siglo XX

es *Qué vachaché* (¿Qué vas a hacer?) [1926]; se trata del reclamo de una esposa cansada ante un hombre lleno de esperanzas pero sin *guita* (dinero), ni soluciones reales. No hay amor en medio de la miseria. La esposa que se marcha ante la mala situación no es más que el reflejo del sentimiento argentino frente a la pobreza de la década de los años veinte. La gente quiere marcharse. La mina (mujer) que se va, decía Pablo Feinmann, es la patria ausente (Feinmann, 2014). En dicho panorama, en medio de la crisis económica, el dinero se vuelve el nuevo Dios. Hay toda una revolución moral que el tango retrata.

Con la llegada del capitalismo industrial, los antiguos valores son reemplazados por los valores mercantiles. “*El verdadero amor se ahogó en la sopa: la panza es reina, y el dinero Dios*”. Y aquellos que, en tales circunstancias, aún creen en la humanidad, en la amistad, en la bondad... no son más que “*gilitos embanderados*” (tontos creyentes). Lo que hace Discépolo es un grito en medio de la multitud, un reclamo nostálgico por los antiguos valores; esto no quiere decir que Discépolo no sea consciente de las nuevas circunstancias; la cuestión es que él no quiere alienarse. Discépolo sabe que lo que importa ya no es la verdad, sino el poder, y que aquellos que tienen el poder son los que tienen la verdad. *Qué vachaché* es la denuncia de la instrumentalización de la razón. Es precisamente esto lo que Foucault pone de manifiesto en su análisis sobre los saberes: la subjetividad está mediada por las tecnologías y los mecanismos del poder.” *¿Pero no ves, gilito embanderado, que la razón la tiene el de más guita? ¿Que la honradez la venden al contado y a la moral la dan por moneditas?”*.

Lo que expresa el tango discepoliano, comenta Feinmann, es el sentimiento del porteño ante la pérdida del país de manos de una economía dependiente del extranjero. “*¡Hoy ya murió el criterio! Vale Jesús lo mismo que el ladrón...*”. Esta pérdida y patologización de la razón se manifestará en la pérdida y patologización de los sujetos. “*Lo que hace falta es empacar mucha moneda, vender el alma, rifar el corazón, tirar la poca decencia que te queda...*”.

7. Hay en Discépolo un ejercicio que vale la pena destacar. Se trata, sin duda alguna, de un proceder de naturaleza ética; él va por la calle mirando a la gente, observando sus rostros, y se da cuenta de que el otro es un misterio; que el otro siempre es inabarcable y que alberga profundos sentimientos más allá de lo inmediato. Lo que hace al componer un tango es hacer del sentimiento ajeno el suyo propio. El tango discepoliano es un ejercicio intersubjetivo de comprensión y solidaridad; se trata de una lucha contra la soledad; un intento por acompañar al

otro en su pena o alegría; un intento por abarcar el infinito (el sentimiento del otro) con lo finito (el lenguaje).

Yo veo el dolor en todos los que tengo delante, me posesiono de su situación, comprendo cuáles son sus problemas, y enseguida me pongo en su lugar y siento como sienten ellos mismos, percibo, como si fuera mío, el sufrimiento ajeno, el tango sale como si les doliera a ellos mismos” (Discépolo, 1986, pág. 27).

Este proceder es de carácter *contestatario*. Discépolo ve la vida como un tránsito solitario, y a la ciudad como un monstruo que no le importa el sufrimiento que se juega en sus calles. Es el dolor del hambre. Lo que hace Discépolo es cantar para poder reconocerse y reconocer a los hombres. La labor discepoliana es una respuesta a la indiferencia propia de la gran ciudad que empieza a nacer. Ante el crecimiento demográfico y la industrialización que hace de los hombres piezas susceptibles de ser intercambiadas en la cadena de producción, Discépolo vuelve a observar al rostro para mostrar que las personas son más que objetos y que lo que les acontece merece ser considerado.

