

# MANZI Y DISCEPOLO: EL TANGO EN LA DECADA INFAME

Por SANTIAGO GONZALEZ

"Manzi es el poeta de las cosas que se fueron"  
E. S. DISCÉPOLO

"Vamos, que todo duele, viejo Discépolín..."  
H. MANZI

Manzi y Discépolo son culminantes en la historia de las letras de tango porteñas: marcan el punto más alto de esa historia. En sus obras se encuentra tanto una coherente riqueza significativa —que permite que aún hoy, desaparecidas las circunstancias que les dieron origen, sigan "diciendo" algo—, como una sintética condensación de los medios expresivos —que reúne y supera a los utilizados hasta entonces en el género—.

Es que, también en otro sentido, Manzi y Discépolo son culminantes en la historia de las letras de tango porteñas: marcan el punto final de esa historia. Con esto estoy diciendo que el tango, *como medio de expresión genuino y vigente de un sector social*, se acabó más o menos allá por 1950. Naturalmente, ese agotarse en sus posibilidades tiene algo que vez con la trayectoria de quienes lo cantaban, silbaban o tarareaban, es decir, de quienes se veían reflejados —de una u otra manera— en el tango.

El público de Manzi y Discépolo es el que —según la época— puede pagarse la entrada al teatro<sup>1</sup>, un aparato de radio o un fonógrafo y sus discos, o sea, en otras palabras, el sector medio de la población porteña. Y la época en que ambos actúan puede ubicarse en el cuarto de siglo que media entre 1925 y 1950, vale decir, que se inicia durante la presidencia de Alvear, atraviesa la década infame, y culmina con la primera presidencia de Perón. Por encima de esas precisiones cronológicas, el período incluye el fracaso del intento radical, la restauración oligárquico entreguista, y la revolución popular peronista.

¿Boina o galera?

El radicalismo fue un invento de la oligarquía. Leandro Alem, Yrigoyen y FORJA fueron, en su momento, la expresión de las fuerzas nacionales y populares conocidas antes como federales, después como peronistas. Si la distinción parece exagerada, piénsese nomás en que el dantesco Mitre fue uno de los fundadores de la Unión Cívica, en que el galerita Alvear fue presidente radical, en que la UCR integró la Unión Democrática. Por el otro lado, recuérdese el suicidio de Alem, el derrocamiento de Yrigoyen, la labor de FORJA.

El radicalismo fue un invento de la oligarquía porque ésta —ante las presiones sociales— lo necesitaba como alternativa del poder político para conservar en sus manos el poder económico. Si hasta la oligarquía misma le proveyó su ideología: trabajo, ahorro, sufragio, moralidad, y un futuro venturoso para patrones, empleados y obreros<sup>2</sup>. Yrigoyen tenía otra cosa en la cabeza y cada vez que se apartaba del camino trazado por la oligarquía y seguía sus propias convicciones, más se acercaba a los requerimientos populares, justamente a los de aquellos sectores medios que se habían aficionado al teatro, que habían

“adecentado” al tango. Tal vez, tanto para Yrigoyen como para sus seguidores, apartarse del camino trazado por la oligarquía no significaba tomar otro camino, sino apartarse nomás.

Si en algo pensó don Hipólito en su confinamiento de Martín García, fue en el error que significó haber llegado al poder por vía no revolucionaria.

El radicalismo en su conjunto representó un cúmulo de intereses muchas veces encontrados, pero el yrigoyenismo fue el testimonio de todo lo que los sectores medios del litoral argentino eran capaces de dar, políticamente hablando. Su fracaso en el '30 fue definitivo, y a partir de entonces otros sectores sociales tomarían las banderas nacionales y populares, para profundizar su contenido.

Quebrada la ilusión radical, desaparecido el caudillo, hundida la economía nacional en una de las peores crisis que conoce su historia, una amarga sensación de derrota, de inseguridad y de escepticismo se extendió entre los porteños. La novela y principalmente —por su repercusión más amplia— el teatro y el tango fueron testimonio y expresión de ese fracaso, y de la interrogación colectiva que lo subsiguió. Sólo algunos —cuyo grado de conciencia política estaba más allá de toda ilusión— se congregaron en FORJA y pugnaron por profundizar y difundir esa conciencia.

