

Grotesco, inmigración y fracaso *también* en el tango: Enrique Santos Discépolo

“*¡Hay que entrare!*”

Mateo – Armando Discépolo

“*¡El que no llora no mama
y el que no afana es un gil!*”

“*Cambalache*” – Enrique Santos
Discépolo

“*El grotesco es la caricatura de la
propuesta liberal.*”

David Viñas

A Armando Discépolo (desde aquí, “A.D.”) se lo reconoce como “el padre del teatro grotesco criollo”, tomando como primera obra grotesca a *Mateo*, estrenada en 1923. A partir de este éxito, escribe 10 obras más (dos en colaboración)¹ y desde 1934 en adelante, se dedica a poner en escena y dirigir obras de otros autores. Por su parte, su hermano menor, Enrique Santos Discépolo (desde aquí, “E.S.D.”), de actividades más eclécticas (autor y actor de cine y teatro, compositor —con escasos conocimientos musicales, según sus propios dichos—, más tarde locutor de radio...) trascendió como letrista de tangos. Si bien reconocidísimo como tal, sus aportes al modo grotesco² dentro de la música popular

¹ En 1924 escribe *Giácomo* en colaboración con Rafael José de Rosa y en 1925, *El organito*, en colaboración con su hermano Enrique.

Para este trabajo no tomaremos en cuenta la polémica sobre quién es el autor *real* de los grotescos de A.D., principalmente porque nadie más que Norberto Galasso (1986; 2004) ha proseguido la discusión. Si bien es plausible que las obras firmadas por A.D. hayan sido escritas por su hermano, desde este trabajo nos atendremos a marcar ciertos paralelos entre la producción teatral y musical de modo grotesco en la Argentina de los años 20 y 30, sin hacer foco especial en la relación que une a ambos hermanos, ni a quién corresponde realmente el mérito de lo escrito.

Por otra parte, dejamos sentada la posición de que, por más indicios que haya, éstos no significan ninguna prueba, por lo que las conclusiones o insinuaciones que hace Galasso, sin una investigación de mayor profundidad, que evidencie pruebas concretas de la apropiación de los textos por parte de A.D., nos parecen poco atinadas y, por ende, irrelevantes.

² Entre las distintas categorías con que podríamos llamar a lo grotesco (género, estilo, modo y otras), elegimos la de “modo”, sin profundizar demasiado en ello y guiándonos por la conceptualización del

no parecieron haberse destacado de una forma tan clara como los de A.D. con respecto al teatro. Sin embargo, desde este trabajo planteamos que, en términos literarios, la tesis que postula David Viñas (1973) sobre el grotesco, la inmigración y el fracaso en A.D. es útil también para la tanguística de E.S.D., lo que refuerza la hipótesis de Viñas, ya que para una época similar, dos formas literarias diferentes (el teatro y la canción popular) hacen uso de un mismo recurso (el humor grotesco, con su trasfondo dramático), con el que dan cuenta del desengaño del proyecto liberal de los años 20 y 30. Si bien se valora a la poética de E.S.D. como la que mejor describió a la Década Infame (“incluso mejor que la ‘verdadera’ poesía”, dirán desde la academia), aun antes de que ésta llegara (su primer tango, “Qué vachaché”³, es de 1926), quizá no se le dio todavía una preponderancia suficiente al modo en que llega a esta síntesis, y a la importancia que tiene el humor para construir un discurso literario que permita profundizar en la crítica social. Así como Viñas descubre en el teatro de A.D. una expresión artística que refleja el fracaso de la propuesta liberal de inmigración en Argentina, en E.S.D. el fracaso será total, ya sea a causa de “la suerte, qu’es grela”, “la indiferencia del mundo / que es sordo y es mudo” (“Yira yira”), de la gente y el amor traicioneros (“Tres esperanzas”) o del mismísimo Dios (“Tormenta”); de cualquier forma, como dice Viñas, “se corrobora que el mismo proyecto de ‘hacer la América’ era grotesco: un ingenuo e ineficaz proyecto de eludir el trabajo con la magia” (Viñas, 1973: 78).

