



# Escepticismo ético y esperanza en la obra de Enrique Santos Discépolo

---

H. Daniel Dei (Ed.)



Universidad Nacional de Lanús  
Ediciones de la UNLa



Universidad Nacional de Lanús

Rectora  
Dra. Ana Jaramillo

Vicerrector  
Dr. Nerio Neirotti

Comité Editorial  
Daniel Bozzani  
Pablo Narvaja  
Francisco Pestanha  
Ramon Alvarez



Red de Editoriales de  
Universidades Nacionales



**EDUNLA**  
COOPERATIVA

29 de Septiembre 3901  
1826 Remedios de Escalada, Lanús,  
Provincia de Buenos Aires, Argentina  
Tel (54 11) 5533 5600 int. 5727  
publicaciones@unla.edu.ar  
www.unla.edu.ar/public

# Escepticismo ético y esperanza en la obra de Enrique Santos Discépolo

---

H. Daniel Dei (Ed.)



Universidad Nacional de Lanús  
Ediciones de la UNLa

Dei, H. Daniel

Escepticismo, ética y esperanza en la obra de Enrique Santos Discépolo /  
H. Daniel Dei. - 1a ed. - Remedios de Escalada : De la UNLa - Universidad  
Nacional de Lanús, 2018.

163 p. ; 22 x 15 cm.

ISBN 978-987-4937-07-0

1. Filosofía. 2. Tango. I. Título.  
CDD 175

**Escepticismo ético y esperanza en la obra de Enrique Santos Discépolo**

H. Daniel Dei (Ed.)

Arte y Diagramación: Rubén Fernández

ISBN 978-987-4937-07-0

Impreso en Argentina

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Prohibida la reproducción sin la expresa autorización por escrito.

© H. Daniel Dei

© Ediciones de la UNLa

29 de Septiembre 3901

1826 Remedios de Escalada, Lanús,

Provincia de Buenos Aires, Argentina

Tel (54 11) 5533 5600 int. 5727

publicaciones@unla.edu.ar

www.unla.edu.ar/public

*In memoriam*  
*Ricardo Maliandi*

## ÍNDICE

H. Daniel Dei <b>Introducción</b>	9
Ricardo Maliandi <b>1. Discípulo y la antinomia ética fundamental ¿Ya se murió el criterio?</b>	13
Andrés Kischner <b>2. Esperanza y desencanto en la obra de Enrique Santos Discípulo. Una poética del don</b>	29
Héctor Luis Muñoz <b>3. Cafetín de Buenos Aires, la “escuela de todas las cosas” con su pedagogía aplicada: una aproximación de Discípulo a Rousseau</b>	51
Adriana Fernández Vecchi <b>4. Enrique Santos Discípulo: la lógica de la negación como apuesta a la esperanza</b>	75
Françoise Prioul <b>5. En busca del ser y el existir: Enrique Santos Discípulo y los derechos humanos</b>	95
Oscar Conde <b>6. Alcances axiológicos del renunciamiento en el drama El hombre solo y el tango Confesión</b>	117
H. Daniel Dei <b>7. La vida en el escenario de los versos: Espera y Esperanza en Enrique Santos Discípulo</b>	143
<b>Autores de este volumen</b>	157

## INTRODUCCIÓN

Más allá de toda duda, Enrique Santos Discépolo, apenas uno se adentra en sus obras, nos abre las puertas de un universo en el que la riqueza temática de su producción nos sitúa siempre ante una personalidad de la cultura popular que da lugar a la reflexión sobre el sentido de nuestro modo de ser, que nos invita a sopesar las circunstancias de nuestro compromiso ciudadano y nuestros vínculos con el otro ser humano. Si bien pueden pensarse algunos criterios de sistematización, de ordenamiento textual para un abordaje comprensivo de una obra con tanta diversidad de facetas y potencialidad creativa, en todos los casos, cualquier lectura de su obra y de su personalidad, aun cuando se indague en las notas de circunstancia de algún periódico sobre su vida o producción, asoma una referencia a la reflexión, a la mirada interior de nuestra condición humana y social e interpela sobre nuestra identidad como pueblo.

A partir de esta perspectiva, y en correspondencia con el título que hemos elegido para este libro, cabría preguntarnos si aparece en la obra de Enrique Santos Discépolo una distinción entre escepticismo ético y esperanza, o si ambos son compatibles. Como consecuencia de estas preguntas no podemos menos que volver a interrogarnos sobre si podemos negar la vigencia de los valores admitiendo su validez, tal como nos sugirió Ricardo Maliandi con el nombre de “discepolismo” para esta modalidad de escepticismo ético, en oportunidad de pensar un proyecto de investigación en el ámbito de la Universidad Nacional de Lanús sobre la axiología de

los creadores populares. Vale comentar en este caso que el trabajo del Prof. Maliandi refleja, en nuestra opinión, mejor que otros ensayos suyos de marcado y unilateral factura académica, el pensamiento ético del autor: su teoría de la convergencia cuando estamos frente al conflicto de valores “buenos”. Muestra, a la vez, la complejidad estructural del *ethos*, la idea de un *ethos* conflictivo, en el ejemplo del personaje que describe Discépolo. Por otra parte, no podíamos dejar de considerar cuál es el carácter muchas veces afirmado de la rebeldía discepoliana; dicho con más precisión: si no cabe distinguir entre la dramatización del diagnóstico de nuestro tiempo y la necesidad del cambio social y existencial. En este último aspecto valdría plantearse acaso si no podría tipificarse la crítica poética de Discépolo como una modalidad del discurso esperanzado.

Como adelantamos ya, este libro es precisamente el resultado parcial de una investigación llevada a cabo en el marco de la Convocatoria 2010 de la Universidad Nacional de Lanús. Llevaba por título “Fundamentos de la crítica axiológica en los creadores populares. El caso de Enrique Santos Discépolo”. Contrariamente a lo que sostienen los paradigmas corrientes de interpretación del *corpus poeticum* discepoliano que ponen el acento en el carácter de protesta apocalíptica de su obra, estas reflexiones se han focalizado, con ánimo de revisar esos paradigmas, en torno a tres aspectos en buena parte enunciados en los interrogantes ya formulados sobre el sentido y actualidad de la cancionística de Discépolo. Se trata de: 1) un mensaje de rebeldía, 2) una modalidad de escepticismo ético, o 3) una apuesta a la esperanza. La convergencia temática de interés apuntaba en este proyecto a la superación del conflicto de interpretaciones, dando cuenta de la relación entre lo que puede denominarse

“escepticismo ético de la vigencia” y la idea de esperanza como eje de su cancionística. En este ensayo retomamos este abordaje pues ambas conceptualizaciones permiten sostener también la perspectiva de una hermenéutica de la esperanza en la obra de Enrique Santos Discépolo, postura que se diferencia sustantivamente de los tradicionales abordajes sobre su producción artística y, en particular, poético-tanguística.

Es sabido que los valores que habitualmente se expresan en las producciones artísticas se nutren de la moral social general y de las pasiones de cada época y de cada comunidad. Si se quiere dar cuenta de los alcances de esos vínculos, la propuesta discepoliana requiere necesariamente una lectura filosófica. Contextualizar la obra poética de Discépolo implica situarnos en la historia viva de nuestra comunidad y examinar desde su interior el proceso creativo en la cultura popular.

En esta línea de pensamiento, y en consonancia con los objetivos que habíamos enunciado en la investigación, nos proponemos, además, iniciar la apertura de un debate filosófico referido al carácter crítico respecto de la “validez” y la “vigencia” de los valores, tal como expresáramos, ya que existe unanimidad entre todos los intérpretes sobre las implicaciones axiológicas de la letrística de Enrique Santos Discépolo. En este sentido rendimos un homenaje al Profesor Maliandi que entonces participó de la investigación y escribió una propuesta al respecto, aún inédita y que publicamos en el primer capítulo de este libro.

*H. Daniel Dei*

1.  
**DISCÉPOLO Y LA ANTINOMIA ÉTICA FUNDAMENTAL**  
**¿YA SE MURIÓ EL CRITERIO?**

---

*Ricardo Maliandi*

El presente trabajo es un esbozo de análisis de la letra de *Qué vachaché*, para el que comienzo aquí por reproducir esa letra:

*Qué vachaché*  
(Tango 1926,  
Letra y música: Enrique Santos Discépolo)

Piantá de aquí, no vuelvas en tu vida.  
Ya me tenés bien requeteamurada.  
No puedo más pasarla sin comida  
ni oírte así, decir tanta pavada.  
¿No te das cuenta que sos un engrupido?  
¿Te creés que al mundo lo vas a arreglar vos?  
Si aquí, ni Dios rescata lo perdido:  
¿Qué querés vos? ¡Hacé el favor!...

Lo que hace falta es empacar mucha moneda,  
vender el alma, rifar el corazón,  
tirar la poca decencia que te queda,  
plata, plata, plata... plata otra vez...

Así es posible que morfés todos los días,  
tengas amigos, casa, nombre..., lo que quieras vos.  
El verdadero amor se ahogó en la sopa,  
la panza es reina y el dinero Dios.

¿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?  
¿Que no hay ninguna verdad que se resista  
frente a dos pesos moneda nacional?  
Vos resultás —haciendo el moralista—  
un disfrazao... sin carnaval...

¡Tirate al río!... ¡No embromés con tu conciencia!  
Sos un secante que no hace ni reír.  
Dame puchero, guardate la decencia...  
¡Plata, plata y plata! ¡Yo quiero vivir!  
¿Qué culpa tengo si has piyao la vida en serio,  
pasás de otario, morfás aire y no tenés colchón?  
¿Qué vachaché? Hoy ya murió el criterio.  
Vale Jesús lo mismo que el ladrón.

El análisis —o, como dije antes, *esbozo* de análisis— se encuadra, en líneas generales, en el marco del “análisis del discurso” (o, de nuevo, más modestamente, del “análisis de las conversaciones”), es decir, no se centra en el plano “textual”, como lo haría un estudio lingüístico, ni en el “contextual”, como lo haría uno psicoló-

gico o sociológico, sino más bien en la relación entre ambas instancias. Pero, a la vez, pretende servir de base para una interpretación ética de esa letra como modelo de una intuición espontánea (la de Discépolo) de un importante conflicto moral que, aproximadamente en el mismo año 1926 (interesante coincidencia), era designado por Nicolai Hartmann, en su *Ética*, “antinomia ética fundamental”.

Llamemos, convencionalmente, y en la certidumbre de que aquí no desentonará un lunfardismo, “la mina” al personaje que habla en la letra, y “el tipo” al silencioso destinatario de las locuciones e ilocuciones de la mina. Como suele ocurrir en las letras de tango, la enunciación está en vocativo; pero en este caso hay algo de escena teatral, una escena que el lector (o el oyente) puede imaginar: la mina quejándose al tipo que ha regresado (¿al *bulín*?) sin la *plata* que ella esperaba. Lo cierto es que se presupone la presencia del tipo. No pasa así en otras letras del mismo Discépolo, donde el vocativo, parcial o permanente, es meramente formal, sin que se insinúe que el destinatario del discurso lo está escuchando personal y directamente. Piénsese en *Chorra*, o en *Yira...yira*: se habla en segunda persona, pero esa segunda persona es más bien un recurso retórico; no está ahí. Todos los versos de *Qué vachaché*, en cambio, son no sólo oídos por el oyente de quien lo canta, sino también por el destinatario fictivo. Este detalle importa, porque podemos (como oyentes o lectores) preguntarnos qué pasará a continuación; si el tipo le contestará algo, por ejemplo, o si dará media vuelta y se irá del lugar. Si imaginamos la escena tenemos que imaginar también la actitud de ese interlocutor que recibe el reproche. ¿El tipo le dará la razón? ¿Le pedirá perdón y le prometerá complacerla? ¿O le responderá también airadamente, tratando de hacerle ver que no puede renunciar a su digni-



dad? Porque, en términos pragmáticos, de “actos de habla”, hay sin duda en el poema —es decir, en el discurso de la mina— muchos de tales actos. Hay preguntas, recomendaciones, quejas de cómo está el mundo (y que el tipo no ve), insultos —como “*engrupido*”, “*disfrazao sin carnaval*”, “otario”, “*secante que no hace ni reír*”—; pero todos confluyen en el del reproche, la reprimenda al tipo que la tiene “*requeteamurada*”, que dice “*tanta pavada*”, que se cree que va a “arreglar el mundo”. Es un reproche a quien ha adoptado una actitud idealista, a quien “hace el moralista” en un mundo en el que la honradez y la moral se venden por “*moneditas*”. En otros términos, un reproche a la esperanza desde la desesperanza, pero dando a entender la necesidad (no podemos decir “obligación” porque esta palabra tiene connotación moral) de asumir la desesperanza porque la esperanza conduce a la destrucción. Parece al menos, si sus palabras son sinceras, la opinión de la mina, no necesariamente la de Discépolo, que quizá se vale de la situación para poner de relieve el conflicto al que me referiré más abajo. Que no comparte personalmente las opiniones morales de la mina puede comprobarse fácilmente, con sólo recordar letras de otros tangos. Lo que trasunta *Chorra*, por ejemplo, es del todo incompatible con lo que dice la mina en *Qué vachaché*. La corrupción general no justifica “vender el alma”; el robo sigue siendo condenable; la traición, también. Daniel Dei ha remarcado que, aunque el propio Discépolo calificó *Qué vachaché* como una canción agria y “desesperanzada”, usa en ese caso el término “desesperanza” en el sentido de “desilusión” (Cf. Dei, 2008: 40).

Creo que, en todo caso, la desesperanza la tiene la mina; Discépolo se la adjudica, explícita o implícitamente, a ella; pero no significa que la comparta.

En el vasto vocabulario con que la mina expresa su reproche a la actitud idealista hay un hallazgo genial de Discépolo en aquello de “*gilito embanderado*” (que en la versión de Gardel se desfigura y se pierde deplorablemente al cambiarse por “*otario engominado*”). La expresión resume en sólo dos palabras toda la crítica “realista” que puede hacerse a un idealismo ingenuo, y, a la vez —en lo que insistiré— irresponsable. La mina se siente defraudada, no sólo por el tipo, sino por el mundo en general. Ha adoptado un escepticismo pleno, de la validez, es decir, no cree ya en la validez de los conceptos morales. Mi hipótesis es que a través de ella quiere Discépolo expresar su propio escepticismo de la vigencia, su sentimiento de que aunque la base de la moralidad siga siendo válida, ha dejado, en los hechos, de ser respetada. Es la actitud de quien no puede dejar de creer en la validez moral aunque vea que la gente, en general, no cree en ella. La actitud de un Sócrates obligado a reconocer que la mayoría de los seres humanos cree en el “derecho del más fuerte”, a conceder que el mundo está plagado de Trasímacos. También podría interpretarse que es un recurso de autocritica: pese a su juventud (tenía 25 años cuando lo escribió), se siente con la madurez suficiente como para advertir el contraste entre sus convicciones morales y la sordidez de un mundo con el que esas convicciones tienen que chocar irremisiblemente. El problema de si este contraste y este conflicto dejan o no un lugar a la esperanza queda, sin embargo, abierto. Si la validez persiste, siempre existe la posibilidad de que alguna vez se la reconozca. Como si dijéramos: las cosas van mal, pero también podrían cambiar.

Volviendo a la relación entre texto y contexto, hay que ver si ese discurso, acaso muy normal a comienzos del siglo XX, podría

ser esgrimido por una mujer de comienzos del siglo XXI. La mina tiene una visión descarnada de la realidad del mundo; pero no es una mujer emancipada, pese a que justamente en aquella época se había hecho particularmente fuerte el movimiento feminista. Ella sigue teniendo el prejuicio de que (como lo expresa Manuel Romero en su letra del tango *Haragán*) “el coso debe siempre mantener a su fulana”, o sea, el esquema según el cual la mujer cuida la casa y hace las tareas domésticas, mientras el hombre se encarga de traer el dinero. En ningún momento se plantea la posibilidad de que sea ella quien salga a buscar esa “plata, plata y plata” que furiosamente reclama. Una mujer emancipada podría también hacer el reproche, pero lo haría seguramente en otros términos, incluyendo la necesidad de salir ella misma a ganarse el sustento.

Más emancipación, pero todavía con el mismo prejuicio, se aprecia en *Haragán*, ese otro tango, con música de Enrique Delfino y letra de Manuel Romero, compuesto sólo un año después de *Qué vachaché*, y con el que puede trazarse un paralelo de discurso. El tema es parecido y está asimismo en vocativo y con la “presencia” del destinatario; también se trata de una mina que le reprocha a su tipo el no mantenerla, pero el tipo no es un idealista, sino precisamente un “haragán”. Resulta interesante comparar las letras

¡La pucha que sos reo y enemigo de yugarla!  
La eskena se te frunce, si tenés que laburarla...  
Del orre batallón, vos sos el capitán  
Vos creés que naciste, pa’ ser un sultán.  
Te gusta meditarla, panza arriba en la catrera,  
Y oír las campanadas, del reló de Balvanera...

¡Salí de tu letargo! ¡Ganate tu pan!  
Si no, yo te largo... ¡Sos muy haragán!...

Haragán...  
Si encontrás al inventor  
Del laburo, lo fajás...  
Haragán...  
Si seguís en ese tren  
Yo te amuro... ¡Cachafaz!  
Grandulón,  
Prototipo de atorrante,  
Robusto, gran bacán;  
Despertá,  
Si dormido estás  
¡Pedazo de haragán...!

El día del casorio, dijo el tipo ‘e la sotana:  
“El coso debe siempre mantener a su fulana”  
Y vos interpretás las cosas al revés...  
Que yo te mantenga, es lo que querés...  
Al campo a cachar giles, que el amor no da pa’ tanto...  
A ver si se entrevera, porque yo ya no lo aguanto...  
Si en tren de cara rota, pensás continuar,  
“Primero de Mayo”, te van a llamar.

Evidentemente aquí el tipo no es un “gilito embanderado”. No hay reproche al idealismo, ni a la ingenuidad, ni hay una valoración negativa del estado en que se encuentra el mundo, aunque la

relación entre texto y contexto sugiere en ambos casos la intuición anticipativa de la gran crisis económica que por entonces se preparaba y habría de culminar muy poco después.

Otra relación del texto de *Qué vachaché* con el contexto cronológico podría verse en el hecho de que a comienzos del siglo XXI los idealistas capaces de subordinar su bienestar a sus ideales parecen ser mucho más escasos de lo que pudieron haberlo sido a comienzos del siglo XX. De todos modos, lo que Discépolo capta es un conflicto que no sólo tiene que ver con un contexto histórico concreto, sino con la estructura compleja de toda forma de *ethos*.

Hay en la ética un problema particular al que Nicolai Hartmann consideraba el más grave de todos y al que denominaba precisamente “antinomía ética fundamental” (*ethische Grundantinomie*). Se trata, según él, de la inevitable oposición conflictiva entre la “altura” y la “fuerza” de los valores. Suponiendo (cosa que fue frecuente en la corriente filosófica autodenominada “ética material de los valores”<sup>1</sup>) que hay entre los distintos valores relaciones *jerárquicas*

---

1 En las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX el tema de los “valores” marcó una de las principales cuestiones discutidas por los filósofos, particularmente en Alemania, aunque pronto se extendió a otros países, y particularmente a América Latina. La “ética material de los valores” representó una especie de culminación de esos intereses. Fue iniciada, con influencias de Nietzsche, Brentano y Husserl, por Max Scheler, quien procuraba así rehabilitar el apriorismo ético kantiano, pero corrigiendo a la vez el carácter “formalista” de éste. Contra la concepción de Kant de que el criterio de la moralidad reside exclusivamente en la *forma* del acto y no en su *contenido* (no en “qué” se hace, sino en “cómo” se lo hace), intentó mostrar Scheler que los valores son precisamente el contenido de los actos morales: éstos tienen lugar cuando un agente *intenta* realizar aquellos valores que *prefiere* (es decir, en la terminología scheleriana, aquellos que capta objetivamente como “superiores”). Hay entre los diversos valores una relación de *jerarquía*, es decir, unos son más altos y otros más bajos. El caso es que, para Scheler, aquellos “fundan” y “dan sentido” a éstos. Ahí reside la principal discrepancia con Hartmann, quien le reprochaba a Scheler una “inversión” de la relación de fundación entre los valores. Según Hartmann son los más bajos los que “fundan” a los más altos.

(unos valores, como los vitales, son más “bajos”—y a la vez más “fuertes”—, y otros, como los “espirituales”, son más “altos”—y a la vez más “débiles”—), resulta que, en cada caso, puede presentarse la dificultad de tener que optar por los valores superiores, que siempre son más “importantes”, o por los inferiores, que son más “urgentes”. En eso consiste la antinomia. Los valores superiores exigen *realización*; los inferiores, *conservación*. La gran dificultad de lo moral es que no hay un solo criterio de decisión moral, sino dos. Se trata, en términos técnicos, de un conflicto entre *legalidades preferenciales*<sup>2</sup> que rigen, según él, la determinación del carácter moral de un acto. La antinomia no proviene de la psicología humana, sino que reside en “la esencia de lo bueno” (*im Wesen des Guten*) (Hartmann, 1962: cap. 63, h, 609-610). Max Scheler había creído que hay una sola legalidad preferencial, o sea, que la “altura” jerárquica en que se encuentra el valor intentado (siempre un valor extra-moral) determina el valor moral de un acto.<sup>3</sup> A partir de aquí se posibilita la distinción entre “valor intentado” y “valor de la intención”, que Hartmann retomará y hará explícita en su propia ética. Scheler también había descubierto que, como el valor moral no puede ser “materia” del acto volitivo moralmente bueno, él *aparece*, por así decir, “a es-

---

2 Tomo el término “legalidad preferencial” (*Vorzugsgesetzlichkeit*) particularmente de Hans Reiner, quien dedica un interesante análisis a ese concepto (Reiner, H., 1974:168 ss). Sobre el tema de la “antinomía ética fundamental” me he ocupado antes en diversos lugares, a los que remito para un análisis más detallado. (Maliandi, 1982; 1984: 22 ss.; 1991: 58 ss.; 1993: 110 ss. y 1998: 212 ss. y 225 ss.).

3 Scheler pensaba que el “criterio” para considerar algo como “bueno” (o “malo”) en la esfera del querer consiste “en la coincidencia (o el antagonismo) del valor intentado en la realización con el valor preferido, o, respectivamente, en el antagonismo (o la coincidencia) con el valor de la posposición” (Scheler, M., 1966: 48). La *única* “legalidad preferencial” que Scheler reconoce es, pues, la de la “altura” de un valor (“preferir” es *aprehender* emocionalmente esa altura, es un *acto de conocimiento* emocional-intencional).

paldas” (*auf dem Rücken*) de ese acto.<sup>4</sup> Esa imagen, particularmente expresiva, será asimismo utilizada por Hartmann, pero la discrepancia en cuanto a “leyes preferenciales” será insuperable. La dualidad postulada por Hartmann representa una aplicación, a lo ético, de su propia ontología.<sup>5</sup> En lo ético veía, a partir de ahí, la exigencia moral de buscar una “síntesis” entre los dos criterios, pero aclarando que la antinomia, como tal, es insoluble (Hartmann, 1962: 610 ss.). La ley preferencial de la fuerza es también una exigencia, pero negativa: representa una “ateleología de valores negativos (o *disvalores*)”, es decir, la moralidad se manifiesta, según ella, no tanto como realización de lo bueno, sino como anulación o quebrantamiento de lo malo.<sup>6</sup> El aseguramiento de los fundamentos elementales es una condición para cualquier realización de lo elevado, y es esto, como se verá, lo que está en juego en *Qué vachaché*. Según Hartmann, las antinomias axiológicas, en general, plantean la exigencia de “síntesis” entre los valores opuestos. También en el caso de la “antinomia

---

4 Cf. *loc. cit.* Ver también el punto II.4.4.

5 Aclara, por cierto, que en el ámbito axiológico esa “proporcionalidad indirecta” entre “fuerza” y “altura” tiene sus límites, ya que, a diferencia de lo que ocurre en lo ontológico, “los valores no son categorías del ser” (Hartmann, 1962: 277 y 595 ss.). La concepción scheleriana según la cual los valores inferiores se fundan en los superiores es criticada por Hartmann como “intento de fundación invertida” (*Versuch der umgekehrten Fundierung*) (cf. *ibid.*: 254 ss.). Félix Kaufmann aprovechó, por su parte, esa antítesis de opiniones en el seno de la ética material de los valores (EMV) para sostener que es imposible determinar criterios de jerarquía: “La inutilidad del intento de encontrar criterios formales racionales universales se ha puesto recientemente en mayor evidencia cuando dos pensadores tan importantes como Max Scheler y Nicolai Hartmann, cuyas teorías axiológicas son, por lo demás, muy afines, han llegado en este punto a formulaciones *opuestas*. Para Scheler es más alto el valor fundador y para Hartmann el fundado” (Kaufmann, 1946: 143).

6 Para Hartmann los disvalores inferiores son la contraparte negativa de los valores (positivos) inferiores, mientras que para Scheler lo son de los valores (positivos) superiores. Esta diferencia se deriva, simplemente, de la diferencia entre las maneras de concebir las leyes preferenciales (*Ibid.*: 611).

ética fundamental” aparece una exigencia de síntesis; pero se trata aquí de una síntesis de otro tipo. Ni la antinomia ética fundamental, ni la síntesis que a consecuencia de ella se convierte en exigencia, están referidas a las relaciones entre los valores mismos, sino a las relaciones entre los cumplimientos de la “fuerza” y la “altura” de los valores. El cumplimiento de los valores superiores está condicionado, según Hartmann, por el de los valores fuertes (que son inferiores), en el sentido de que “quien realmente quiere la altura, tiene que querer ante todo los fundamentos” (*loc. cit.*).

El gran aporte de Hartmann a la ética ha consistido en su visión del carácter conflictivo del *ethos*, lo cual explica precisamente la complejidad de éste y la dificultad de los “criterios”. Ante la contraposición de criterios, propuso, como indiqué, la búsqueda de síntesis; aunque advirtiendo que también ésta es particularmente difícil y no siempre se alcanza (y cuando se alcanza, proporciona soluciones provisionales y puntuales; la antinomia se muestra como una estructura permanente e insoslayable). Nunca se sabe de antemano si un concreto conflicto ético puede o no resolverse; pero la exigencia de intentar esa solución (por medio de síntesis) constituye mientras tanto un criterio moral racional, al margen de su viabilidad (*Ibid.*: 574).

En el texto de *Qué vachaché* el conflicto no aparece expresamente mencionado, pero es lo que está en juego entre los ideales del tipo y el realismo de la mina. Si se admite lo que dice Hartmann acerca de que querer la altura implica querer los fundamentos, y si el tipo del tango tiene asumido un compromiso con la mina, el reproche de ésta va dirigido también a una transgresión del deber moral implícito en ese compromiso y por tanto una falta de responsabilidad por parte de aquél. Es cierto que el conflicto se manifiesta

ta asimismo como un posible choque de compromisos: el tipo está comprometido, por un lado, con la mina, y por otro, con sus ideales. Esto puede verse como una forma específica del conflicto sincrónico entre lo individual y lo universal, y también como una del conflicto diacrónico entre la conservación (exigencia de los valores “fuertes”) y la realización (exigencia de los valores “altos”). La situación es realmente conflictiva porque tanto si deja pasar hambre a la mina como si abandona su idealismo (su *embanderamiento*) comete una contravención moral. Pero, al parecer, y dadas las acusaciones que le hace la mina, ha elegido cumplir el compromiso con la “altura” axiológica y desatender su compromiso con la “fuerza” axiológica. Carecemos de muchos datos del contexto completo, y por tanto no podemos saber si realmente es así. No sabemos, por ejemplo, con qué clase de ideales se ha comprometido, aunque es presumible que se trata de ideales sociales (y por eso decimos que representan lo universal). Tampoco sabemos si acaso también recibe reproches por parte de quienes comparten esos ideales, en el sentido de que —aunque poco— su atención a las necesidades de la mina resta esfuerzo y tiempo a la realización, o al menos al impulso de sus ideales. Lo seguro es el conflicto, la “antinomía ética fundamental” en la que está inmerso.