Hay un hambre que es tan grande como el hambre del pan. Y es el hambre de la injusticia, de la incomprensión. Y la producen siempre las grandes ciudades donde uno lucha, solo, entre millones de hombres indiferentes al dolor que uno grita y ellos no oyen. Londres gris, Nueva York gris, Buenos Aires..., todas deben ser iguales. Y no por crueldad preconcebida, sino porque en el fárrago ruidoso de su destino gigante, los hombres de las grandes ciudades no pueden detenerse para atender las lágrimas de un desengañado... Las ciudades grandes no tienen tiempo para mirar al cielo... El hombre de las ciudades se hace cruel. Caza mariposas de chico. De grande, no. Las pisa... No las ve... No lo conmueven... (Discépolo, 1986, pág. 29).

Lo que hace Discépolo es comprometer su canto con el barro de la historia; él no quiere hacer una música para entretener, su enunciación navega por los tumultuosos problemas de la ciudad para ayudar a cargar el dolor y compartir la alegría. La música discepoliana tiene un *trasfondo moral* y un *contenido político*. Así las cosas vale la pena realizar una precisión: el diálogo discepoliano tiene más un carácter monológico que dialógico. Discépolo habla con el pueblo, pero él también es pueblo. El diálogo, en cierto sentido, es reflexivo: el pueblo habla con sí mismo a través del tango porque son sus voces las que las letras capturan. El pueblo habla a través de la obra, y gracias a ello, al escucharla en las milongas, habla consigo mismo.

El tango, decía Discépolo, es *un pensamiento triste que se baila*. Pensamiento de sí, canción del hombre solitario que en una mesa del café purga sus penas. El tango es siempre manifestación catártica; liberación política; la voz y el territorio de aquellos que no tienen voz ni tierra.

8. En una sociedad fracturada los hombres y las mujeres también se fracturan. Los sujetos que eran dejan de ser y se transforman en objetos, en cascajos; es esa fiera venganza del tiempo la que Discépolo captura en 1928 con su tango *Esta noche me emborracho*. Un hombre cansado y taciturno camina al amanecer por un barrio rojo; al pasar frente a un cabaret descubre a la que antes fuera su novia. “*Sola, fané, descangayada, la vi esta madrugada salir de un cabaret*”.

¿Cómo es posible que lo más amado se lo encuentre con el paso de los años totalmente maltrecho? Sin duda se trata de un problema social. “*Flaca, dos cuartas de cogote y una percha en el escote bajo la nuez; chueca, vestida de pebeta, teñida y coqueteando su desnudez...*”. Ante la dureza de la vida se buscan salidas que poco a poco nos acercan, decía Feinmann, al cadáver que vamos a ser. Solo salidas, no la libertad. Lo que ve este personaje discepoliano la noche que se encuentra a la otrora amada es la esperanza desecha, la muerte próxima.

Ahogado por el sentimiento de tristeza piensa en el suicidio, y para no salir a envenenarse o pegarse un tiro, se refugia en el alcohol. “*Este encuentro me ha hecho tanto mal, que si lo pienso más termino envenenado. Esta noche me emborracho bien, me mamo, ¡bien mamo! pa no pensar*”. Razón y alcohol. Los hombres que el tango retrata son aquellos hijos de inmigrantes que en una joven Argentina sueñan con el viento (la riqueza) y rememoran la antigua patria. Pero el sueño es fallido. En la economía maltrecha tan solo les queda volverse mercancía o malhechores. Es el sueño roto el que en el alcohol se trata de olvidar. Tango y alcohol son instancias indisolubles, pues ambos son el territorio en que una joven comunidad trata de olvidar sus penas; puro agenciamiento territorial.

La figura de la novia que se encuentra en un cabaret vuelve a aparecer en 1934 con el tango *Quién más... quién menos...*; la aproximación en este caso es diferente; no solo se ve la mujer desecha, sino que el personaje, nuevamente un hombre, logra ver en ella su propia destrucción. Ella, al reconocerlo, se desmaya, y él, enloquecido de dolor al verla allí, recuerda su niñez y comprende cómo, en virtud de la necesidad, vendieron todo lo que eran. “*Quizá has pensado que yo me alcé, pa maldecir tu horror y... ¡fue un error! No ves que sé que por un pan cambiaste, como yo, tus ambiciones de honradez*”.