Es interesante notar quién es el fracasado en cada caso. Mientras en el teatro de A.D. el sufrimiento penetrante se da por la dificultad de alimentar a la propia familia (tal es el caso de *Mateo*, *El organito* y *Stéfano*, por ejemplo) y por la disyuntiva “padre ‘conservador’ inmigrante – hijo ‘moderno’ argentino”, en los tangos de E.S.D. el que ve caer sus ilusiones es simplemente “un gil”, más preocupado por una debacle moral que por la material. En A.D. el fracaso económico es palpable, y lo que subyace es la (supuesta) decadencia moral. En E.S.D. el “gilito embanderado” tiene más características de filósofo de café (quizás ese “hombre de Corrientes y Esmeralda” del que habla Raúl Scalabrini Ortiz) que de padre de familia incapaz de llevar el alimento a sus hijos.

En base a estos dos tipos de fracaso, podemos pensar también en dos tipos de grotesco: en A.D. se exaltan mucho las imágenes y las situaciones grotescas. En *Mateo*,

canónico *Fantasy: literatura y subversión*, de Rosemary Jackson, en donde se refiere a lo fantástico también como un modo.

³ Tanto los nombres como las letras de los tangos han sido obtenidos de www.todotango.com, que en la mayoría de los casos cuenta con las imágenes de las partituras que avalan las elecciones de métrica y puntuación.

por ejemplo, con el trasfondo de la terrible situación de Miguel, en la que debe echar a sus hijos de la casa porque no hay para comer (y ellos no aportan para que haya) y se ve obligado a “entrare” (es decir, sale a robar), el humor es una constante: apenas llega de vuelta a la casa (en el último cuadro), en el momento de mayor tensión de la obra, pues el robo salió mal, y Miguel sólo aguarda por lo peor (que la policía lo lleve), la narración que le hace a la esposa está cargada de dramatismo, pero también de humor:

Doña Carmen: ¿Qué tiene? ¿Qué te ha pasado?

Miguel: He perdido el coche.

DC: ¿Qué dice?

M: He perdido a Mateo...

DC: ¡Ma!...

M: He perdido la galera. ¡He perdido la cabeza!

(A.D., *Mateo*: 55)

Nótese el efecto humorístico generado a partir de la repetición y del cambio de sentido, del literal (que ha perdido el coche, el caballo y la galera) al figurado (que ha perdido la cabeza, que se ha vuelto loco).

M: [...] Mateo no daba más. “¡Atajen! ... ¡Atajen! ... ¡Ladrone!”.

DC: ¿Ladrone?

M: No. Sí. La gente siempre que corre a alguno grita: “¡Ladrone! ¡Ladrone!”. Es una costumbre muy fea que tienen acá.

(*Ibíd.*: 56)

Aquí Miguel comete un error en su relato (“pisa el palito”, diríamos en la jerga popular), y lo salva con una generalización casi absurda, causando la risa del espectador, que sabe que la historia que está relatando es en realidad una gran mentira para encubrir su robo. Poco después, Miguel piensa que está por entrar Severino a la habitación, por lo que se sube a la cama con un zueco en la mano como mayor arma, que casi termina impactando en la cabeza de su hijo Chichilo, pues es él quien abre la puerta. Aquí, en medio de lo que sería una venganza contra el vil y próspero némesis de Miguel, la escena está teñida de un humor burdo, grotesco, donde la venganza pretende ser dada a través de un zapatazo, y, encima, ésta ni siquiera llega. Para cerrar este cuadro (y antes de que llegue el hijo Carlos vestido de chofer, y luego la policía para llevarse a Miguel), A.D. narra la que posiblemente sea la más desesperante imagen grotesca de su teatro: Miguel hace bailar al ritmo de su acordeón a Doña Carmen, que, según la didascalia, “baila, las manos en las

caderas, rígida” y “se le ven las lágrimas”⁴ (*Ibíd.*: 60). La supuesta alegría de bailar, practicada con la mayor de las tristezas, persiguiendo el ilusorio fin de simular frente a la policía que “allí no ha pasado nada” podría ser un motivo humorístico, pero las lágrimas de Doña Carmen transformarían a cualquier eventual reidor en el más cínico de los espectadores, incapaz de conmoverse ante el fracaso que sólo puede ser narrado desde lo grotesco, porque como simple drama resultaría inaceptable. Mientras el drama se ilustra en un llanto, lo grotesco podría ser pensado como una mueca⁵, una mueca más bien triste, que define mucho más al fracaso del inmigrante (de Miguel, de Stéfano, de Saverio en *El organito*, de don Anselmo, el protagonista de *Muñeca*, tan destacable por su fealdad como por su deseo de amar): la mueca puede pensarse como una deformación de la sonrisa, como el pasaje al llanto de una persona que traía ilusiones de progreso, de amor, de una familia próspera, de alcanzar la buena vida a partir del trabajo duro y de una moral intachable (aunque esto no sea válido para Saverio, el “mendigo profesional”). El proyecto liberal argentino prometía emular al “sueño americano”; el *dolce far niente* del período alvearista, coronado con la estrepitosa caída del sistema capitalista en el 29, y su repercusión en Argentina pusieron fin a ese sueño, y el teatro de A.D. mostró esa sonrisa desfigurada ya desde los años 20.