Por otro lado, y suponiendo que las cosas tienen alguna similitud con el modo como ella las pinta, la mina tiene razón, pero también es muy posible que exagere. Un tipo verdaderamente idealista, aunque se lo vea como un *gilito embanderado*, no puede comportarse con indiferencia frente al hambre y los demás padecimientos de su mina. Si lo hace, la transgresión es evidente: frente al conflicto no ha buscado la “síntesis” (yo diría, mejor, la *convergencia*) entre la

“fuerza” y la “altura”, sino que ha optado decidida y unilateralmente por esta última. Pero ¿es realmente así?

Lo interesante de la intuición de Discépolo es que pone en evidencia un conflicto que no es meramente contingente, sino una marca de la complejidad estructural del *ethos*. Los verdaderos problemas éticos, como sostiene Hartmann, no se dan tanto entre lo bueno y lo malo cuanto entre lo bueno y lo bueno, o entre lo malo y lo malo. En esos casos, creo, no hay otra salida que la de la convergencia. La “antinomía ética fundamental” está referida a eso. Es buena la “altura”, pero también es buena la “fuerza” de los valores. Es malo el abandono de aquella y también es malo el abandono de ésta. La conciliación es difícil, sin duda, pero no imposible. Ya desde Platón y Aristóteles se ha visto que las partes superiores del alma (y del cuerpo) deben estar en armonía con las inferiores. Hay un aforismo de Lichtenberg que da cuenta de esto mismo:

Un amigo mío solía dividir su cuerpo en tres pisos: la cabeza, el pecho y el bajo vientre, y muchas veces deseaba que los inquilinos de los pisos superior e inferior llegaran a entenderse mejor entre sí (Lichtenberg, 1990: 64-65).

La cuestión de la esperanza, como dije, sigue abierta. Es por sí misma, y al margen de si la comparte o no Discépolo, una cuestión particularmente compleja, que ha dado lugar a concepciones diversas, como la de Gabriel Marcel —que la opone a la desesperación— o la de Ernst Bloch —que la opone a la indiferencia— o la de Otto Friedrich Bollnow en la que se apoya Daniel De (2008: 41-42) para distinguir entre la “esperanza relativa” (o simple “espera”) y la “es-

peranza absoluta.” Esta distinción es relevante para considerar, por ejemplo, hasta qué punto la esperanza es un sentimiento engañoso. Así lo creía, por ejemplo, Nicolai Hartmann en su *Ontología*, donde ubicaba la esperanza entre los “actos trascendentes emocionales”, a través de los cuales se aprehende el ser real, pero, junto con la angustia, entre los actos “propriadamente afectivos de índole prospectiva”, que contienen siempre algo ilusorio, debido a su tono afectivo y subjetivo. Concede, sin embargo, que hay en la esperanza algo positivo, que está

en el contar con la *chance* afortunada en cuanto tal, o por decirlo así, en el irradiar de ella sobre el oscuro presente. En esto es también el goce anticipado realista y en manera alguna ilusorio. Pues ya de suyo es genuino goce y satisfacción (Hartmann, 1954: 224).

Estas distinciones, no sólo entre tipos de esperanza, sino también de los aspectos que están contenidos en la esperanza, puede ser importante a la hora de investigar si, en definitiva, y en qué sentido, puede atribuirse esperanza a la filosofía discepoliana. En lo que respecta al tema del presente trabajo, se trataría de saber o, al menos, conjeturar si la “antinomía ética fundamental”, expuesta de modo poético en *Qué vachaché*, deja espacio para la esperanza en alguna razonable conciliación de los polos en conflicto.

## BIBLIOGRAFÍA

- Dei, H. Daniel (2008) *Discépolo. Todavía la esperanza. Esbozo de una filosofía en zapatillas*, Buenos Aires, Alloni / Proa Editores.
- Hartmann, Nicolai (1954), *Ontología. I. Fundamentos*, México, F.C.E.
- Hartmann, Nicolai (1962), *Ethik*, 4ª.ed., Berlin, W. de Gruyter.
- Kaufmann, Félix (1946), *Metodología de las ciencias sociales*, México, F.C.E.
- Lichtenberg, Georg Christoph (1990) Buenos Aires, Sudamericana.
- Maliandi, Ricardo (1982), “Zum Problem der ethischen Grundantinomie”, en Buch, A. J. (compil., 1982), *Nicolai Hartmann, 1882-1982*, Bonn, Bouvier, pp. 223-237.
- Maliandi, Ricardo (1984), *Cultura y conflicto. Investigaciones éticas y antropológicas*, Buenos Aires, Biblos.
- Maliandi, Ricardo (1991), *Transformación y síntesis*, Buenos Aires, Almagesto.
- Maliandi, Ricardo (1993), *Dejar la posmodernidad. La ética frente al irracionalismo actual*, Buenos Aires, Almagesto.
- Maliandi, Ricardo (1998), *La ética cuestionada. Prolegómenos para una ética convergente*, Buenos Aires, Almagesto.
- Reiner, Hans (1974), *Die Grundlagen der Sittlichkeit* (2da. ed. de *Pflicht und Neigung*), Meisenheim a.Glan, A.Hain.
- Scheler, Max (1966), *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, Bern, Francke Verlag, 5e. Aufl.

**2.**  
**ESPERANZA Y DESENCANTO**  
**EN LA OBRA DE ENRIQUE SANTOS DISCÉPOLO.**  
**UNA POÉTICA DEL DON <sup>7</sup>**

---

*Andrés Kischner*

*“...abrió caminos  
sin más ley que su esperanza”*

*—El choclo*  
Enrique Santos Discépolo (1947)

*“Nunca está exenta  
nuestra desesperación  
de un poco de esperanza”*

*—Appendice alla religione: una luce*  
Pier Paolo Pasolini (1961)

Parece mucho, pero no hace tanto. El 23 de diciembre de 1951, cerca de las 23.15, Enrique Santos Discépolo moría de tristeza.

---

<sup>7</sup> Agradezco las infinitas lecturas, sugerencias y colaboración de María Belén Aguirre en la confección de este ensayo.

Comenzaba el verano en Buenos Aires y le pidió a Tania que le acercara un pullover de vicuña. Al igual que el protagonista de su pieza teatral *Blum* (1949), sobre el final de la obra que fue su vida, Discépolo sintió frío. Quizás en esa temperatura se vislumbra algo del clima que acecha a la esperanza, o al menos a su cara profana: la espera.

Este ensayo nace a partir de una intuición que fue decantando con el correr de los años a propósito de una misión: la búsqueda (por momentos arqueológica, por momentos detectivesca) de la vastísima obra de Enrique Santos Discépolo. Una producción que incluye guiones cinematográficos, libretos radiales, obras de teatro, testimonios en entrevistas, tangos y otras canciones.

Aquella primera intuición encontró luego un firme apoyo conceptual en un libro de H. Daniel Dei titulado: *Discépolo, todavía la esperanza. Esbozos de una filosofía en zapatillas*. Es, de hecho, una de las principales tesis del libro lo que aquí nos convoca: creemos que Discépolo fue, a pesar de todos los pesares, un hombre de la esperanza. E incluso que la vigencia de su obra, siempre intempestiva, radica en esa suerte de elogio oblicuo de la esperanza que propone, y no solo en el consagrado manto escéptico que la crítica demanda.

Si bien nadie podría negar el peso de la mirada escéptica que se extiende sobre muchas de sus composiciones, el verdadero problema consistiría, en todo caso, en poder descifrar cómo se entrama esa mirada con un discurso de la esperanza. Al escepticismo lo encontramos siempre cerca, como un aliado, como una carta bajo la manga dispuesta a ser jugada ante cualquier inclemencia con que nos golpee la vida. En este sentido, es justo decir que su obra se presenta también como un campo minado de escepticismo y que dondequiera que se pise puede estallar el desencanto.

Pensemos en *Cambalache* (1934), por citar un texto decisivo. En aquel tango —es sabido— se levantan las banderas de un escepticismo que proclama (más allá de la triste peculiaridad del siglo XX) la perpetuidad de lo ominoso<sup>8</sup>. Ahora bien, no es ni será Discépolo el primero ni el último portador de un mensaje escéptico. Como muestra de ello, baste la siguiente intervención de Trasímaco que Platón nos ofrece en su diálogo *República* (Libro I, 343 d-e):

Es necesario, observar, mi muy cándido amigo Sócrates, que en todo sentido el hombre justo tiene menos que el injusto. En primer lugar, en los contratos entre unos y otros, allí donde el justo se asocia con aquel, al disolverse la asociación nunca hallarás que el justo tenga más que el injusto, sino menos. Después, en los asuntos concernientes al Estado, cuando se establecen impuestos, aunque sus bienes sean iguales, el justo paga más, el injusto menos. Pero cuando se trata de cobranzas, aquel no recibe nada, y el injusto cobra mucho. Y cuando uno de ellos ocupa un cargo, al justo le toca, a falta de otro perjuicio, vivir miserablemente por descuidar sus asuntos particulares, sin obtener provecho alguno de sus asuntos públicos, en razón de ser justo; y además de eso, es aborrecido por sus parientes y conocidos, por no estar dispuesto a hacerles un servicio al margen de la justicia.

---

<sup>8</sup> Luis Cardillo menciona que el 506 (antes de Cristo) no se trataría de una fecha escogida al azar por el poeta, sino que daría cuenta del primer dato escrito y documentado de un acto de corrupción en el mundo griego. Cf. Cardillo, 2003: 78.



El fragmento parece avalar el veredicto de Discépolo: siempre ha habido —y habrá— *chorros y estafados*. Por otra parte, la suerte del hombre justo aborrecido por sus parientes es un motivo que nuestro autor explorará en el tango *Qué vachaché* (1926). Allí, en lugar de a Trasímaco tratando de persuadir a su *cándido* amigo Sócrates, nos encontraremos con una mujer arremetiendo contra su *otario* marido por las penurias que su idealismo inconducente les ha ocasionado.

Lo que diferencia al discurso discepoliano de este y otros tantos textos de denuncia posiblemente menos tenga que ver con el contenido que con el espíritu de lo enunciado. A diagnóstico semejante, la novedad residiría no tanto en eso que se dice (en el *qué*) sino más bien en *cómo* se lo dice. La enunciación de la rabia discepoliana, atravesada por el tamiz del grotesco, parece oscilar entre la ironía, la mordacidad, el fatalismo y la derrota. De uno u otro modo, la constatación de lo funesto no es nunca una descripción desaprensiva. Suele involucrar —explícita o implícitamente— una complicidad con su enunciatario, que no esconde su inconformidad ni vocación de rebeldía.

En este sentido, según la interpretación de Ricardo Maliandi, la obra de Discépolo no expresaría un escepticismo pleno (de *validez*), sino más bien un escepticismo de la *vigencia*. Para ilustrar estos conceptos, Maliandi analiza el mencionado tango y distingue la concepción de la protagonista (la mujer del *gilito embanderado*) de la de su autor. Mientras ella (como muchos de los protagonistas de los “tangos de denuncia” discepolianos) no cree ya en la validez de los conceptos morales, Discépolo —a través de la enunciación del discurso de la mujer— sale en defensa de la voz ausente del

tango (el *disfrazao sin carnaval*) para manifestar un escepticismo diferente: “su propio escepticismo de la vigencia, su sentimiento de que aunque la base de la moralidad siga siendo válida, ha dejado, en los hechos, de ser respetada. Es la actitud de quien no puede dejar de creer en la validez moral aunque vea que la gente, en general, no cree en ella [...] En todo caso, la desesperanza la tiene la mina; Discépolo se la adjudica a ella; pero no significa que la comparta” (Maliandi, 2018).

Sin duda, tendremos que considerar el lugar que ocupa la esperanza en la obra de Enrique Santos Discépolo sobre el terreno de este escepticismo. Un escepticismo que antes que nostálgico se presenta como mordaz (y en tanto tal, distante de la mera resignación)<sup>9</sup>. Una obra que denunció la eterna *porquería* del mundo no parece un territorio propicio para que aflore la nostalgia de un pasado mejor. No hay pureza en el origen, como sostiene Sergio Pujol a propósito del tango *Tres esperanzas* (1933), sino más bien “la puesta en escena de un gran engaño” (Pujol, 1996: 216). Y si algo similar a la nostalgia puede crecer en la obra de un autor cuyos personajes señalan haber sido estafados desde el mismísimo día en que han nacido, no será ya la de un paraíso perdido, sino la nostalgia potencial de un mundo que debería comportarse mejor.

La esperanza entonces. En ella —decíamos— creemos que descansa, también, la permanencia y originalidad de su obra. Más precisamente, en la singular auscultación de un latido que integra el desencanto y la esperanza. Sobre esta composición habrá que desandar y andar el camino, convidados por la lógica que impone

---

<sup>9</sup> A propósito de la distinción entre escepticismo mordaz y nostálgico, cf. Fernández de Maliandi, 1995: 254-255.

el grotesco (ese *Hermes bicéfalo*, según la definición brindada por Pirandello). Cabe decir aquí que en la versión de Discépolo el grotesco no solo ofrecía las posibilidades de un género literario. Más bien descifraba el pulso intrínseco de la vida (pulso que luego el arte asumía como propio). El grotesco, a contrapelo del *pensamiento oficial* de la civilización occidental, nos incita a pensar por paradojas, a pensar con paradojas, como un juego de máscaras que develan al tiempo que ocultan eso que enseñan.

Esperanza y desencanto: no se trata esta de una cuestión que pueda ser fácilmente dirimida mediante una disyuntiva que haría las veces de una madriguera del pensamiento. No es la *o* la conjunción que creemos adecuada para pensar este asunto. Quizás el escepticismo discepoliano sea como un caballo de Troya que porta dentro de él la esperanza. Quizás, ese antiguo don equívoco, hallado preso entre los males en el fondo de la tinaja de Pandora, encuentre en su obra una delgada rendija de fuga para su efectiva —y tardía— donación.

He aquí un dato significativo, reseñado ya en un trabajo anterior (Kischner, 2015: 201): en las 55 letras que conforman el corpus poético de las canciones de Discépolo, en 105 ocasiones aparecen términos relativos al campo semántico de la esperanza. Esto confirma la centralidad de una temática que se despliega a su vez en el *ethos* de sus personajes teatrales, cinematográficos, radiales, y en el mismo Enrique Santos Discépolo.

Como un motivo musical que vuelve —menos por plagio a sí mismo y más por confirmar una convicción—, Discépolo vuelve una y otra vez a la esperanza (porque lo cierto es que tal vez de ella jamás se haya ido). Vuelve, y su regreso reviste el sostenido carácter de la coherencia.

Movido por su incansable voluptuosidad de factótum, e incluso abordando todas las disciplinas que tuvo a su alcance (instrumentadas, por lo demás, en formatos de difusión masiva), Discépolo mantuvo una postura clara sobre sus ideas. Pero dicha claridad emerge como resultado de una inferencia más o menos compleja, cuya clave encontramos en el grotesco y también en el diálogo cómplice entre el texto y el subtexto (que bien sabemos ha enriquecido sus creaciones, haciendo de lo invisible un estilo, una estética, una ética).

Postulamos la existencia de dos niveles de comunicación cuyos límites resultan ciertamente ambiguos: la superficie-máscara y el fondo-rostro. ¿Cuál de ambos detenta la esperanza? ¿Acaso la máscara coadyuvada por los artificios de sus afeites? ¿Acaso el rostro desnudo hasta la impudicia? ¿Acaso ambos? ¿Cuál de los dos está dispuesto a confesar su esperanza?

Discépolo es tal vez un rostro oculto tras la máscara de un sospechado escepticismo. Discépolo es *uno* y todos a la vez. Nadie que sobrelleve en su alma el peso de una multitud puede reducirse, en tanto objeto de estudio y en tanto sujeto espiritual, a un solo aspecto. Ser todos es asumir con entereza la oscuridad de la luz. La multitud ha sido, a los efectos de poder ser asida, nombrada mediante prototipos. Buenos, malos, cómplices, confidentes, testigos, actores principales, secundarios, extras... todos conforman el ecosistema social. El arte discepoliano los abarca, los abraza con compasiva gratitud, pues la existencia de cada uno de ellos es condición de posibilidad para la emergencia del otro. Un universo gregario hecho de la suma de *unos*.

Abordemos aquí a dos personajes nacidos de la sobrehumana conmiseración discepoliana: Barbet y Blum<sup>10</sup>. Gemelos de tiem-

---

10 Cerca de Barbet y Blum, hay también un tercer personaje que podría sumarse a este *ethos*

pos discontinuos (1939 y 1949), gemelos con 10 años de diferencia (o semejanza), provenientes uno del cine (*Cuatro corazones*) y el otro del teatro (*Blum*), ambos personajes fueron encarnados por el actor (y autor) Enrique Santos Discépolo<sup>11</sup>.

¿Qué une lo distante temporal? La coherencia, otra vez; el tópico que vuelve: la isotopía, su íntima cohesión. Barbet y Blum. Al referirnos a uno estaremos refiriéndonos al otro<sup>12</sup>. El prototipo se escabulle cuando se trata de ellos. Así lo ha dispuesto su creador. Barbet y Blum no son lo que parecen. Y este hecho da lugar al nacimiento de una tensión dramática/cómica en la que se es lo que no se es a fin de proteger lo que en verdad son. Se trata de un conflicto que progresa en el alma del personaje y que en cierto modo viene a complejizar el dilema hamletiano, porque no plantea propiamente una disyuntiva: ser lo que no se es (siempre que la conciencia discierna la diferencia; siempre que la máscara no devore al rostro) y ser lo que se es (siempre que no sea demasiado tarde).

Barbet y Blum imparten órdenes, dictaminan e idean estrategias desde la frialdad de las finanzas. Pero es la máscara la que habla. De pronto enamorados, sorprendidos por sus propias ilusiones,

---

de familia que los comuna: Mr. Wunder, el protagonista de *Wunder Bar*, una pieza teatral de Géza Herczeg y Karl Farkas, adaptada por Discépolo en 1933 (y reestrenada en 1947).

11 *Cuatro corazones* es un film dirigido por Discépolo y Carlos Schlieper, con guion propio y en colaboración con Miguel Gómez Bao, estrenado en el Cine Monumental el 1° de marzo de 1939. *Blum*, una comedia en dos actos, escrita por Discépolo y Julio Porter, fue estrenada el 28 de octubre de 1949 en el Teatro Presidente Alvear. La obra bajó de cartel en 1951 después de haber cumplido 500 representaciones. En 1970 fue llevada al cine bajo la dirección de Julio Porter.

12 La principal diferencia entre ellos es económica. Mientras Blum es un poderosísimo empresario de cuyas decisiones pende incluso la suerte del país (el libreto de la obra lo presenta como “el equivalente de Hirsch más Bunge y Born, más Dreyfus, más Bemberg”); Barbet es el dueño de una *boîte*, “Cuatro corazones”, sumida en una espinosa crisis financiera.

se descubren otro, pues la máscara ha caído: “mirarla diez segundos seguidos es sentir definitivamente que ella se ha metido en el cuerpo de uno sin dejarle sitio a las venas ni al síncope ni a la respiración. ¿Entiendes? Es irse a vivir enfrente” (Discépolo-Porter, 1952: 43-44).

La inesperada embestida del amor (incluso la de aquel contrariado por la ausencia de reciprocidad) desarticula el automatismo de la máscara, la rompe con dulzura y crueldad. La enamorada debería poder inferirlo de la serie obsesiva de prodigalidades que de ellos recibe. Y, sin embargo, no puede. Se plantea, entonces, en el interior de ambas piezas, el fracaso de la comunicación entre el texto y el subtexto como un factor catalizador del drama cómico. Es absurdo y a la vez necesario que el texto y el subtexto no se comuniquen, porque solo mediante este ardid narrativo (y metafísico) es posible la configuración del antihéroe en el paroxismo de su esplendor. La enamorada, cegada por su amor a otro, no puede inferir el amor de Barbet y Blum. No puede y no debe poder, para que de este modo se erija, ante el fracaso del subtexto, el triunfo de la desgracia, la consagración del antihéroe (es decir, de nuestro héroe).

Nadie, nadie debe saberlo. Y, de saberlo, nadie debe revelarlo. En *Cuatro corazones* y en *Blum* hay solo dos testigos del secreto de los protagonistas (uno por cada pieza) y ambos son conminados a callar. Esta sola circunstancia los *bidimensionaliza*: además de testigos, se vuelven cómplices. Pero también algo más: los vuelve personajes vicarios, embajadores del espectador en la trama.

Las historias de Barbet y Blum no finalizan cuando se apaga el cinematógrafo o cuando cae el telón. Pues en Discépolo —como en la vida— el relato es siempre *in medias res*, y el final abierto como una herida o una esperanza. Allí, donde la ficción discepoliana

se desborda hacia lo real discepoliano, precisamente allí, es donde surge la posibilidad de consolación: en el tiempo y lugar del espectador, ese sujeto anónimo que, conociendo la verdad de los hechos y de las omisiones, podrá finalmente redimir a su antihéroe. Bastará uno solo de ellos para que la redención acaezca.

Discépolo ya había utilizado este recurso en el tango *Confesión* (Discépolo-Amadori, 1930) y anteriormente en *El hombre solo* (1921), una pieza teatral que escribe en su juventud junto a Miguel Gómez Bao. Ambas obras nos presentan un drama semejante: un hombre se hace odiar por la mujer que ama a fin de que esta lo abandone, y así poder protegerla de la miseria a la que lo ha arrojado un mundo en el cual este hombre no tiene lugar. Para que el plan no fracase, la mujer no debe conocer la oscura inteligencia de su dispositivo. Es el espectador de la obra el único testigo confidente de un bien que se realiza obrando mal.

En *El hombre solo*, de algún modo, este mecanismo se complejiza todavía más. Allí los únicos ojos que podrían observar el verdadero rostro del personaje son los de una prostituta, a cuyos servicios el protagonista (Mario) acude para salvar a su enamorada de sí mismo. Pero se trata de un testigo ciego, pues por no conocer el plan (del cual forma parte como instrumento) su acción se eleva:

MARIO: Quizá no hagas en toda tu vida el bien que has hecho esta noche... (Para sí) ¡Ya me aborrece! ¡Ya me aborrece!...

MUJER: No comprendo...

MARIO: ¡Mejor así!... ¡Más grande el bien!... (La lleva a ochava izquierda amorosamente. Con voz llorosa) ¡Alé-

grate, pobrecita!... ¡Hemos sido buenos!... (Y cuando abre la puerta tembloroso y va a salir) ¡Hemos sido buenos!... (Discépolo-Gómez Bao, 1921: 59).

En este punto, la ética discepoliana se aproxima al cristianismo: “Hacer el bien sin decirlo”, le aconseja Jesús a sus discípulos en el Sermón del Monte (Mateo 6:1). El bien no puede ser predicado, debe ser hecho; e incluso, tal como ocurre en *El hombre solo*, más grande resultará cuanto menos se sepa que se lo está realizando: *la mano izquierda no debe conocer los dones que entrega la mano derecha*. Este no saber a ciencia cierta protege al don de sí mismo, pues evita que prosperen dos sentimientos que pondrían en riesgo su necesaria gratuidad: el orgullo (de dar) y la deuda (por recibir)<sup>13</sup>.

En diferentes obras, Discépolo apuntará —no sin mordacidad— contra la institución de la beneficencia criticando su impostura, esa forma de caridad orgullosa (apaciguadora de *buenas conciencias*) que da lo que le sobra antes que lo que el otro verdaderamente necesita.

El film *Caprichosa y millonaria* (1940), con dirección y libro de Discépolo, nos ofrece al respecto una secuencia memorable: un grupo de indigentes es invitado a tomar clases de ballet en la mansión de la protagonista. Avergonzados, entre murmullos examinan unas mallas de danza blancas para luego bailar un vals ante la mirada fascinada de los benefactores. La obra devela la vacuidad de una vida opulenta sustentada sobre la base del hedonismo, el egoísmo y una tiranía legitimada por la obsecuencia y la necesidad.

---

13 A propósito de la gratuidad del don, cf. Derrida-Marion, 2009: 252-254.

*Cándida, la mujer del año* (1943), con dirección de Discépolo y libro en colaboración con Manuel Meaños, Marcelo Menasché y Nicolás Proserpio, nos presenta la historia de una humilde cocinera llegada de España, quien —en reconocimiento a su honestidad— recibe de la Presidenta de una Asociación Benéfica una irrisoria suma de dinero por haber devuelto una billetera millonaria. Abusando de la inocencia de Cándida, unos delincuentes de guante blanco utilizarán luego su honradez como señuelo para realizar operaciones fraudulentas.

Y también en *Blum*, Discépolo cargará contra la *espectacularización* (esa *vidriera irrespetuosa*) de la beneficencia en una escena en la que el protagonista discute con su hermana, representante de las Damas del Orfanato, porque este se resiste a participar de una ceremonia en la cual sería homenajeado:

La mayoría de las obras de beneficencia que no se hacen no es porque a los hombres les falte generosidad sino por el tremendo miedo que les infunden las damas que se ocupan de esas cosas [...] ¿Qué apuestas a que acierto con el programa de festejos? [...] Primero: palabras alusivas estúpidamente tartamudeadas por la señorita directora, que hace un año que me las quiere enjaretar. Segundo: los niñitos entonarán una horrible canción de gracias a su benefactor y que yo me la tendré que aguantar. Tercero: me llevarán a recorrer ciento veinte dormitorios todos iguales, todos pagados por mí, pero no importa, los tendré que mirar uno por uno, con cara de pintor al que se le pide presupuesto y, finalmente, servirán en medio del patio un vino de honor,

muerto de frío que me dará una preciosa acidez para toda la semana. Todo este castigo por donar tres millones de pesos (Discépolo-Porter, 1952: 13).

La siguiente anécdota, que Tania rememora en ocasión de una entrevista periodística, nos permitirá avanzar todavía más en el problema del don: “Un día íbamos en el auto y vio en la puerta del Cervantes, sobre unos escalones, a un muchacho durmiendo. Enrique frenó, bajó, se sacó el sobretodo y lo tapó. Cuando volvió, le dije: «¿Y tu sobretodo?». Me contestó: «¿Vos sabés la alegría que le va a dar a este cuando se despierte y vea que tiene un sobretodo nuevo en pleno invierno?»” (González, 1984).

Un abrigo para el frío. Un don sin deuda. Un don anónimo. Pero con testigos (Tania, ahora nosotros, y antes que todos el mismo Discépolo). Tal parece ser la paradoja del don: nadie puede saberlo, pero necesita al menos un testigo para evidenciarlo, un cómplice que no comprenda (como en *El hombre solo*) y, si comprende, que calle (como en *Cuatro corazones* y en *Blum*). Un testigo pues, a fin de cuentas, de acuerdo con la sentencia de Berkeley, *ser es ser percibido*. De ahí la importancia del espectador (en las obras mencionadas y, particularmente, en *Confesión*). Y todavía más allá del público (*la Suprema Corte*, según la caracterización de Discépolo), hay un lugar para Dios como garantía última —aun un Dios ausente, siendo interpelado con piadosa crudeza, como en el tango *Tormenta* (1939), o un Dios ausente que duplica y profundiza otra ausencia (“¿Dónde estaba Dios cuando te fuiste?”) como en “Canción desesperada” (1945)—.

Ahora bien, ¿qué es, en definitiva, lo que *esperan* los personajes discépolianos? Posiblemente eso mismo que disimulan y que

su autor se anima a confesar: ser queridos. En el fondo, el donante es también un mendicante. Y en esa fragilidad, quizás, resida el verdadero don(arse) al otro.

Con el siguiente parlamento (en el que ya sin juegos de interferencia parecerían converger el texto y el subtexto; o bien en el que autor se convierte definitivamente en personaje de sí mismo) Discépolo daba inicio a su ciclo radial *Cómo nacieron mis canciones*, emitido por Radio Belgrano en 1947:

Negar que he deseado ser querido, sería una impostura. Lo he soñado, lo he padecido y lo sufro con agrado. Siempre he deseado que me quisieran, aunque esta aspiración no conduzca jamás a buenos resultados comerciales, ni traiga aparejada una libreta de cheques. Pero mi capacidad fraternal es tan sincera, de tan sencilla buena fe, que soy de los que quieren, sin discriminar, a la guía telefónica entera. Quiero a los que me saludan y quiero hasta a los que me estafan... (Galasso, 1981: 14).

Sobre esta imagen de un amor que debe prodigarse por toda la guía telefónica, Discépolo volvería, pocos años después, en una de sus últimas entrevistas, aconsejando además: “darse por entero a las cosas. No mezquinar energías. La vida nos traerá aquello con que deba compensarnos” (*Crítica*, 1951). Se reconoce en lo enunciado una esperanza (indeterminada) abierta a una compensación venida de *la vida*, y no de posibles sujetos beneficiados por el don que se entrega. Es la fe de la semilla, del “carozo de durazno que tiramos al pasar y puede ser un árbol mañana” (Discépolo, 30/10/1947).