Una comunidad sin oportunidades vende el alma para sobrevivir; no sabe, empero, lo que ha perdido. Un día la verdad los golpea como un rayo, entonces quieren desmayar, cerrar los ojos y volver al ayer. *Nostalgia melancólica*: el pasado fue mejor, pero así mismo es tal época la razón de su condena. “*Novia querida, novia de ayer... ¡que ganas tengo de llorar nuestra niñez! Quién más... quién menos... pa mal comer, somos la mueca de lo que soñamos ser*”.

9. Hemos hablado de un personaje discepoliano que es muchos personajes; se trata de un *ser-ánimo* que es representado por varias voces; es lo que Deleuze llamaba un personaje conceptual; esto es una figura que ayuda a definir el concepto que se crea. ¿Está creando Discépolo un concepto?; pareciera, más bien, que fuera un retratista de afectos y perceptos. Pero una mirada más cuidadosa revela que tales *seres de sensación*, que son sus canciones, juntos crean una imagen más amplia. Las letras no son más que *multiplicidades* de una *multiplicidad*, y este último cúmulo de intensidad parece ser más que un *paisaje*.

¿El todo es más que la suma de sus partes? Pareciera que sí y que se tratara en este caso de un *personaje conceptual* que es emulado por *personajes estéticos* que transitan la calle. Un *ser-ánimo* del cual *entes-ánimo* son expresiones. Pero es el camino del personaje conceptual el que hace los pasos de cada personaje estético. El movimiento en el plano de inmanencia crea el movimiento en el plano del fenómeno. Así mismo, el pasear de los personajes crea las líneas del personaje conceptual. “Y es que el concepto como tal puede ser concepto de afecto, igual que el afecto puede ser afecto del concepto. El plano de composición del arte y el plano de inmanencia de la filosofía pueden solaparse mutuamente hasta el punto de que retazos de uno estén ocupados por entidades del otro” (Deleuze & Guattari, 2013, pág. 68).

La obra de Discépolo crea un *concepto*. Tal concepto es un *personaje*. El personaje es creador y creación; creador de personajes estéticos, creación de sus personajes. ¿Cuál es el nombre de este personaje conceptual? No se trata de una disposición afectiva; el sentimiento está en las canciones, no en el concepto. No es angustia ni desesperanza, mucho menos amor... No se trata de otro concepto, no es territorio o agenciamiento. Tampoco es una persona o un arlequín. Es, sospecho, un concepto innombrable que en el cuerpo de una persona (un cuerpo sin cuerpo, un cuerpo sin órganos) agencia territorios y experimenta sentimientos. No es unidad susceptible de ser capturada con un término, sino multiplicidad inabarcable como el otro (problema ético y político) del que Discépolo quiere dar cuenta. Si hay una filosofía en Discépolo es en virtud de la creación de este *ser-ánimo* que no se reduce al ánimo ni al ser.

10. Si no se puede vivir en Dios y en la bondad, habrá que vivir con Satán y ser un malevo... pues hay que vivir. En 1939, Discépolo escribe *Tormenta*, quizá uno de los tangos más profundos que concibió: un íntimo diálogo con Dios donde se pone de manifiesto la pérdida de la fe.

Maltratados en la noche interminable, los hombres buscan la voz de Dios; necesitan seguir, pero siguiendo a Dios no pueden hacerlo; la fe no les brinda maná ni las respuestas que buscan. Por el contrario, parece que entre más se aferran peor viven. ¿Por qué castiga Dios a sus seguidores? ¿Por qué el infame vive mejor que el creyente? “*¿Lo que aprendí de tu mano no sirve para vivir? Yo siento que mi fe se tambalea, que la gente mala vive ¡Dios! Mejor que yo...*”.