### *La triste fama de una década infame*

La década infame duró quince años. Ya en 1928 algunos sectores de las fuerzas armadas estaban dispuestos a derrocar a Yrigoyen si resultaba electo, y cuando éste asumió, el general Justo debió desmentir expresamente que existiera ese propósito. Pero dos años más tarde, aprovechando el coletazo de la crisis capitalista metropolitana y la excesiva confianza del líder, petroleros vanguardistas y ferroviarios ingleses dieron a ciertos generales un empujoncito de “animémonos y vayan”, y estos ciertos generales —dócilmente— fueron y le dieron a Yrigoyen un empujón de “aunque no te guste, andate”, consumando de ese modo para la Historia el hecho previamente bautizado —y reclamado— por Lugones como “la hora de la espada”. A partir de allí —con Uriburu y Justo, con Ortiz y Castillo— se inició un período de progresiva restauración oligárquica, entrega colonialista al extranjero, fraude y corrupción administrativa al que otro sector de las fuerzas armadas debió poner fin en 1943, impidiendo el ya cocinado acceso a la presidencia de Patrón Costa y posibilitando de alguna manera el de Perón.

Y a década y media, infamia y media. Enumerar los “logros” de la política antinacional y antipopular llevaba a cabo por entonces sería ensartar un rosario interminable de episodios, por lo demás bastante conocidos. Consignemos no obstante que la oligarquía, en un desesperado intento por recuperar los oropeles del '80 (algo machucados por los topetazos yrigoyenistas) y por consolidar su posición ante las profundas transformaciones sociales que se operaban en el país, se dedicó, por un lado, a una entrega desenfrenada de los resortes básicos de nuestra economía y de los mínimos derechos de soberanía política; y, por otro, a una explotación indiscriminada del pueblo y a la represión —mediante la fuerza, el engaño o la corrupción— de sus reivindicaciones. ¡Cómo para que las banderas que levantaría luego el peronismo no hubieran sido justicia social, independencia económica y soberanía política!

Los radicales, por su parte, execrados en un primer momento, fueron necesarios más tarde —y a pedido de los capitales foráneos— para dar legalidad a los pactos por los que se entregaba nuestra economía y nuestra soberanía. Alvear, que había quedado como cabeza del partido, no titubeó en llevar a éste a una especie de “gran acuerdo nacional” que la mayoría de los capitostes comiteriles aceptó de buen grado, integrándose a la redituable corrupción general. ¿Y el pueblo, esos sectores medios que habían apoyado a Yrigoyen?

### *El hombre que está solo y espera*

Hernández Arregui ha trazado un cuadro exacto del clima social en que vivía el porteño medio por aquellos años. 1930 —dice en *Imperialismo y cultura*— significó el desmoronamiento de una ficción gigantesca. “Las clases medias y proletarias —agrega— sufrieron rudamente el golpe. Los escasos avisos clasificados de los diarios con ofrecimientos de empleos promovían caravanas de postulantes, en su mayoría hombres jóvenes. En los bares, los parroquianos se sentaban alrededor de una taza de café solitaria. Era una convención aceptada no invitar con cigarrillos. Los más infructuosos trabajos de corretaje, de pólizas de seguros, de ventas de terrenos a cuotas, de cortes de casimires, libros a crédito, de baratijas domésticas estrafalarias, eran ensayados por miles de porteños en un peregrinaje inútil por la ciudad sin dinero. En aquellos días la delincuencia aumentó bruscamente. La prostitución ponía su nota provocativa y triste en los burdeles del bajo, en la calle Corrientes, con sus concentraciones pesadas de mujeres extranjeras y perfumes, en los cafetines de la calle Maipú, entre la complicidad de los inspectores municipales, la soledad de los hombres solos, las nostalgias macilentas de los estudiantes nocturnos y la mirada impávida de los proxenetas. Los taxímetros desocupados marchaban en fila, atisbando el viaje de 50 centavos las diez cuadras, durante la larga noche porteña que se animaba algo de madrugada a la salida de los cabarets. La ciudad se entristeció. Se tornó callada. Apenas agitada por los tangos que llamaban a la tristeza colectiva de la calle desde los cafés humosos del centro o desde las vitrolas de los barrios atendidas por muchachas con frecuencia bonitas, adormecidas tras el ocaso violáceo de sus ojeras, y puestas allí, como cebo comercial y fomento de las fantasías rufianescas de los muchachones sin trabajo. En los suburbios, la miseria proletaria veía crecer en los baldíos a los réprobos de la calle. (...) En Puerto Nuevo funcionaba la olla popular para los desocupados. El sentimiento de derrota fue característico de esta época<sup>3</sup>. Se sabía en silencio, con resignación o rabia, que el país no pertenecía a los argentinos”<sup>4</sup>.