En otro reportaje periodístico, Discépolo confesaba: “Cada día me exijo más sabiendo que es para dárselo a los otros. He comprendido que esa fórmula puede hacer feliz a cualquiera” (Gru, 1950: 16). El autor hace propia aquí una suerte de dicha (y fe) que predicamos de sus personajes arquetípicos: el hincha y el enamorado.

En *El hincha* (1951), un film con argumento de Discépolo y Julio Porter, dirigido por Manuel Romero, el protagonista (interpretado por Enrique) nos dice: “¡El hincha es el alma de los colores! ¡Es el que no se ve! ¡Es el que se da todo sin esperar nada!”. Se trata, una vez más, del elogio de un don que no está viciado por la espera (y que no da lugar, por ello, al comercio de expectativas). En otra de las escenas de la película, aquel entusiasta socio número 17 del “Victoria” irrumpe abruptamente en una reunión de la Comisión Directiva del Club. Cuando le piden que se calme y que *mida* sus palabras, este responde: “¡No mido nada! ¡Voy a hablar metros! ¡Kilómetros de palabras!”. La entrega es *desmedida* porque no mide, porque no calcula, porque no espera (algo determinado), pero también por excesiva, por radical.

En este darse (integralmente) por entero reconocemos a su vez el siguiente parlamento que pronuncia la protagonista de *En la luz de una estrella* (1940), un film dirigido por Discépolo y argumento en colaboración con su hermano Armando. Allí, una mujer enamorada, a punto de recibir ese beso tan secretamente anhelado, le dice a su pretendiente: “¡Soy feliz porque lo quiero, y no espero nada de usted! ¡Más que adorarlo! [...] ¡No me cambie este paraíso de darlo todo sin esperar nada!”.

Pero la obra de Discépolo —lo dijimos— se presenta como un juego de máscaras. Si unos pregonan *la dicha de darlo todo sin*

*esperar nada a cambio*, otros tematizan la “burla atroz de dar todo por nada” (como ocurre en la ya mencionada *Canción desesperada*). Este contrapunto nos lleva a una geografía muy conocida por Discépolo: el terreno de las desilusiones y su particular clima. Un frío inhóspito (*cruel, peor que el odio*) en el que se debaten las esperas de tantos de sus personajes que en fila desesperan. De ese frío se protege la protagonista de *En la luz de una estrella* cuando sostiene: “Usted, para dicha mía, no debe quererme. Porque yo no sabría sobrevivir a su abandono [...] Yo era feliz con mi amor sin esperanza”. Una nueva paradoja sobreviene aquí a propósito de la complejidad del don (y del personaje). En su donación cancela el don. Aquella mujer, con vocación de *darlo todo* sin esperar nada a cambio, se cierra sobre sí por temor a una potencialmente certera desilusión.

Sin embargo, frente a esta coraza, y frente a las desilusiones, el autor sostendrá —a propósito del tango *Uno* (Discépolo-Mores, 1943)— que “no hay nada que sea tan horrendo como no creer. Ni tan triste, ni tan hondo. Es como el pozo profundo de todos los sueños”. Y agregará: “La vida del hombre moderno, hermosa y trágica, es un juego de ilusión y agonía que desgastan la esperanza... lo sabido... lo deseado... lo querido” (Galasso, 1981: 42-43).

Por lo visto, aun cuando el desencanto resulte entonces una parada inevitable, ocupará aquí solo el tiempo del diagnóstico, y no el de la terapéutica. A esta podemos encontrarla en el vals *Hiéreme* (1939), estrenado por Alberto Vila en *Cuatro corazones*:

¡Amor, que hace con nada  
un mundo de ilusión!

[...] ¡Y aunque sé que vas a herirme,  
tiembla en mi esperanza  
el ansia de tu voz!

[...] Que bien vale haber sufrido  
tu crueldad si vuelvo a soñar.

Aquello que abre la esperanza (un mundo abierto de ilusión; es decir, una *vida*) compensa la posibilidad del venidero desencanto (posibilidad que se erige sobre la cicatriz de una herida demasiado conocida). Quizás por ello, en la última emisión del ciclo *Cómo nacieron mis canciones*, Discépolo sostuvo: “Los proyectos son lo único que justifica nuestro tránsito por la vida. El proyecto es la ilusión, la esperanza. Sin ilusiones seríamos un pedazo de carne al ras del suelo” (Discépolo, 11/12/1947).

Indudablemente, las ilusiones no van a tener valor aquí por su resultado (el cual —ya sabemos— posiblemente sea infausto) sino por el solo hecho de tenerlas. Pues, una vida sin ilusión alguna, sin esperanza, no es en verdad tal (Conde, 2003: 68). Es más bien su negación: el *punto muerto de las almas*. De ahí el lamento del personaje del tango *Desencanto* (Discépolo-Amadori, 1937):

Yo hubiera dado la vida  
para salvar la ilusión.  
Fue el único sol de esperanza  
que tuvo mi fe, mi amor.

[...]

Yo vivo muerto hace mucho,  
no siento ni escucho  
ni a mi corazón.

Esperanza e ilusiones. Seguiremos aquí la conceptualización que propone Dei, quien distingue —junto a Otto Friedrich Bollnow— entre una *esperanza absoluta* y una *esperanza relativa*:

[...] solo ‘la espera’ o ‘esperanza relativa’, de contenido determinado, se podrá manifestar luego como engañadora —con el aspecto de la ‘desilusión’— y podrá ser rebatida por la experiencia. En cambio, la esperanza universal trasciende a toda corroboración o comprobación empírica. (Dei, 2012: 44)

Las ilusiones serían entonces esperanzas relativas, concretas, limitadas. Y sobre ellas, en cierto sentido (kantiano) trascendental, surge la esperanza como condición de posibilidad de las ilusiones, en tanto disposición afectiva que nos arroja al mundo. Paraphraseando muy ligeramente al filósofo Immanuel Kant, podríamos decir: aunque toda ilusión comienza con la esperanza, no por eso todo en esta se reduce a la ilusión. Hay algo en la esperanza que se resiste a la caída de la ilusión en la desilusión. Algo que se sostiene (y nos sostiene) *más allá* de todo *acá*.

Como hemos observado, la obra de Discépolo no despliega una esperanza ingenua (*ilusa*), sino otra que alcanza su sentido más pleno ante los más terribles desencantos, contra toda lógica, contra todo aquello que aconsejaría el *buen sentido común*. De allí su carác-

ter de rebeldía, pero también de apuesta, de salto. Quizás la esperanza de Abraham, a decir de Pablo: “Contra toda esperanza, Abraham creyó en esperanza” (*Carta a los Romanos*, 4:18-21).

Creemos que en su poética (y con su poética), Enrique Santos Discépolo consigue delinear un horizonte de esperanza sin espera, explorando así un religar más hondo con la vida que incluye, naturalmente, una comunidad del hombre con el hombre: una comunidad de derrotados, *todavía* esperanzados.

## BIBLIOGRAFÍA

- Cardillo, Luis, *Los tangos de Sabina*, Geo Grupo Editorial Olimpia, Buenos Aires 2003.
- Conde, Oscar, “Enrique Santos Discépolo. La rebelión contra el mundo”, en *Poéticas del tango*, compilado por Oscar Conde, Marcelo Oliveri Editor, Buenos Aires 2003.
- Dei, H. Daniel, *Discépolo: Todavía la esperanza. Esbozo de una filosofía en zapatillas*, Colección Humanidades y Artes, Ediciones de la UNLa, Buenos Aires 2012.
- Derrida, Jacques, y Marion, Jean-Luc, “Sobre el don”, Anuario Colombiano de Fenomenología, Volumen III, Universidad de Antioquia, Medellín 2009.
- Discépolo, Enrique Santos y Gómez Bao, Miguel, *El hombre solo*, Biblioteca de Argentores, Buenos Aires 1921.
- Discépolo, Enrique Santos, *Cómo nacieron mis canciones*, Libretos radiales, Buenos Aires 1947.
- Discépolo, Enrique Santos y Porter, Julio, *Blum*, Argentores Revista



*Teatral*, Año XV, N° 284, Buenos Aires 1952.

Fernández de Maliandi, Graciela, “Kant y la experiencia del conflicto”, en *Ética, discurso, conflictividad: homenaje a Ricardo Maliandi*, editado por Dorando J. Michelini, José San Martín y Jutta Wester, Universidad Nacional de Río Cuarto 1995.

Galasso, Norberto, *Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo*, Ediciones del Pensamiento Nacional, Buenos Aires 1981.

González, Beto, “Tania: Discépolo se murió de tristeza”, *Tiempo Argentino*, Buenos Aires 1/11/1984.

Gru, Mario, “Enrique Santos Discépolo. El creador de Mateo y Blum se radiografía en un reportaje a la manera radial”, *Revista SET*, Buenos Aires Octubre 1950.

Kischner, Andrés, “¡Cuánto dolor que hace reír! El grotesco en la obra de Enrique Santos Discépolo”, en *Nuevas lecturas sobre marginalidad, canon y poder en el discurso literario*, compilación de Marcela Crespo Buiturón, Ediciones Universidad del Salvador, Buenos Aires 2015.

Maliandi, Ricardo, “Discépolo y la antinomia ética fundamental ¿Ya se murió el criterio?”, en este mismo volumen, 2018.

Pujol, Sergio, *Discépolo. Una biografía argentina*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996.

Sin firma, “Son la expresión de un Ciclo Artístico y Popular Porteño los 50 Años de Enrique Santos Discépolo”, *Diario Crítica*, Buenos Aires 1/4/1951.

3.

**CAFETÍN DE BUENOS AIRES,  
LA “ESCUELA DE TODAS LAS COSAS”  
CON SU PEDAGOGÍA APLICADA: UNA APROXIMACIÓN  
DE DISCÉPOLO A ROUSSEAU**

---

*Héctor Luis Muñoz*

**I. Introducción**

No pretendemos comparar lo incomparable ni traer las ideas de los personajes elegidos para la discusión y el debate en el rico campo de la filosofía académica de la educación cruzando sus figuras a través del tiempo hacia lugares o sitios supuestamente incomprensidos por el sencillo hecho de no ser contemporáneos, sino exponer sus coincidencias y dejar planteados nuestros aportes. Trazamos las líneas del trabajo ideado sobre un terreno difícil: el que vincula la formación moral, a partir de la observación crítica de las experiencias vitales sucedidas durante la convivencia social entre los individuos en relación con la educación.

Ambos pensadores resultan personas singulares que se han destacado en la historia por su peculiar forma de cuestionar la desvirtuación de la moralidad en la matricería social de sus respectivos tiempos. Juan Jacobo Rousseau y Enrique Santos Discépolo, presentan similitudes: eran moralistas, creían en el buen sentimiento del hombre como causa de la felicidad social, fueron solitarios en soledades com-

partidas con otros, sufrían los padecimientos de una salud aquejada de dolencias crónicas y sus obras supieron vencer el tiempo.

Para la tarea acercamos, también, el pensamiento plasmado en los trabajos de investigación de otros notables autores quienes confluyen aquí aportando líneas temáticas directas de enlace las que, por su calidad y su precisión discursiva, nos resultan útiles para afirmar el razonamiento de nuestros puntos de vista en el tema que hemos elegido abordar.

## II. Enrique Santos Discépolo, poeta de la esperanza moral

Afirma Dei que la filosofía no es un saber entre otros: para ella no existen actos de pensamiento gratuitos, dado que toda afirmación filosófica habrá de implicar un compromiso decisivo con la vida<sup>14</sup>. Compartimos la idea de que ese sentido vital es el compromiso personal con el que se nutre la Filosofía. Y en tanto tal medida, la obra de Enrique Santos Discépolo representa la de un filósofo quien durante la primera parte del siglo XX observa con mirada socrática su ciudad buscando en la conducta de los individuos urbanos la vigencia de valores que los conduzcan al buen obrar moral<sup>15</sup> y cuya comprobación de ausencia luego denuncia en forma poética.

Destacamos que Discépolo, con tanta identificación de poesía y de vida, no fue formado en los rigores sistemáticos que surgen de la reflexión en la academia, sino en los rigores más duros como

---

14 “Filosofar es siempre un modo de asumir conscientemente un sentido del mundo, y filósofo, alguien que se hace cargo de manera sistemática de la abisalidad de los interrogantes que demanda un compromiso semejante” (Dei, 2008b: 23).

15 Por eso su obra podría ser tematizada en torno de la crítica al relativismo axiológico de la época (Dei, 2008a: 55).

suelen ser los de la propia existencia. Y es por esa circunstancia que ajusta el ángulo de observación desde su propia experiencia de vida, para hacer foco en aquellos aspectos más negativos de la cotidianidad urbana que exhibe una moral social “*codificada*” sólo para el arte de un pseudo buen vivir individual<sup>16</sup>.

Casi en todas sus obras<sup>17</sup>, a excepción de los tangos evocativos, aparece una constante trágica de realidad social configurada como drama cómico en el que existe un fondo serio<sup>18</sup> visualizado a partir de los disvalores vigentes. Su denuncia<sup>19</sup> basada en un mirar crítico, expone la falsa necesidad que muestra el comportamiento social al aplicar a la vida sólo lo que es efectivo o tiene “*valor*” práctico. Discépolo no se conforma con esa convención presente por la costumbre en vigor, en la cual la moralidad no encuentra anclaje para dar su verdadero significado.

Así, en su mensaje poético subyace una esperanza moral tal vez fantástica e ilusoria, por cierto, pues parece vivir sólo en su mente: la posibilidad de habitar una sociedad constituida por gente buena y sencilla.

---

16 Conducta que es una actitud contraria a la de una persona moralmente buena. De acuerdo con Bowen: “Se dice que la persona moralmente buena es capaz de superar el amor a sí mismo, para obrar de acuerdo con los principios más amplios del bien común” (Bowen, 1992: 259).

17 En términos de Discépolo “el modelo que seguí en mis obras fue la vida, ¿qué mejor modelo?” (citado en Galasso, 1981: 18).

18 Varios de los tangos de Discépolo “son de ese género que hemos convenido en llamar “grotesco” [...] quizá podría decirse que es la mezcla de lo dramático y de lo cómico, pero más aproximado me parece definir a lo grotesco como el aspecto cómico de lo dramático” (Gobello, 1974: 85). Para Gobello el procedimiento es el siguiente: en los tangos de Discépolo se llega a lo cómico por la exageración del drama.

19 Este héroe cansado de la infamia social hace su denuncia con crudeza (Mafud, 1966: 66).

Discépolo, como Rousseau, deja mediante la crudeza de su poesía, un mensaje atado a la necesidad de confiar en la bondad natural del hombre<sup>20</sup>. De forma similar, el pensamiento de ambos idealiza la esperanza de alcanzar una sociedad perfecta, aunque utópica pues el estilo de vida urbana impide lograr. Uno y otro, se exponen constantemente a la incompreensión de sus congéneres<sup>21</sup>.

Si en Juan Jacobo Rousseau nos hallamos frente a una conciencia desgarrada de la Ilustración<sup>22</sup> que es penetrada por la idea de conciliar el sentimiento y la razón dando primacía a lo sentimental, en Enrique Santos Discépolo nos encontramos con una persona en donde se dan tanto el poeta que denuncia al describir su mundo, como el hombre afirmado en su convicción espiritual de una vida simple y respetuosa de los principios morales<sup>23</sup>.

Discépolo y Rousseau son hijos de sus siglos. Son recibidos por sociedades conformadas con la carga emotiva de las luchas del

---

20 Rousseau en la carta a Madame de Beaumont afirma tajantemente que no hay maldad original en el corazón del hombre. Considera que el principio fundamental de toda moral es que el hombre es un ser naturalmente bueno, amante de la justicia y del orden. Los vicios que pueden llegar a corromper su alma, haciéndola presa de la injusticia y la inmoralidad, procederán siempre del exterior, de lo social (Pesquero Franco, 1992: 616).

21 El ideal, en Discépolo, está separado de la realidad por un muro. Ésta es una “tumba de sueños” (Mafud, 1966: 70).

22 Si bien ilustrado en cuanto comparte con los filósofos de su tiempo su *fe* en la *razón*, al frenar el exacerbado racionalismo, su pensamiento alcanzará matices diversos que se alejarán de la ortodoxia ilustrada. En Rousseau nos encontramos ante una no muy usual situación en la que una toma de postura filosófica compromete vitalmente al hombre que la asume, pudiéndose apuntar a un doble desarraigo: el del *filósofo*, Rousseau, enfrentado a sus compañeros de oficio, y el del *hombre*, Juan Jacobo, que lucha por la conquista de un modo de ser que le haga fiel a sí mismo y a las ideas que defiende. Según Pesquero Franco, esto implica también una ruptura con el espíritu ilustrado (Pesquero Franco, 1992: 595).

23 La moral no puede existir en otro lugar que en la sociedad; presupone tanto la pluralidad de los hombres como la toma en consideración de esa pluralidad por parte del individuo (Todorov, 1999: 128).

siglo precedente, se trate de la cuestión obrera en el caso de Enrique Santos, se trate de la batería contractualista en el caso de Juan Jacobo. El primero nace en el amanecer del siglo XX, el segundo a poco de iniciado el siglo XVIII. Ninguno es filósofo de la academia. El porteño, en particular, es alguien que —a su modo y sin proponérselo— hace filosofía a partir de las enseñanzas aprendidas, más bien marcadas a fuego en su alma, durante la *educación de Cafetín* en los tiempos de la adolescencia, y que escribe en medio de vivencias pesimistas dentro de un mundo amoral en el que a diario se encuentra en compañía de otros.

Y si bien se desilusiona por la aceptación mundana de lo falso por verdadero, también deja en el contenido de su poesía un fondo esperanzador que busca revertir la ausencia por la presencia de valores espirituales.

A su manera de pregón poético, procura modificar o rehacer la convención social vigente que acepta esa forma negativa de vivir en medio de una falsa moral. Por medio de los versos de sus tangos, en su denuncia tiene la pretensión de conseguir una nueva vigencia convencional que de lugar a la cultura de una sociedad integrada por hombres simples, hombres buenos. Su mirar utópico tiene cercana aproximación a la línea rousseauiana ideada para enfocar la solución del problema, pues es idea central en el filósofo ginebrino que la educación sea parte integral de la reforma social. Más aún: su condición previa y necesaria.

Dentro de esa semejanza entre ambos pensadores con la cuestión de la moral social y la relevancia de la educación, Discépolo es un pensador de ciudad que se expresa mediante la poesía intentando descifrar el sentido de la existencia humana en la urbe y a

quien desvelan, desgastan, desilusionan, entristecen las contradicciones que ensombrecen la vida de ese hombre de ciudad, a quien la vida destruye, mata, como ideal bueno<sup>24</sup> al convivir con realidades que no permiten el surgimiento de la verdadera esencia de lo bueno para alcanzar en esa sociedad por medio del aporte individual, la felicidad moral colectiva<sup>25</sup>. Sin decirlo, su escritura aparece como una proclama para huir de la ciudad y construir una educación fuera de sus muros. Como en su novela hizo Rousseau junto a *Emilio*, alumno adolescente, a quien retira de París y lleva al campo para completar su formación moral.

### III. La escolaridad y la pedagogía aplicada en la “escuela de todas las cosas”: el Cafetín

Discépolo fue considerado un autor “maldito” por las élites culturales. Cualquiera fuere el tiempo en que viviera la escritura de su pensamiento lo convierte en el mayor poeta de una época sombría (Galasso, 1981: 7) tanto en la Década infame como en tiempos de felicidad para la clase trabajadora durante el gobierno Peronista y más profundamente despreciados después de la revolución “Libertadora”<sup>26</sup>. El otro personaje, Rousseau, según nuestra mirada comparativa

---

24 Este es el *leit-motiv* esencial discepoliano en opinión de Mafud (1966: 72).

25 En palabras de Gobello: “Detrás de ese afán desmesurado por hacerse escuchar [...] alentaba un moralista, un reformador fracasado, un Savonarola frustrado por su propio don de simpatía, frustrado porque su amor era mayor que su rigor” (1974: 87).

26 Galasso explica: Arturo Jauretche designó con el nombre de «malditos» a aquellos argentinos condenados al silencio y al olvido por la superestructura cultural manejada por la clase dominante [...] “con Discépolo no ‘ha podido’ la superestructura cultural, productora de zonzos en serie porque la protesta de sus versos nace naturalmente en las bocas del pueblo ante las reiteradas décadas infames que debe afrontar” (Galasso, 1981: 5-6).

que los ubica en el carácter de pensadores que intentan construir una utopía moral en la sociedad, también fue un autor “maldito” para las élites de su tiempo. La publicación en el año 1762 del *Emilio o de la educación*, resultó el libro más censurado, prohibido y por ello el más buscado de su siglo<sup>27</sup>. Su contenido enfureció al clero, que prohibió y quemó el libro en París y en Ginebra. En particular con la Orden Jesuita, Rousseau mantuvo una abierta enemistad pues los acusaba de la condena de su obra, aunque los jesuitas, expertos en hacer frente a las cosas y resolverlas, lejos de negar la acusación, pero sin ingresar en la discusión, trataron de erradicar las doctrinas educativas de Rousseau siendo prácticos<sup>28</sup>.

Como afirmamos, siguiendo a José Gobello, el tango *Cafetín de Buenos Aires* habrá de ser un tango evocativo, característica que lo singulariza y lo torna muy especial dentro de la producción discepoliana pues sus contenidos presentan una mirada de aprendizaje de vida.

Inclusive vemos que en los textos de varios tangos, Discépolo parece convencido de que la conducta moral correcta tiene como constante referencia última la consideración de un destino religioso, en el que sólo Dios es el modelo de las perfecciones recibidas. Esa referencia surge en las estrofas de *¿Qué vachaché?*, *¿Qué sapa*

---

27 Según Bowen, (1992: 244-245) “el *Emilio* hizo de Rousseau el *enfant terrible* del *establishment* y el orgullo de los filósofos populares”.

28 Como explica Bowen, “en el exilio y con el tiempo de su parte algunos escribieron refutaciones detalladas de Emilio, [...] en algunos casos incluso trataron de escribir versiones alternativas desde un punto de vista católico ortodoxo. De entre éstas, dos son especialmente dignas de atención. Un jesuita francés, Jean-Baptiste Blanchard escribió en 1792 una versión titulada *La escuela de costumbres* que apareció en Madrid en 1797. La otra versión es la más conocida, es el *Eusebio* de Pedro Montegón y Paret publicada en Madrid en 1786 (Bowen, 1992: 266 -267) y condenada por la Inquisición en 1797.

*Señor?, Malevaje, Secreto, Soy un arlequín, Tormenta, Desencuentro, Esta noche me emborracho, Uno, Cambalache, Condena, Canción desesperada, Sin palabras y Carillón de la Merced.*

Toda una nómina referencial donde se puede incluir a *Cafetín de Buenos Aires*. Lo podríamos hacer ante la presencia del milagro de la reunión de pensadores, sabios y otros desangelados en un mismo ambiente vital de comunión, si atendemos literalmente al texto, que habla de “su mezcla milagrosa de sabihondos y suicidas”. Pero se trata de un tema sobre el que no habremos de profundizar pues no es el objeto de estas líneas.

Según hemos expresado por medio de la síntesis representada en el título de nuestro trabajo, mediante la letra del tango *Cafetín de Buenos Aires* el autor revela su sensible y agradecido reconocimiento a la “pedagogía” allí aplicada por “los docentes” y recibida “por los alumnos” en esos “procesos de enseñanza y de aprendizaje”. ¿Cuándo se producen esos procesos “pedagógicos”? durante la *escolaridad* dentro de la cotidianidad del *aula = Cafetín* que se encuentra fuertemente impregnada de contenido sentimental<sup>29</sup>. Esa *escuela de todas las cosas* es la representación que Discépolo le otorga al Cafetín, como ámbito espacial o lugar de donde el “alumno” parece que nunca egresa y por el cual siempre está ante una forma de “aprendizaje” que dura toda la vida, esto es, un “aprendizaje o capacitación continua”. Y si llegara, el “egreso” será obteniendo un único “título”: el de *hombre, el de adulto*.

---

29 De este modo lo explica Pesquero Franco: “El sentimiento, subraya Rousseau, no obra nunca en contra de la razón; por el contrario, nos ayuda a salir del estado de duda y de zozobra en que podemos caer a la hora de enfrentarnos con temas de la vida” (Pesquero Franco, 1992: 622).

Veamos los versos que componen el tango *Cafetín de Buenos Aires*:

De chiquilín te miraba de afuera  
como a esas cosas que nunca se alcanzan...  
La ñata contra el vidrio,  
en un azul de frío,  
que sólo fue después viviendo  
igual al mío...  
Como una escuela de todas las cosas,  
ya de muchacho me diste entre asombros:  
el cigarrillo,  
la fe en mis sueños  
y una esperanza de amor.

Cómo olvidarte en esta queja,  
cafetín de Buenos Aires,  
si sos lo único en la vida  
que se pareció a mi vieja...  
En tu mezcla milagrosa  
de sabihondos y suicidas,  
yo aprendí filosofía...dados...timba...  
y la poesía cruel  
de no pensar más en mí.

Me diste en oro un puñado de amigos,  
que son los mismos que alientan mis horas:  
(José, el de la quimera...)

Marcial, que aún cree y espera...  
y el flaco Abel, que se nos fue  
pero aún me guía...)  
Sobre tus mesas que nunca preguntan  
lloré una tarde el primer desengaño,  
nací a las penas,  
bebí mis años  
y me entregué sin luchar.

Notablemente, Enrique Santos Discépolo en este tango pinta, describe, evoca al contextualizar memoria con afectos entrañables<sup>30</sup>. Moldea su reconocimiento hacia esa *educación* que comenzó a recibir al ingresar al Cafetín durante la adolescencia, tiempo prescrito por Rousseau para que la persona inicie su educación *positiva*,<sup>31</sup> con similitud en el caso de la *escuela* discepoliana donde el “proceso de aprendizaje” también ha de tener asociada la etapa lúdica junto a lo evolutivo que es acompañado por el descubrimiento asombrado de las cosas.<sup>32</sup>

Hoy a esa “educación” recibida en el Cafetín la denominaríamos, sin ser peyorativos, *educación no formal*. Esa *educación no formal* no es la educación fuertemente teñida de instrucción, que el

---

30 Galasso describe la siguiente escena: “Enrique se encuentra cenando en un bodegón de la Boca cuando divisa, de pronto, contra un vidrio, la cara aplastada y los ojos asombrados de un gurrumín que observa con ansiedad ese mundo de luces y canciones inalcanzables para él. El poeta se recuerda flaco y huesudo, con piernas de alambre y ojos luminosos, asomando su cabecita de pibe en el Café *Oberdam* de su barrio natal” (Galasso, 2011: 151).

31 “En la adolescencia pasa a un primer plano la educación moral. O más bien es la verdadera educación, que al fin empieza. Rousseau afirma con frecuencia la primacía de la educación sobre la instrucción” (Campoy Cervera, 2006: 532).

32 La etapa de la educación “negativa” de Rousseau, tiempo durante el cual el niño sólo debe aprender a jugar, relacionándose con otros. Es una etapa donde el niño no debe aprender a razonar, sino a ser feliz con sus descubrimientos.

individuo recibe proveniente de las reglas establecidas en el sistema educativo. Según las líneas de la letra del tango y conociendo la vida de Discépolo, el Cafetín fue la “institución escolar” que le otorgó “título habilitante” para ingresar y desempeñarse en el mundo de los compromisos adultos.