No se equivocaba Napoleón cuando señalaba que la religión es lo que evita que los pobres asesinen a los ricos. Pues bien, cuando los hombres asesinan a Dios al dejar de creer en él quedan en un estado de gratuidad..., pueden ganarse la vida sin preocuparse por el bien o por el mal. Es precisamente eso lo que ocurría en las barriadas. La secta del cuchillo y del coraje se funda porque los hombres dejan de preocuparse por lo que Dios pueda pensar.”*Si la vida es el infierno y el honrado vive entre lágrimas, ¿Cuál es el bien... del que lucha en nombre tuyo, limpio, puro? ¿Para qué?*”.

En este panorama el hombre piadoso no sabe qué pensar y le pide a Dios manifestarse de alguna manera. “*No quiero abandonarte, yo, demuestra una vez sola que el traidor no vive impune ¡Dios! para besarte*”. Aun así Dios no responde. ¿Quiere esto decir que Dios es malo, o más bien es el resultado del olvido de Dios por parte de los hombres? Parece que Discépolo transita por ambas posibilidades: en *¿Qué pasa señor?*, de 1931, la culpa es de los hombres: “*Hoy todo Dios se queja y es que el hombre anda sin cueva, volteó la casa vieja antes de construir la nueva... Creyó que era cuestión de alzarse y nada más, romper lo consagrado, matar lo que adoró, no vio que a su pesar no estaba preparado y él sólo se enredó al saltar*”. Por su parte, en *Tres esperanzas*, de 1933, la culpa es de Dios, y el hombre se censura por haber creído en él: “*Me he vuelto pa mirar y el pasado me ha hecho reír... ¡Las cosas que he creído, me cache en dié⁷, qué gil!*”. Aparece igualmente en otros tangos la noción del castigo divino:

⁷ Me cago en Dios.

- a. *Qué vachaché* (1926): “¡Si aquí ni Dios rescata lo perdido! ¿Qué querés vos? ¡Hacé el favor!”.
- b. *Secreto* (1932): “Quién sos, que no puedo salvarme muñeca maldita, castigo de Dios...”.
- c. *Condena* (1937): “Yo quisiera saber qué destino brutal me condena al horror de este infierno en el que estoy”.
- d. *Martirio* (1940): “Sin comprender por qué razón te quiero... Ni qué castigo de Dios me condenó al horror de que seas vos, vos, solamente sólo vos... Nadie en la vida más que vos lo que deseo...”.
- e. *Uno* (1943): “Pero Dios te trajo a mi destino sin pensar que ya es muy tarde y no sabré cómo quererte... Déjame que lllore como aquel que sufre en vida la tortura de llorar su propia muerte...”.
- f. *Canción desesperada* (1945): ¿Dónde estaba Dios cuando te fuiste? ¿Dónde estaba el sol que no te vio? ¿Cómo una mujer no entiende nunca que un hombre da todo, dando su amor?
- g. *Sin palabras* (1946): “Perdóname si es Dios, quien quiso castigarte al fin...”.

La pérdida de la fe y la adopción del malevaje. Lo que presenta la creación discepoliana es la constante tensión entre dos modos de vida, una lucha de valores, auténtica tensión existencial: el tener un lugar en el mundo que carece de sentido y el no tener un lugar en el mundo pero poder construirse un sentido.

Se trata de un cúmulo de intensidad del cual proviene el sistema y del cual se aleja. Dios en el origen. Dios ausente en el final. ¿Y entre ambos modos de ser? En el camino entre ambos instantes (entre el nacimiento y la muerte) el tango como estructura que une el pasado y el futuro.

Un hombre ora en la noche, llorando, reprochando, sin esperanzas pero con posibilidades. La oración es el presente. No se trata ahora, sin embargo, de una petición o de un agradecimiento, se trata de una despedida. El hombre se marcha lejos de la madre, lejos de Dios. Sueña con viajar, sueña con el dinero. El hombre del tango, el ente-ánimo que ejemplifica al ser-ánimo discepoliano está siempre deviniendo. Devenir otro. Devenir sin Dios. Devenir del sistema. Rizoma que entre el nacimiento y la muerte se para contra Dios, alzando el puño y blasfemando, escupiendo la biblia, porque vivir con fe no ha valido la pena y porque matarse es rendir la batalla. Antes la muerte por el cuchillo de otro en la barriada que el suicidio cómplice de la maldición que Dios impone. Completa necesidad de abandonar a Dios para poder morir por la propia mano.