Más adelante, en el mismo trabajo, Arregui destaca algo que es fundamental: “Pero esa época —dice— fue algo más. El porteño descubre gradualmente que ha sido víctima de una falacia. Los supuestos en que habían crecido sus ilusiones eran idolatrías. La riqueza del país no era suya”<sup>5</sup>.

### *La reina del Plata*

También la ciudad se torna extraña, cambia su rostro. “Buenos Aires —dice Ernesto Palacio— aumentaba de manera insospechada. Se abrían las diagonales en el centro; se ensanchaban las avenidas, crecían las casas decuplicando sus pisos; multiplicábanse los autos, y se sentían las casas despobladas de su clientela habitual y llenas de gentes de otros idiomas y de otras naciones. El bonaerense se consideraba cada vez más extraño a su ciudad y hacía el aprendizaje de la gran urbe. Porque Buenos Aires ya lo era”<sup>6</sup>. Hernández Arregui,

sin embargo, muestra la otra cara de esta visión, demasiado detenida en progresos edilicios: "Lo extranjero envolvía a lo argentino por todas partes, como una película aisladora, en los cines, en los avisos comerciales, en los escaparates iluminados de los negocios. El más ínfimo artículo llevaba el sello misterioso de su origen ultramarino. Todo este mundo artificial de objetos importados recordaba a los argentinos una incapacidad y era como el producto de una ciencia imposible para el país agropecuario"<sup>7</sup>.

Agreguemos por nuestra cuenta que ésta es también la época en que la aparición de los medios masivos de comunicación modifica los hábitos de entretenimientos de los porteños de clase media, que abandonan el teatro de autor y problemática nacional, y se vuelcan a las insulsas películas yanquis de los cines, a los rosados novelones de la radio. Pero este es también el público que escucha tango, el público que enfrentarán Manzi y Discépolo.

### *Decí por Dios qué me has dao*

La historia del tango es la historia de una transmutación. Nació arrabale-ro, prostibulario y agresivo. Como el lunfardo, una especie de contracultura. La clase media lo "adecentó": conservó personajes y situaciones, pero le insufló su moralina, condenando las únicas posibilidades tan reales como poco santas de ascenso social, y encubriendo su mitología: la mamita, la casita de los viejos, el trabajo, en suma "pobres pero honrados". A veces muestra algunas injusticias sociales, pero elude señalar las causas. Como bien dice Matamoro, "hay ricos y hav pobres, pero no se sabe por qué"<sup>8</sup>. En fin, tipos y valores que van cristalizando hasta ser, allá por el 30, una mera repetición de sí mismos. Las limitaciones del sector social al que expresa le impiden acercarse a la realidad y comprender sus transformaciones. Este es el tango que encuentran Manzi y Discépolo, y al que —partiendo de ese cuerpo fijo de personajes y situaciones— lograrán dar nueva vida y expresividad. Pero será como el canto del cisne...

Hoy el tango es una cuestión histórica. Sólo preocupa seriamente a algunos egiptólogos, ciertos melancólicos, y una que otra damita desvelada. Alguien me golpea el hombro mientras escribo y me recuerda a Piazzola, a Ferrer, a los "boliches" de San Telmo. Es cierto. La burguesía adinerada porteña gusta divertirse fingiéndose rea y canyengue o extasiarse con las posibilidades "artísticas" y "poéticas" del tango. Los que hoy se estrenan son compuestos por músicos "incomprendidos", interpretados por estilizadas muchachitas, y pueden escucharse en "cafés-concert" de 2.500 pesos la copa.

Estas transmutaciones pueden corroborarse a otros niveles. Geográficamente, se ambienta primero en el suburbio, atraviesa los barrios y se detiene en Corrientes y Esmeralda; hoy lo tenemos en pleno barrio norte, más exactamente en Arenales y Callao. Lingüísticamente, empieza en lunfardo, continúa con la voluntad de corrección de la clase media, y hoy va luce los tics de lenguaje de la burguesía pretenciosa: "Las tardecitas de Buenos Aires tienen *ese no sé qué, ¿viste?*".

Sin embargo, el tango de Corrientes y Esmeralda, ese cuyo ciclo como *expresión vigente de un sector social* clausuran Manzi y Discépolo, habría de perdurar en el favor del público, que aún hoy manifiesta sus gustos por tal o cual orquesta, por tal o cual intérprete.