Nosotros acompañamos el rescate de esa educación a la cual consideramos útilmente recibida desde la alteridad “parroquiana”, pues consideramos que su aplicación práctica para la vida proviene, justamente, a partir de las propias vivencias del sujeto escolar en su andar vital, individual y observador, como en la utopía natural rousseauiana, donde el niño hasta convertirse en adulto va descubriendo las cosas. Durante su desarrollo biológico junto al “sujeto escolar” están los hombres que lo guían, como el ayo que postula el ginebrino, en su proceso de formación y cuyas enseñanzas y comportamientos se fundan en las observaciones y en las experiencias vividas, con independencia de los títulos y honores que hubieran podido acumular durante el paso terrenal en la academia.<sup>33</sup>

Aclaremos que lo nuestro es una interpretación de textos que en modo alguno propicia el alejamiento del sujeto escolar del espacio institucional curricular con su mundo de aprendizaje formal de saberes, de donde siempre rescataremos los libros como elementos imprescindibles para aplicar a la escolaridad durante la aventura

---

33 Confiesa Rousseau en el prefacio de *Emilio*: “A pesar de tantos escritos que, se dice, no tienen otro objetivo que la utilidad pública, la primera de todas las utilidades, que es el arte de formar hombres, está todavía olvidada. Mi tema era novísimo luego del libro de Locke, y me temo mucho que lo siga siendo aún después del mío” (Rousseau, 1983: 31). Aclaremos que el libro de Locke al que hace referencia Rousseau es *Algunos pensamientos sobre educación*, publicado en 1653. Se trataba de un manual para madres, siendo su punto de partida la negación de la naturaleza inherentemente depravada de la humanidad y allí su autor proponía el cultivo del carácter como primer objetivo de la educación.

de nuestra vida. A ello agregamos la convicción en cuanto a que la calidad de buena o mala persona no proviene del paso por las aulas escolares —aunque indudablemente ayuda—, sino que la formación de la persona comienza en el entorno familiar y continúa desarrollándose en el medio o entorno social.

Dicho esto último, continuamos el hilo de nuestro relato para manifestar que al tiempo de recibir educación formal proveniente del sistema educativo dentro de las aulas en las escuelas confesionales<sup>34</sup> o estatales<sup>35</sup>, más precisamente en su segunda etapa escolar según nos recuerda Galasso, Discépolo quiso ser maestro de escuela<sup>36</sup>. Pero es un interés que fue perdiendo de a poco. Abandonó esa escolaridad definitivamente, a partir del segundo año de la carrera de maestro normal, cuando comenzó a descubrir la literatura novelesca y cuentista, así como la teatral, que lo habrán de vincular con distintas experiencias vitales que notoriamente se encuentran alejadas de las formalidades del currículum prescripto de la educación oficial<sup>37</sup>.

La experiencia lectora es la que ayuda a Discépolo a descubrir más cosas. Así descubre otra posibilidad de recibir educación, la

---

34 Al respecto es interesante la observación de Bowen (1992: 249): “Abogando por una forma de educación pública semejante al modelo ofrecido por Platón en *La República*, Rousseau convirtió en un empeño personal el rechazo de los Colegios Jesuítas —«esos ridículos establecimientos llamados Colegios»—, como modelo posible”. Agregamos que para el modelo educativo platónico la educación debe hacer mirar el Alma hacia la idea de Bien.

35 Discépolo reduce a términos claros una dura crítica a la enseñanza sistemática en la parte final del tango *¿Qué sapa, Señor?* (1931): “ya nadie comprende / si hay que ir al colegio / o habrá que cerrarlos para mejorar”.

36 Explica Galasso que “abandona la escuela confesional y termina sus estudios primarios en la escuela del Estado. La escuela secundaria lo reclama e ingresa en el Normal Mariano Acosta” (Galasso, 2011: 28-29).

37 Según Galasso, “es el teatro el que frustra al docente, pero más que el teatro es la vida soñadora de aquellos escritores de traje raído que discuten hasta la madrugada en aquel bar de Rivadavia y Pasteur” (Galasso, 2011: 29).

que se desarrolla en un espacio donde participa con personas adultas, dentro del ámbito del Cafetín<sup>38</sup>. Nos referimos a los ámbitos “áulicos” de los cafetines *Oberdam* y *Centenario*, a los cuales la historia y la geografía los reconoce ubicados en el Barrio de Once<sup>39</sup>.

A la mirada que el joven posa allí mediante esa “ñata contra el vidrio”, le damos el carácter equivalente a la figura de la observación de la naturaleza como lugar para los procesos de enseñanza y de aprendizaje que se producen junto al desarrollo biológico del alumno en el *Emilio*. El *Cafetín* es para Discépolo el lugar donde se enseña, se forma para alcanzar a ser hombre por medio de “tutores”,<sup>40</sup> los parroquianos, quienes son, similarmente, los guías o ayos ideados por Rousseau. Como una *escuela de todas las cosas*, esto es, de la vida, el Cafetín es el sitio donde el aprendizaje proviene de un lugar en donde la enseñanza es “impartida” por “docentes sin título oficial”, ellos simplemente “ejercen su ministerio” como si atendiesen al consejo rousseauiano incluido en el Proyecto de *Constitución para Córcega. Consideraciones sobre el Gobierno de Polonia y su Proyecto de Reforma*.<sup>41</sup>

---

38 “En el mundo de adultos ese muchachito de quince años sorprende por la aguda observación y el retruécano oportuno” (Galasso, 2011: 30).

39 “Lo que dejé de aprender en el Colegio, lo recuperé en la calle, en la vida... La filosofía que campea mis tangos la aprendí de la calle, en la vida, en aquellos años de bohemia de mi juventud” (Enrique Santos Discépolo, citado por Galasso, 1981: 14).

40 Dice Rousseau en el Libro Primero: “Vivir es el oficio que yo quiero enseñarle: saliendo de mis manos él no será, convengo en ello, ni magistrado ni soldado ni sacerdote. Será, primeramente, hombre [...] nuestro verdadero estudio es el de la condición humana. Aquel de entre nosotros que sabe mejor soportar los bienes y los males de esta vida es, según mi parecer, el mejor educado” (Rousseau, 1985: 41).

41 “Guardaos sobre todo de convertir en oficio el estado de pedagogo” (Rousseau, 1988 [1772]: 69).



En el “*ámbito escolar*” del Cafetín no existe un “*diseño curricular*”, que planifique la “*aplicación pedagógica*” teniendo en cuenta grados, niveles o ciclos. Su “*programa de contenidos*” se desarrolla durante toda la vida en un proceso de aprendizaje continuo que pasa a ser su “*ámbito temporal*”.

Los “*docentes*” del Cafetín “*enseñan*” mediante una “*pedagogía aplicada*”, partiendo de una estructura intelectual que tiene característica de “*enseñanza*” propia de la “*psicología evolutiva*”, en tanto la transmisión del conocimiento aparece apoyada sólo en el simple y valioso hecho de ser “*impartida*” por los que más saben debido al conocimiento alcanzado en el duro oficio de vivir.

Para el chiquilín que “*miraba de afuera*” ser admitido en el Cafetín parece en la infancia discepoliana algo lejano de alcanzar. Cumplir con aspiración de ingresar al espacio sagrado donde se imparte las enseñanzas de la vida tiene una profunda significación en su vida. Así lo deducimos de su evocación, donde ese ingreso es la imagen simbólica del acceso a una forma de “*estudios superiores*”, cuyo único requisito ha cumplir por el aspirante es haber alcanzado una edad idónea, pensamos que es la adolescencia, apta para el inicio de su “*aprendizaje*” de la moral como sucede en el caso del discípulo imaginado por Rousseau, o bien poseer el aval de un amigo que ya frecuentaba ese ámbito.

En esa “*escuela*” el muchacho comienza con su asombro a descubrir lo malo, pero también a afirmar sus convicciones y creencias positivas<sup>42</sup>. En el Cafetín se produce el acercamiento entre se-

---

42 En el Libro Cuarto del *Emilio* expresa Rousseau: “A los dieciséis años el adolescente sabe lo que es sufrir, pues ha sufrido por sí mismo, pero apenas sabe que otros seres sufren también... cuando el primer desenvolvimiento de sus sentidos enciende en él el fuego de la imaginación, comienza a sentirse en sus semejantes a conmoverse a sus quejas y a sufrir con sus dolores. Es

mejantes, aunque en “*roles*” diferentes en función del lugar que cada uno ocupa en el “*saber*” conseguido y que fuera “*acreditado*” por el plano vivencial.

Allí el *alumno* Discípulo también cruza el umbral que lo lleva hacia un sitio donde la dimensión “*escolar*” se encuentra unida sensiblemente a la figura materna, que no es representada siendo la “*maestra*”, sino como el lugar donde él puede recibir apoyo, ayuda, donde hay un regazo que lo contiene y protege de los dolores que produce el hecho de vivir en el afuera, entre las demás personas. Cuando escribe el tango *Cafetín de Buenos Aires*, el materno es un recuerdo que se le presenta luego de vivir una dura existencia<sup>43</sup>.

Dentro de esa “*escuela*”, la “*programación escolar*” de las “*ciencias*” que se “*enseñan*” es aplicada mediante un “*método pedagógico*” que, según dijimos, se encuentra explicitado en las vivencias de cada “*docente*”, y son las que Discípulo reconoce como verdaderas en tanto es necesario “*aprenderlas*” para saber vivir o, al menos, para “*aguantar o resistir*” las cosas que la vida nos presenta, junto con la “*poesía cruel de no pensar más en mí*”, expresión de lírica generosidad, con su carga de bondad apasionada<sup>44</sup> hacia los Otros fraternos<sup>45</sup>, a quienes conoce y valora.

---

entonces cuando el triste cuadro de la humanidad sufriente debe llevar a su corazón el primer enternecimiento que haya experimentado jamás” (Rousseau, 1985: 254).

43 Señala Mafud: “En la madre está anclado todo lo bello y lo bueno de la existencia [...] el mismo personaje excesivamente identificado con la madre ha querido que todo sea tan bello y bueno como en el regazo materno. Y de ahí, en el mundo amargo discepoliano, el asombro y la desilusión siempre infantil de sus personajes masculinos” (Mafud, 1966: 83).

44 “Nuestra felicidad es la del hombre social, e incluso desde el punto de vista egoísta, el otro nos resulta indispensable” (Todorov, 1999: 156).

45 Como escribe Rousseau en el Libro Cuarto, “el primer sentimiento de que un joven cuidadosamente es susceptible no es el amor, sino la amistad” (Rousseau, 1985: 251).

El salón del Cafetín, al disponer el orden de las “herramientas didácticas”, delinea, toma la forma del “aula” de una “escuela”, distribuyendo sus mesas y ocupando las mismas el lugar del pizarrón, y las sillas el lugar de los pupitres.

Y sentado en el “pupitre” frente a esas “mesas que nunca preguntan” continuamos viendo la figura materna, en tanto “la vieja” siempre habrá de ser la única persona que nunca nos falla. Siempre está para que nos apoyemos en ella, sin preguntarnos por qué nos ocurrió lo que nos hubiere ocurrido. Simplemente nos sostiene entregando silencioso su amor.

Cuando allí Discépolo llora “el primer desengaño” y nazca “a las penas” se ha de marcar para el “alumno” el ingreso a una etapa de la vida que asemeja al segundo nacimiento que distingue Rousseau<sup>46</sup>, momento en que se produce en la persona la pérdida de la transparencia originaria.

#### IV. El tramo final

En el último tramo de su vida, a finales del año 1951, Discépolo participa de la campaña electoral a favor del Peronismo mediante una audición radial en la cual dialoga con un personaje llamado *Mordisquito*. Hasta la oportunidad de esos diálogos radiales, su producción artística abarcó variados géneros: tangos, textos de obras

---

46 El texto dice: “Nacemos, por decirlo así, en dos veces: la una para existir y la otra para vivir; la una por la especie y la otra por el sexo. Pero el hombre, en general, no está hecho para permanecer siempre en la infancia. Él sale de ella en el tiempo prescrito por la naturaleza; y en este momento de crisis, aunque muy corto, presenta amplias influencias [...] Este es el segundo nacimiento a que yo me he referido, es aquí donde verdaderamente nace el hombre a la vida, y cuando nada humano le es ajeno [...] época donde acaban las educaciones ordinarias es propiamente aquella en que la nuestra debe comenzar [...]” (Rousseau, 1985: 240-241).

y actuaciones teatrales, guiones, dirección y actuación en cine, junto con un importante número de textos autobiográficos —la mayor parte de ellos, propalados en programas radiales— de interés para conocer y comprender su evolución intelectual y personal<sup>47</sup>.

Sin embargo, la élite intelectual de su época no comprende su intento de integrar la filosofía a la vida cotidiana mediante la observación empírica descriptiva. Peor aún, a aquella incompreensión luego se suma el repudio y la maldad recibida como consecuencia de su última audición radial que lo hace padecer el daño proveniente de los rencores políticos, esos que comienzan a lastimar fuertemente su ánimo.

Enrique Santos Discépolo acumula críticas devastadoras que golpean fuertemente en su espíritu y lo llevan a querer aislarse, hacia una soledad interior donde posiblemente habrá de buscar el refugio de su privacidad<sup>48</sup> para que lo proteja de la maldad, el odio y las actitudes miserables de los otros, inclusive de algunos personajes a los que anteriormente había entregado su ayuda y su amistad<sup>49</sup>. Algo similar a lo sucedido con Juan Jacobo Rousseau en su retiro de Ermenonville donde relata aquellas *Ensoñaciones del Paseante Solitario*<sup>50</sup> cuestionando duramente su vida.

---

47 “Quiero entregar estos recuerdos sin énfasis y si es posible, sin cursilerías, a este pueblo mío con el que mantengo, a través de muchos años, un largo diálogo de comuniones silenciosas y del cual nacieron todas mis canciones...” (Discépolo citado por Galasso en contratapa de libro, 1981).

48 Pero no es una soledad radical, pues se encuentra acompañado. Por lo que hemos venido analizando, pensamos que en Discépolo la soledad radical no podía formar parte de su ideal de hombre.

49 Galasso describe así su situación: “Permanece ahora la mayor parte del día en su departamento. Abatido espiritualmente pasa horas en su sofá, con la mirada lejana” (Galasso, 2011 [1967]: 174).

50 Obra autobiográfica inacabada escrita entre 1776 y 1778. Publicada en París durante 1782, luego de su muerte en 1778.

Como sucedió con Rousseau<sup>51</sup>, en Discépolo esa huida parece un gesto límite<sup>52</sup>, aunque en particular nos parece que ese repliegue no se produce sólo hacia la interioridad de su yo. Posiblemente tenga un contenido más profundo: que ese repliegue final en su tránsito por la vida sea debido al cansancio producido por la constante tristeza de vivir en esa realidad. Tal vez haya tenido una secreta esperanza en la regeneración social de ese hombre urbano cuya actitud en el plano de las vivencias cotidianas, en esa primera mitad del siglo XX, presenta ante sus ojos sólo degradación y decadencia en conjunto con la moral social colectiva<sup>53</sup>. Pocos años antes, en el año 1948, escribe su último tango, de carácter evocativo<sup>54</sup> —aunque luego vendrán obras póstumas<sup>55</sup>—, al que titula *Cafetín de Buenos Aires*, cuya “*escolaridad*” ha sido el motivo central de este trabajo.

---

51 Rousseau nos presenta, con el nombre de soledad, dos experiencias complementarias que podríamos llamar *la comunicación restringida y la búsqueda de sí*, donde se aspira al puro sentimiento de ser (Todorov, 1999: 153).

52 Según escribe Pesquero Franco: “Oponen pronta resistencia a sus ideas sus coetáneos, convirtiendo sus escritos en blanco de críticas. Si escribe para enseñar su verdad al mundo y el mundo no quiere escucharle, sólo le queda resignarse, retirarse a su propia interioridad, buscando en la soledad un refugio que le proteja y le permita seguir siendo él mismo” (Pesquero Franco, 1992: 596-597).

53 “Rousseau mantuvo la esperanza en la regeneración pues si la decadencia es explicable por razones puramente humanas, si es un accidente de la historia, no hay por qué pensar que nuestra alma esté condenada a vivir en la opacidad, en la desconfianza, en la servidumbre. Todos esos males han sido provocados por el hombre, por la Sociedad y, por lo tanto, como señala Starobinski: «no está comprometida la esencia del hombre, sino sólo su situación histórica» [...]” (Pesquero Franco, 1992: 605).

54 Para Gobello *El Choclo y Cafetín de Buenos Aires* son “dos páginas de carácter evocativo que parecerían desligadas al resto de su obra” (Gobello, 1974: 89).

55 Señala Dei: “En el año 1948 Enrique Santos Discépolo “cierra” con *Cafetín de Buenos Aires* el itinerario de ediciones de sus tangos y que se prolongará con la obra musical póstuma con el concurso de otros compositores que respetaron su espíritu en *Mensaje* (1952), con letra de Cástulo Castillo, *Fangal* (1956), con el aporte de Virgilio y Homero Expósito y *Andrajos* (1959) con letra de Alberto Martínez” (Dei, 2008: 69).

Son dos las distintas circunstancias las que se unen y las que lo conducen a aceptar el alegato comprometido en favor del oficialismo<sup>56</sup> para las elecciones presidenciales del año 1951. Son el amor a la gente común y humilde y a ese Peronismo que había revolucionado la estructura social de su tiempo con su visión de la *Nueva Argentina* al incorporar a esa Sociedad la figura de un *Hombre Nuevo*<sup>57</sup> a quien protege con un sinnúmero de leyes, entre otras con los derechos de la niñez y de la ancianidad y con la gratuidad de los estudios universitarios, algo que por primera vez produce la inclusión de la personas y las tornan visibles ante los ojos del Estado, que por primera vez se ubica en su fase superior, el Estado de Justicia Social, para ser superador del límite por entonces conocido y encarnado en la figura constitucional del Estado de Derecho, simbólico de la partidocracia liberal.

Mediante la audición radial *Pienso y digo lo que pienso*, de poco más de cinco minutos diarios, sirviéndose de la sincera admiración que le dispensaba el pueblo Discépolo hace propaganda política favorable al gobierno justicialista. Durante las distintas audiciones dialogaba con un personaje, al que distinguía con el particular apodo de *Mordisquito*, un sujeto en el que personifica a la

---

56 El Peronismo formula la construcción del *Hombre Nuevo*, desde la integración social, reconociendo a la familia como núcleo primario y fundamental de la sociedad con características de pureza moral mediante una carta legislativa (la Constitución Nacional del año 1949, artículo 37, II), que es definida políticamente en su Doctrina afirmando que “ni la Justicia Social ni la libertad son comprensibles en una Comunidad montada sobre seres insectificados” (Perón, 1974: 70).

57 El Peronismo considera a su doctrina como un instrumento de movilización que consiste en el llamado a un nuevo orden moral con aplicación de una ética política práctica, y aunque no olvida la utilización del estímulo material, afirma que será sólo de naturaleza social. En ese sentido, para el Peronismo existe, según la 4ta. Verdad Peronista, una sola clase de hombres: “los que trabajan”.

oposición “gorila”<sup>58</sup>, concitando así odios viscerales contra su persona desde todo el arco opositor al gobierno y también recibiendo la actitud miserable<sup>59</sup> de los colegas a los que había entregado su ayuda y su amistad<sup>60</sup>, de corazón abierto y sin vueltas. Posiblemente, estas consecuencias que tuvieron sus monólogos radiales parecen haber acelerado su muerte<sup>61</sup>, hecho que fatalmente ocurrió el 23 de diciembre de 1951, aunque antes tuviera una alegría que lo emocionara profundamente<sup>62</sup>.

Sintió que su pueblo, con el que siempre se identificó y del que nunca se apartó<sup>63</sup>, lo envolvió en un abrazo fraterno.

No coincidimos con Mafud<sup>64</sup>, cuando afirma que la conducta de Discépolo expresa rasgos de abandono y fuga, los que ubica en el verso final de la segunda estrofa: “y me entregué sin luchar”. Nosotros no le damos esa interpretación. Pensamos que el autor padece

---

58 Julio Bárbaro durante un reportaje resumió el significado del término: “Gorila fue siempre el que se enojaba por el voto de la gente” (*La Nación*, 26 de julio de 2011).

59 “¿En qué consiste la miseria humana?, ¿en la ausencia de buenos modales, de refinamiento, de cultura? No. La desgracia de los hombres proviene de que viven necesariamente juntos, cuando cada uno de ellos quiere alcanzar su objetivo a expensas de todos los demás” (Todorov, 1999: 254).

60 “Yo no inventé a Perón ni a Eva Perón, los trajo la ausencia total de leyes sociales que estuvieran en consonancia con la época. Los trajo tu tremendo desprecio por las clases pobres; vos los creaste!, con tu intolerancia, con tu crueldad... los trajo la injusticia que presidía el país...” (Enrique Santos Discépolo citado por Galasso, 1981: 81-82).

61 “Salvo su relación con Perón, Eva, Borlenghi y pocas personas más... Discépolo está solo como toda su vida, pero perseguido, jaqueado” (Galasso, 2011: 168).

62 “Fue llevado en andas por la multitud que lo descubrió en la Plaza de Mayo al ir a saludar a Perón por su triunfo electoral” (Galasso, 2011: 21).

63 Discépolo siempre tuvo en claro su pertenencia al pueblo y, acaso, se identificó con la 7ma. Verdad Peronista: “Ningún peronista debe sentirse más de lo que es, ni menos de lo que debe ser. Cuando un peronista comienza a sentirse más de lo que es, empieza a convertirse en oligarca...”.

64 Mafud, 1966: 66.

cansancio moral, al cual juzgamos como el peor de los cansancios, porque nos arrastra hacia el cansancio espiritual, ése que horada con consecuencias de daño en el cariño de la persona hacia sí misma y que lentamente se instala en quien sufre el padecer. Y aunque eso hubiere sido así, estimamos que no debe dársele a esas líneas del tango una unidad de sentido declarando el abandono liso y llano de una lucha que, en Discépolo, siempre ha sido por la vigencia axiológica para una digna vida que sólo interrumpió la muerte.

Para nosotros, esa fue su única y encarnizada lucha expresada mediante la denuncia poética ciudadana. Lucha que se expande en defensa de la vigencia de la dignidad social obtenida por el pueblo, que ha de plantear dada su fuerte identificación con las políticas de reivindicaciones sociales que trajo el gobierno peronista y, en especial, por su amistad personal con el general Perón.

A esta altura de la tarea emprendida, habiendo hecho nuestra reflexión frente a ese breve conjunto de palabras textuales (“y me entregué sin luchar”) junto con la dicotomía de apreciación que pueden generar las mismas, sea por el abandono o por continuidad de la lucha, preferimos hacer nuestro anclaje rechazando la afirmación de su abandono de la pelea y así mantener la vigencia del mensaje de esperanza moral para vivir en una sociedad mejor,

En esta, nuestra síntesis, afirmamos que la lucha que abandona Enrique Santos Discépolo en el mensaje que deja al escribir el tango *Cafetín de Buenos Aires* en el año 1948 no fue la axiológica. Simplemente se limitó a abandonar la dimensión de observador social aplicada a la producción artística correspondiente al género musical. Su defensa de los valores morales sociales continuó vigente en otros géneros o categorías del arte como por ejemplo, el teatro.

## BIBLIOGRAFÍA

Bowen, James (1992). *Historia de la educación occidental. Tomo III. El occidente moderno. Europa y el nuevo mundo. Siglos XVII-XX*. Barcelona: Herder.

Dei, H. Daniel (2008). *Discépolo, todavía la esperanza. Esbozo de una filosofía en zapatillas*. Buenos Aires: Alloni/Proa Editores.

Campoy Cervera, Ignacio (2006). *La fundamentación de los derechos de los niños, modelos de reconocimiento y protección. Capítulo IV: Los planteamientos de Rousseau como antecedentes del modelo Liberacionista*. Madrid: S. L. Libros Dykinson.

Galasso, Norberto (1981). *Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo*. Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional.

Galasso, Norberto (2011 [1967]). *Discépolo y su época*. Buenos Aires: Corregidor.

Gobello, José (1974). "Originalidad de Discépolo", en *El lenguaje de mi pueblo*. Buenos Aires: Peña Lillo Editor.

Pesquero Franco, Encarna (1992). *Jacques Rousseau, una conciencia desgarrada de la ilustración*. Madrid: logos, anales del seminario de metafísica, universidad complutense.

Mafud, Julio (1966). *Sociología del tango*. Buenos Aires: Editorial Américalee.

Perón, Juan Domingo (1974). *La Comunidad Organizada*, con apéndice de actualización doctrinaria para la toma del poder. Buenos Aires: Secretaría Política de la Presidencia de la Nación.

Platón (2006). *La República, Libro VII*. Estudio preliminar y traducción directa del griego y notas por Vicente López Soto. Barcelona: Editorial Juventud.

Rousseau, Juan Jacobo (1985 [1762]). *Emilio o de la educación*. Traducción de Luis Aguirre Pardo. Prólogo de María del Carmen Iglesias. Madrid: Edad.

Rousseau, Juan Jacobo (1988 (1772) ). *Proyecto de Constitución para Córcega. Consideraciones sobre el Gobierno de Polonia y su Proyecto de Reforma*. Traducción y estudio preliminar de Antonio Hermosa Andújar. Madrid: Tecnos.

Todorov, Tzvetan (1999). *El jardín imperfecto. Luces y sombras del pensamiento humanista*. Barcelona: Paidós.

### Artículos y sitios en páginas web

Pigna, Felipe: *El historiador: documentos históricos "Movimiento Peronista (Consejo Superior", Las 20 Veinte Verdades Peronistas"*. Disponible en: [www.elhistoriador.com.ar/documentos/peronismo](http://www.elhistoriador.com.ar/documentos/peronismo), consultada en septiembre de 2011.

Ministerio de Educación de la República Argentina: [www.portal.educacion.gov.ar/sistema/](http://www.portal.educacion.gov.ar/sistema/), consultado en diciembre de 2011.

4.

**ENRIQUE SANTOS DISCÉPOLO:  
LA “LÓGICA DE LA NEGACIÓN” COMO APUESTA A LA  
ESPERANZA**

---

*Adriana Fernández Vecchi*

Nuestra indagación pretende evidenciar la incidencia de la lógica de la negación en las letras de los tangos y cómo se desemboza un horizonte ético como insistencia en los valores. Esta perspectiva permite sostener una hermenéutica de la esperanza en la obra de Enrique Santos Discépolo.

Hay una dimensión que entendemos como originaria, y es la que opera desde la inteligencia simbólica de la razón. Se expresa en los relatos que dan cabida a un horizonte de experiencia sapiencial cuyo logos es comunitario y simbólico. Nos orienta una interpretación de la *noesis* capaz de exponer la intencionalidad de develar un sentido y la apertura a la cuestión del hombre, como una ontología que dispone al encuentro con los valores y se efectúa desde el área emocional.

**Sobre la “Lógica de la Negación”**

Destacamos la importancia filosófica de situarnos en una lógica que se aparta de lo causal y unívoco para pensar la obra discépoliana. La “lógica de la negación” no opera en forma binaria, sino

que pretende por medio de la negación liberar todas las posibilidades o mantener la posibilidad de las posibilidades. Esta estructura del pensar, desarrollada por Rodolfo Kusch, elabora los juicios desde el área emocional, donde los contenidos no denotan, sino que se tornan disponibles, mueren los objetos nace el símbolo. Así se crea el espacio propiciatorio de sentido (Kusch, 1975). La lógica surge después del discurso, es decir, de su análisis se desprende la arquitectura del pensamiento. Poner de manifiesto esta lógica implícita en determinadas prácticas discursivas es animarse a encontrar otro tipo de pensar. Supone indagar expresiones, más acá de toda exigencia científica. Desde esta perspectiva, no se hace referencia a las leyes del logos ni a una legitimación de lo útil, sino al encuentro de un acierto fundante que despliegue un modo ético de establecerse en el mundo. Es decir, nos centramos en una lógica de lo simbólico.

Los elementos lógicos que Kusch pone de relieve como componentes de un pensamiento emocional, o más bien total, son precisamente: la inteligencia emocional, que opera con simbólicos, significados no denotables que llama “operadores seminales” y un movimiento dialéctico entre el discurso y anti-discurso (cuplas de opuestos, no como contradicción lógica sino como ausencia rebasante de significado), que abre a una revelación de sentido cuya síntesis es la comprensión y convicción ética de un sujeto que juega como mediador.

Intentaremos poner de relieve estos componentes y evidenciarlos en las letras de los tangos de Discépolo.

## Operadores seminales

Determinadas palabras dentro del discurso de la lógica de la negación ordenan y le dan sentido al mundo. Kusch llama a estos términos operadores seminales. Hay una base empírica y otra especulativa:

Indudablemente sirven de ordenadores. Dan sentido a lo que se está diciendo y también al mundo [...]. En tanto dan un sentido al existir, y porque en parte surgen del existir mismo, ambos constituyen una fuente de significados. Y como son significados no denotables, ya que entran en un plano de indefinición, podríamos llamarles operadores seminales. Seminales por ser fuente de significados, y operadores porque sirven para clasificar desde un punto de vista cualitativo lo que está ocurriendo y legitiman además esa valoración. (Kusch, 1975:16).