11. La muerte es la única verdad, el único paso ineludible. Es también, en algunas ocasiones, la mejor opción. La muerte por mano propia, el suicidio, fue una práctica común en la Argentina de la *década infame*⁸. Este deseo de quitarse la vida es algo de lo cual el tango discepoliano se impregna completamente.

El 6 de diciembre de 1930 la Argentina sufre un golpe de Estado que derroca al presidente Hipólito Yrigoyen; se instaura entonces la dictadura militar de José Félix Uriburu, que tiene una duración de dos años. Luego de llamar a elecciones (fraudulentas), el 20 de febrero de 1932 Agustín Pedro Justo toma el poder y se enfrenta al desequilibrio político producto del golpe y a las repercusiones que generó la crisis del 29 en Wall Street.

Durante el 33 se producen fuertes manifestaciones contra el gobierno por considerarlo ilegítimo; llegan a darse, incluso, alzamientos de ciertas facciones del ejército. Aunque tales levantamientos no prosperan, junto con la fuerte crisis económica generan un profundo sentimiento de incertidumbre en la nación. Con este panorama de fondo se firma el famoso pacto Roca-Runciman; se trataba de un acuerdo argentino-británico para la compra de carnes. Con la crisis, Inglaterra había decidido importar directamente desde sus colonias, con el fin de favorecer la economía de estas. Argentina, con una economía basada en la exportación de granos y carnes, se vio fuertemente afectada y tuvo que negociar. El problema del pacto fue que hizo de la Argentina una colonia económica británica. A cambio de comprar la carne argentina, el imperio inglés obtenía grandes concesiones para empresas británicas, así como beneficios arancelarios.

En 1938 un civil vuelve a tomar el poder; se trata de Roberto Marcelino Ortiz, político antipersonalista que llega al poder gracias a unas elecciones fraudulentas; durante su mandato, interrumpido por la diabetes que lo aquejaba, trató, sin mayor éxito, de crear un ambiente democrático. Tras la muerte de Ortiz, en 1942, Ramón Castillo, el entonces vicepresidente, toma el poder e instaura una política abiertamente nacionalista y autoritaria. Esta década infame termina en 1943 con otro golpe de Estado Militar que le confiere el poder al general Arturo Rawson. Tres años después llegaría el peronismo.

Durante este periodo de aproximadamente 13 años son muchos los argentinos que se suicidan producto de las condiciones de la época. Destacan algunos escritores⁹:

⁸ Nombre que se le dio al periodo transcurrido entre 1930 y 1943. Época caracterizada por los golpes de Estado, las elecciones fraudulentas y la crisis económica.

⁹ Cf. *La década infame y los escritores suicidas (1930–1943)* de David Viñas.

Leopoldo Lugones, Alfonsina Storni, Lisandro de la Torre, Enrique Méndez Calzada, Víctor Juan Guillot, Enrique Loncán, Florencio Parravicini y Eduardo Jorge Bosco. Todos argentinos que deciden quitarse la vida por mano propia.

El tango discepoliano no es ajeno a este sentimiento, y si bien Discépolo no se suicida, es innegable que se trata de un concepto que sus personajes conocen muy bien, una realidad que está a la vuelta de la esquina:

- a. *Qué vachaché* (1926): “¡Tirate al río! ¡No embromés con tu conciencia! Sos un secante que no hace ni reír”.
- b. *Esta noche me emborracho* (1928): “Nunca soñé que la vería en un “requiescat in pace” tan cruel como el de hoy. ¡Mire, si no es pa suicidarse que por ese cachivache sea lo que soy! Fiera venganza la del tiempo, que le hace ver desecho lo que uno amó. Este encuentro me ha hecho tanto mal que si lo pienso más termino envenenado. Esta noche me emborracho bien, me mamo, ¡bien mamo! pa no pensar”.
- c. *Carrillón de La merced* (1931): “Milagro peregrino que un llanto combinó. Tu canto, como yo, se cansa de vivir y rueda sin saber dónde morir”.
- d. *Secreto* (1932): “Resuelto a borrar con un tiro tu sombra maldita que ya es obsesión, he buscado en mi noche un lugar pa morir, pero el arma se afloja en traición. No sé si merezco este oprobio feroz, pero en cambio he llegado a saber que es mentira que yo no me mato pensando en mis hijos... no, no lo hago por vos”.
- e. *Tres esperanzas* (1933): “No doy un paso más, alma otaria que hay en mí, me siento destrozado, ¡murámonos aquí! Pa qué seguir así, padeciendo a lo faquir... si el mundo sigue igual, si el sol vuelve a salir”.
- f. *Desencanto* (1936): “¡Qué desencanto más hondo, qué desencanto brutal! ¡Qué ganas de echarse en el suelo y ponerse a llorar! Cansado de ver la vida, que siempre se burla y hace pedazos mi canto y mi fe. [...] Yo vivo muerto hace mucho, no siento ni escucho ni a mi corazón”.
- g. *Martirio* (1940): “¡Pavorosamente solo! Como están los que se mueren, los que sufren, los que quieren, así estoy... ¡Por tu impiedad!”.
- h. *Infamia* (1941): “Tu angustia comprendió que era imposible luchar contra la gente, es infernal... Por eso me dejaste sin decirlo, ¡amor! Y fuiste a hundirte en tu destino. Tu vida desde entonces fue un suicidio, vorágine de horrores y de alcohol. Anoche te mataste ya del todo y mi emoción te llora en tu descanso ¡corazón!”.
- i. *Sin palabras* (1946): “Sin decirlo esta canción dirá tu nombre, sin decirlo con tu

nombre estaré yo. Los ojos casi ciegos de mi asombro, junto al asombro de perderte y no morir”.

- j. *Cafetín de Buenos Aires* (1948): “En tu mezcla milagrosa de sabihondos y suicidas yo aprendí filosofía, dados, timba, y la poesía cruel de no pensar más en mí”.

Suicidio: posibilidad irresuelta, latente intensidad discepoliana. Lo notable no es que el personaje se suicide, sino que piense hacerlo, que lo desee y no lo haga. Deseo sin solución, por eso mismo deseo. Pero no se trata de un miedo a la muerte, sino de cierta sombra (no luz) de esperanza. Dios: posibilidad irresuelta que hace de la luz de la esperanza una sombra. ¿Por qué? Devenir sin Dios del personaje, no personaje devenido sin Dios.

12. Dos citas sobre el *ser-ánimo*. El personaje conceptual discepoliano y sus personajes estéticos:

a. “*Los personajes conceptuales tienen este papel, manifestar los territorios, desterritorializaciones y reterritorializaciones absolutas del pensamiento*. Los personajes conceptuales son unos pensadores, y sus rasgos personalísticos se unen estrechamente con los rasgos diagramáticos del pensamiento y con los rasgos intensivos de los conceptos” (Deleuze & Guattari, 2013, pág. 71).

b. “Los rasgos de los personajes conceptuales tienen con la época y el ambiente históricos en los que aparecen unas relaciones que únicamente los tipos psicosociales permiten valorar. Pero, a la inversa, los movimientos físicos y mentales de los tipos psicosociales, sus síntomas patológicos, sus actitudes relacionales, sus modos existenciales, sus estatutos jurídicos, se vuelven susceptibles de una determinación meramente pensante y pensada que les sustrae tanto a los estados de cosas históricos como a la vivencia de los individuos, para convertirlos en rasgos de personajes conceptuales, o en *acontecimientos del pensamiento* sobre el plano que el pensamiento establece o bajo los conceptos que este crea. Los personajes conceptuales y los tipos psicosociales remiten unos a otros, y se conjugan sin confundirse jamás” (Deleuze & Guattari, 2013, pág. 72).