Este es un fenómeno complejo, cuya interpretación debe buscarse en dis-

tintos niveles. En primer lugar se encuentra, sin duda, la inagotable validez de toda forma artística de calidad, que hace posible gustarla más allá de las circunstancias que le dieron origen. En segundo lugar, el hecho de que el tango se inserte en un ámbito de la cultura popular como el de la canción, cuya vigencia —sin analizar los motivos— es innegable. Esto se comprende mejor si se lo compara con lo sucedido con el sainete, género que en su momento estuvo estrechamente ligado con el tango, pero para el que hoy no existe un público mayoritario. En tercer lugar, habría que señalar el hecho de que la visión del mundo transmitida por las letras de tango, pese a haber nacido cuatro o cinco décadas atrás —y lo que es más importante, antes del peronismo— pareciera seguir teniendo vigencia en determinados sectores sociales. Pero más que ello —y ya en un cuarto plano— se advierte que el tango ha adquirido *un nuevo nivel de significación*, que está más allá del sugerido por sus letras o su música. Es que el tango se ha convertido en un símbolo a través del cual el porteño se reconoce y puede darse a conocer como tal; un símbolo con el que puede hacer frente tanto a la multitud de sonidos exóticos y letras imbéciles que propagan eficazmente las grabadoras extranjeras, como a la pedantesca solemnidad con que se rodea a la música “cultura”, no menos exótica por otra parte. En suma, y más exactamente, el porteño sigue siendo un incondicional del tango, porque éste como tradición nacional —aunque aquí lo nacional quede reducido a los límites de lo urbano— le permite enfrentar la política de desarraigo y homogeneización que practica el imperio y sus servidores locales; y como forma de la cultura popular, le permite enfrentar la cultura oficial de las clases dominantes que, o bien ignora al pueblo para remontarse a los olímpicos metropolitanos, o bien lo desprecia para afirmar su orgullo de dominadora. Pero mejor volvamos a lo nuestro.

*Ya nunca me verás como me vieras*

Discepolín dijo que Manzi era “el poeta de las cosas que se fueron”. Y tenía razón: la mirada poética de nuestro Homero porteño pocas veces estuvo tendida hacia el presente. Para el período crítico que le había tocado vivir prefirió reservar su militancia —radical, forjista, peronista— sus conferencias, sus artículos periodísticos. Esta escisión comporta en cierto modo una contradicción, que deberá explicarse. Pero por encima de ella se advierte una misma voluntad de expresar lo nacional y lo popular. Voluntad que queda de manifiesto, asimismo, en aspectos menos conocidos de las preocupaciones de Manzi, particularmente en lo que se refiere a una defensa y consolidación de una cultura argentina y mayoritaria<sup>9</sup>. Había querido hacerse un lugar en la “república de las letras”, pero pronto advirtió que ésta no existía, que era mera excusa de los intelectuales sin patria ni bandera. Entonces decidió —son sus palabras— renunciar a ser un hombre de letras, y hacer letras para los hombres.

¡Y vaya si cumplió con su propósito! Casi un centenar de tangos, milongas, valeses, canciones nativas y poemas<sup>10</sup> llevaron a estas formas artísticas a los niveles de más alta calidad estética y auténtico valor expresivo que conoció el público argentino.

Manzi mira al pasado; admitido. Pero, ¿cuál es ese pasado? Observamos *Milonga del 900*; “San Juan y Boedo antiguo” (*Sur*); “Un pedazo de barrio allá en Pompeya, / durmiéndose al costado del terraplén”. (*Barrio de tango*); “Sople con alma del novecientos” (*Juan del disturbio*); “Y mi niñez entonces...” (*La herrería*). Los ejemplos lo delimitan con nitidez: es un pasado inmediato,

la infancia, poco más de una generación atrás. Y esto desde un punto de vista cronológico. Geográficamente —adelantemos— se circunscribirá al barrio y sus lugares típicos; socialmente, a los personajes característicos —Eufemio Pizarro, el cochero, Bettinotti—, o a los ligados afectivamente al poeta —la maestra, la novia adolescente, los amigos, la vecina muerta.

Pero toda retrosección, por cercano que sea el pasado en que se detiene, implica una omisión voluntaria del presente, aunque de ese modo el presente quede aludido de manera más dramática. Sabemos de las modificaciones que va sufriendo la ciudad y de la sensación de extranjería que vive el porteño. De ahí la nostalgia por las cosas que se fueron: “Pesadumbre de barrios que han cambiado” (*Sur*); “Así evoco tus noches, barrio’e tango” (*Barrio de tango*). De ahí también el dolor por las cosas que se van, que se están yendo ante nuestros ojos: “Y el último organito se perderá en la nada / y el alma del suburbio se quedará sin voz” (*El último organito*); “Ya nunca me verás como me vieras” (*Sur*). Pasado —“Yunta oscura trotando en la noche”— y presente —“Tungo flaco tranqueando en la tarde”— quedan rigurosamente contrastados en *El pescante*, que retoma el tema de Mateo, el cochero para el que ya no hay lugar en la ciudad.