De las afirmaciones precedentes se comprende que la palabra no entra totalmente en el plano del lenguaje. Según Kusch la palabra de la lógica de la negación trasciende el lenguaje y refleja el modo de existencia. No es objeto, en el sentido de algo otro del hablante, sino el hablante puesto en forma de discurso. Kusch considera que es el modo en que se resuelve el sentimiento de caída (en el sentido de ser arrojado, como dice Heidegger). Este ser arrojado al mundo tiende a ir al encuentro de una respuesta por el fundamento. Se busca un acierto fundante que se abre entre lo dicho y lo que trasciende al lenguaje y no se expresa. Lo no dicho de la exploración

por el fundamento, dice Kusch, que se completa con el gesto ritual. Juega como una tríada dialéctica. Hay un discurso y anti-discurso y un acierto fundante que equilibra los opuestos.

Desde una afirmación abstracta, se pasa a una referencia a sí mismo para situar el asunto a nivel de un requerimiento moral, como deber ser, como si ese problema abstracto se aplicaría en lo cotidiano de uno mismo (cf. Kusch, 1975: 18). Una proposición general se convierte en una proposición moral. El primer enunciado deja de ser determinado, en tanto verdadero o falso, y son disponibles para dar lugar a elementos emocionales, estructurados como juicio ético. Se produce una inversión epistemológica, no va del sujeto al objeto, sino que se evita el objeto para “internarse en el sujeto, hasta llegar a los operadores seminales” (Kusch, 1975: 19). De este modo, se interfiere el discurso con el anti-discurso, donde lo emocional intercepta ambos para buscar un equilibrio, se bloquea la significación del discurso posibilitando una tercera dimensión del orden de la existencia.

La validez de un juicio radica entonces, desde un punto de vista existencia, no en sí mismo, sino en la intersección —por hablar en términos lógicos— de lo afirmado y de lo negado (Kusch, 1975: 20).

No sintetiza objetivando la facticidad determinando la univocidad del concepto, sino que el discurso, al no cerrarse sobre sí mismo, lo otro y lo mismo se cruzan en un plano lúdico desapareciendo el objeto. De modo que, si el pensar es acontecer, la lógica lee el texto para tornarlo disponible. Pone en intersección el conjunto de la realidad-cosa y no-cosa-símbolo, formando un espacio capaz de anidar todos los posibles. Este es el ámbito de los operadores seminales, donde la operatividad revela los valores. Pero, este pla-

no axiológico, que denota el sentido de vivir, se resuelve desde una negación. No es pura afirmación, ni tampoco pura negación, es más bien una co-existencia de contrarios. Por eso, aparenta un cierto escepticismo, pero es un juego lógico para evidenciar los valores. De ahí, entonces, el predominio del pensar moral. Los valores son formas extremas que concretan ese estilo de pensar (Kusch, 1975: 21).

En resumen, una lógica de la negación comprende un movimiento que va de lo objetivo al plano emocional para que emerja un acierto fundante que efectivice la posibilidad de vivir. De acuerdo con estas afirmaciones entonces, es una lógica de la esperanza, porque al negar, lo simbólico se hace presente dando lugar al verdadero significado de lo que se dice, es una trampa lógica que oculta la revelación de sentido.

Tomemos por ejemplo *Tormenta* buscando un acierto fundante de corte existencialista; dice:

¡Aullando entre relámpagos,  
perdido en la tormenta  
de mi noche interminable, Dios!  
busco tu nombre...

Tragedia que lejos del brutal destino de lo patético, marca la fuerza destinal de la muerte pero, aun así, sabiendo que es nuestro horizonte certero, apuesta a vivir. “Dios!, busco tu nombre...” El nombre de lo Absoluto que revela un sentido de existencia. Esta es la paradoja del héroe trágico, parado en el umbral del desasosiego, “aullando entre relámpagos perdido en la tormenta” busca un nombre que le proporcione un sentido revelador. Así en *Martirio* la



construcción de un mañana, aunque el dolor habite en la “fiebre / de pasiones maldecidas / que uno trae desde otras vidas” se aventura a la esperanza de una aurora. Amanecer que lleva el cuerpo de mujer, símbolo del amor que rescata o mata, pero que se anhela como revelación de sentido. Así el discurso presenta una primera noción, pero se estructura sobre la presencia de otro que se aborda desde lo negativo. Ambos establecen una totalidad del pensar que es lo que se quiere decir. Es, entonces, manifestar el juicio axiológico como revelación a un acierto fundante.

### La trampa lógica

Kusch nos habla de la trampa lógica para vivir. Esta sentencia refiere a un tipo de conocimiento regido por leyes que no se basan en la verdad o falsedad de lo dicho, sino en la posibilidad de verificar lo sagrado. La sacralidad es el requerimiento de totalidad que forma el horizonte existencial donde se resuelve la vida. Por lo tanto, el saber implica la experiencia personal que se constituye sintetizando lo profano con lo sagrado y abre a la posibilidad de un significado ausente totalizante, que remite a un valor o cualidad de sentido. Por ejemplo, lo nefasto expresa un requerimiento de lo fasto. Un universo cuyas leyes son los valores y el juzgar se relaciona con la inmediatez de la acción, no con lo correcto de una construcción abstracta.

El escepticismo es una expresión de la trampa lógica y se resuelve en su opuesto como la esperanza en los valores. Es una constante en los tangos y en particular en la obra de Discépolo. En toda la trama argumental, “está presente la recurrencia discepolia-

na al orden de los valores” (Dei, 2008a: 46) Pero este orden no es explícito. ¿Cómo juega aquí esta trampa lógica? Cuando se ubica un centro entre las oposiciones, el pensamiento opera en forma de conjunción y se abre en un espacio de significación entre orden-caos, vida-muerte, alto-bajo. Por ejemplo, en *Tormenta* “Si la vida es el infierno” o “enséñame una flor / que haya nacido / del esfuerzo de seguirte ¡Dios!”. Estos versos denotan un reclamo angustioso religante de búsqueda de respuesta para la dupla bien-mal. Es propio del procedimiento simbólico, donde el sujeto realiza una medición sobre-determinando los polos y busca estabilizar el centro para encontrar un significado de sentido a su propia constitución.<sup>65</sup> Esa mediación no es instrumental, sino que responde a una ubicación. Ese medio se sacraliza entre las oposiciones. La trampa lógica consiste en que un polo llama al otro por su ausencia y ambos se sintetizan en la construcción de un valor en el sujeto. Por ejemplo, Dei cuando se refiere a las obras *Yira... yira...* o *Malevaje* dice: “El dolor de indiferencia es padecimiento del verdadero amor o, simplemente de reconocimiento sincero” (2008a: 47). Esta cita pone de relieve que el dolor indiferente abre la presente de su opuesto ausente: el amor verdadero. También sobre unos versos de *Malevaje* “puede apreciarse [...] que el protagonista ha escogido un bien más alto que la vanidad, el falso orgullo machista [...] Es ahora responsable de su propia vida por la imagen de sí más plena que devuelve el amor comprometido” (Dei, 2008a: 49). Unos versos de *Malevaje* dicen: “Ayer, de miedo a matar, / en vez de pelear / me puse a correr. / Me vi a la sombra o finao, / pensé en no verte y temblé”. Los opuestos matar-pensé en

---

65 Este análisis lo toma Kusch en la obra de Jung. Se puede encontrar este tratamiento (pero respecto al psiquismo) en Jung (2004).

no verte (éste como vida) muestran la búsqueda de un centro que compensa el sentido como Amor. Los “operadores seminales” son modos de poner entre paréntesis lo claro y distinto y orientarse en el mundo. Sobre la negación de las cosas, sobre el fracaso o la traición y las vicisitudes se genera un espacio vacío, que surge de la intersección del discurso y del anti-discurso y devela un valor de la existencia, un sentido del vivir o un encuentro con lo sagrado. Las obras en el fondo aluden a un saber salvacional, a través de operadores seminales. Los tangos de Discépolo expresan este tipo de saber. Acordamos con Dei cuando afirma:

En sus obras está siempre presente el llamado al reencuentro del camino perdido, porque advierte que están desarticulados los vínculos básicos que sustentan la posibilidad de pertenencia del hombre a una comunidad. De ahí la necesidad de una restauración del cosmos y la consecuente denuncia de los parámetros distorsionados de un orden verdaderamente significativo... ” (Dei, 2008a: 35)

### **La simbolicidad del Acierto Fundante**

En *Esta noche me emborracho*, el protagonista se encuentra de pronto desnudo de esa magia que le permitió acaparar en su fantasía la eternidad de la belleza o del amor y fijarse en un tiempo primordial seguro de vicisitudes (Dei, 2008: 46).

Los polos sujeto-objeto se diluyen porque el objeto muere como tal. Nace el símbolo: arquetipo ordenador de la existencia. Por

eso la palabra que intenta definir pierde las características propias del conocimiento conceptual, ya que:

La palabra no es lo otro puesto a partir de un hablante, sino lo mismo del hablante puesto de otra manera. Y lo mismo su verdad. Está regida [por] [...] el sentimiento de caída, por lo cual tiende a responder a una pregunta fundamental [...] busca el acierto fundante (Kusch, 1980: 241).

Se desprende de la letra de Discépolo el arco simbólico de significados en torno al sentido del arraigo existencial del hombre a la vida. El juego destinal entre lo que queremos ser y lo que podemos ser, tal como aparece en *Quien más, quien menos* (1934):

Quizá has pensao 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.  
Me levanté pa' que vieras cómo estoy,  
yo, que pensaba ser un rey.  
Novia querida, novia de ayer...  
¡qué ganas tengo de llorar nuestra niñez!  
Quién más... quién menos...  
pa' mal comer,  
somos la mueca de lo que soñamos ser.

Insistimos en estos versos:

Quien más... quien menos...

pa' mal comer

somos la mueca de lo que soñamos ser

Este *sueño de ser* presenta la tensión simbólica, dialéctica entre la singularidad y la totalidad. Juegan los opuestos, entre el “ser de la mueca” y la apuesta a la existencia de “soñar ser”. La particularidad de una “mueca” entra en tensión dialéctica con el símbolo universal de “soñar ser”. Se configura en la intersección entre ambos un espacio de posibilidades para la emergencia de un operador ausente. Éste es un arquetipo ordenador existencial, moldea la convicción de un horizonte de vida. En la expresión hay un juego lógico, hay una toma de posición, enuncia un juicio ético, está diciendo: “esto está bien” y “esto está mal”. El sentido de estas expresiones tácitas, ausentes, en cuanto expresan “esto hay que hacer” y “esto no hay que hacer”, es generar un orden del mundo. Es un discurso donde discurre el sujeto. Es el decir artístico (en especial en la obra de Discépulo) en donde en la misma génesis de esas palabras encontramos un objeto subjetivado y un sujeto lanzado hacia lo absoluto. Aquí se manifiesta el plano de la esperanza superando la desilusión.

Interpretamos en *Uno* (1943) la tensión entre el horizonte de la vida y la finitud humana. El *Uno*, que somos todos, denota un plano gnoseológico no objetivado. Esboza la lógica de la negación entre “lo por ser” y el encuentro con lo fundante, la identidad. La humanidad de lo humano:

Uno busca lleno de esperanzas

el camino que los sueños

prometieron a sus ansias.

Sabe que la lucha es cruel

y es mucha, pero lucha y se desangra

por la fe que lo empecina [...]

La tensión es superada por un tercer elemento, que es el opuesto ausente, un factor lúdico revelador de un acierto, una convicción axiológica. Quizás puesto en un patrón de mujer. Así, entre “los sueños” y la “lucha, que es cruel y es mucha”, aparece el factor revelador de la vida. Un acierto fundante se hace patente en la negación, es decir que entre el discurso (sueños) y el anti-discurso (negación de esos sueños) se pone de relieve el operador seminal que caracteriza el mundo en un pensamiento popular (cf. Kusch, 1975: 17 ss.). La dialéctica entre las “ansias” y “los sueños” y, por otro lado, “la lucha [...] cruel”, se sintetiza en “la fe que lo empecina” (revelación de sentido), como clave de resolución del vivir humano. En la intersección entre lo soñado y la lucha juega “la fe” como respuesta de esperanza para el afrontamiento que supone el coraje de vivir. Se encarna en la figura de un amor, un ideal femenino.

El amanecer se desangra lo mismo que el ocaso, pero sin ocaso no hay mañanas, por eso “uno busca lleno de esperanzas”. Este *Uno* que manca la singularidad y al mismo tiempo somos nosotros.<sup>66</sup> Sólo a partir de “la fe que lo empecina” se logra seguir de pie. Primero se niega:

---

<sup>66</sup> Entendemos este “Uno” no en el sentido heideggeriano del término, sino como individuación.

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!...

Luego, frente a esto se propone un elemento inspirador de energía vital y ética: *la fe que lo empecina*. Una fe que tiene el tinte de lo que se debe hacer. Esperanza de encontrar un amor. Ese ideal femenino que supone esa mitad, a la manera del *yin* y el *yan*, completa la totalidad humana. Por eso siempre falta, traiciona, se hace grotesca la relación y no es porque el paradigma de la mujer sea el engaño. Sino porque supone la ausencia, la mitad perdida o aún no conquistada del sentido en el camino de la construcción de la existencia:

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. (Sin palabras)

Aunque la letra del tango esté dirigida a un *nombre* fáctico de la vida de Discépolo, al escuchar la letra conmueve, porque se comprende la simbolicidad implícita escapando a una mera interpretación biográfica. Representación que no se puede expresar en un discurso racional. Enuncia el núcleo ético-vital que ordena la exis-

tencia. Por eso dice Discépolo: “hay que querer sin presentir”: “Yo aprendí en aquellos días que la gente sería inmensamente feliz si pudiera no presentir...” (Galasso, 1981: 4).

También Discépolo en *Como escribí “Uno”* dice:

Y así como la variante de un número cambia la suma, la vida del hombre moderno, hermosa y trágica, es un juego de ilusión y de agonías que desgastan la esperanza... Lo sabido... lo deseado... lo querido... Porque no hay nada que sea tan horrendo como no creer. Ni tan triste, ni tan hondo. Es como es pozo profundo de todos los sueños. (Galasso, 1981: 43)

Estas afirmaciones denotan la terrible verdad trágica que hace que se revele como héroe. El hombre cotidiano que atraviesa el torbellino del tedio de la rutina resucita recobrando la creencia en el “sí a lo posible”. “...No hay nada que sea tan horrendo como no creer...”, por eso el tango recita: “...Sabe que la lucha es cruel y es mucha, / pero lucha y se desangra / por la fe que lo empecina...”. La *fe* es la certeza en aquello en lo que se tiene esperanza. Este juego lógico de la negación evidencia el acierto fundante que, como tal, no puede ser explícito, porque se revela en el área simbólica, imposible de ser atrapado por la univocidad del signo.

En *Cambalache* (1935) se niega esa sociedad y la vigencia moral y se abre a lo no dicho: la manifestación de los valores, éste es el acierto fundante. Más que destacar las notas esenciales de un objeto, conceptualizar, se moviliza la existencia porque la resultante de estas operaciones culmina, como dice Dei, en una actitud profética:

Discépolo, a la manera de los grandes profetas [...] no denuncia la inversión de los valores para alentar el caos, [...] [sino que] en sus obras está siempre presente el llamado al camino perdido [...] De ahí la necesidad de una restauración del cosmos y la consecuente denuncia de los parámetros distorsionadores de un orden significativo que sofocan toda esperanza. (Dei, 2008a: 35).

Estas afirmaciones de Dei ponen de manifiesto aquello que develan los versos discepolianos: la restauración del cosmos. Una búsqueda de acertar un fundamento que trata de inferir absolutos, posibles proyectos existenciales. La conclusión es un juicio que no afirma, sino que decide apostar a una de las posibilidades. He aquí que la lógica de la negación que aparenta escepticismo, al operar desde el área emocional con conceptos vacíos, abre la esperanza reveladora de sentido vital.

### **El arte como insistencia**

Reconocer como condición ética *el mismo existir* exige examinar la incidencia de lo cultural. Se trata, entonces, del afianzamiento de los valores. Si el orden axiológico está consolidado, es posible hacer frente a momentos críticos y supone una estrategia para resguardarlo. Esta manera de proteger los valores son actitudes de insistencia. Se manifiesta a través de símbolos. Revelan lo constitutivo y originario. Su lectura posibilita el encuentro con lo trascendente y con el *estar*. De este modo, la cultura es quehacer ritual que edifica

el domicilio existencial, donde el *estar* resuelve la tensión entre lo permanente y lo fugaz. Desde esta perspectiva se insiste en el símbolo como un baluarte para defender la significación de su existencia. La resistencia se expresa como miedo a la pérdida de lo propio. Implica además una defensa existencial frente a lo que se considera en los márgenes de los valores. Así en *Tormenta* se manifiestan valores que constituyen el ámbito de la idiosincrasia (1939), como cuando dice: “No quiero que tu rayo /me enceguezca entre el horror, / porque preciso luz / para seguir...”. La persistencia se debe ante todo a que lo respalda no sólo un código, sino un organismo cultural, en el que imperan criterios perfectamente conscientes y críticos, pero regidos según otro tipo de apreciación (cf. Kusch, 1976: 30).

La insistencia en los valores se produce a través de un proceso que opera en una zona del inconsciente colectivo, se encuentra en el subsuelo de la cultura. Surge al margen del pensamiento racional, es un procedimiento propio de la inteligencia emocional. Se insiste en los valores aprehendidos, por ejemplo, en *Cafetín de Buenos Aires* (1948), universidad de la existencia cotidiana:

Como una escuela de todas las cosas,  
ya de muchacho me diste entre asombros  
el cigarrillo  
la fe de mis sueños  
y esperanza de amor

Las letras de Discépolo plantean resolver la indigencia originaria proponiendo una actitud empática, por estar “codo a codo con el otro”. El mismo dolor, las mismas alegrías, ese saber del vien-

tre de estar juntos en la vocación de vivir. No es una suma de individuos, sino un conjunto compuesto de seres que participan unos con otros, que se compenetrán; por eso surge la noción del Nosotros, donde se reconoce la diferencia, pero esta se absuelve como alteridad. A este *nosotros*, Discépolo tuvo la disposición de comprenderlo y el temple anímico de interpretarlo en el arte:

En el largo y penoso diálogo de mi vida no he tenido más interlocutor que el pueblo. Siempre estuve solo con él. Afortunadamente con él. (Galasso, 2011: 20)

## Conclusión

La lógica de la negación se dinamiza en un objeto simbolizado, en un pensamiento total, plurívoco, donde el concepto es posibilidad de proyecto, por lo tanto, creación, y el juicio es juego y, por lo tanto, actitud. Es decir, desde la irreductibilidad de la existencia se orienta hacia un fundamento absoluto. Evidenciamos la lógica de la negación en las letras de los tangos de Discépolo, porque

a. comprende una dialéctica que, paradójicamente, sabe dramatizar lo absoluto y lo profano, lo fasto y lo nefasto, la vida y la muerte y, por otro lado y a pesar de ello, apuesta a la revelación de un fundamento axiológico para vivir.

b. insiste en aquello que se amalgama en la tensión dada entre el símbolo como palabra y el sentido dado por un acierto fundante que abre el horizonte axiológico. Opera la inteligencia emocional y representa la unión no solamente del hombre con otros hombres,

sino del hombre con la naturaleza. Remite a una unidad cósmica, originaria, donde todo lo existente está incluido. En el fondo es una manera de afirmar el valor de la humanidad.

c. a partir de una lógica de la negación, el escepticismo y la desazón expresada en las letras de los tangos son parte del juego lógico. La trampa lógica de la negación revela un horizonte ético como insistencia en los valores que permite sostener la perspectiva de una hermenéutica de la esperanza en la obra de Enrique Santos Discépolo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Dei, H. Daniel. (2008a). *Discépolo Todavía la esperanza, esbozo de una filosofía en zapatillas*, Ciudad de Buenos Aires. Edic Alloni/Proa.
- Dei, H. Daniel. (2008b). *La cuestión del hombre*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Dei, H. Daniel. (1995). *Poder y Libertad en la posmodernidad*, Buenos Aires, Almagesto.
- Galasso, N. (1981). *Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo*. Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional.
- Galasso, N. (2011). *Discépolo y su época*, Buenos Aires: Editorial Corregidor
- Jung, G. (2004). *Psicología y alquimia*, Buenos Aires, Enrique Santiago Rueda Editor.
- Kusch, R. (1975). *América profunda*, Buenos Aires, Bonum. 2º edición

- Kusch, R. (1975). *La Negación en el Pensamiento Popular*, Buenos Aires, Cimarron.
- Kusch, R. (1977). *El pensamiento indígena y Popular en América*, Buenos Aires, Hachette.
- Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires, F. García Cambeiro.
- Kusch, R. (1980). “El pensamiento popular desde el punto de vista filosófico”, *Revista Megafón*, Año VI, N° 11/12. Castañeda.
- Scannone, J. (1990). *Nuevo punto de partida en la filosofía latinoamericana*. Buenos Aires, Guadalupe.
- Scannone, J. (1984). *Sabiduría popular, símbolo y filosofía*, Buenos Aires. Guadalupe.

5.

**EN BUSCA DEL SER Y EL EXISTIR: ENRIQUE SANTOS  
DISCÉPOLO Y LOS DERECHOS HUMANOS**

---

*Françoise Prioul*

Considerar el tango como lugar, medio de expresión y reivindicación de los derechos humanos puede sorprender. A primera vista, se podría interpretar el fenómeno del tango, en su conjunto y en sus orígenes, como auto-representación de inmigrantes ninguneados y marginados —en su país de origen—, en busca de reconocimiento; en este rubro, aparecería como afirmación y reivindicación del derecho a existir social y culturalmente, a ocupar un lugar en la sociedad porteña de los albores del siglo XX. Por tanto las proezas del baile, alardeadas en las academias<sup>67</sup> y en las letras de la Vieja Guardia serían parte del proceso de reconocimiento, lo mismo que la aptitud para enamorar mujeres y defender su honor. No obstante, la veta lírica inaugurada en 1916 por Pascual Contursi con *Mi noche triste* poco tiene de afirmación de libertad e igualdad entre los hombres, y poco tiene de universalidad, a no ser que la reiteración, en una misma época, del mismo temario, aparezca como la representación estética de una situación referencial —la conquista social plasmada por sus cabarets, de los que la mujer inmigrante es víctima,

---

<sup>67</sup> Lugares que aparecen y se desarrollan a partir de finales del S.XIX y en donde los clientes bailaban polka y tango con mujeres a las que pagaban por pieza: las dos academias más famosas fueron la de María la Vasca, situada en la calle Carlos Calvo 2721, y la de Laura, más selecta, ubicada en la calle Paraguay 2512.



abandonando a su amor auténtico y pobre, en el barrio—. El tema amoroso, por otra parte, omnipresente en el tango, desplaza el problema de la libertad al campo de batalla universal e “intra-humano”, entre pasiones y razón.

Entre los numerosos poetas del tango, Discépolo destaca por su originalidad así como por la extraordinaria paleta temática y estética tan característica de su obra. La rebeldía de la voz poética, que transparenta en gran parte de sus versos, plasma la preocupación de un defensor de los derechos humanos por el destino del hombre en una sociedad que ha aniquilado sus valores profundos y trascendentales. A nuestro modo de ver, el discurso discepoliano se sostiene en una definición más amplia que la estricta definición de “libertad e igualdad entre los hombres”, que fundamentaría una suerte de noción de “derecho internacional” en su obra, que, con ser escasa, comparada con la de otros letristas, confiere a la situación personal del sujeto poético la universalidad de una reivindicación del derecho a vivir como hombre, en todas sus dimensiones: corpórea, racional y espiritual. Las numerosas actividades en las que se desarrolló —como actor, poeta, compositor, libretista, director de cine y charlista— le permitieron seguir una línea coherente, juntando praxis y reivindicación de este derecho a vivir plenamente como ser humano, contra viento y marea, o contra una sociedad infectada por el capitalismo y la crisis de valores subsecuente. Por eso, la lectura de las letras de Discépolo que proponemos aquí, enfocando la noción de “derecho humano”, parte de un interrogante acerca de la invasión de los tangos de Discépolo por un sujeto poético herido en su condición de hombre, un “engañado perpetuo” que alza un grito de rebeldía contra un mundo materialista que ha erradicado cualquier derecho

a soñar y pensar, cuestiona y plantea, tras una aparente paranoia, el problema de la vigencia del derecho natural en tanto “búsqueda objetiva de normas de derecho basadas en las estrictas características del ser humano”, independientemente de las leyes de cualquier sociedad o religión. Así, la crisis de la sociedad —la Argentina de los años 30 asolada por la desocupación y la miseria física y moral—, el tema kantiano del poder y la necesaria restauración de la razón, así como el cuestionamiento teleológico, propio de las teorías antiguas del derecho natural, coexisten en una obra que sin embargo ha ido evolucionando en los 25 años de su extensión. Por lo tanto, nuestro propósito consistirá en leer los tangos de Discépolo como modalidades de su rebelión y su búsqueda de valores espirituales, mostrando cómo los tres componentes del “derecho natural” —propiedad de los bienes del sujeto, libertad y razón, espiritualidad— estructuran la coherencia evolutiva de su pensamiento y su poética.

### **1. Libertad y bienes necesarios al “animal racional”**

Los primeros tangos de Discépolo aúnan la consabida problemática del enamorado abandonado, que llora por la mujer que se fue, y la negación del derecho básico a poder gozar de bienes materiales. *¡Qué vachaché!*, estrenado con estrepitoso fracaso en Montevideo en 1926 —tal vez por la radicalidad de la crítica social—, superpone y enfrenta dos enfoques de la vida: el ideal materialista, consumista del “*homo oeconomicus*” (Dei, 2012) y el ideal trascendental, espiritual del ser, que reivindica el derecho a amar y elevarse por encima de lo estrictamente material. En el fondo, esta oposición conlleva mucha ambigüedad y da pie a dos interpretaciones: por una

parte, la mujer que se queja y se niega a pasar necesidades materiales (morfar aire y no tener colchón, o literalmente “no puedo más pasarla sin comida”), ya atisba los primeros síntomas de la crisis económica que, a partir de 1929 golpeará duramente a las clases medias y bajas; tal evocación anticipa la situación de la mujer de *Quien más quien menos*, ex novia de la voz poética, condenada a la autodestrucción por el alcohol, para aguantar y olvidar que está encadenada, esclavizada en el cabaret:

[...] no ves que sé  
que por un pan cambiaste, como yo  
tus ambiciones de honradez  
[...]  
Quien más quien menos...  
pa' mal comer  
somos la mueca de lo que soñamos ser.

Pero, también se puede inducir que, si subyace aquí cierta condena de la sociedad, por incapaz de proporcionar al ciudadano los bienes básicos que necesita, aun a cambio de trabajo, la condena es más feroz cuando esta misma sociedad impone una dictadura del capitalismo y sustituye leyes “justas” por leyes consumistas, porque perjudica y hasta desplaza la libertad de pensar y vivir de forma distinta, e impulsa a cualquier agravio a la honestidad, la moral y los afectos, en nombre del dinero. El monólogo de la mujer —vocero y emblema de esta sociedad—, a base de aforismos y enunciados de “leyes”, desprovistos de retórica, recalca la ferocidad de la crítica:

Lo que hace falta es empacar mucha moneda,  
vender el alma,  
rifar el corazón.  
Tirar la poca decencia que te queda.  
Plata, plata y plata, y plata otra vez...  
El verdadero amor se ahogó en la sopa.  
La panza es reina y el dinero Dios”

Las exclamaciones y las repeticiones de conceptos traducen la fuerza y la ferocidad de esta dictadura consumista, reconstruyendo rítmica y lingüísticamente un universo infernal comparable con el mundo de *Los tiempos modernos* de Chaplin. Lo que se ahoga “en la sopa” son los principios morales constitutivos del ser humano, que a su vez se convierte en objeto venal. Notemos que la única presencia del dictador es metafórica, alegórica (“la panza”, “el dinero”) y su fuerza reside en la presencia contundente de leyes cuyo fundamento no aparece. Tal vez asome alguna luz esperanzada, alguna fe en una forma de justicia inmanente, ya que el pecador, el “*homo oeconomicus*” (*ibid.*) que desplaza cualquier ética en nombre del capitalismo, encuentra su castigo dentro del mismo sistema que ha impuesto pues, si la crisis económica es consecuencia del fracaso del capitalismo, el poeta alienta al hombre a hacer uso de la única humanidad que le queda, su razón, para hacer borrón y cuenta nueva, y reconstruir una sociedad sobre bases humanas.