Así, vemos en A.D. una fiel muestra del modo grotesco, según la definición que da Beatriz De Nóbile en el prólogo de la edición de Kapelusz:

En esencia, la nota fundamental [del grotesco] es la íntima relación de lo trágico y lo cómico, es decir, la simultaneidad de ambas especies dramáticas en una misma situación y en un mismo personaje. Pero a esta situación se llega a través de un mundo en descomposición, cuando los valores están en crisis, cuando la risa franca no tiene cabida porque adentro hay algo que se derrumba. [...] El grotesco es desproporción, desequilibrio. (De Nóbile, 1976: 13-14)

El desequilibrio es, justamente, esperar el arresto bailando.

Decíamos antes que en muchos de los tangos de E.S.D. también aparece la figura de un fracasado, aunque en este caso el fracaso ya no es tanto material como “espiritual”,

⁴ Si bien esto es apreciable en el texto, es válido plantearse cómo podría ser representado en el teatro, para que las lágrimas se noten a cierta distancia. De todas formas nuestro trabajo es con el texto, y nos atenderemos a él.

⁵ Al respecto del grotesco como una mueca, el director teatral Guillermo Cacace, responsable de la última puesta en escena de *Mateo* en Buenos Aires a la fecha, dice en una entrevista al diario *La Nación* del 21 de octubre de 2011: “Me atrae mucho esa tensión que provoca [el grotesco], *esa mueca que no resuelve ni hacia la comedia ni hacia la tragedia*. Me gusta llevarlo al actor a una exposición que no lo tranquiliza en la certeza de un género. Y un género como el grotesco no tranquiliza ni en el gag, ni en la ocurrencia” (cursiva nuestra).

moral. En cierta forma, pese a hablar mucho del dinero, los tangos de E.S.D. no hablan de crisis económica, sino de una crisis en los valores, que hacen del protagonista (casi siempre, la voz cantante⁶) no un “pobre”, sino un “gil”. Y esta nomenclatura es esencial si pensamos en términos de lo grotesco. Autoproclamarse un gil tiene necesariamente una tonalidad humorística; no es un insulto violento (sería más suave que “boludo” y mucho más que “pelotudo”), pero no deja de ser un poco denigrante, aunque más bien simpático, mucho menos serio que sus posibles equivalentes más académicos “tonto” o “ingenuo”, quizás. Dice Osvaldo Pellettieri que “por donde mire, el personaje (siempre el mismo, con leves modificaciones) de los tangos de Discépolo está rodeado por el fracaso” (1976: 136). Es decir, este gil busca el Bien (y este Bien, como decíamos, no es necesariamente una prosperidad económica), pero está rodeado por el Mal, o al menos, sólo eso parece ver. La mirada ilusionada choca contra la realidad, y E.S.D., tal como hizo su hermano en el teatro, nos muestra esa transformación de sonrisa en mueca, ese paso previo al llanto que se toma con cierto humor. “El verdadero amor se ahogó en la sopa: / la panza es reina y el dinero Dios” (“Qué vachaché”): E.S.D. dice la triste realidad que ve, pero lo hace con una imagen grotesca, mezclando lo intangible y altísimo (“el verdadero amor”) con el bar, con lo burdo, lo material, con la sopa de todos los días.