La Buenos Aires que la clase dirigente quiere para sí sólo le merece burla: “La Facultad de Derecho es una casa vieja” (*42 versos a la Facultad de Derecho*); “Rosedal, / Parnaso decadente / donde duermen las musas / cien veces benditas de los intendentes” (*Rosedal*); también golpea irónicamente a los falsos ídolos que la colonización cultural impone masivamente, como en el poema que dedica a *Douglas Fairbanks*: “Era un galán jocundo / que se casó una tarde con la novia del mundo”. Curiosamente — aquí aparece otra de las escisiones de Manzi— reservó para sus poemas, no para sus tangos, esta visión ácida de la nueva ciudad.

Esas modificaciones implican algo más que un mero cambio de escenario. Sucede que el medio ambiente está impregnado de lo vivido, de esa pequeña historia cotidiana de la que fue testigo; por ello su modificación desarraiga al hombre: “Sólo serás / así pintado v luciente / más bacán y resistente, / pero serás cualquier puente, / sin pasado ni emoción” (*Milonga de Puente Alsina*). Manzi encuentra así un nivel más profundo de valorización del pasado: en él, el hombre estaba ligado a las cosas v a los demás hombres en una integración totalizadora que el paso del tiempo deshace: “Barrio de tango, luna v misterio, / calles lejanas, ¡cómo estarán! / Viejos amigos que hoy ni recuerdo / ¡qué se habrán hecho! ¡dónde estarán!” (*Barrio de tango*); “La esquina del herrero, barro v pampa, / tu casa, tu vereda v el zanión, / y un perfume de vuvos v de alfalfa / que me llena de nuevo el corazón” (*Sur*). Es ese mundo integrado el que permite, asimismo, una rotunda v hasta arrogante muestra de afirmación personal como la del protagonista de *Milonga del 900*, quien a través de una serie de “sov”, “no sov”, “me gusta” v “no me gusta”, se va definiendo a todo nivel: “Sov del partido de todos / v con todos me la entiendo, / pero vávanlo sabiendo, / ¡soy hombre de Leandro Alem!”. Manzi advierte que ese mundo permite también el surgimiento de hombres representativos del pueblo, tales como el cantor: “Y la noche de los barrios / prolongó un canto de amor, / animando tu recuerdo / ¡Betinoti, el Payador!” (*Betinoti*); o el caudillo yrigoyenista: “Morocho como el barro era Pizarro. / señor del arrabal” (*Eufemio Pizarro*).

En ocasiones, Manzi se remonta más atrás en el pasado, como sucede en sus

“milongas negras” —alabadas por Nicolás Guillén— en las que, apoyándose en el ritmo del verso, y a través de una pequeña anécdota, da vida a un sector social porteño ya en desaparición: “Pena mulata / que se desata / baja la bata / de broderí” (*Pena mulata*); o cuando rememora algún episodio histórico, como la caída de Rosas: “En vaina de sombra turbia / la traición es un puñal. / Urquiza viene llegando, / lo saldremos a esperar” (*Juan Manuel*); o como la tragedia de Barranca Yaco, en un poema que quedó inconcluso a la muerte de Manzi: “El es un general de machete y espuela, / con nalgas para el trote y sangre de pelea; / no como el manco Paz, contador sin abuela, / que le ganó dos manos peleando a la europea” (*El último viaje de Quiroga*).

El tema amoroso —que ocupa gran parte de la producción manziana— también es observado desde el contraste pasado-presente. Pero agregando un elemento nuevo: el presente subraya el fracaso, la imposibilidad de algo que pudo ser y no fue: “Sabrá que sufro, pensando en ella, / desde la tarde que la dejé” (*Barrio de tango*); “Ella vuelve noche a noche como un canto” (*¡Che, bandoneón!*); “Volví por caminos muertos. / Volví sin poder llegar” (*Milonga triste*); “Fuimos la esperanza que no llega, que no alcanze” (*Fuimos*); “Es la triste ceniza del recuerdo. / Nada más que ceniza. Nada más...” (*Ninguna*); “Tal vez será tu voz... / aquélla que una vez / de pronto se apagó” (*Tal vez será tu voz*).