La excesiva y desaforada presencia de lo económico y lo material no sólo acaba con la libertad sino que impulsa a la perversidad. *Confesión*, texto de 1931 en coautoría con Luis César Amadori y musicalizado por el mismo Discépolo, relata la actitud de

una víctima de este sistema, que, por pobre, sacrifica su amor en el altar del capitalismo vigente, portándose como un malvado con su mujer, para que ella lo abandone y pueda casarse con un “bacán”, y así vivir “hecha una reina”:

Me verás siempre golpeándote  
como un malvao...  
Y si supieras, bien,  
qué generoso  
fue que pagase así  
tu buen amor [...]  
Sólo sé que la miseria cruel  
que te ofrecí  
me justifica  
al verte hecha una reina  
que vivirás mejor  
lejos de mí...

La visión radiante del objeto de deseo sacrificado, su “representación” contrapuntística de la situación expuesta en *Infamia*<sup>68</sup> —en que la mujer es la que abandona al héroe redentor por culpa de una moral burguesa de los prejuicios y las apariencias— abisma la gravedad de una moral hipócrita que se confunde, en el aparentar, con los signos exteriores del poder económico<sup>69</sup>. Los dos poemas co-

68 “Tu historia y mi honor / desnudados en la feria / bailaron su danza de horror” (*Infamia*, texto y música de E.S. Discépolo, 1941).

69 El dinero confiere una fianza, un certificado perpetuo de moralidad, apartando cualquier sospecha del individuo. La otra cara de la moneda es que el juicio también es perpetuo, lo cual le niega al individuo cualquier posibilidad de cambio o redención, en caso de “falta” o error.

locan al héroe redentor en una situación de héroe trágico —a la manera de la Tragedia Antigua— tironeado entre esta Ley de la Ciudad y una ley superior, trascendental, que coloca el amor y la compasión encima de todo. Sólo que la naturaleza de esta Ley económica, parodia de ley “justa”, desvaloriza el sacrificio heroico convirtiéndolo en suicidio (*Infamia*) o renuncia masoquista (*Confesión*).

La dictadura del *homo oeconomicus*, al revertir además la relación norma/margen —ya que el que quiere vivir en base a valores que no sean venales pasa por marginado—, obliga al defensor de los valores espirituales y morales a vivir “disfrazado” o, si quiere transformar el mundo, a semejanza del personaje de *¿Qué vachaché?*, como “gilito embanderado”. El “gilito embanderado”, también tildado de “disfrazado anacrónico” por el mismo Discépolo en algunas tomas radiales, resulta peligroso a su vez, en la medida en que profesa una fe en valores “morales”, esgrimidos hipócritamente por la sociedad para justificar el único poder que ésta reconoce, la única ley que acata y cumple: el dinero. La peligrosidad de este personaje —arquetipo socio-estético— estriba en su ingenuidad bienintencionada, la cual le impide desenmascarar las trampas de la sociedad consumista, y le impulsa a adoptar conducciones que puedan inducir diferentes niveles de gravedad: el sujeto poético de *Chorra* (1928) sólo deja el caudal de su fortuna en la conspiración familiar de la que fue víctima al enamorarse de una mujer que le mintió acerca de su condición y lo dejó esquilmado:

Entre todos  
me pelaron con la cero,  
tu silueta fue el anzuelo

donde yo me fui a ensartar.  
Se tragarón  
vos, la viuda y el guerrero  
lo que me costó diez años  
de paciencia y de yugar.

Pero más grave y trágica es la situación del protagonista de *Esta noche me emborracho*<sup>70</sup> que, en nombre del encanto físico de una mujer, se deja seducir y pierde todas las características intrínsecas de la nobleza de la naturaleza humana: honestidad, honor, respeto a la madre, trato humano, etc. Cabe advertir la complejidad del procedimiento teatral al que da pie la escena de “reencuentro unilateral” (o de reaparición de la mujer, puesto que no hay comunicación verbal entre ambos personajes):

Sola, fané, descangayada,  
la vi esta madrugada  
salir del cabaret  
[...]  
Parecía un gallo desplumado  
mostrando al compadrear  
el cuero picoteado...  
[...]  
Fiera venganza del tiempo  
que le hace ver deshecho  
lo que uno amó...

---

70 Tango de 1928, también musicalizado por el propio Discépolo.

El espectáculo que ofrece la mujer, recalcado por un abundante campo léxico de lo visual así como una descripción física, “en movimiento” y animalizada de ésta, configura asimismo una teatralización o una representación visual del tiempo, espejo y catalizador de los efectos destructivos y mórbidos de la inmoralidad generada por la valoración consumista. A semejanza del retrato de Dorian Grey, la degradación física de esta figura femenina refleja su degradación moral, y el tiempo —a la par que el mismo texto— construye espejos, prismas que reflejan, en un procedimiento casi barroco, la degradación moral de la misma voz poética, verdadero Quijote cuyo combate no puede nada contra el capitalismo, emblematizado aquí por el mundo del cabaret. La voluntad salvadora y empedernida del protagonista de *Fangal*<sup>71</sup> no tendrá más suerte, ya que su toma de conciencia sólo desemboca en su hundimiento obstinado en la ilusión:

Fui un gil  
porque creí que allí inventé el honor.  
Un gil  
que alzó un tomate y lo creyó una flor  
y sigo gil [...]  
¡Caray!  
¡si al menos me engrupiera  
de que la he salvado!...

Lo que logra el Discépolo dramaturgo —hermano de Armando, en definitiva— en *Esta noche me emborracho* es darle a la

---

71 Composición inconclusa dejada inconclusa por Discépolo y terminada en 1953 por los hermanos Expósito.

representación de los estragos de la dictadura consumista un corte o una intención catártica.

Por tanto, parece lógico que el poeta recurra con frecuencia a la ironía y el grotesco, traducción estética del disfraz ideológico y actancial impuesto por la sociedad al que quiere seguir enarbolando valores inmateriales. La ironía tiñe de forma privilegiada en los primeros textos la expresión de un dolor que no quiere, o no se atreve a confesarse, por originarse en una discrepancia con los valores o antivalores dominantes: así *Victoria*<sup>72</sup> recrea el tópico del casamiento como cadena, para conferirle al dolor del marido abandonado —a todas luces por razones económicas— el disfraz de una liberación:

¡Victoria!  
¡Saraca, victoria!  
Pianté de la noria,  
se fue mi mujer...

En otro rubro, la animalización, la auto-escenificación del sujeto poético de *Soy un Arlequín* (1929) como títere o payaso constituye avatares en clave poética, de ese grotesco que el mismo Discépolo definía como “obras de forma cómica pero de fondo serio” (citado por Galasso, 1995: 195 ss.) La influencia del grotesco en las escritura de Enrique y su hermano Armando, con quien había firmado una obra teatral (*El organito*) ya antes de escribir su primer tango, es innegable —lo muestra *Mateo*, pieza teatral de la autoría de Armando, estrenada en 1923—, como es innegable la huella

---

72 Texto de 1929 musicalizado por el poeta y sólo estrenado por Troilo con Alberto Marino en 1945.

dejada por la dramaturgia de Pirandello en el teatro argentino de la década del 20 y, en particular, en los Artistas del Pueblo, grupo encabezado por Agustín Riganelli y Facio Hebecquer al que pertenecieron los dos hermanos. Pero, allende la formación artística del poeta y si, como lo dice Pujol, “lo grotesco era la risa desencajada que provocaban las desdichas de hombres devenidos en títeres del destino” (1996: 79), este recurso corresponde a una forma de resistencia estética obligada, necesitada por el agravio al derecho natural que constituye la dictadura del *homo oeconomicus*. Y el sarcasmo está a la altura de la acumulación de dolor que provoca en el defensor de la esencia humana la contemplación impotente de la degradación moral generalizada: “Tanto dolor que hace reír” (*Soy un arlequín*).

## 2. Razón y sociedad

Si la sociedad capitalista y sus consecuencias sociales y morales constituían el blanco privilegiado de los primeros tangos, enfocados en clave irónica y grotesca, letras como *Yira... yira...* (1930), *¡Qué “sapa”, Señor!* (1931) y *Cambalache* (1934) marcan una radicalización en la condena, proporcional a la radicalización de la degradación que deviene en crisis general de valores. Ahora el mundo resultante del sistema materialista no sólo desplaza cualquier ética, sino que acomete la racionalidad, base kantiana del derecho natural y la esencia del hombre. Aunque en *¡Qué “sapa”, Señor!* Discépolo no abandona el grotesco, éste está al servicio de la descripción de un mundo cacofónico, hecho de locura e inconsistencia, en el que los individuos yerran sin rumbo ni eje, tomando decisiones

cuya incoherencia plasma en un ritmo jadeante sostenido por una métrica irregular hecha de versos cortos:

La gente en guerra grita,  
bulle, mata, rompe y brama.  
Al hombre lo ha mareado  
el humo, al incendiar, y ahora, entreverao  
no sabe adónde va.  
Voltea lo que ve por gusto de voltear [...]  
Volteó la casa vieja  
antes de construir la nueva...  
Creyó que era cuestión  
de alzarse y nada más...  
¡Qué “sapa”, Señor... que todo es demencia!  
Los chicos ya nacen por correspondencia  
y asoman del sobre  
sabiendo afanar...

La acumulación de estragos, el campo léxico de la irracionalidad, la demencia, la desmesura desembocan en la aparición de la palabra *caos*, ya que la dictadura del capitalismo ha acarreado la tiranía de la sinrazón y ha acabado con las jerarquías sociales, mentales y las verdades “naturales” (la inocencia de los recién nacidos...).

*Cambalache* constituye una variación analítico-descriptiva sobre el tema del caos: “Vivimos revolcaos / en un merengue / y en un mismo lodo todos manoseaos...”. La igualdad descrita aquí, lejos de constituir una base jurídica sana, que propicie lo más noble de la esencia humana, resulta más bien de la generalización y la valo-

ración de antivalores. La constatación desilusionada no es la de un idealista ingenuo ya que, si los hombres son iguales, el poeta sabe, como Pascal, que el hombre puede ser ángel y bestia, aunque sólo se atiene a una observación empírica:

Que siempre ha habido chorros,  
maquiavelos y estafaos,  
contentos y amargaos,  
valores y dublés...

La gravedad del estado del mundo está recalcada por la evidencia comprobable de la degradación (“Ya no hay quien lo niegue”). Nace además de la generalización, la sistematización de los antivalores. La “nivelación” de los valores resulta del desplazamiento de la razón y el caos que genera es irredimible, pues es peor que una mera inversión de valores que sólo haría preciso enderezar o revertir, para volver a la normalidad:

¡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!  
[...]  
¡Qué falta de respeto, qué atropello  
a la razón!

¡Cualquiera es un señor,  
cualquiera es un ladrón!...

Ahora lo que aflora en esta serie de gritos de alarma es el problema de la causa, y la reversibilidad de la situación. Pues, si el caos está enfocado en una duración, una escala temporal (“fue y será una porquería” [...] en el quinientos seis y en el dos mil también...”), uno puede deducir que sólo afecta la existencia, la contingencia histórica, quedando a salvo la esencia humana o, para adoptar una terminología kantiana, las “categorías *a priori*”. Asimismo, la descripción apunta al “mundo”, o sea que de lo que parece desesperar aquí la voz poética es del hombre en tanto “ser social” y no en toda su dimensión, adoptando así una perspectiva “rousseauista”. Sin embargo, el desorden ha llegado a tal extremo que hace necesaria, en filigrana, alguna figura trascendental y redentora, ya aludida en el apóstrofe de *¡Qué “sapa”, Señor!* (con *S* mayúscula) y que, como el mecánico de Cadícamo<sup>73</sup>, tal vez recuerde al dios arquitecto y relojero de Voltaire.

Por fin, *Yira... Yira...* brinda la visión paroxística de un mundo deshumanizado que, de tanto errar en su jerarquía de valores, no sólo es incapaz de garantizarle al individuo la materialidad básica, la libertad y el ejercicio de su razón, sino que, además, fundamenta la intersubjetividad en la sola indiferencia:

---

73 “Hoy se vive de prepo / y se duerme apurao / y la chiva hasta a Cristo / se la han afeitado [...] / Al mundo le falta un tornillo, / que venga un mecánico [...] / pa’ ver si lo puede arreglar” (*Al mundo le falta un tornillo*, Cadícamo, 1932, con música de José María Aguilar, estrenado por Gardel).

Cuando no tengas ni fe  
[...]  
cuando rajés los tamangos  
buscando ese mango  
que te haga morfar,  
la indiferencia del mundo  
—que es sordo y es mudo—  
recién sentirás...

La tragedia y el desarraigo del ser, ninguneado por una sociedad que debería permitirle desenvolverse como *ser social*, estallan en una personificación del mundo, que recalca su deshumanización. El diálogo entablado por la voz poética con el otro, la víctima de la *yeta* que sólo se encuentra con una exterioridad, una ausencia, matiza sin embargo la negrura del cuadro existencial por un atisbo de esperanza:

Te acordarás de este otario  
que un día, cansado,  
se puso a ladrar...

Ladrar, tal es la misión de ese “otario”, doble del poeta, que todavía quiere creer que, si el ser social está pervertido, algo de humanidad queda en el ser individual o, por lo menos, en algunos que, como él, sufren y manifiestan al mismo tiempo una necesidad incondicional de amar y ser amados. El “otario” aquí no se ha de confundir con el “gilito embanderado”, el “disfrazado anacrónico” pues, si éste era capaz de apoyar ingenuamente cualquier discurso dominante, aquél compagina la lucidez con la humanidad.

### 3. Derechos humanos y búsqueda ontológica: la restauración de una teleología

Ahora bien, la radicalización de las causas y los efectos de la deshumanización, es decir, el paso de una alteración accidental de la humanidad, originada en un tipo de sociedad contingente e históricamente datada, a la teoría —enunciada en clave empírica— del ser social como destructor de la “humanidad” del hombre individual, no deja de manifestar cierta ambigüedad. Enunciados como “la gente, que es brutal cuando se ensaña, / la gente, que es feroz cuando hace un mal” (*Infamia*) manifiestan la relatividad de la capacidad de negación del derecho ajeno a existir como hombre, a la par que trasladan la problemática del derecho natural al terreno ontológico-metafísico. El agravio es condicional, la maldad, contingente y no afecta la esencia, si bien, en la línea pascaliana, Discépolo parece sugerir una explicación ontológica: la naturaleza del hombre como mezcla de bestialidad y trascendencia divina. Luego esta doble postura viene corroborada por el hecho de que el enunciado aforístico de antivalores deja a salvo, como lo hemos visto, a algunos individuos, cuyo sentido agudo y absoluto de la justicia y el amor altruista supera el nivel propiamente “humano”. Estos individuos, a cuyo cargo corre el discurso poético, aparecen como dobles del poeta y manifiestan esa necesidad obsesiva, patológica, de ser amado, encontrar el Amor ideal, de “dar” su fe, a costa del sacrificio de sí mismo. Esta subjetividad discepoliana, que plasma en la contundencia de gritos reiterados, tan característica de su letrística, o en la kinésica exacerbada de su actuación cinematográfica, no deja de esconder —encubrir— un cuestionamiento más profundo, de dimensión universal. Cabe distin-

guir varios niveles y acotaciones cuya ambigüedad tal vez interroge el alcance filosófico del discurso no proposicional, poético.

Tanto en el cuestionamiento como en la conducción del sujeto poético discepoliano, la noción de “derecho” no se puede desvincular de la noción de “deber”, aunque no aparece en el discurso poético como “imperativo categórico” o moral, sino como base efectiva de la actuación. Deber y derecho constituyen las dos caras del fundamento de una subjetividad rota, porque el sujeto da sin poder recibir, porque la deshumanización ha generado maldad o indiferencia total y, es más, porque esta indiferencia se origina en la incompreensión. El don, necesariamente exacerbado hasta el sacrificio para hacerse significativo o redentor<sup>74</sup>, remite al ente sacrificado a su propia finitud, en tanto inherente a la condición y la esencia humanas:

[Uno]... sabe que la lucha es cruel  
y es mucha, pero lucha y se desangra  
por la fe que lo empecina. (*Uno*)<sup>75</sup>

La poesía discepoliana evoca la tragedia de un hombre condenado al sacrificio —muestra abnegada de su filiación divina—, pero este sacrificio es tan ineluctable como vano, pues, como la del hombre pascaliano, su finitud se pierde entre dos infinitos.

Incapaz de salvar a la Magdalena<sup>76</sup> y de borrar el Amor mayúsculo —raíz “Necesaria”<sup>77</sup> de su “filiación” y su nobleza de

---

74 Dada la gravedad a la que ha llegado la situación de deshumanización.

75 Tema de 1943, musicalizado por Mariano Mores.

76 Vease “Me clavó en la cruz / tu folletín de Magdalena / porque soñé / que era Jesús y te salvaba” (*Soy un Arlequín*, 1929).

77 Es decir, fuera de toda actualización o contingencia histórica.



hombre— condenado a la soledad del dolor existencial subsecuente —“Uno está tan solo en su dolor, / uno está tan ciego en su penar”—, el sujeto poético discepoliano se vuelve hacia Dios, siguiendo el camino de los que, humildemente, buscaron a Dios por la vía del sacrificio, de Job a San Juan de la Cruz. *Tormenta* (1939) nos brinda la clave de su postura y su cuestionamiento ético. Más que la recompensa justa y trascendental, prometida por las Bienaventuranzas al que ha cumplido con el mandato divino, lo que reclama la voz poética es una respuesta divina a las incoherencias y las injusticias de la existencia humana, una justificación al orden o el desorden reinante:

¡Dios! Busco tu nombre...  
No quiero que tu rayo  
me enceguezca entre el horror.  
porque preciso luz  
para seguir...  
¿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...

El oxímoron aparente (“Dios. Busco tu nombre”) descubre la actitud del creyente de San Agustín al que Dios dice que “no me buscarías si no me hubieras encontrado ya”, pero que busca obsesivamente una manifestación visible y semiótica de Dios. La figura divina está involucrada en todo lo que constituye el destino humano y la existencia del mundo (¿Dónde estaba Dios cuando te fuiste? —

*Canción desesperada*, 1945—, “Pero Dios te trajo a mi destino / sin pensar que ya es muy tarde” —*Uno*, 1945—, etc.). Sólo que, si la finitud del hombre genera su ceguera, también le impide captar cualquier signo de Dios. ¿O será porque Dios no se manifiesta en medio del caos? La fuerza de las plegarias que el sujeto de *Tormenta* dirige obsesivamente a Dios da a entender que de ningún modo sospecha su inexistencia, como tampoco se tambalea su fe profunda:

Dios [...] no quiero abandonarte, yo  
demuestra una vez sola  
que el traidor no vive impune, Dios  
¡Para besarte...!

Lo que cuestiona y reclama la voz poética es la visibilidad de Dios, le reprocha su ausencia de manifestación perceptible, su silencio. Pide desesperadamente un signo, un indicio que lo alumbré y transforme el relámpago de su Noche Oscura en luz divina que dé un valor o un sentido a su sacrificio y restaure la paz, la razón y la justicia como base del derecho, la nobleza humana y la felicidad. Tal vez esta manifestación despoje el sacrificio, esa “poesía cruel de no pensar más en mí”<sup>78</sup> —que nunca pone en tela de juicio el poeta— de toda dimensión masoquista y la sustituya por la Gracia Divina.

A modo de conclusión, subrayaremos el lugar especial ocupado por Discépolo en el Parnaso del tango. Pues su gran originalidad ha sido desarrollar, a través de los códigos estéticos y temáticos de este género, una verdadera reflexión sobre la esencia y la condición humanas, que enlaza con las grandes teorías del derecho natural, en

---

78 *Cafetín de Buenos Aires*, 1948.

tanto base incondicional de los derechos humanos. La denuncia de la sociedad de consumo, también presente en otras obras tanguísticas, aparece aquí como traducción y condicionante del desequilibrio entre las dimensiones del ser humano, de la degeneración del hombre en tanto animal racional y ser social. No obstante, la existencia de algunos seres que escapen del sistema y se empeñen en restaurar y salvar el orden y el destino humano fundamenta una concepción teleológica del derecho natural, próxima a la visión de San Agustín o Pascal. Más allá de sus ambigüedades, el pensamiento discépoliano hace alarde de una búsqueda ontológica encarnizada, una fe inquebrantable que sustituye la duda por la tristeza. Pero, como el mismo Discépolo lo decía, “la tristeza es el corazón que piensa”...

## **BIBLIOGRAFÍA**

Dei, H. Daniel (2014). *Discépolo. Todavía la esperanza, esbozo de una filosofía en zapatillas*. 7ª ed. Buenos Aires: Ediciones de la UNLa.

Galasso, N. (1981). *Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo*. Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional.

Galasso, Norberto (2011 [1967]) *Discépolo y su época*, Buenos Aires: Corregidor.

Pujol, Sergio (1996). *Discépolo, una biografía argentina*, Buenos Aires: Emecé.

Romano, Eduardo (2007). *Las letras de tango*. Rosario: Fundación Ross.

6.

**ALCANCES AXIOLÓGICOS DEL RENUNCIAMIENTO EN  
EL DRAMA *EL HOMBRE SOLO* Y EL TANGO *CONFESIÓN***

---

*Oscar Conde*

Según le contó Néstor Nocera a Norberto Galasso, un día iba caminando con su amigo Enrique Santos Discépolo y, al llegar a una esquina, un agente de policía cortó el tránsito. Como Discépolo continuaba avanzando distraído, el policía le ordenó firmemente: “Espere”. Entonces él lo miró, volviendo a la realidad, y le dijo: “Desde que nací que estoy esperando” (Galasso, 1981: 70). Todo el aparente pesimismo de sus últimos años de vida se reveló finalmente como una espera, es decir, como una esperanza encubierta. Evidentemente, a lo largo de toda la obra de Discépolo (su teatro, sus tangos, su cine, sus charlas radiofónicas), hay una constante en su pensamiento, un eje que recorre su producción como una espina dorsal: la distancia insalvable entre cómo *son* y cómo *deberían ser* las cosas. Este malestar, este obstáculo imposible de franquear hallará con el tiempo un cauce. En un reportaje que Andrés Muñoz le hizo en 1948, el periodista lo interroga acerca de cuán cerca se siente del protagonista de *Wunder Bar*, la obra de Geza Herczeg y Karl Farkas que había protagonizado en distintas temporadas desde 1933. Esta es su respuesta:

Lo que debe ocurrir —dice Discépolo— es que los dos hemos sintonizado. Él me entiende a mí y yo lo entiendo a él.

Si mi Wunder escribiera tangos, los haría muy parecidos a los míos, sobre todo a los “grotescos”, en que la risa y la mueca se confunden; y si yo fuese dueño de un “dancing” lo manejaría de acuerdo con su filosofía. Porque mister Wunder tiene una filosofía. Es una filosofía pesimista, que adquiere, sin embargo, una expresión optimista y alegre. Wunder no es ningún tonto de circo, de esos que quieren hacer reír vaciándose el cerebro para que suene bien a hueco. Tampoco es un avestruz, que esconde la cabeza para no ver el peligro, creyendo así eludirlo. Wunder es un hombre inteligente que quiere curar la tristeza con conocimiento de causa. Él sabe que la vida es horrible y trata de superar esa realidad volviéndola alegre; pero sin ignorarla. Recomienda el olvido, pero no la ignorancia. (Muñoz, 1948: 22)

La identificación con su personaje, la sintonía a la que alude se cifra en una “filosofía pesimista” que se expresa de modo optimista, aun cuando la horribilidad de la vida no sea eludida ni ignorada. Por eso es posible encontrar en distintos textos discepolianos (parlamentos teatrales, guiones radiofónicos o cinematográficos) no pocos ejemplos del cultivo de un humor cuyo objetivo era hacer pensar; un humor que estaba sostenido en una poderosa capacidad de observación y una palpable intención crítica hacia los valores vigentes, y que no tenía nada de inocente o de ingenuo. En su audición radial *El país de las sonrisas* (1943), también conocida como *Kolynolandia*, Discépolo decía, por ejemplo:

Escuche este consejo de un cínico que parece seis: piense en su porvenir. Ha trabajado toda una vida sin descanso. Le

ha exigido usted a su físico un rendimiento superior al que podía dar, empeñado en la tarea de mantenerse y mantener a los suyos. Ha trabajado usted sin descanso. Pero la salud no perdona y usted merece una vejez tranquila y un bienestar absoluto. Decídase hoy mismo. Envenene a toda su familia. (reproducido por Galasso, 1981: 65)

La frase final resignifica desfachatamente las anteriores en un sentido impensado. Pero de la lectura de estas líneas no surge de manera espontánea la carcajada, sino apenas una reflexiva sonrisa. La diferencia entre lo que Discépolo (por sí mismo o a través de un personaje) dice y el acto de decirlo es que aquello que dice puede ser desesperanzado o pesimista, pero el acto de decirlo está lleno de esperanza.

Valga el ejemplo para dar una idea de la síntesis —que reconoce antecedentes en las letras de sus tangos grotescos— a la que había llegado Discépolo en su madurez. Pero llegar a esta conclusión, que tal vez le haya permitido transitar más armónicamente la última etapa de su vida, le llevaría un largo tiempo. La mayor parte de su letrística es anterior a la década de 1940 y, según lo ha mostrado H. Daniel Dei, el sentido de la crítica axiológica discepoliana sería la manifestación de un modo de formular una filosofía de la esperanza y no se agota ni en la rebeldía social ni en la asunción de un escepticismo de vigencia (Dei, 1990).

En 1817 Samuel Taylor Coleridge en su *Biographia literaria* habla de la *willing suspension of disbelief* (la *suspensión voluntaria de la incredulidad*), que funda la fe poética del lector de ficciones. La expresión de Coleridge, que se le reveló mientras el poeta inglés proyectaba sus *Lyrical Ballads*, representa la voluntad de un sujeto para

dejar de lado —o poner entre paréntesis— su sentido crítico, ignorando inconsistencias de la obra de ficción en la que se encuentra inmerso (como, por ejemplo, la existencia de un unicornio o de un viaje en el tiempo), permitiéndole adentrarse y disfrutar del mundo expuesto en la obra. Lo que ignoran los personajes de Discépolo son, en cambio, las inconsistencias de la vida real... hasta que tales inconsistencias se los llevan por delante. Si la perspectiva en relación con la realidad social es aguda e iluminadora —como se revela en *Yira... yira...* o *Cambalache*—, la perspectiva en torno de la propia realidad vital resulta abruptamente enturbiada y, en el caso de las dos obras que nos ocupan aquí, alterada por el insólito proyecto de salvar a la mujer amada... de sí mismo. Dado que las cosas son de una manera imperfecta, se vuelve imperativo para el personaje, infatuado en una empresa idealista, generar destino de sí, pero con la abierta intención de producir consecuencias irrevocables en el destino de la otra persona.

En este artículo nos proponemos mostrar, estableciendo las necesarias correspondencias, los modos del renunciamiento al amor que aparecen en la obra *El hombre solo* (1921) de Enrique Santos Discépolo y Miguel Gómez Bao<sup>79</sup> y en la letra del tango *Confesión* del mismo Discépolo y Luis César Amadori<sup>80</sup> (1930). Como sucede

---

79 Gómez Bao (1894-1961) fue un actor español que desarrolló su larga y exitosa carrera en la Argentina, primero en el teatro y luego en la radio y el cine. Fue además autor de algunas obras teatrales y coguionista, junto a Enrique, de la película *Cuatro corazones* (1939).

80 Amadori (1902-1977) fue un importante productor teatral y libretista que acabaría por convertirse en un afamado director de cine a partir de la década del 40. Nacido en Italia, pero afincado en la Argentina desde sus cinco años, ganó un merecido renombre en el mundo del espectáculo, pero además se destacó como letrista de tango al firmar solo o en colaboración dos decenas de títulos. Por el estilo de los versos del tango, puede suponerse que la contribución de Amadori a la letra de “Confesión” no ha sido determinante. Ocurre que el tango nació como un número para Tania, la mujer de Discépolo, que lo estrenó en el teatro Maipo (donde trabajaba Amadori) en *La revista de las estrellas* el 16 de octubre de 1930.

cada vez que una obra ha sido producida en colaboración, resulta imposible —salvo testimonios irrefutables en contrario— saber cuánto se le debe a cada uno de los coautores. No obstante, la resolución del conflicto dramático por parte del protagonista de *El hombre solo* y el modo en el que actúa el sujeto poético de *Confesión* son insoslayablemente parecidos. Y eso nos lleva a pensar que, detrás de semejante toma de posición drástica ante situaciones bastante similares, tiene que haber una misma mano: la de quien aparece como coautor de ambos textos.

