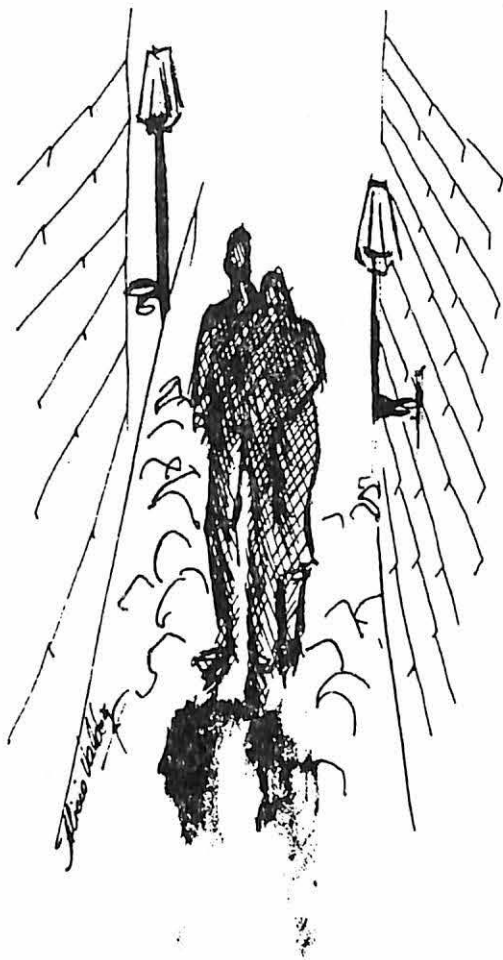


EL ORGANITO: ENTRE ALVEAR, ARLT, BORGES Y ARMANDO DISCÉPOLO.

Carlos Gazzera

Universidad Nacional de Córdoba

A Roxana Patiño



"Calles de Buenos Aires profundizadas
por el transitorio organillo
que es la vehemente publicidad de las almas,
calles deleitables y dulces
en la gustación del recuerdo,
largas como la espera..."

[Jorge L. Borges: *Inquisiciones*, 1925]

"HUMBERTO (15 años): -Entonces soy yo.
Me chiflan las tripa.
¿Te acordá de aquel que mató al otro por un salame?
NICOLÁS (18 años): -Está en cana.
HUMBERTO: -Pobre. Sí...el juez había morfao.
NICOLÁS: -Todos los jueces morfan.
HUMBERTO: -Yo quisiera ser juez..."

[Armando Discépolo: *El organito
-grotesco en dos actos-*, 1925]

"Al paso de un pobre viejo
puebla de notas el arrabal
con un concierto de vidrios rotos
el organito crepuscular"

[José González Castillo: *Organito de la tarde*, 1925]

"El último organito irá de puerta en puerta
hasta encontrar la casa de la vecina muerta,
de la vecina aquella que se cansó de amar."

[Homero Manzi *El último organito*, 1948]

Si 1926 es el año clave para fijar el corte, el quiebre definitivo de una literatura "campera" a una literatura "urbana", -es el año de publicación de textos como: *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt, *El tamaño de mi esperanza*, de Jorge Luis Borges, *Tierra farragosa* de Joaquín V. González, *La tierra del agua y del sol*, de Mateo Booz-, no es menos cierto que el año 1925 marque el punto más alto de acumulación de textos que plantean dicha polémica: *Airampo: la ciudad y Pueblecitos montañeses* de Juan C. Dávalos, *La ciudad de los sueños* de Arturo Capdevila, *La canción del barrio y otros poemas*, de Evaristo Carriego, *Inquisiciones* de J. L. Borges, por citar algunos de los más importantes. Es en este bienio, entonces, en donde podemos encontrar ese juego de pliegue y costura -del campo a la ciudad, pasando siempre por el suburbio (la zona de frontera que reemplaza a los fortines de la Generación del '80)- que textualiza la literatura argentina en sus páginas más brillantes.

Pero si el quiebre de 1926 se lee en ese maniqueo esquema de Campo (vs) Ciudad, Viejo (vs) Nuevo, ¿cuál es el lugar en donde se acumula el principio de ese nuevo imaginario?, ¿qué elemento problematiza y perturba al viejo esquema socio-cultural? Si la modernidad marca los "nuevos tiempos", -en tanto la llegada del yrigoyenismo en 1916 es coetáneo de las vanguardias literarias- ¿qué respuestas se intentan dar en la cultura argentina a los elementos "residuales" y no sintetizados aún por esa nueva fuerza "popular aristocratizante" representada por el "alvearismo" de la *belle époque*?