13. El *tango conclusión*. Cuando ya ha pasado la vida, la pérdida del padre y, especialmente, de la madre, cuando se ha tratado de vivir en Dios pero luego se ha renunciado a la fe, tras la pérdida del amor y la idea del suicidio... Después del sufrimiento, la pobreza y la renuncia, después de tantas cosas, quedan conclusiones.

Desesperanza hecha letra. Tiempo sellado. Es precisamente eso lo que aparece en los tangos más icónicos de Discépolo, hablo de *Yira yira*, *Cambalache* y *Uno*.

Pasada la edad de los descubrimientos, el personaje conceptual se une con el personaje estético y con el mismo autor para presentar una serie de cierres:

1. La indiferencia del mundo es inevitable. Ese sentimiento de soledad que Discépolo intenta combatir con su proceder ético no desaparece. Son tantas y tan profundas las soledades que se pierde la esperanza de cualquier compañía. *“Cuando la suerte que es grela, fallando y fallando, te largue parao; cuando estés bien en la vía, sin rumbo, desesperado; cuando no tengas ni fe, ni yerba de ayer secándose al sol; cuando rajés los tamangos buscando ese mango que te haga morfar, la indiferencia del mundo que es sordo y es mudo recién sentirás”* (Yira yira).

2. No hay amor. La patria ausente, que es la mina que se marcha, acaba con toda posibilidad de amor. Cuando la mujer se marcha, todas las mujeres mueren. El amor se juega en un solo suspiro. *“Verás que todo es mentira, verás que nada es amor, que al mundo nada le importa... ¡Yira yira! Aunque te quiebre la vida, aunque te muerda un dolor, no esperes nunca una ayuda, ni una mano, ni un favor”* (Yira yira). *“Uno va arrastrándose entre espinas y en su afán de dar su amor, sufre y se destroza hasta entender que uno se ha quedado sin corazón. Precio de castigo que uno entrega por un beso que no llega o un amor que lo engañó, vacío ya de amar y de llorar tanta traición. [...] Si yo tuviera el corazón, el mismo que perdí, si olvidara la que ayer lo destrozó y pudiera amarte... me abrazaría a tu ilusión para llorar tu amor. Pero Dios te trajo a mi destino sin pensar que ya es muy tarde y no sabré cómo quererte”* (Uno).

3. La verdad ya no importa. A pesar de la resistencia, los valores mercantiles terminan por imponerse frente a los antiguos valores. La ciudad termina por ganar al campo, y la verdad se instrumentaliza al servicio del poder. Héroes y mafiosos se confunden como mercancías en un escaparate. El bien y la maldad se venden al contado. El mundo se ha puesto al revés. *“Hoy resulta que es lo mismo ser derecho que traidor, ignorante, sabio o chorro, generoso o estafador. Todo es igual, nada es mejor... lo mismo un burro que un gran profesor. No hay aplazados ni escalafón, los inmorales nos han igualado. Si uno vive en la impostura y otro roba en su ambición, da lo mismo que sea cura, colchonero, rey de bastos, caradura o polizón. Qué falta de respeto, qué atropello a la razón, cualquiera es un señor, cualquiera es un ladrón. Mezclado con Stavisky va Don Bosco y*

La Mignón, Don Chico y Napoleón, Carnera y San Martín. Igual que en la vidriera irrespetuosa de los cambalaches se ha mezclado la vida, y herida por un sable sin remaches ves llorar la Biblia contra un calefón” (Cambalache).