De todas formas, para pensar en el modo grotesco dentro de los tangos de E.S.D., vamos a escaparle al espacio ya tan trabajado de esa suerte de cadena evolutiva que traza Oscar Conde (2003) en la poética de E.S.D.: “Qué vachaché”, “Yira yira”, “¿Qué sapa, Señor?”⁷ y “Cambalache”. En estos cuatro tangos el humor apacigua lo trágico del drama, que sólo es una historia en “Qué vachaché” (historia bastante desdibujada, pues es la mujer “requeteamurada”, cantándole al hombre todas las fallas de su moral, que poco condice con los verdaderos valores que se manejan hoy día en la sociedad: “Dame puchero, guardá la decencia... / ¡Plata, plata y plata! ¡Yo quiero vivir!”). En los otros tres (y también en “Qué vachaché”) se trata sobre todo de esas “pinturas sociales” que construía E.S.D., cuadros que retrataron una época (¿la Década Infame solamente, o la “era capitalista”, que llega hasta nuestros días?). Pero lo grotesco que encontramos tan fácilmente en expresiones como “cuando manyés que a tu lado / se prueban la ropa / que vas a dejar...” (“Yira yira”), “la paz está en yanta” (“¿Qué sapa, Señor?”) o en esa deliciosa ironía que al

⁶ Elegimos usar este término en lugar del clásico “yo poético”, ya que nos resulta más feliz para la ocasión de la música popular, cantada, a diferencia de una poesía pensada para ser leída o, a lo sumo, recitada.

⁷ En este caso, tomamos la titulación que escoge Conde (2003; “¿Qué sapa, Señor?”) y no la de todotango.com (“Qué sapa señor?”), porque esta última tiene problemas de puntuación, y no usa la mayúscula, indispensable para comprender el sentido del tango (además, en este caso, todotango.com no muestra la imagen de la partitura en la que podría apoyarse tal escritura).

leerse presenta una disyunción, mientras que, al escucharse, no es más que una adjetivación oximorónica: “¡Hoy resulta que es lo mismo / ser derecho que traidor!... / ¡Ignorante, *sabio o chorro*, / *generoso o estafador!*” (“Cambalache”, cursiva nuestra) tal vez no es tan evidente en otras piezas de E.S.D., o simplemente no luce tanto.

En tangos más cómicos, como “Chorra”, por ejemplo, la narración pinta una situación grotesca más del estilo del teatro de A.D. (el propio E.S.D. lo define como un tango “grotesco”, según Galasso —2004: 55—): está la escena desgarradora, el hombre al que “[le] tragaron lo que [le] costó diez años de paciencia y de yugar”; un tipo decente, el famoso “gil”, que fue engañado por una familia de estafadores. Si, como dice E.S.D., “una canción popular debe ser siempre el problema de uno padecido por muchos” (en Galasso, 1986: 30), esta graciosa trama que deja a la voz cantante gritándole “¡chorra!” a su estafadora puede tener una significación mayor en el marco de la época: los giles somos muchos, el carnicero nos representa, y no nos vamos a quedar callados: si no podemos hacer nada contra las injusticias, al menos nuestro grito lo va a escuchar todo el mundo: chorra vos, chorra tu vieja, chorro tu papá. Es cierto, la lectura está un poco teñida de cierta moralina, pero nos sirve para pensar cómo funciona lo grotesco en medio de esta mezcla de comicidad y desconsuelo. El carnicero abandonado y engrupido es ya una figura grotesca por antonomasia: el violento hombre de cuchillo, embaucado por una mujer y gritando su desgracia a los cuatro vientos. Ante este escenario, busca advertir a los otros, para que no caigan en la misma trampa que él. Pese a haber perdido todo —y ni hace falta que lo diga—, “¡lo que más bronca [le] da / es haber sido tan gil!”.

En esta historia E.S.D. muestra el fracaso y la humillación de aquel que deposita esperanzas, que tiene fe en el amor. Pero el fracaso es exhibido entre risas, como en el teatro de A.D., y la canción tiene un tinte cómico que no tiene “Martirio”, por citar un ejemplo. En “Martirio” —que, como cuenta Conde (2003), fue escrita durante una de las múltiples ausencias de su mujer, Tania—, se cuenta el drama desgarrador de un amor traicionero que es imposible abandonar. Este tango no tiene lunfardo (indispensable para la comicidad en E.S.D., cumpliendo su rol clave de lenguaje de jerga, en el que hay un tono de complicidad con el oyente), ni presenta vestigios de felicidad pasada. No habla de una *caída*, de una esperanza derrotada: en “Martirio”, E.S.D. habla directamente *desde el piso*, lo que genera un canto dramático y desesperado, pero que no revela el fracaso, pues no se presenta la ilusión.