Como queda demostrado a lo largo de todo lo dicho, Manzi encuentra una negatividad radical en el paso del tiempo, ya que si el pasado es visto como la perdida posibilidad de arraigo, de confraternidad, de amor y de afirmación personal y de grupo (a través del caudillo o el payador), el presente es la conciencia del fracaso, el aislamiento, el desarraigo, y el futuro ni se menciona, excepto como posibilidad de nuestras destrucciones: “El día en que se apaguen tus tangos quejumbrosos” (*Viejo ciego*). Ahora bien, ¿cómo conciliar esta visión de la realidad con la actividad política de Manzi, necesariamente lanzada hacia el futuro y esperanzada en él? Pueden manejarse varias hipótesis. En primer lugar la que busca una motivación *personal*, una actitud nostálgica ante la vida que Manzi habría relegado al terreno de los sentimientos y contra la que por momentos habría reaccionado: “Inútil pesimismo, deseo de estar triste, / manía de andar siempre pensando en el ayer, / fantasmas del pasado que vuelven y que insisten, / cuando en las tardes tomo mi taza de café” (*Mi taza de café*); a ella se suma la motivación *estética*, planteada por Aníbal Ford, quien sostiene que en su intento de elaborar una cultura popular para enfrentar a la oficial, Manzi recurrió a la estética romántica, con su vuelta al pasado y su rescate de los elementos populares. Pero por encima de los elementos personales y estéticos, siempre se encuentra una motivación *ideológica*: sostenemos, en esta perspectiva, que como creador, en la elaboración de contenidos imaginativos, Manzi reproduce las limitaciones que tenía el sector social del que provenía y para el que escribía. Esto, por supuesto, lejos de ir en desmedro de su obra, le da —por la autenticidad de su expresión— una calidad que supera en mucho a las expresiones de deseos de múltiples escritores “comprometidos” de la época.

#### *Las esperanzas que en la cuna me cantó*

Discepolín. Imposible nombrarlo de otra manera. Ajusta bien el nombre a su figura apretada y nerviosa. También a su estilo, conciso y ágil. A diferencia de Manzi, Discepolín no tiene una producción demasiado copiosa: sus

letras no llegan a la treintena. En cambio, su obra guarda esa coherencia interna, esa precisión en el dibujo de una visión del mundo que caracteriza al escritor de garra, y que muchos de los poetas desleídos que hoy lo reemplazan arbitrariamente en las antologías quisieran para sí.

La visión del mundo que Discepolín ofrece en sus tangos es —de algún modo— el revés de la trama con respecto a la que Manzi aporta en los suyos. Si éste arroja una mirada nostálgica al pasado por desesperación ante un presente doloroso, Discepolín lanza una mirada desesperada sobre ese presente por desesperación de un pasado en el que la ilusión era posible.

¿Y qué ve en el presente la mirada lúcida y penetrante de Discepolín? Fundamentalmente, el presente es el caos, el desorden, la ruptura de las jerarquías, la subversión de los valores: “Vale Jesús lo mismo que el ladrón” (*¡Qué vachaché!*); “Y en medio del caos que horroriza y espanta, / la paz está en yanta, y el peso ha bajao...” (*¿Qué sapa, señor?*); “Lo mismo un burro / que un gran profesor” (*Cambalache*).

Los valores cuya vigencia se ha perdido son, específicamente, la razón (“la tiene el de más guita”); la honradez (“la venden al contado”); la moral (“la dan por moneditas”); el amor (“se ahogó en la sopa”) el criterio (“ya murió”); y en su lugar se ha instalado una nueva axiología: “la panza es reina y el dinero Dios” (*¡Qué vachaché!*). Hasta la mismísima ley 1420 es puesta en duda: “Ya nadie comprende si hay que ir al colegio, / o habrá que cerrarlos para mejorar” (*¿Qué sapa, señor?*).

Discepolín inquiera en las causas de ese desorden y encuentra, en principio, que es el dinero, ese aparentemente nuevo Dios al que hay que rendirse si se quiere seguir viviendo: “Plata, plata, plata... y plata otra vez... / Así es posible que morfés todos los días, / tengás amigos, casa, nombre... ¡lo que quieras vos!”, / “Dame puchero, guardate la decencia, / plata, plata y plata... ¡yo quiero vivir!” (*Qué vachaché*); “Buscando ese mango / que te haga morfar” (*Yira, yira*); “Que por un pan cambiaste, como yo, tus ambiciones de honradez” (*Quien más, quien menos*). En otro momento verá que la causa del desorden está en que se han suplantado viejos valores sin tener con qué reemplazarlos: “Creyó que era cuestión / de alzarse, y nada más... / romper lo consagrao, / matar lo que adoró. / No vio que, a su pesar, / no estaba preparao, / y él solo se enredó al saltar...” (*Qué sapa, señor?*).