El "lugar común" de la crítica es intentar responder a estos interrogantes desde la doxa: *Boedo* (vs) *Florida*. Y esto no está mal si apuntamos que la diferencia básica entre los *veristas* de Boedo y los *ultraístas* de Florida se

corresponde a las dos formas fundamentales de entender el problema de la "modernidad". Pero ellos, evidentemente, no agotan las respuestas y la polarización no alcanza para explicar el fenómeno. Es más correcto pensar en una explosión que termina por atomizar las voces de la cultura: el nuevo imaginario social de la Democracia Participativa, instaurado por el yrigoyenismo, no sufre el deterioro que muchos intelectuales suponen -su regreso al gobierno en 1928 lo confirma. La "alvearización" en política no ha encontrado su correlato en la cultura, sector hartado complejizado por una intensa red de conflictos discursivos en donde, pese a los esfuerzos de la cultura oficial y las rencillas internas de cada uno de los grupos en cuestión, ninguna voz logra imponerse hegemónicamente: a la literatura "cultura" se la encuentra fragmentada y a su vez enfrentada y/o atravesada por otros elementos de la industria cultural en ascenso: por allí están el cine, la literatura de divulgación científica, la literatura de folletín, las revistas "rosas" -para el público femenino-, la literatura deportiva, el *cabaret*, la cancha de fútbol -para el público masculino-, y, el circo y el teatro -con pretensiones familiares. Las ofertas del mercado, como se ve, comenzaban a expandirse.

BOEDO Y FLORIDA: EL VÉRTICE DE LA HETERODOXIA.

No vamos a redundar aquí sobre el interesante capítulo que representa para la historia de la literatura argentina el debate entre *Boedo* y *Florida*. Como ha señalado ya Juan C. Portantiero,

la literatura de ambos grupos era una expresión del fracaso y de la soledad espiritual de las capas medias urbanas¹.

¹ Juan Carlos Portantiero: *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Buenos Aires, 1961, p. 121, citado por Adolfo Prieto en: *Estudios de Literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969, p. 54.

Sin embargo, para ubicarnos en esta caracterización, es necesario avanzar sobre el proceso histórico y político-social de la alvearización.

Sin duda, *Boedo* y *Florida* son el vértice de la fragmentación y atomización de ese fracaso. Ambos grupos intentaban dar una respuesta al caos²: «ordena el mundo». El ejemplo se lee en varios ensayos de Borges, pero el titulado «La aventura y el Orden» de *El tamaño de mi esperanza* (1926) es el más claro. Allí se puede ver el esfuerzo que hace este autor por ordenar la «modernidad», proyecto emparentado, claro está, con el de reestructurar el pasado y su inscripción en la tradición:

Ni Estanislao del Campo ni Hernández ni el organito que concede en la esquina la queja entregadiza del sin amor o la ambiciosa valentía que por *El Taita* de arrabal se abre paso, consienten versos al itálico modo.

Y, más adelante:

El ultraísmo, que lo fió todo a las metáforas y rechazó las comparaciones visuales y el desapacible rimar que aún dan horror a la vigente lugonería, no fue un desorden, fue la voluntad de otra ley³.

Los ultraístas de *Florida* nucleados en sus revistas: *Martín Fierro* y *Proa*, dan muestras permanentes de buscar ese orden en sus tradiciones. Los de *Boedo* organizan el mundo hacia adelante, ubicándose en una utopía realizable en el futuro. Quizá la dimensión ideológica de ambos grupos se lea en cómo

entendían ellos la literatura: los de *Boedo* como *denuncia y acción*⁴:

Más que a un programa teórico nos ajustamos a un programa de acción... Somos partidarios de la acción en cualquier terreno⁵

los de *Florida*, parecen entenderla como *ejercicio* del «fervor» y la «parvedad», como diría Borges al presentar a Norah Lange: «Ejercitamos la imagen, la sentencia, el epíteto, rápidamente compendiosos»⁶. En este intento de ordenar el caos, ambos grupos tienen, entonces, que ubicarse ante ese objeto inmediato en que se inscribe la modernidad: la ciudad. Y sus respuestas dejan de ser topológicas: ya no