Para narrar el fracaso (y siempre pensando en la teoría de Viñas) se necesita contar la ilusión. En “Chorra”, el hombre acaba de desengañarse (“desayunarse”, en la

terminología de E.S.D.) de su mujer, está en ese proceso en el que la risa se transforma en llanto, justo en la mueca grotesca, tal como Stéfano, que aún cree posible (o si no él, al menos su familia) el éxito (“hacerse la América”, en términos de Viñas) a partir de una grandiosa obra que nunca comienza a componer. En “Martirio” ya no se ven vestigios de ilusión, por lo que no se da el fracaso, sino solamente el drama, así como “Justo el 31” o “¡Victoria!” narran hilarantes historias que nunca llegan al grotesco, por la sencilla razón de que el drama está completamente ausente.⁸

Resulta inevitable en este momento pensar en otros dos autores que, para la misma época en que A.D. escribía el teatro y E.S.D. sus tangos, reflejan desde distintas aristas literarias (la novela y el ensayo, respectivamente) la narración del fracaso durante los años 20 y 30 del proyecto inmigratorio liberal: en Roberto Arlt (mencionado en casi todos los estudios sobre cualquiera de los dos hermanos Discépolo) las ilusiones y los fracasos son dos caras de la misma moneda, y tanto *El juguete rabioso* como *Los siete locos* y *Los lanzallamas* dan sobrados ejemplos para pensar en un sistema que alimenta el deseo (la ilusión) a la vez que coarta las posibilidades de alcanzar su concreción⁹. Y si Arlt es un anticipo de la debacle capitalista (incluyendo a la caricatura de lo que serán los líderes carismáticos de Max Weber, ese Astrólogo que a la postre fue tan grotesco como una versión humorística de Hitler o Mussolini), Raúl Scalabrini Ortiz retrató, apenas un año después de comenzada la Década Infame y a dos del crack de Wall Street, a ese “Adán Buenos Aires” que, según el prólogo de José María Rosa de 1964, “alienta esperanzas que no se confiesa; porque no es un vencido sino un escéptico que ignora el camino a tomar. Espera. Está solo y espera.” (1971 [1931]: 12).

Ni hace falta destacar que “esperar” y “esperanza” mantienen la misma raíz. Sin ilusión no hay fracaso, y para describir el fracaso, tanto A.D. como E.S.D. (y Arlt y Scalabrini) deben valerse de personajes que tienen o tuvieron alguna vez la esperanza. “Tres esperanzas” se perfila entonces como la apoteosis de la mueca grotesca discepoliana:

Son ganas de olvidar,
¡terror al porvenir!

⁸ Aquí podríamos recordar a E.S.D. al decir que “en arte, lo cómico por lo cómico nunca va muy lejos” (en Galasso, 1986: 20). Sin embargo, de ningún modo queremos desmerecer a estos tres tangos citados — “¡Victoria!”, en especial, resulta muy destacable, invirtiendo el tópico tanguero del hombre acongojado por la ida de la mujer—, sino sólo ubicarlos por fuera de nuestro corpus, y demostrar que en ellos no se comprueba la hipótesis que sostenemos para los “tangos grotescos”.

⁹ Viñas deja una pregunta planteada en su ensayo, aunque intuimos que su respuesta hubiese sido afirmativa: “En suma, si el éxito privado del liberalismo retacea la realización social del inmigrante y del rescate *inmediato* de los héroes de [Armando] Discépolo, es porque ¿el liberalismo necesitaba del fracaso del inmigrante y del hombre con carencias para asegurar su sobrevivencia?” (Viñas, 1973: 126, cursiva original).

Me he vuelto pa' mirar
y el pasao me ha hecho *reír*...
¡Las cosas que he soñao,
me cache en dié, *qué gil!*
("Tres esperanzas", cursiva nuestra)