Enfrentarse con un mundo semejante supone la pérdida de ideales, la ruptura de ilusiones forjadas acerca del futuro y, básicamente, encararse con una imagen de sí mismo que no es la que se soñó: “Oigo a mi madre aún, / la oigo engañándome, / porque la vida me negó las esperanzas / que en la cuna me cantó”, “Yo hubiera dado mi vida, / por conservar mi ilusión” (*Desencanto*); “Novia querida, novia de ayer... / ¡qué ganas tengo de llorar nuestra niñez!! / ¡Quien más, quien menos, pa'malcomer / somos la mueca de lo que soñamos ser!” (*Quien más, quien menos*); “¡¡Las cosas que he soñado, me cache en dié, qué gil!” (*Tres esperanzas*); “Cuanto dolor / que hace reír” (*Soy un arlequín*).

Atrapados en la vorágine, procurando salvarse como sea posible, los hombres se vuelven hostiles entre sí, o al menos indiferentes ante la suerte ajena: “No esperes nunca una ayuda, / ni una mano, ni un favor” (*Yira, yira*); “La gente me ha engañado desde el día en que nació”, “La gente es brutal y odia



siempre al que sueña" (*Infamia*). Consecuentemente, cualquier intento de reacción, sea individual o colectiva, será inútil: "¿Te crees que el mundo lo vas a arreglar vos?", "¿Pero no ves, gilito embanderado, / que la razón la tiene el de más guita?" (*Qué vachaché*). Además, quien aún persista en seguir aferrado a sus ideales estará cumpliendo un papel sin sentido, una mascarada: "Vos resultás, haciendo el moralista, / un disfrazao... sin carnaval..." (*Que vachaché*)<sup>11</sup>.

Las continuas generalizaciones revelan, sin embargo, que no se comprenden las verdaderas causas de los procesos padecidos: "El mundo fue y será una porquería", "Todo es igual, nada es mejor" (*Cambalache*), "¡Luchar contra la gente es infernal" (*Infamia*). El hombre quedará entonces constreñido en su absoluta soledad, huyéndole a un pasado y sin futuro: "Solo, / pavorosamente solo... / como están los que se mueren, / los que sufren, los que quieren" (*Martirio*); "Son ganas de olvidar, terror al porvenir. / Me he vuelto pa'mirar, y el pasado me ha hecho reír..." (*Tres esperanzas*). Desde esa posición, sólo queda / la apelación a lo metafísico: "Aullando entre relámpagos, / perdido en la tormenta / de mi noche interminable, Dios / busco tu nombre" (*Tormenta*); o a la muerte: "No doy un paso más, alma otaria que hay en mí / me siento destrozado, ¡murámonos aquí! / Si a un paso del adiós no hay un beso para mí, / ¡cachá el bufoso y chau... vamo a dormir!" (*Tres esperanzas*).

*Cafetín de Buenos Aires* es el último tango de Discépolo. Escrito en 1948, su atmósfera difiere notablemente de los anteriores, que —como se vio— constituyen un todo orgánico. Se ha perdido ya el tono de exaltada desesperación, la pintura cínica y amarga de la realidad. Desde la eterna mesa de café se recuerda al chiquilín, al muchacho, al hombre, cuyo aprendizaje de la vida constituyó finalmente no ya la negación del mundo, sino la ab-negación, "la poesía cruel de no pensar más en mí". La reflexión final, sintética visión retrospectiva, es aún más significativa y reveladora de un cambio de actitud: "bebí mis años... y me entregué sin luchar".

### Y me entregué sin luchar

¿Puede pedirse un testimonio más fiel de lo que los porteños de la década del 30 sentían acerca de su ciudad, del tiempo y de la vida? ¿Existe acaso algo que desmienta a Homero y Discépolín? El enorme arraigo popular que tuvieron sus canciones responde negativamente. El hombre medio de Buenos Aires, acosado por la miseria, explotado en su trabajo, cegados sus canales de participación política, traicionado por sus dirigentes, no halla respuesta para una situación que no entraba en sus cálculos. ¿Cómo no mirar atrás y recordar ese tiempo en que sentía que la ciudad era suya a fuerza de escribirle "Yrigoyen" en las paredes, frente a una Buenos Aires distinta, en la que manos extrañas abrían diagonales, ensanchaban avenidas, instalaban un inexplicable obelisco? ¿Cómo no recordar el barrio familiar, los amigos, las caras reconocibles de todos los días, ahora cuando todas esas caras se han vuelto hostiles competidores con los que tiene que luchar para poder atrapar algo de los pocos pesos que aún circulan por la ciudad? Cuando no se advierten las causas profundas que mueven esos cambios, ¿cómo no echarle la culpa al dinero, al materialismo, al egoísmo de la gente?