⁴ Estos términos nos llevan a pensar de qué modo los hombres del *Verismo* de Boedo tuvieron como plafón ideológico, las ideas y la literatura anarquista en general, y la literatura de denuncia de Rafael Barrett, en particular. Sobre esta influencia véase la referencia hecha por Graciela Montaldo en su trabajo «Literatura de izquierda: humanitarismo y pedagogía», en *Historia social de la literatura argentina: Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Tomo VII, Buenos Aires, Contrapunto, 1989, cap. XVI, p. 367-391. Es significativa también la importancia que le asignaron a Rafael Barrett los responsables de *La campana de palo*, dedicándole una emotiva página de adhesión y exaltación: *Barrett sintético*, 4, ago. 1995, p. 14.

⁵ «Editorial» de la revista *Claridad* (feb. 1997), citado por Adolfo Prieto, *op. cit.*, p. 44. Recordemos que esta revista reemplazó a la revista *Los Pensadores* (1922-1926) como órgano de los intelectuales de izquierda. *Claridad* fue algo más que una revista, fue una editorial en la que no sólo publicaron los anarquistas, socialistas y comunistas, sino todos aquellos que tuvieran «algo para decir». Dentro de sus objetivos estaba el posibilitar la democratización de la cultura y, en consecuencia, sus esfuerzos se dirigieron al público con intenciones pedagógicas, no para influirlos en sus ideas de izquierda sino -lo decían ellos permanentemente en sus editoriales- para otorgarle herramientas a todos aquellos hombres que quisieran ser «verdaderamente libres». Una interesante historia de esta editorial, que en plena década del '30 llegó a editar un libro por día, puede leerse en *Todo es historia*, 15, 172, sep. 1981, p. 8-46. Escriben allí: José Barcia, Elías Castelnuevo, Sergio Bagú, Emilio J. Corbière, Ernesto Giudici, Saúl N. Bagú y Héctor F. Miri.

⁶ Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, *op. cit.*, p. 84.

² Cfr. Beatriz Sarlo «Borges pregunta sobre el orden» en: *Punto de Vista*, 15, 43, ago. 1992, p. 17, y ss.; y Silvia Molloy «Borges y la educación», 7, Feb. 1987, p. 57 y ss. También recomendamos para este punto: Beatriz Sarlo: *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995; Daniel Balderston: *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1996.

³ Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994, p. 70.

alcanza con decir que *Florida* es el «centro» de la ciudad y *Boedo* la «periferia», el arrabal. Ambos grupos se (auto)definen por su mirada «tropológica» de esa zona de frontera. Mientras los de *Florida* se caracterizan por sus excursiones al arrabal -provenientes de la luces del centro-, los de *Boedo* se reivindican como los habitantes naturales (no culturales) de ese espacio. La densidad de este cruce de miradas y la disputa por su legitimidad puede verse en los dos breves ejemplos que traemos a cuenta a continuación, en donde la decodificación de la ciudad está significativamente expuesta en cada una de las líneas de tensión que le eran visibles a cada grupo, permitiéndole así, rescatar a cada uno de los intelectuales enrolados en el debate cultural de aquellos años, los elementos diferenciadores que lo situaban de uno u otro lado:

Ni de mañana ni en la diurnidad ni en la noche vemos de veras la ciudad; (a)

Canning y Rivera, intersección sentimental de Villa Crespo, refugio de vagos y filósofos baratos; pasaje obligado de fabriqueras, gorreros judíos y carniceros turquescos; Canning y Rivera, camino de Palermo, esquina con historia de un suicidio (una muchacha hace un año se tiró de un tercer piso y quedó enganchada en los alambres que sostienen el toldo del café salvándose de la muerte), y un café que desde la mañana temprano se llena de desocupados con aficciones radiotelefónicas (b)⁷.

⁷ La primera cita (a) pertenece a J. L. Borges, de su texto *Inquisiciones*, ed. cit., pág. 87; la segunda cita (b) pertenece a Roberto Arlt: «Canning y Rivera», en *Aguafuertes Porteñas, Obras completas*, Buenos Aires, Carlos Lohlé -Planeta Biblioteca del Sur, 1991, tomo II, p. 521.