Nuestro planteo parte de la hipótesis de que en el caso de las obras mencionadas hay un desplazamiento de la noción de *rebeldía*, considerada habitualmente en la letrística discepoliana como *rebeldía social*, hacia un *rebeldía vital*, encarnada en el proyecto de salvación de la persona amada. En otras palabras, un ingenuo individualismo se propone cambiar el orden del mundo. No parece impertinente a nuestros fines traer a colación la conocida noción de *alma bella* (*shöne Seele*), que Friedrich Schiller introdujo en su obra *De la gracia y la dignidad* (1793). Según explica Francisco Vega C.,

con ella el romanticismo criticaría el normativismo ilustrado en uno de sus momentos estructurales, esto es, la escisión entre la ley moral, el deber ser, y la sensibilidad, representando estrictamente tal figura para el romanticismo la moralidad no como imposición jurídica sino como espontaneidad del corazón, que sería el fundamento de la fusión entre entendimiento y sensibilidad como guía del obrar práctico (Vega C., 2011).

Hegel, en su *Fenomenología del espíritu*, retoma el concepto problematizándolo críticamente (Hegel, 1966 [1807]: 368 ss.): el *alma bella* se identifica para él con una etapa en la dialéctica de la autoconciencia, que puede ponerse en relación con otras dos figuras de la conciencia tratadas en su obra: el delirio de infatuación y la ley del corazón (Hegel, 1966 [1807]: 217 ss.).<sup>81</sup> Es lo que ha hecho en parte Lacan en su conferencia titulada “Acerca de la causalidad psíquica” (1946), cuando explica la locura poniendo en relación los tres conceptos hegelianos señalados. Muy recientemente, Dulce Dalbosco —basada en *Locura y melancolía*, publicado en 2013 por Haydée Heinrich (Buenos Aires, Letra Viva)—, al estudiar la voz melancólica como forma de enunciación dentro de las letras de tango, se sirve de estos mismos elementos para iluminar parcialmente la poética discepoliana:

El *alma bella* y la ley de su corazón son dos rasgos que, muchas veces, van de la mano. Este tipo de características, con algunos matices, encontramos en varios tangos de Discépolo, como *Yira... yira...*, *Qué sapa*, *Señor*, *Qué vachaché*, *Tormenta*, *Uno* o *Soy un arlequín*, en los que el personaje poemático se frustra ante la imposibilidad de ennoblecer la realidad (Dalbosco, 2017: 260).

---

81 Es evidente que Hegel utiliza el concepto para criticarlo. Después de él, Nietzsche en su *Genealogía de la moral* (I, 10) caracteriza a las *almas bellas* o puros de corazón como resentidos que eluden las condiciones históricas de la vida fáctica. Cf. Nietzsche, 1981 [1887]: 42-46. Ya en el siglo XX la locución *alma bella* adquirió connotaciones negativas, al designar a aquellas personas que están conformes con su presunta perfección moral.

El posicionarse de un personaje como *alma bella* lo impulsa a querer “imponer la ley de su corazón a lo que se le presenta como el desorden del mundo” (Lacan, 2002 [1946]: 162). Como apunta Dalbosco, “la locura del sujeto comienza cuando la ley del corazón no rige sólo para él, sino que pretende hacerla extensiva a quienes lo rodean” (Dalbosco, 2017: 260). La aparición de una buena conciencia intenta ser la superación de la antinomia irresuelta entre la moralidad abstracta (el *deber puro* hegeliano) y la realidad entendida como deformación. Encarnada en un sujeto que vive la experiencia de esa realidad “deformada”, la buena conciencia intentará transformar el mundo de acuerdo a los dictados de la ley del corazón.

En la primera emisión de su ciclo *Cómo nacieron mis canciones*, transmitida por Radio Belgrano el 15 de septiembre de 1947, Discépolo ofrecía las siguientes reflexiones acerca de su conexión con el pueblo:

Soy un hombre vulgar; soy un hombre solo (quedé sin padres desde muy chico), y más solo porque tuve la bendita anunciación de un éxito desde muy joven. Lo había soñado, como se sueña a veces lo que será un destino. Pero... ¡solo! Porque pasé de la sencilla soledad de una infancia triste a esta madurez de hombre parado en una esquina, también solo y sin tener con quién trenzar prosa. En el largo diálogo de mi vida no he tenido más interlocutor que el pueblo. Siempre estuve solo, pero con él. Afortunadamente con él. El pueblo me devolvió la ternura que le di y yo —fulano de tal— soy el hombre que conversa con una multitud como con su familia y que a través de sus canciones cuenta en voz alta lo que la multitud piensa en voz baja (Discépolo, 1947).

Como se puede deducir de estas palabras, el artista tenía plena conciencia de ser un verdadero portavoz de las necesidades y añoranzas colectivas. Indudablemente, además de los dictados del sentido común y de los *éndoxxa* transmitidos de una generación a otra, la cultura popular se nutre de otras perspectivas, como la filosófica, la sociológica, la política, la antropológica, la psicológica y la cultural. En la concepción de un artista popular también hay, como resultado de todos estos cruces, una *Weltanschauung*, un enfoque particular que, sin duda, contribuye a ampliar el horizonte de posibilidades de nuestra comprensión racional de las cosas, otorgándonos la posibilidad de tender un puente entre el mundo especulativo y el hombre común, de carne y hueso. Es el caso de Discépolo, sin duda el más original de los letristas del tango, sobre quien Dalbosco afirma:

[...] la lectura de Discépolo en el macrotexto del tango como cancionero enriquece la interpretación. Este autor, a pesar de introducir voces y planteos que cuestionan los valores y la estética del tango, no es corrosivo con respecto al género, sino reivindicador. Pretende ampliar y revitalizar el estilo de las letras conocidas hasta entonces, en lugar de destruirlo. Su obra desarticula los clichés y los modos de enunciación estereotipados en la letrística del tango y, al hacerlo, la libera y expande sus posibilidades expresivas. (Dalbosco 2012: 122-123)

La cosmovisión del Discépolo letrista se construye, casi siempre, desde la mirada de un sujeto lírico fracasado, engañado, que parece ir a contramano del mundo, pero que al mismo tiempo no puede dejar de aludir a las injusticias de la vida. En suma, la realidad

se vuelve un obstáculo para los héroes discepolianos. Según opinan Ferrer y Sierra,

Los personajes de Discépolo son esencialmente sentimentales. Están profundamente predispuestos para una felicidad que la vida “tiene” que brindarles. Porque son honestos, son honrados, son puros, y hasta son ingenuos, en eso de tomar la vida como “debe ser” y no como es... Pero de pronto la vida rompe de un solo golpe y en cuatro pedazos “toda ilusión” (Ferrer y Sierra, 1965: 112).

Yendo concretamente a nuestro planteo, pueden establecerse cuatro etapas diferentes en la producción teatral de Enrique Santos Discépolo. *El hombre solo* es la obra que cierra la primera de esas etapas, cuando el dramaturgo contaba con apenas 20 años.<sup>82</sup> Aquí Discépolo despliega por primera vez el tema del hombre que renuncia al amor para evitarle a la mujer amada un futuro incierto e inestable a su lado. Este es básicamente el nudo argumental de *El hombre solo*, drama en un acto que fue estrenado en el Teatro Olimpo de Rosario el 13 de julio de 1921 por la compañía Vargas-Fernández.

La acción tiene lugar en una casa de familia de clase media. Los dueños, doña Estela y don Roque, tienen una hija llamada Margot, que está a punto de casarse con Esteban. Al comienzo de la obra, luego de la cena familiar, la joven conversa con su amiga Perla acerca de Mario, un hombre de 30 años que alquila un cuarto en la

---

82 Las obras precedentes fueron *Los duendes* (1918, en colaboración con Mario Folco, actualmente perdida), *El señor cura* (1920, en colaboración con Miguel Gómez Bao) y *Día feriado* (1920).

casa y las tiene intrigadas. En la segunda escena del cuadro primero, Margot acepta haber ido a mirar a escondidas el álbum de fotos del inquilino, cosa que la otra ya había hecho antes:

PERLA: Qué tonta que sos! Mañana fijate, che. Es una morocha muy linda, usa un gorrito colorado, sabés? (Un silencio) Sería lindo saber algo. A mí, aunque me dan miedo, me interesan los hombres que viven solos. Se me ocurre que todos tienen una tragedia, che. (Discépolo-Gómez Bao, 1921: 9-10)

Mientras cosen, Perla hace especulaciones sobre ese hombre misterioso:

PERLA: Dicen que por una mujer... Pobre!... Yo lo quería! Lo quería desde una noche en que lo vi llorar... Me dio una pena!... Cómo impresiona el llanto de los hombres, eh?... (Discépolo-Gómez Bao, 1921: 10)

PERLA: (Descriptiva) Cuando se les oye pasearse por el cuarto, que no se acuestan...! las cosas que piensa una! “qué tendrá”... Una sabe que siempre llegan y se acuestan, en cambio esa noche se pasean... “algo le pasa, sufre”... A lo mejor tose. “Estará enfermo”. Y él sigue paseándose... sin hablar... calladito, misterioso.... tan solo!... (En una transición brusca) Ay, a mí se me eriza la piel!... (Discépolo-Gómez Bao, 1921: 11)

Después de la presentación de Luciano, paisano de Roque, aparece en escena su hijo Esteban, el novio de Margot, quien le expresa a la joven su preocupación por encontrarla “rara” en las últimas semanas. Al final del cuadro primero aparece en escena Mario, tratado con respeto y cariño por el dueño de casa. El cuadro segundo tiene lugar un domingo por la tarde. Roque y Esteban, celoso delante de Mario, se van al cine. En la sala quedan solos este último, que trabaja en un libro de contabilidad, y Margot con su costura. Mario es interrogado acerca de su pasado amoroso y responde siempre con la mayor discreción. Sostienen una larga conversación a lo largo de la cual queda claro que ella no está segura de casarse con su novio:

MARIO: [...] Yo la he venido observando y le confieso sinceramente que esta situación suya me entristece!

Usted está a un paso del vacío, y va a caer!

MARGOT: Yo? Por qué?

MARIO: Porque no sabe lo que quiere!

MARGOT: Y eso lo entristece?

MARIO: Mucho. Las mujeres que no saben lo que quieren terminan siendo fatales!... (Luego) Usted es de esas!

[...]

MARIO: Pero el amor tiene momentos de profunda, de serena meditación. No hay razonamiento en el deseo y el capricho, pero en el amor sí, porque amor es sentimiento triste, y la tristeza es el corazón que piensa! (Discépolo-Gómez Bao, 1921: 33-34)



Aparecen en el discurso de Mario dos conocidos tópicos discepolianos. Por un lado la locución “sentimiento triste”, que innumerables veces se cita como parte de una definición de Discépolo sobre el tango sobre la que no hay, hasta ahora, ninguna prueba documental (“el tango es un *pensamiento triste* que se baila”); por otro, un aforismo también bastante citado por los discepolianos: “la tristeza es el corazón que piensa”. La conversación deriva hacia el amor y el desamor y la aparición de otro hombre que enamora a una mujer que ya tiene una pareja, a quien ella comienza a aborrecer. Los personajes hablan como si estuviesen teorizando, como si no estuviesen hablando precisamente de ellos dos. Es cuando la joven le confiesa abiertamente su amor a Mario:

MARGOT: [...] Cuando una mujer aborrece a un hombre para amar a otro, tiene siempre una razón de fuerza. Hay otro, sí! Pero ese otro que pasa a su lado y la seduce, tiene el encanto suyo, cuando llega hasta ella... yo amo en usted el misterio. Amo la pena secreta, la escondida pena que le he oído llorar por las noches y que me acerca a su vivir de un modo extraño... En mí siento el misterio como algo definitivo y amo por él con un ardor que ninguna sensación supera. Amo el misterio porque amo a Dios que es el misterio mismo. Y es porque es oscura que me atrae su vida. Porque es velado su dolor me atrae... Para las mujeres como yo, hay hombres que tienen una atracción inquietante en la mirada que la hechizan, la subyugan hasta el punto de volverla suya sin hablarla,

como si al encontrarse de frente hiciera muchos días, muchos años que se amaran!... (Discépolo-Gómez Bao, 1921: 36-37)

En ese momento se escuchan pasos afuera y suena el timbre. El novio gallego de Consuelo, la mucama, viene a buscarla para salir a pasear y el advenimiento de una tormenta entretiene a Margot cerrando las ventanas de las habitaciones. Entonces Mario, en soledad, desnuda sus sentimientos en un breve monólogo:

MARIO: (Solo ya, tiene una transición brusca de gesto, que se trueca en uno de tortura. En un tono bajo de ira y de reproche) Yo debí tenerlo, esto! He sido un torpe!... (Con mucha pena) Y ese muchacho, que la quiere tanto!... Qué hago, señor? ¡Qué hago! Yo, que había conseguido al fin sacrificar mi vida... tranquilizarme, de una vez por todas. (Se mesa los cabellos. Medita) No, yo no puedo... Yo no debo!... Sería olvidar mi propia pena!... (Una pausa) (Discépolo-Gómez Bao, 1921: 40-41).

Entonces Margot regresa y le pregunta si ha sufrido antes por alguna mujer:

MARIO: (Afirma con la cabeza) Por una mujer a quien quería entrañablemente... (Remarcando) Así, como la quiere su novio...

MARGOT: Y ella?

MARIO: Se dejaba querer, cobardemente... Fijé hasta la fecha de la boda, y un buen día, cuando mi vehemencia me tenía en plena adoración, me sentí caer a lo más hondo...

MARGOT: (En el mismo tono, pero con extrañeza) No lo quería?

MARIO: No. Y se casó con otro, que la quería menos que yo! (Discépolo-Gómez Bao, 1921: 42).

Ella le confiesa entonces que no quiere a su novio y que, en cambio, está totalmente enamorada de él, e incluso lo besa. Mario, torturado, se pone de pie y un segundo antes de abrazarla y besarla se contiene, y trata de convencer a Margot de que él no es el hombre que ella necesita. En ese momento Esteban, que se ha olvidado el impermeable, abre la puerta de calle, entra a la sala y, al percibir la situación, le ordena a la joven que vaya a cuidar a su madre al dormitorio. A solas con Mario, Esteban expone sus celos ante el inquilino y después de una fuerte discusión le pide que abandone la casa. Margot regresa y le dice a Esteban que su madre quiere verlo. Apenas este deja la sala ella, antes de seguirlo, le pide a Mario que por favor no se vaya. Y llega el fin del cuadro segundo:

MARIO: (Solo. Se deja caer en la silla. Respira fatigosamente. Está ahogado de indignación y pena) Esto no se arregla yéndome... No es la solución!... No es la solución!... (En su desesperación la lapicera que ha vuelto a tomar se hace pedazos en sus manos y...) (Discépolo-Gómez Bao, 1921: 48).

El cuadro tercero se abre con la familia en pleno escuchando música, comiendo masas y tomando refrescos esa misma noche. Sorpresivamente llega Mario acompañado de una prostituta y se encierran en su cuarto a las carcajadas, causando el asombro general. Esteban se rehace satisfecho de la sorpresa y se ofrece a echarlos de la casa. Mientras Margot lloriquea abrazando a su madre, su novio comienza a golpear violentamente la puerta del cuarto de Mario hasta que éste sale y le ordena que abandone la casa:

MARIO: (Fingiendo avergonzarse) Podía ser más discreto, caballero, y esperar otro momento...

ESTEBAN: Usted se ha equivocado en esta casa, y no es la primera vez que se lo advierto!...

MARIO: (Serenamente) Está bien, señor; está muy bien...

ESTEBAN: (Exaltándose) No, no está bien!... Mentira! Esa mujer que está allí, llorando avergonzada, es mi novia. ¡Mi novia!... oigalo bien; y es por ella, por su pudor herido que usted se retira inmediatamente de esta casa!... Ahora, sí, se lo ordeno!...

MARIO: (Fingiendo apocarse) St... No grite, señor...

ESTEBAN: (Enardecido, amenazador) Se va enseguida de esta casa!... (Discépolo-Gómez Bao, 1921: 57).

El engaño de Mario surte efecto, pues la simulación del escándalo provocará la repugnancia y la desilusión de Margot y la incredulidad absoluta de don Roque, su padre. Mientras Mario y la mujer van saliendo de la casa tiene lugar este diálogo final:

MUJER: Por ti he perdido la noche.

MARIO: No, no la has perdido, querida... (Con un tono de convicción) Quizá no hagas en toda tu vida el bien que has hecho esta noche... (Para sí) Ya me aborrece! Ya me aborrece!...

MUJER: No comprendo...

MARIO: Mejor así!... Más grande el bien!... (La lleva a ochava izquierda amorosamente. Con voz llorosa.) Alegrate, pobrecita!... Hemos sido buenos!... (Y cuando abre la puerta tembloroso y va a salir) ¡Hemos sido buenos!... (Discépolo-Gómez Bao, 1921: 59-60)

De este modo se consuma el renunciamiento por amor. Siguiendo la ley de su corazón, atada al deber moral de mejorar al mundo, Mario prefiere renunciar a Margot y, sin pedirle opinión a ella, trama en silencio el escándalo con la prostituta para desilusionar a la joven. Mario, no queda muy claro si para no exponerla a un futuro abandono de su parte o para evitarle una vida llena de necesidades, se posiciona como alma bella, fuerza a Margot a quedarse con Esteban y, maníacamente, se felicita por haberle hecho tamaño bien.

La conexión con “Confesión”, un tango estrenado nueve años más tarde, es indudable. Como hemos señalado en un trabajo anterior,

*El hombre solo* constituye un antecedente insoslayable del tango “Confesión” (1930), en el cual el yo enunciador no solamente se genera un destino propio, sino que además — si bien lo hace de un modo poco ortodoxo: golpeando a su

mujer para hacerse odiar por ella— encarna el proyecto de la salvación de su amada, con la consecuente satisfacción de haber actuado mal con el único fin de causar un bien: preservarla de la miseria (Conde, 2015: 62).

El análisis de la letra de *Confesión*, donde de forma brutal el protagonista aleja de sí a la mujer que ama para salvarla de la miseria, nos servirá para demostrar este vínculo evidente. En el tango, quizá de modo más claro que en el drama analizado, se halla plasmado en el discurso del sujeto poemático cierto goce masoquístico o, en términos más pedestres, una satisfacción de haber actuado mal con el único fin de causar un bien: preservar a la mujer querida de la miseria. En coincidencia con la resolución de *El hombre solo*, la artimaña ejecutada por el protagonista hace explotar la axiología en esa contradicción en la que los medios colisionan con los fines. Allí aparece el héroe redentor, también presente en otros tangos de Discépolo como *¡Soy un arlequín!* (1929) y *Condena* (1937). El título *Confesión* es, además, llamativo: aunque el tango se llama así, el protagonista no dice una sola palabra<sup>83</sup>. Sobre esto escribió Pujol:

Obviamente, la confesión no tiene destinatario —si lo tuviera, se aclararían las cosas y ella correría más enamorada que nunca a los brazos del que mejor la quiso—, y en la imposibilidad de comunicación reside el efecto teatral de Discépolo. Esa es la gran paradoja y acaso su lección: in-

---

83 En este sentido, la situación es idéntica a la de *Volvió una noche* (1935), una letra de Alfredo Le Pera, donde hay un largo monólogo del yo lírico no verbalizado: “Mentira, mentira, yo quise decirle, / las horas que pasan ya no vuelven más”. *Quiso* decirle, sí, pero *no* le dijo.

directamente, él siempre le habla al público, a la audiencia, que asiste con absoluta indiscreción a los pormenores de una vida absurda. Es como si mostrara [...] una carta que no llegará a destino. En este exhibicionismo hay una cuota de orgullo que no quiere desaparecer. Los antihéroes de Discépolo [...] buscan ser queridos. El valor de cambio que pueden ofrecer es su integridad [...] (Pujol, 1996: 157-158).

Esto es también lo que sucede en el último diálogo de *El hombre solo*. La frase final “hemos sido buenos”, repetida por Mario, está dirigida al público y a su propia conciencia autosatisfecha. Recorramos ahora la primera estrofa de *Confesión*:

Fue a conciencia pura  
que perdí tu amor...  
¡Nada más que por salvarte!  
Hoy me odiás  
y yo, feliz,  
me arrincono pa' llorarte...  
El recuerdo que tendrás de mí  
será horroroso,  
me verás siempre golpeándote  
como un malvao...  
¡...y si supieras bien  
qué generoso  
fue que pagase así  
tu buen amor!...

El héroe revela que perdió a su amada conscientemente (“a conciencia pura”) y el entramado del engaño se explica en el plano de la redención: salvarla fue un acto superlativo de amor, en el cual el narrador se ve a sí mismo dignificado por su accionar. Para engañar a la mujer, la buena conciencia tuvo que transfigurarse en un “malvado”, y dicha transfiguración es la clave que le permite concretar exitosamente el engaño, detrás del cual no hay otra cosa, en apariencia, que generosidad y desprendimiento. El sujeto poético se rebela así contra el destino pagando, por el amor recibido, un precio que nadie sería capaz de mejorar: la renuncia. El estribillo profundiza estas ideas:

¡Sol de mi vida!...  
Fui un fracasao  
y en mi caída  
busqué dejarte a un lao,  
porque te quise  
tanto... ¡tanto!  
que al rodar,  
para salvarte  
sólo supe  
hacerme odiar.

La idea de la salvación, teñida de moral cristiana, se repite. El personaje rodó, pero su caída no es una caída moral, sino más bien un fracaso económico, que es sentido como un fracaso vital. Y ante ese fracaso —que lo coloca en la posición de no merecer a esa mujer idealizada y, al mismo tiempo, lo vuelve (siempre según

su obtuso modo de juzgar la situación) incapaz de darle lo que ella se merece—, lo único que le queda al personaje es su reserva moral, su alma bella, con la cual planea y realiza esta mayúscula acción supuestamente altruísta. Como señala lúcidamente Julio Mafud,

Enrique Santos Discépolo encarna en su obra a un héroe opuesto al hombre triunfador, exitoso. Es la absoluta contraparte del héroe. Configura en sus tangos a tipos feos, ridículos, esquilmados. [...] Los héroes o los antihéroes de Discépolo siempre apilan en su alma las imposibilidades y las inhibiciones humanas. Son eternos perseguidos. Pero no los persigue un hombre, un policía, un enemigo. *Los persigue el mundo*. (Mafud 1966: 65)

En sentido estricto, la narración recién aparece en la segunda estrofa. Es cuando llega el momento del reencuentro, el de la confesión fallida propiamente dicha:

Hoy, después de un año  
atroz, te vi pasar,  
¡me mordí pa' no llamarte!...  
Ibas linda como un sol...  
¡Se paraban pa' mirarte!  
Yo no sé si el que te tiene así  
se lo merece,  
sólo sé que la miseria cruel  
que te ofrecí  
me justifica

al verte hecha una reina  
que vivirás mejor  
lejos de mí...

El protagonista ve por la calle a la mujer a la que amó y todavía ama y no atrae su atención. Como dice Pujol “los personajes de Discépolo se ‘presentan’ en los tangos cuando las cartas del destino ya han sido jugadas” (Pujol, 1996: 157).

La contemplación del bien perdido, junto con el sufrimiento que le provoca, le da al héroe una justificación de su proceder. Y el falso pudor de que su confesión no sea escuchada por ella lo exime, según él lo ve, de toda responsabilidad. En este tango —en otra de las corrientes inversiones a las que Discépolo nos ha acostumbrado en su cancionística— la mujer es la engañada y no parece ser culpable de nada estrictamente, pero sin embargo es *por* su futuro y *por* su felicidad que él *debió* alejarla de su lado, siguiendo omnipotentemente la ley de su corazón, que le impone el *deber puro* a esa realidad retobada que, como un espejo roto, no refleja fielmente lo que *tendría* que reflejar.

Lo que vuelve más dramática la situación es que la mujer, “linda como un sol”, ni siquiera sospecha la realidad. El engaño exitoso coloca al sujeto poético en una posición de demandante, acorde con dos versos de “¡Soy un arlequín!”: “¡Perdoname si fui bueno! / Si no sé más que sufrir...”. En este discurso infatuado de quien demanda el reconocimiento por sus buenas acciones el sufrimiento sería la prueba irrefutable de su bondad. Dentro de la lógica de *Confesión* y de *El hombre solo* el engaño es una forma de goce masoquístico, a través del cual un hombre enamorado juega a ser Dios. He

aquí la rebeldía vital fogoneada por la buena conciencia, reparadora de los males de este mundo imperfecto y regida por una ley del corazón que, a pesar de su nombre, autovulnera los propios deseos y sentimientos del sujeto que la impone.

Desde el punto de vista ético el yo enunciator del tango ha buscado una salida para evitar un mal: que su amada viva de forma miserable y, a su criterio, inmerecida. Para lograr su objetivo decide provocar su alejamiento a través de la violencia física, a fin de que la mujer lo abandone y luego pueda encontrar una pareja que sea capaz de darle lo que ella se merece. El fortuito encuentro callejero, apenas un año después del abandono, confirma al sujeto poemático en su accionar.

Tanto en *El hombre solo* como en *Confesión*, la rebeldía contra el destino se impone obligatoriamente para ambos personajes masculinos. Pero el idealismo que los mueve no deja de estar asociado a un desequilibrio: la doble imposibilidad de aceptar el desorden del mundo tal cual es y de adecuarse a vivir bajo esas condiciones. El investirse como *alma bella* implica, cuando se actúa, hacerse cargo del poder de policía, es decir, la impune manipulación de la vida ajena (la de las dos mujeres enamoradas), y los sendos engaños perpetrados —mentiras piadosas a la enésima potencia— destruyen los cimientos del amor para trocarlo en odio.

A los ojos del personaje masculino este proceder se manifiesta como un acto moral: aunque no como realización de lo bueno, sí como anulación de lo malo. Este proceder por parte del héroe discepoliano permite inferir una apuesta a la esperanza, aunque esta tenga un amargo sabor: es a costa de su propia felicidad que ambos varones creen propiciar la felicidad de las mujeres amadas. La pos-

tura mesiánica descansa en la seguridad de que alguien tiene que subsanar moralmente el desorden del mundo. Y la satisfacción que se siente por ese deber cumplido es tan grande (la confirmación de que se es *bueno*), que no se repara en los medios utilizados.

## CORPUS

Discépolo, Enrique Santos (música) y Luis César Amadori y E. S. Discépolo (letra) (1930). “Confesión”, partitura. Buenos Aires: Editorial Pirovano.

Discépolo, Enrique Santos y Miguel Gómez Bao (1921). *El hombre solo*. Manuscrito inédito consultado en la Biblioteca de Argentores.

## BIBLIOGRAFÍA

Conde, Oscar (2015). “Ilusión y desilusión en el teatro juvenil de Enrique Santos Discépolo”, en Crespo, Marcela (directora), Oscar Conde y Antonio Esteves (codirectores). *Nuevas lecturas sobre Marginalidad, Canon y Poder en el Discurso Literario*. Buenos Aires: Ediciones Universidad del Salvador, pp. 51-79.

Dalbosco, Dulce María (2017). *El tango canción como cancionero polifónico. Hacia una “tercera escucha” de las letras de tango: análisis de las formas de enunciación, las voces poéticas y los actores líricos*, tesis de doctorado (Directora: María Amelia Arancet Ruda, codirector: Oscar Conde). Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina.

Dalbosco, Dulce María, (2012). “Enrique Santos Discépolo o el arte de la inversión”, *Journal of Arts and Humanities*, Vol. I, N° 2, pp. 112-124.

Dei, H. Daniel (1990). *Discépolo: todavía la esperanza*. 5ta. edición. Buenos Aires: Alloni-Proa.

Discépolo, Enrique Santos (1947). “Audición 1 del ciclo *Cómo nacieron mis canciones*”, 15 de septiembre (manuscrito inédito).