14. La cachada. A pesar del sufrimiento no podemos llorar todo el tiempo, en ocasiones reímos; una pura estrategia para que no nos cachén; dialéctica de la disposición anímica; ningún intento de síntesis, tan solo contradicción. Risa doliente, dolor que sonrío; es lo que se encuentra en los tangos que podríamos llamar grotescos (una forma risueña, pero un contenido muy serio). Hablo de letras como las de *Chorra, Victoria, Justo el 31 y Por qué te obstinas en amar a otro si hoy es lunes*. La esposa se marcha y uno canta victoria, se va a celebrar. Uno se marcha y cuenta la experiencia entre risas. Se muere, y por amor hace una mueca que haga reír a la amada. *“Yo sé que parezco para ti loco, ¿verdad? Loco de atar, y es que me trastorna verte así... Tu amor desorbita mi vivir, mi corazón, mi razón y mi fe. Por un instante, amor, doy gustoso el porvenir, que verte sonreír es nacer”* (Por qué te obstinas en amar a otro si hoy es lunes).

15. En su experimentación de la obra de Kafka, Deleuze y Guattari desarrollan un concepto fundamental: la *literatura menor*; se trata de una composición literaria de trasfondo político que goza de tres características que la definen: 1) “Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (Deleuze & Guattari, 1998, pág. 28); 2) “La segunda característica de las literaturas menores es que en ellas todo es político” (Deleuze & Guattari, 1998, pág. 29); 3) “La tercera característica consiste en que todo adquiere un valor colectivo” (Deleuze & Guattari, Kafka. Por una literatura menor, 1998, pág. 30).

Estimo que Discépolo, al igual que Kafka, es un artista menor. Un literato y un músico menor. Un judío checoslovaco que escribe en alemán; un argentino descendiente de italianos que canta en lunfardo. Una literatura aparentemente psicológica que enuncia los problemas de la minoría judía frente a la burocracia y la ocupación; una música desesperada que enuncia el sentimiento agobiante de los conventillos. Una producción de cuentos, novelas, cartas, diarios y aforismos que son la salida kafkiana ante una política que reprime la libertad; tangos y milongas catárticas donde los hombres y las mujeres purgan las penas de una economía y una política desastrosas. Kafka y Discépolo, respectivamente:

El camino verdadero pasa por una cuerda que no está tendida en lo alto, sino muy cerca del suelo. Parece hecha más para tropezar que para andar por ella (Kafka, 2012, pág. 25).

Con este tango que es burlón y compadrito se ató dos alas la ambición de mi suburbio; con este tango nació el tango y como un grito salió del sórdido barrial buscando el cielo; conjuro extraño de un amor hecho cadencia que abrió caminos sin más ley que la esperanza, mezcla de rabia, de dolor, de fe, de ausencia llorando en la inocencia de un ritmo juguetón (El Choclo).

No se trata de la literatura o los cantos que miran con la frente alta; son, más bien, los susurros que surgen de un rostro que, irremediamente hundido contra el pecho, mira al suelo y la barriada mientras sueña con el cielo. Una literatura y una música menor que viven entre la risa y la ebriedad para no llorar ni suicidarse. Vida en un país ocupado, entre inmigrantes y marginados y siempre con un amor fallido. La mina que se va y el amor que no se consume. Rostros kafkianos y discepolianos que tan solo con su presencia, que ya es súplica, denuncian el peso de la ley y las injusticias del capital. Borrachos que tropiezan y animales que se arrastran, todos buscando salidas allí donde no es posible la libertad. Un mismo rostro, la misma infinitud agobiada.

REFERENCIAS

- Deleuze, G. (2008). La inmanencia: una vida. En G. Deleuze, *Dos regímenes de locos* (págs. 347-351). Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). 1837 Del Ritornelo. En G. Deleuze, & F. Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (págs. 317-358). Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). Rizoma. En G. Deleuze, & F. Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (págs. 9-33). Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1998). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2013). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.

- Discépolo, E. (1986). *Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo*. Argentina: Pensamiento Nacional.
- Feinmann, P. (05 de 05 de 2014). *El tango y la década infame*. Obtenido de Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=AzWtTG9AIQ>
- Foucault, M. (7 de Abril de 1975). les grands prêtres de l'université française. (G. Petitjean, Entrevistador).
- Kafka, F. (2012). *Aforismos*. Colombia: Debolsillo.
- Viñas, D. (2011). *La década infame y los escritores suicidas (1930-1943)*. Buenos Aires: Paradiso.