Más exactamente, cuando toda la existencia —personal y colectiva— estaba

montada sobre una ilusión, sobre valores éticos que —se suponía— resolverían todas las contradicciones, ¿cómo poder dar una positiva respuesta —individua y colectiva— justamente en el momento en que queda al descubierto que esos valores nunca tuvieron real vigencia?

El porteño medio se siente víctima de un engaño gigantesco, de una burla de una trampa. Encerrado en sí mismo, llorando un pasado que —sabe— no ha de volver a repetirse, no advierte otras voces sordas que van elevando su tono. Voces que no provienen de las serenas calles de un San Juan y Boedo antiguo, sino de más allá de los límites de la ciudad, de Avellaneda, de Quilmes, de Berisso, de Ensenada; y donde no se respira un aroma de yuyos y de alfalfa, sino el humo negro y espeso que vomitan las chimeneas de fábricas y frigoríficos. El porteño de la década del 30 no percibe esto. Rumia su fracaso, sabe, de alguna oscura manera, que ha perdido su oportunidad. Cierta día de un octubre aún por venir advertirá, tal vez, que otras manos han tomado las banderas de lucha que una vez fueron suyas. Si lo advierte, es posible que siga tras ellas, o que eche una mirada hacia atrás y reflexione: “bebí mis años... y me entregué sin luchar”.

Homero y Discepolín, con su fino olfato, con su sensibilidad popular, no erraron el rumbo. “Perón es el reconductor de la obra iniciada por Hipólito Yrigoyen”, advertía Manzi. “¿A mí me la vas a contar?”, rubricaba Discepolín las charlas de *Mordisquito*: había encontrado la brújula que le permitía ordenar su mundo convulsionado, y estaba dispuesto a gritarlo a los cuatro vientos.

Es fácil advertir, en este punto, que tanto la tarea política de Manzi, como las charlas de Discepolín son merecedoras —separadamente— de un estudio especial.

\* \* \*

<sup>1</sup> Antes de la aparición de los medios masivos, para dar difusión amplia a un tango se lo estrenaba en los teatros, acompañando a obras con las que no necesariamente debía guardar alguna vinculación argumental.

<sup>2</sup> Un testimonio elocuente de esa tarea de difusión ideológica —iniciada desde el momento mismo en que el *régimen* se siente tambalear por primera vez— lo constituye el ciclo novelístico de la Bolsa. Véase al respecto S. González, H. Lemos, A. Posadas, N. Rivarola, M. Speroni: *El 80. Visión del mundo*, Buenos Aires, CEDAL, 1968 (Enciclopedia de la Literatura Argentina, 8).

<sup>3</sup> Corroboración esta afirmación de Arregui la ola de suicidios que se extiende por la ciudad y que en 1934 lleva el número de muertos por esa vía a 489. Recuérdese asimismo que en 1937 se quitó la vida Horacio Quiroga, y que al año siguiente lo hicieron Lisandro de la Torre, Leopoldo Lugones y Alfonsina Storni.

<sup>4</sup> Hernández Arregui, J. J.; *Imperialismo y cultura*, Buenos Aires, Hachea, 1964; págs. 99-100.

<sup>5</sup> Idem, pág. 101.

<sup>6</sup> Palacio, Ernesto: *Historia de la Argentina*, Buenos Aires, A. Peña Lillo, 1965; tomo II, pág. 391.

<sup>7</sup> Hernández Arregui, J. J.: *Op. cit.*, págs. 100-101.

<sup>8</sup> Matamoro, Blas: *Historia del tango*, Buenos Aires, CEDAL, 1971 (La Historia Popular, 16); pág. 89.

<sup>9</sup> Al respecto véase Aníbal Ford: *Homero Manzi*, Buenos Aires, CEDAL, 1971. (La Historia Popular, 27).

<sup>10</sup> La obra de Manzi no ha sido aún editada. Aproximadamente un tercio de sus poemas, tangos y milongas quedan rescatados en Homero Manzi: *Antología*. Selección y prólogo de Horacio Salas. Buenos Aires, Brújula, 1968 (Breviarios de Información Literaria, 9).

<sup>11</sup> Esta imagen parece haber tenido cierta vigencia popular. Carlos Mauricio Pacheco la emplea con un sentido semejante en un sainete precisamente denominado *Los disfrazados*. Véase al respecto Marta E. Speroni: *De Trejo a Discépolo: tragicomedia del ideal en el género chico criollo* (v. ENVIDO N° 3, págs. 56 a 61).