Ferrer, Horacio y Luis A. Sierra (1965). *Discepolín, el poeta del hombre de Corrientes y Esmeralda*. Buenos Aires: Ediciones del Tiempo.

Galasso, Norberto (1981). *Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo*. Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional.

Gobello, José (1974). “La originalidad de Discépolo”, en Gobello, José. *El lenguaje de mi pueblo*. Buenos Aires: Peña Lillo Editor, pp. 79-106.

Lacan, Jacques (2002 [1946]). “Acerca de la causalidad psíquica”, en *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 142-183.

Mafud, Julio (1966). “Enrique Santos Discépolo: el mundo amargo”, en *Sociología del tango*. Buenos Aires: Americalée, pp. 63-83.

Muñoz, Andrés (1940). “Enrique Discépolo”, en *30 vidas de artistas argentinos*. Buenos Aires: Anaconda, pp. 300-310.

Muñoz, Andrés (1948). “El otro yo de Enrique Discépolo se llama Míster Wunder”, *Aquí está*, 22 de abril, pp. 22-23.

Nietzsche, Friedrich (1981 [1887]). *Genealogía de la moral*. Madrid: Alianza, I, 10, pp. 42-46.

Pujol, Sergio (1996). *Discépolo*. Buenos Aires: Emecé.

Vega C., Francisco (2011). “Hegel y el alma bella. Consideraciones ético-políticas desde la *Fenomenología del espíritu*”, *Nómadas*, vol. 32, N° 4. Disponible en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18120706021>>.

7.

**LA VIDA EN EL ESCENARIO DE LOS VERSOS:  
ESPERA Y ESPERANZA  
EN ENRIQUE SANTOS DISCÉPOLO <sup>84</sup>**

---

*H. Daniel Dei*

Abordar la figura de Enrique Santos Discépolo es adentrarse en el universo fecundo de los creadores populares. La experiencia de la investigación de sus trayectorias puede resultar edificante, sobre todo cuando la diversidad de facetas artísticas y humanas que algunos de estos creadores han sabido regalarnos. Más aún si el enfoque no se acota a los comentarios o al análisis propio de la actividad del mundo del espectáculo y busca, en cambio, pensar algunos aspectos de sus creaciones desde una mirada orientada por la reflexión filosófica. En realidad, no suele ser frecuente que se asuma un producto de la cultura popular como objeto sistemático de meditación académica. Sin embargo, esta mirada reflexiva a la poética popular facilitaría la comprensión de la experiencia cotidiana de la vida de todos nosotros y contribuiría a la idea de que las grandes cuestiones que son temas permanentes de la filosofía, en tanto que interrogantes decisivos que interpelan a todos los seres humanos, son también tópicos necesarios de los poetas y artistas populares que, en muchos casos, han sido inspiradores de primer orden del pensamiento de ilustres filósofos.

---

<sup>84</sup> Buena parte de este texto fue empleado en una conferencia en la Universidad de Paris XIII-Sorbonne-Cité. Febrero de 2016.



Los versos de los tangos de Enrique Santos Discépolo han pasado al saber popular como paradigmas de esa fecundidad temática, al punto que el lenguaje coloquial ha consagrado expresiones de sus versos para significar los fenómenos que acontecen cotidianamente. Es cierto que Discépolo, que apenas vivió 50 años (1901-1951), no fue sólo poeta. Su aporte excedió las mejores virtudes de un poeta. Ya considerado por la crítica de su tiempo como el “filósofo del tango” (porque cantaba opinando), Discépolo fue un artista completo: compositor y director teatral, memorable actor, músico, director y actor de filmes que aún sorprenden y se los recuerda junto a figuras como Chaplin o Cantinflas.

En este trabajo vamos a referirnos a algunas de las cuestiones filosóficas que se desprenden de la lectura de los versos de sus tangos. Particularmente, nos ocuparemos de una temática controvertida, la cuestión de la *esperanza* en su obra, en la que asumiremos una postura no tradicional en la interpretación de su poética. Este punto de vista constituyó la hipótesis de trabajo, por decir así, que articuló inicialmente la interpretación de sus versos en un libro, cuyo título es *Discépolo: todavía la esperanza*.

Para ello ensayaremos otra vía de análisis que no está desarrollada en el libro de referencia, a fin de sumar con otra argumentación nuevos elementos de validación de la hipótesis que alentó la redacción del ensayo y que podemos enunciar del siguiente modo: “La obra poética de Enrique Santos Discépolo es un mensaje de esperanza”.

Sin embargo, es justo decir que la opinión corriente en la Argentina sobre su poética es absolutamente contraria a nuestro punto de vista, a la hipótesis de trabajo que sostendremos aquí. Ca-

lificativos como “pesimismo”, “descreimiento” o “cinismo” acompañaron y todavía acompañan la mención de sus tangos o el tipo de referencia que hacen quienes buscan identificarse con sus versos. A decir verdad, no es porque esa opinión esté respaldada en razones consistentes que la acrediten; es más bien una suerte de *dóxa*, un saber opinativo, inspirada en la lectura externa y poco reflexiva del mensaje discepoliano. Por eso fue en su momento una novedad el enfoque del libro, aunque el objeto de su escritura no haya sido el de provocar un debate sobre la cuestión y menos una discusión de pretensión académica. Lejos de eso, estuvo alentada por la necesidad de pensar la problemática espiritual del país, sumido entonces en una de sus crisis de confianza.

Trabajaremos pues la cuestión de la esperanza. Haremos una distinción inicial con el término “espera”, recuperando el tratamiento del tema en el ensayo mencionado. Queremos dejar claro que el conflicto entre espera y esperanza no es un debate teórico, abstracto. Su problemática incide directamente en nuestro modo de ser en el mundo. Cuando nos planteamos interrogantes como ¿dónde estamos parados como personas y sociedad?, ¿cuál es el sentimiento de futuro que sostiene nuestra actitud en la vida?, tomamos decisiones que involucran una posición sobre la esperanza.

En segundo lugar, analizaremos brevemente esta misma cuestión en relación con las implicancias de la noción de esperanza en la obra discepoliana. Para ello consideraremos la problemática axiológica que reclama la perspectiva de nuestra pretensión de fundamentar el carácter esperanzado de la propuesta de E. Santos Discépolo.

Justamente, una anécdota que comenta Sergio Pujol (1997), tal vez el más importante de sus biógrafos, nos compromete ya mis-

mo en el debate y nos sitúa abruptamente en la cuestión de los valores, cuestión que nunca es ajena y siempre inevitable para cualquier aproximación a la obra de Discépolo.

Hace unos años, en su ensayo *Les Assassins de la Mémoire* —un agudo estudio sobre el revisionismo neonazi en la Europa contemporánea—, el escritor francés Pierre Vidal-Naquet reprodujo la letra de “Cambalache”, el tango emblemático de Enrique Santos Discépolo. ¿Una cita descabellada? ¿Acaso un rasgo de exotismo de un intelectual en busca de oxígeno fuera del ámbito de la cultura europea? Según lo confesaría el autor, Discépolo cayó en sus manos a través de unos amigos latinoamericanos. Y él decidió incluirlo en un libro que nada tenía que ver con el tango. La imagen del cambalache como escenario del azar insolente, de la confusión de valores y la desacralización le pareció la más adecuada para sellar su texto de denuncia. (Cf. Vidal-Naquet, 2005: 209-225).

Ciertamente, una anécdota suficientemente elocuente, pero más interesante para nuestro propósito es aún la conclusión del texto del propio Pierre Vidal-Naquet,<sup>85</sup> cuando introduce los versos de Discépolo porque acuerda con el poeta la descripción del estado del mundo, pero que él no sabe cómo poner de pie, no obstante que le da

---

85 “Pendant que je préparais ce mélancolique essai, mon ami François Gèze m’a fait connaître *Cambalache*, un tango du poète argentin Enrique Santos Discépolo. Il trouvait, et je trouve aussi, qu’il décrit bien ce monde qui est le nôtre, où poussent tout de même parfois quelques fleurs de vérité qui donnent espoir et dont j’essaie, du mieux que je peux, d’être un jardinier parmi tant d’autres, sans savoir comment le redresser. [...] *La vérité aura le dernier mot? Comme on aimerait en être sûr...*” [La cursiva aquí es nuestra].

esperanza —emplea la palabra “espoir”— porque crecen, dice, pese a todo, algunas flores de verdad. Y en el mejor estilo discepoliano se sostiene finalmente en la confianza de que querría estar seguro de que la verdad tuviera la última palabra.

Muchos son los pensadores que han hecho vigente la esperanza como tema de reflexión filosófica. Baste mencionar, entre otros, a Gabriel Marcel, Ernst Bloch o la ingente obra de Pedro Laín Entralgo. Como consecuencia de estos aportes se hizo clave en el debate la necesidad de diferenciar los vocablos “espera” y “esperanza”. Precisamente, uno de los capítulos principales del libro mencionado está dedicado a esta distinción. En oportunidad de la escritura de ese ensayo, la clásica obra *Filosofía de la Esperanza* de Otto Friedrich Bollnow fue la fuente en la que, en aquel momento, me apoyé para fundamentar mi punto de vista. La precisión terminológica que por entonces necesitaba y el enfoque que este pensador me aportaba fue aplicado a uno de sus más famosos tangos: *¿Qué Vachaché?* (escrito en 1926), curiosamente citado también por aquellos que han sostenido en su obra alguna de las formas de escepticismo o, decididamente, la impronta de la desesperanza discepoliana.

Bollnow distingue las “esperanzas singulares” o “relativas”, que tienen un contenido o sentimiento intencional determinado, de la “esperanza absoluta” o indeterminada, que no tiene objeto especificable y acoge el alma del hombre. La primera puede volverse engañosa y manifestarse como desilusión; sería lo que habitualmente llamamos “espera”. La segunda, la esperanza absoluta, en palabras de Bollnow, “trasciende a toda corroboración o reprobación empírica: ella puede mantenerse o desmoronarse, pero no debido a un resultado concreto singular sino debido a una perturbación de la relación

humana con la vida total” (Bollnow, 1962: 89-90; Dei, 2014: 44-45; Maliandi, 2006: 59-61).

La espera siempre alude a un “tiempo cerrado”. En la espera los acontecimientos futuros clausurarán ineludiblemente las expectativas presentes, para dicha o desdicha, para satisfacción de logros o desilusión. La esperanza, en cambio, se revela como un “tiempo abierto”. Nada de lo que acontecerá puede completar el temple anímico que expresa la esperanza. Aquello que en el ensayo llamábamos “conflicto de la esperanza” es justamente la tensión entre esta intencionalidad abierta, que no es otra cosa que la disposición del ser en un orden de realidad superior, y la inmediatez de las amargas circunstancias de la vida que ponen freno y límites al vuelo de trascendencia del hombre.

Para quienes conozcan o, en el futuro, puedan asomarse a la biografía de Discépolo, el modo de la vivencia de este conflicto es posible rastrearlo en toda su vida. No hay, podría decirse, inconsecuencia entre su proyecto existencial y la línea argumental de su vida con la estructura expresiva de toda la obra, en especial del discurso poético-musical de sus tangos. Esta huella de identidad parece circular perfectamente en unidad de sentido, profunda y dolorosamente, aunque grávida de esa esperanza absoluta entre *¿Qué vachaché?*, segundo de los tangos conocidos (recuerden que era de 1926), y *Cafetín de Buenos Aires*, de 1948, tres años antes de su muerte (Dei, 2014: *Id.*).

En ensayos posteriores al que hemos hecho referencia y en contextos temáticos diferentes comenzamos un proceso de redefinición de los términos “espera” y “esperanza”. En principio reemplazamos parcialmente la distinción de Bollnow entre “esperanza relativa” y “esperanza absoluta”. Ambos términos fueron fundamentados

en las locuciones latinas *expectatio* (espera), en el que enfatizamos la idea de expectativa, ya que con ello se piensa, en cierto modo, lo finito e inmediato, y *spes* (esperanza), para referir al sustrato de las acciones y al estado del agente que las realiza. Al menos lo que inferimos en la lengua española.<sup>86</sup>

Como consecuencia del tratamiento durante la escritura del ensayo sobre Discépolo, y a los efectos de ampliar el empleo que tiene la distinción, desde el marco de nuestra perspectiva de pensamiento, hemos advertido la necesidad de una definición de “esperanza” más apropiada a nuestras reflexiones. Así decimos que *la esperanza es la confianza de ser y existir*, lo que equivale a pensarla como *el suelo que sostiene la historia y la vida*, tanto de las personas como de las comunidades. La palabra “sostiene” en esta aclaración de la definición hay que comprenderla asociada al significado de “confianza”, aquello que da confianza, el suelo donde echa raíces nuestro sentimiento de futuro, esto es, lo que está fiado y cobijado en la proyectualidad de una existencia humana posible. Por eso decíamos que el tiempo de la esperanza es un tiempo abierto capaz de concretarse en la posición de un *destino*. Un tiempo que acompaña e incluye todas nuestras realizaciones, aun aquellas sujetas a la inmediatez de las esperas.

Cuando retomamos la lectura de la poética de Discépolo con esta nueva mirada, podemos advertir que su obra está atravesada por la situación esperanzada de quien se afana por despertar a sus semejantes del sueño de animal realista y práctico. Esa disposición

---

86 Nos consta que la Prof. Françoise Prioul viene haciendo una tarea puntillosa de la evolución de esta palabra en lengua francesa, con ocasión de la traducción del libro *Discépolo. Todavía la esperanza*.

esperanzada de su espíritu, análogamente a los grandes profetas del Antiguo Testamento, puede verse cómo en cada caso, a la vez que anuncia la inversión de valores y la desarticulación de los vínculos elementales que sostienen la pertenencia del hombre a una comunidad, alienta la superación de las condiciones que lo hacen posible. Este modo de mirar el mundo puede verse reflejado en sus versos, por ejemplo, en la situación grotesca que describe el tango *¿Qué Vachaché?*; la novedad que representó la descripción de la experiencia de la realización como persona y su conversión por el amor en *Malevaje* (1929); una suerte de fenomenología del estado de la humanidad, en vista de la cual reclama el diálogo confiado con Dios, último dato de permanencia del sentido en medio de tanta desorientación, en *¿Qué sapa, Señor?* (1931), o la reiteración de la intensidad místico-poética de la presencia y justicia de Dios con las grandes cuestiones teológico-filosóficas en torno al bien y el mal, en *Tormenta* (1939); y finalmente, además de algunos otros que siguieron a estos que nombramos, *Cambalache* (1935), al cual había recurrido Pierre Vidal-Naquet en las conclusiones de su ensayo.

Vamos a ir cerrando este aproximación a la problemática sobre el conflicto espera y esperanza en la obra discepoliana. Nos ha parecido importante completar con algunos detalles producidos por la investigación que hemos realizado en nuestra Universidad sobre la axiología implícita en la obra de los creadores populares, en particular sobre el autor que hemos considerados aquí.

El Profesor Ricardo Maliandi proponía para la postura de Discépolo un escepticismo de vigencia, por oposición a un escepticismo radical, representado por el escepticismo de validez (ver cap. 1 de este libro). Estamos hablando obviamente de validez y vigencia

de valores. Desde este punto de vista lo que reclamaba un creador como Discépolo es la falla de la humanidad, su falta de conciencia y atropello de toda razón, por no sostener la validez de valores que estimulen y orienten la convivencia y el diálogo intersubjetivo, o lo que es lo mismo, cuestionaría la no vigencia de aquellos valores.

Maliandi realizó la interpretación del texto del tango *¿Qué Vachaché?*, en el que el yo poético es una mujer que reprocha a su pareja su idealismo, llamándolo “gilito embanderado”. Expresión hartamente elocuente y de giro popular para indicar que se trata de un tonto que tiene fantasías moralistas. A través de este discurso femenino, Discépolo quería expresar —según Maliandi— su propio escepticismo de la vigencia, que llama “discepolismo” (2010: II, 111), el sentimiento de que aunque la base de la moralidad siga siendo válida, ha dejado, en los hechos, de ser respetada. “Lo que Discépolo capta —concluye— es un conflicto que no sólo tiene que ver con un contexto histórico concreto, sino con la estructura compleja de toda forma de *ethos*.”

En este punto, el filósofo Nicolai Hartmann (1882-1950), en quien se apoya Maliandi, consideraba un conflicto inevitable entre la “altura” y la “fuerza” de los valores, que denominó “antinomía ética fundamental”. En otros términos, la cuestión ética supone que no hay un solo criterio de decisión moral, por esa razón es conflictiva: elegir entre aquellos valores “superiores” que son más importantes y que por ello exigen *realización*, o los inferiores, que son más “urgentes” y reclaman *conservación* (Cf. Hartmann, 1954; 2011).

El punto de vista del Profesor Maliandi, expresado en el capítulo 1 de este libro, apuntaba a conjeturar si la “antinomía ética fundamental”, expuesta de modo poético en *¿Qué vachaché?*, deja

espacio para la esperanza en alguna razonable conciliación de los polos en conflicto.

Sin embargo, pensamos que la necesidad de encontrar criterios para construir un paradigma, desde la obra de Discépolo, que permita develar el sentido del discurso crítico de los creadores populares, obliga a interpelar a esa noción de “antinomía ética fundamental”. Esa interpelación textual descubre, desde una perspectiva antropológico-existencial, que ella no es irresoluble como afirma Hartmann. Todo lo contrario, más que una antinomía, esa tensión entre altura y fuerza de los valores pone al descubierto la propia condición humana, la naturaleza de la libertad del hombre y su responsabilidad para significar un mundo, un universo de valores en el que quiere vivir.<sup>87</sup>

En este sentido, la distinción entre “espera” y “esperanza” aparece como clave para hacer una lectura diferente del texto discepoliano. Destacar que el temple anímico del “estar situado en” implicado en la “confianza de ser y existir” es, también, como un “estar o mantenerse en pie”. Por eso en el caso de los versos de *¿Qué Vachaché?*, a que hemos hecho referencia, puede hacerse otra lectura. Aspirar a la realización de valores de altura, esto es, a tomar la vida en serio, es estar fuera de toda falsificación, es elegir “no estar disfrazado” y si es necesario “pasar por otario”. En realidad estamos frente a la disyunción de dos actitudes ante la vida, pero que curiosamente, convergen en mostrarnos dos modos de pensar nuestros vínculos, de construir comunidad, la del animal realista práctico, como decíamos

---

87 Paradójicamente, casi podría decirse que, si asentir a la vida en el ejercicio de nuestra libertad es la condición fundamental de nuestras posibilidades humanas, los valores de altura vienen a ser los valores fuertes.

en el ensayo citado, cuyo fin es la seguridad, la prolongación en la vida social de nuestra impronta biológica, la cual atiende solamente o con prioridad a satisfacer las esperas, los valores fuertes, de lo urgente que da lugar al escepticismo de vigencia; y posterga la esperanza, en tanto la condición de estar puesto en la confianza de ser y de existir, con conciencia de estar sostenido en la incertidumbre natural de todo hombre, pero fortalecido en un destino que no depende de las vicisitudes de las esperas. Por eso el personaje principal que es criticado se revela como un ingenuo peligroso: asume como reales, como verdaderos, los discursos morales. La importancia del enfoque discepoliano en esos versos consiste en desenmascarar la práctica del relativismo en todos los terrenos, aun los matices más sutiles del escepticismo. Pero, además, se advierte que una lectura integral de ese y de otros versos, aún los de tipo cómico o, por qué no, en aquellos en los que el arte poético de Discépolo se expresa con la tibieza moderada de la nostalgia y el reconocimiento como en *Cafetín de Buenos Aires*, no puede alcanzarse si no se considera que el autor es ante todo —como él mismo lo ha dicho— un actor, un intérprete; esto es, que sus versos ponen en escena la fuerza de una realidad que interpela a la conversión de quien escucha, todo ello en el marco de una sociedad casi anómica que reclama apuntalar el sentido de los valores de altura en la nominación de Nicolai Hartmann.

## BIBLIOGRAFÍA

Bollnow, Otto F. (1962). *Filosofía de la Esperanza*. Buenos Aires: Cía. Gral. Fabril Editora.

- Dei, H. Daniel (2014). *Discípulo. Todavía la esperanza*. 7º edic. Remedios de Escalada: Edic. de la UNLa.
- Hartmann, Nicolai (1954). *Ontología. I. Fundamentos*. México: F.C.E.
- Hartmann, Nicolai (2011). *Ética*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Maliandi, R. (2006). *Ética: dilemas y convergencias*. Remedios de Escalada- Buenos Aires: Edic. de la UNLa/Biblos.
- Maliandi, R. (2010). *Ética Convergente. Tomo II: Aporética de la conflictividad*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Pujol, Sergio (1997). *Discípulo. Una biografía argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Vidal-Naquet, Pierre. (1981) *Les Assassins de la mémoire*, Paris: Édit.Maspero; rééd. Paris, La Découverte, 1987; édition revue et augmentée, 2005. Avec une postface de Gisèle Sapiro, «Le négationnisme en France». Subtítulo: «*Un Eichmann de papier*» et autres *essais sur le révisionnisme*.

## AUTORES DE ESTE VOLUMEN

**Ricardo Maliandi** (1930-2015). Doctor en Filosofía por la Universidad de Maguncia (Alemania), investigador del CONICET, miembro de la Academia Nacional de Ciencias y presidente de la Asociación Argentina de Investigaciones Éticas. Durante su extensa trayectoria académica fue profesor y director de institutos y carreras en universidades del exterior y nacionales (La Plata, Buenos Aires, Mar del Plata y Lanús; en esta última fue el fundador y Director de su Doctorado en Filosofía y del Centro de Investigaciones Éticas, hasta su fallecimiento). En la gestión privada se destaca su actuación en la UCES, donde creó la carrera de Filosofía. Ha publicado más de 200 artículos y 15 libros sobre ética. Su teoría ética, en la que logra conjugar elementos de la ética axiológica y la ética discursiva, está reunida y sistematizada en una de sus últimas obras, cuyo título es *Ética Convergente* (tomo I: “Fenomenología de la conflictividad”; tomo 2: “Aporética de la conflictividad”; y tomo 3: “Teoría y práctica de la convergencia”), publicada por Ediciones Las Cuarenta, y galardonada con el Premio Nacional de Cultura 2012.

**Andrés Kischner** (1978). Poeta y docente de Filosofía en el Ciclo Básico Común (CBC) de la Universidad de Buenos Aires. Desde el año 2009 se encuentra trabajando en un proyecto de investigación y compilación de la obra completa de Enrique Santos Discépolo. Ha publicado el artículo “¡Cuánto dolor que hace reír! El grotesco en la obra de Enrique Santos Discépolo”, en *Nuevas*

*lecturas sobre marginalidad, canon y poder en el discurso literario* (compilación de Marcela Crespo Buiturón, Ediciones Universidad del Salvador, Buenos Aires, 2015). Con Ediciones de La Eterna (San Miguel de Tucumán) publicó los poemarios: *Cuaderno violeta* (2015), *Cuaderno naranja* (2016), *Cuaderno azul* (2017) y *Teorema Pasolini* (2018).

**Héctor Luis Muñoz.** Procurador y Abogado (UBA, 1986), Profesor Universitario (UMSA, 2004), Especialista en Políticas Educativas (UTDT, 2008), Magister en Administración de la Educación (UTDT, 2012) y Doctor en Filosofía (UNLa, 2016). Ha escrito distintos libros relacionados con la Deontología Jurídica y referidos al ejercicio de la abogacía local e Iberoamericana. En Filosofía, su tema de estudio es la Modernidad, el siglo de las luces y más específicamente el pensamiento de Juan Jacobo Rousseau. En la Universidad del Salvador ha sido Director de distintas investigaciones académicas referidas a la violencia en la escuela. En dicha Universidad es el Coordinador General del Ciclo Pedagógico Universitario, Centro de Formación Pedagógica para Profesionales con diploma de grado universitario previo.

**Adriana Fernández Vecchi.** Doctoranda en Filosofía (UNLa). Licenciada en Filosofía y Profesora de Enseñanza Secundaria, Normal y Especial en Filosofía (UM). Especialización y Maestría en Metodología de la Investigación Científica (UNLa). Maestría en Ciencia, Técnica y Sociedad (UNQ). Asesora en Problemas Filosóficos ASEPRAF (Asociación Española para la Filosofía Práctica y el Asesoramiento Filosóficos) España (Reg. Nro. 170153). Es investigadora en el área de filosofía política y ética UNLa.

Docente en UBA, UADE y UCES. Algunas de sus publicaciones son: “Olvido y recuerdo: verdad de la historia.” En Maresca, S. *Verdad y Cultura*. Buenos Aires. Alianza. 2001: 149-167. “El Estado como realización Ética de la Vida Pública”. En Dei, H. D. (Edit.) *Caminos para pensar la democracia*. Buenos Aires. UNLa - Biblos. 2015. Y en colaboración con R. M. Longo B.: *Historia de la Filosofía Antigua*: Grafi-k. 2013. *Nociones de Compresión Lógica*. CABA: El Garage. 2010. *Una Mirada a la Historia de la Filosofía, El mundo griego*. CABA: Grafi-k. 2009 y *Perspectivas Metodológicas*. CABA: Grafi-k. 2008.

**Françoise Prioul.** Egresada de la Escuela Normal Superior de París y Doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de París III con una tesis sobre *El estatus del personaje literario en la obra ficcional de García Márquez*; desde hace 20 años se dedica a investigar sobre lunfardo y tango y en particular sobre las poéticas de tango, Celedonio Flores y el aporte del tango de los años 20. Ha publicado numerosos artículos sobre estos temas. Es profesora en la Universidad de París XIII donde imparte seminarios de literatura argentina y latinoamericana, parámetros sociológicos y musicales del tango, lunfardo, poéticas del tango, historia de las músicas latinoamericanas. Violinista clásica y de tango y bailarina de tango, Françoise Prioul es académica correspondiente en París de la Academia Porteña del Lunfardo y participa cada año del Congreso y las actividades de la Academia Nacional de Tango.

**Oscar Conde** (1961). Poeta, ensayista y profesor universitario desde 1983. Licenciado y Doctor en Letras, actualmente es profesor titular en el Departamento de Humanidades y Artes de la



Universidad Nacional de Lanús (UNLa), profesor titular de la materia Lunfardo en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y profesor asociado en el área de Literatura Argentina de la Universidad Pedagógica Nacional (UNPE). Ha compilado los libros *Estudios sobre tango y lunfardo ofrecidos a José Gobello* (2002), *Poéticas del tango* (2003), *Poéticas del rock*, vol. 1 (2007), *Poéticas del rock*, vol. 2 (2008), *Las poéticas del tango-canción. Rupturas y continuidades* (2014) y *Argots hispánicos. Analogías y diferencias en las hablas populares iberoamericanas* (2017). Es autor del *Diccionario etimológico del lunfardo* (1998, 2004) y de *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos* (2011), por el que obtuvo el Primer Premio Municipal de Ensayo de la ciudad de Buenos Aires. Sus libros de poesía son *Cáncer de conciencia* (2007), *Gramática personal* (2012) y *La risa postergada* (2017). En 2015 reeditó con estudio preliminar, notas y glosario la primera novela lunfarda: *La muerte del Pibe Oscar* (1926) de Luis C. Villamayor. Es miembro de número titular de la Academia Porteña del Lunfardo y de la Academia Nacional del Tango.

**H. Daniel Dei** (1944). Es desde el 2015 Director del Doctorado en Filosofía de la UNLa y del Centro de Investigaciones Éticas. Doctor y Profesor en Filosofía (UBA). Ensayista, investigador y poeta. Ha ejercido la docencia universitaria y la gestión de investigación en diversas universidades de gestión pública y privada de nuestro país y del exterior.

Por algunas de sus obras fue distinguido con el Premio Único a Ensayo de la Ciudad de Buenos Aires (1992-1993), también con el Premio Especial Eduardo Mallea, género ensayo (1989-1991) y con la

Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores (1995). Algunos de sus libros y trabajos más significativos, además de los relacionados temáticamente con la investigación, la metodología y la epistemología, son: *La cuestión del hombre*; *Lógica de la Distopía*; *The human being in history. Freedom, Power, and Shared Ontological Meaning*; *Discépolo: todavía la esperanza*; *El Quijote y la identidad iberoamericana*; *A New World. A perspective from Ibero America*.

Desde 1998 es Coordinador Regional para Latinoamérica de The Council for Research in Values and Philosophy (CRVP), la International Society for Metaphysics y The World Union of Catholic Philosophical Societies.