El cruce de citas que hacemos aquí no es arbitrario. En oposición a lo que muchos creen, Borges no ignoró la importancia de Arlt dentro del campo literario argentino y, más allá de la perspicaz observación de Ricardo Piglia al leer el cuento «El indigno» de *El informe de Brodie* como «una miniatura de *El juguete rabioso*» (cfr. *Respiración artificial*, Seix Barral, 1994, p. 136), el mismo Borges reconocía, en 1926, en *El tamaño de mi*

Terciando en esta polaridad de *Boedo* y *Florida* aparecen, hacia 1925, los intelectuales nucleados en otra publicación: *La campana de palo*, formada a contrapelo de esta división maniquea. Allí se reúnen Gustavo Riccio, Alvaro Yunque, Raúl González Tuñón, Juan Guijarro y Luis Emilio Soto. Estos intelectuales impugnan a *Boedo* y *Florida* como las únicas voces representativas de la literatura de la «nueva generación». Son los primeros en dejar asentado que el terreno de la literatura «moderna» era mucho más heterodoxo y mucho más complejo de cómo se lo caracterizaba⁸.

esperanza: "Roberto Arlt y José S. Tallón son el descarado del arrabal, su bravura. Cada uno de nosotros ha dicho su retacito de suburbio: nadie lo ha dicho enteramente."

⁸ *La campana de palo* publicó su primer número el 17 de junio de 1925. Pero su arremetida contra la división Boedo - Florida será objeto de su editorial (anónima) recién el no. 4, del 21 de agosto de 1925: "Florida y Boedo". Allí el editorialista ataca al director de *Martin Fierro*, Evar Méndez, diciendo: "Con un criterio pueril, demasiado simplista, el director del periódico *Martin Fierro* divide a la nueva intelectualidad argentina en dos partes definidas y rotuladas. Una: la que tiene por tribuna al periódico *Martin Fierro* y a la revista *Proa*; es la de Florida. La otra: la que tiene por tribuna a *Los pensadores*; es la de Boedo. Que haya una sección Florida, con una innumerable cohorte de niños que fabrican metáforas y se postran frente al ídolo Ramón: es innegable. Existe ese grupo, y bien definido, con su estética que responde al concepto burgués del 'arte por el arte', con su indiferencia al afligente problema social, con su desdén de 'aristócrata del pensamiento' (sólo lo son del dinero) hacia la multitud que se apiña en los conventillos de los suburbios. Allí está la sociedad de 'Los Amigos del Arte' protegiendo lo snob, a título de vanguardista. A todos los define una unánime pobreza ideológica (...) Pasemos al otro grupo, al de Boedo. No existe, sencillamente. Todo él queda reducido a dos nombres: Castelnuovo y Barletta. El primero es un escritor vigoroso y colorido, de indudable aptitud literaria, aunque sea bien discutible su realismo. El otro, Leónidas Barletta es un pobre diablo al que se le llamó, acertadamente, 'el Quesada de Boedo'. Lo es." Como se ve, estas palabras no sólo afianzan nuestros conceptos sino que dan, además, una idea bien clara del tono vehemente de los debates intelectuales de aquellos años.

EL ORGANITO Y SU MÚSICA DE «FONDO»

Tal como la ha caracterizado Beatriz Sarlo⁹, la ciudad es el lugar-objeto en donde se dirime el debate intelectual de la modernidad: la ciudad vive otro ritmo, huele de otro modo, los sonidos y silencios se organizan de otra manera. La ciudad comienza a ser vista bajo el signo de las luces eléctricas que reemplazan la iluminación a gas y a kerosene, el asfalto asienta las largas polvaredas y el empedrado proporciona nuevos sonidos: mateos, tranvías a caballo y los primeros automotores se quejan en sus intersticios. Los altoparlantes y la radiofonía recorren la Avenida Corrientes y sus cafés, llenando de «barullo» a sus peatones y clientes¹⁰. Buenos Aires crece en las dos primeras décadas de este siglo de manera vertiginosa: su población se duplica en 30 años y la oleada inmigratoria la convierte en una metrópoli. Beatriz Sarlo ha insistido reiteradamente en cómo Buenos Aires, el espacio físico de la ciudad, metaforiza esa *cultura de mezcla*. Sin embargo, sabemos que esa *cultura de mezcla* es la contraventora impertérrita del proyecto cultural de la generación del Centenario: *El crisol de razas*. Propuesta ideológica que tuvieron como horizonte los intelectuales del nacionalismo (Lugones, Rojas, Gálvez, entre otros). Crisol de Razas que se aceptaba sobre la base de las exclusiones, y que ellos, los hombres del Centenario, claro está, hegemonizaban.