En cursiva se marcan tres de las cuatro etapas del esquema que realiza Pellettieri para la poética de E.S.D.¹⁰: el pasado, que es bondad e ilusión; el presente, que es desilusión y fracaso; y el futuro, que no existe, que es la inmovilidad temporal (Pellettieri, 1976: 119). En la estrofa anterior aparece la etapa que falta: el pasado más reciente, que es la pérdida de la ilusión y la aparición del mal ("tres esperanzas / tuve en mi vida / dos me engañaron, / y una murió..."). Resulta interesante entonces la lectura de Pellettieri: "El tiempo ayuda a la concreción de lo grotesco, anula lo valioso, lo duradero, lo proporcionado. Lo convierte [...] en desproporcionado, estéril, torpe. El amor se convierte en rencor. Los ideales en resentimiento social." (*Ibid.*). Lo grotesco acaba siendo, entonces, una burla a la ilusión; el fracaso muestra caras desfiguradas, que miran con una mueca irónica a sus esperanzas pasadas, pero que en realidad no son capaces de desembarazarse del todo de ellas. Para que existan rencor y resentimiento, algo de aquella luz de esperanza debe mantenerse aún viva. De lo contrario, el grito des-esperado no existiría. Por eso el hombre de Corrientes y Esmeralda, pese a estar solo, aún espera. Por eso don Miguel sigue aferrado a Mateo y lamenta profundamente haberlo perdido. Por eso Saverio afirma que la *sucia* plata que gana con el organito, la gana no dando vuelta al manubrio, sino dándole "vuelta al alma" (73). Él aún cree en ese alma; la sociedad lo volvió un cínico, pero él no es un cínico: no goza mendigar y explotar a sus empleados; sólo goza de no ser un gil, explotado por los otros. E.S.D. cuenta en sus tangos el fracaso, pero lo hace con esos ojos y ese tono entre alegre y triste; se sabe fracasado (él y su sociedad), pero lo que escribe en realidad es esperanza. Al decir "yo hubiera dado la vida / para salvar la ilusión" ("Desencanto") está mostrando toda su verdad: él canta (porque eso es lo que hace, por más que no vocalice) los fracasos para salvar esas ilusiones. El proyecto liberal es inviable, pero aquí estamos todos, solos, cantando y esperando.

¹⁰ Por supuesto, en el trabajo de Pellettieri, influenciado por el estructuralismo de la época (él mismo lo reconoce en su libro), el afán de la esquematización, que tanto simplifica (para bien y para mal), es una constante. Sólo nos servimos de este esquema porque creemos que en buena medida contiene los elementos necesarios para conformar al modo grotesco.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes:

- DISCÉPOLO, Armando (1966 [1924]), *Muñeca en Muñeca – El organito – Stéfano*, Ediciones del Carro de Tespis, Buenos Aires.
- DISCÉPOLO, Armando (1976 [1923]), *Mateo en Mateo – Stéfano*, Kapelusz, Buenos Aires.
- DISCÉPOLO, Armando (1976 [1928]), *Stéfano en Mateo – Stéfano*, Kapelusz, Buenos Aires.
- DISCÉPOLO, Armando y DISCÉPOLO, Enrique Santos (1966 [1925]), *El organito en Muñeca – El organito – Stéfano*, Ediciones del Carro de Tespis, Buenos Aires.
- DISCÉPOLO, Enrique Santos, “Qué vachaché” (1926), “Chorra” (1928), “¡Victoria!” (1929), “Justo el 31” (1930), “Yira yira” (1930), “¿Qué sapa, Señor?” (1931), “Tres esperanzas” (1933), “Cambalache” (1934), “Desencanto” (1936), “Tormenta” (1939), “Martirio” (1940), obtenidas todas de www.todotango.com (se citan sólo las canciones que aparecen en la monografía).

Material crítico y otros:

- CACACE, Guillermo, en entrevista de Pagés, Victoria del día 21 de octubre de 2011, diario *La Nación*, sección “Espectáculos”, páginas 1 y 3.
- CONDE, Oscar (2003), “Enrique Santos Discépolo. La rebelión contra el mundo” en Conde, Oscar (comp.), *Poéticas del tango*, Marcelo Héctor Oliveri editor, Buenos Aires.
- DE NÓBILE, Beatriz (1976), “Estudio preliminar” a *Mateo – Stéfano*, Kapelusz, Buenos Aires.
- GALASSO, Norberto (1986), *Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo*, Ediciones del pensamiento nacional, Argentina.
- GALASSO, Norberto (2004), capítulos III y IV de *Discépolo y su época*, Corregidor, Buenos Aires.
- PELLETTIERI, Osvaldo (1976), *Tango (II). Enrique Santos Discépolo: obra poética*, Ed. Todo es Historia, Buenos Aires.
- SCALABRINI ORTIZ, Raúl (1971 [1931]), *El hombre que está solo y espera*, Editorial Plus Ultra, Buenos Aires.
- VIÑAS, David (1973), *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*, Corregidor, Buenos Aires.