Por eso es importante resaltar aquí la diferencia entre «crisol», que define la ideología avasallante de los nacionalistas «blancos» y la heterodoxia cultural, que define la mixturación. El Crisol busca *fundir* los elementos que se combinan intentando dejar siempre afuera los residuos impuros, obteniendo así, una nueva materialidad; la mezcla, en cambio, reconoce esos elementos constitutivos y los respeta como registros en el resultado final. En este sentido, la consigna de *Crisol de Razas* es una consigna autoritaria y hegemónica, en donde todo aquello que no ingresa en la "media" forma parte de lo expulsable. En la consigna de *crisol* lo distinto, lo diferente no es legible, no es narrable, no es reconocible: o se absorbe o se expulsa.

En este sentido, ningún análisis de la cultura argentina en la década del veinte podrá obviar este mínimo esquema ideológico que debaten y textualizan los escritores en sus mejores páginas. Pero tampoco ningún análisis podrá soslayar los otros elementos del campo cultural que funcionan en esa década: como ya dijimos, allí están el teatro -que desde principios de siglo se cultiva masivamente-, el cine, la radiofonía, los folletines¹¹, la eclosión de los periódicos, las publicaciones de libros económicos, los medios gráficos que se hacen eco del fútbol y el box¹², el imaginario del «batacazo» y la «ciencia popular»¹³, etcétera. Un nuevo público debía escolarizarse y estos medios encontraron una forma de hacerlo.

⁹Cfr. "Buenos Aires, ciudad moderna", cap. I de su libro: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, p. 13 y ss. También Raúl García Heras, "Los transportes porteños en vísperas de la Revolución del '30: el radicalismo, el socialismo y la embajada británica" *Todo es Historia*, 16, 184, sep. 1984, p. 84 y ss.

¹⁰Cfr. el Aguafuerte de Roberto Arlt: "El espíritu de la calle corrientes no cambiará con el ensanche" en *Obras completas*, ed. cit., p. 492 y ss.

¹¹ Cfr. Beatriz Sarlo: *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires, Catálogos Editora, 1985, 157 p.

¹²Con respecto a la importancia del fútbol en la década que nos ocupa, cfr. el excelente artículo de Eduardo P. Archetti: "El imaginario del fútbol: estilos y virtudes masculinas en *El Gráfico*", *Punto de Vista*, 17, 50, nov. 1994, p. 32 y ss.

¹³Cfr. Beatriz Sarlo: *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1992, 153 p.

Como telón de fondo de este proceso de modernización hay elementos que representan y metonimizan los fragmentos de esa *cultura de mezcla* en la que queremos insistir: uno de ellos es el *organillo*. Instrumento musical que comienza a ser retirado del centro a los barrios en donde aún la luz y la radio no lo reemplazan. Este instrumento, testigo de los cambios del siglo reaparece, no sólo como objeto retórico de la literatura de los autores de la época, sino que es la metonimización concreta de ese límite entre el arrabal y el centro que se desplaza permanentemente. Hacia 1925 el organillo ya es un elemento decorativo en los bares del centro pero sumamente funcional en los almacenes de las barriadas pobres. Su música recubre los bolsones más humildes del arrabal en donde los «nuevos» ruidos de la ciudad no lo tapa. Tal como lo acota la letra del tango de Castillo, que citamos en uno de nuestros epígrafes iniciales, el arrabal y el viejo hombre que lo opera es la muestra de que la modernidad no ha llegado a todos los sectores de la sociedad. Pauta de ello será el uso que hará de él el film de Ferreyra *El organito de la tarde* (1925) y, por supuesto, el trabajo que realizan los hermanos Discépolo en su grotesco *El organito*, también estrenado en 1925¹⁴.

ALVEAR: SAINETE-GROTESCO-TANGO

Como ha señalado David Viñas, el «grotesco aparece como la interiorización del sainete»¹⁵, es

¹⁴Con respecto al Film de Ferreyra no hemos podido dar con su ficha técnica y, menos aún, revisarlo de manera completa. De allí nuestra escasa información. Con respecto a la obra de los hermanos Discépolo, podemos decir que se estrenó el 9 de octubre de 1925 en el Teatro Nacional de Buenos Aires por la compañía de Pascual Carcavallo. En ese estreno actuaron Rosa Catá, Olinda Bozán, Juan Mangiante, José Otaí, Paco Busto, Efraín Cantello y Valerio Castellani [Cfr. Armando Discépolo: *Obras escogidas*, Clásicos de Nuestro Tiempo, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1969, T. 2, p. 492

¹⁵David Viñas, "Grotesco, inmigración y fracaso", prólogo a: *Armando Discépolo - Obras Escogidas*, ed cit., p. VII.

el encriptamiento de la tensión narrativa propia de ese género -recordemos, de paso, que etimológicamente «grotesco» proviene del latín *crypta* y éste del griego *kripté*: «bóveda subterránea»-. Y si *Boedo* y *Florida* narrativizan junto al sainete el imaginario yrigoyenista en tiempos del alvearismo, el desplazamiento del sainete en el grotesco representa la «escenificación» de ese fracaso refractado del *Crisol de Razas*. Me explico: si la polémica *Boedo-Florida* tiene por límite la alvearización de la política (1922-1928), en el ámbito del teatro, el sainete juega entre *Tu cuna fue un conventillo* (1920) y *El conventillo de la paloma* (1929), entre el Tratado de Versalles (1919) y el crash de la Bolsa (1929). En estos límites formales del género y de la política es en donde el «grotesco» emerge como género nacional fabricando una cuña en la narrativización monológica de las «clases cultas»: el grotesco es, también, una escenificación polifónica de nuestra política. Le otorga la voz a aquellos que no han hablado todavía. Y en ese traslado se propone un cambio de escenario: del «patio» del conventillo -en donde los diálogos azarzuellados del sainete reconstruyen la cotidianidad «clandestina» de los inmigrantes- se pasa a la «pieza» del conventillo, lugar privado en donde las miserias de sus habitantes se despojan de toda apariencia social¹⁶. Pero, ¿qué significa este cambio de

¹⁶«El grotesco puede ser entendido inicialmente como un conjunto de procedimientos formales que puestos en funcionamiento provocan una movilización del sentido, un desplazamiento significativo, una ambigüedad generalizada que solamente el grotesco logra, finalmente, cohesionar, detener. Abordar un texto desde la problemática del grotesco puede ser un intento simplificador si se lo considera una tendencia satírica o hiperbolizante con exclusividad. (...) El grotesco no destruye porque no se coloca fuera del objeto o del personaje aludido sino que moviliza el sentido, lo desplaza, lo modifica, desplaza la fijeza, la unicidad, la monosemia.» Ana María Zubieta, *El discurso narrativo arliano. Intertextualidad, grotesco y utopía*, Buenos Aires, Hachette, 1987, p. 99.

escenario?; ¿es simplemente un proceso de "interiorización", un paso de lo semi-público a lo privado? ¿Dónde se juega realmente lo público y lo privado? Creemos que es en el proceso de pasaje de esa voz de «patio» del sainete a esa voz de la «pieza» del grotesco en donde la tensión narrativa se politiza. Sí, es cierto que es en el patio de los sainetes el lugar en donde la tensión social se escenifica. ¿Pero no es también en ese "encriptamiento" de voces del grotesco en donde la palabra de los individuos se desnuda y nos muestra la verdadera moral social y de clase a la que adhieren? ¿Qué relación podemos establecer entre la *pieza* del conventillo de las clases populares y la *alcoba* de las clases dirigentes? Hay que pensar, entonces, cómo la pieza del conventillo se convierte en un ámbito en donde es posible enunciar ideas y pensamientos que en el espacio del patio podrían ser reprimidas o sancionadas socialmente. Hay que pensar qué tradición se instauró en las prácticas del ejercicio del poder en las clases dirigentes desde la alcoba de Amalia hacia adelante. De allí que creamos que esos discursos enunciados en la pieza/alcoba construyan un contra-discurso, cuya función es siempre cuestionar, relativizar, y subvertir el estatuto de la realidad.

En este desplazamiento hay que considerar también en qué medida el espacio del patio puede ser pensado en relación a la plaza -espacio público por antonomasia¹⁷. Y más aún: esta politización incluye cambios en la moral pública. La vida «privada» -baluarte de la pequeña burguesía- de los excluidos deja de ser el espacio sombrío que muchos temen y se muestra, con toda su miseria y promiscuidad, en un fino estado de equilibrio. Es también un «orden» en

delicado estado de desintegración en donde la interacción de cada sujeto en escena se filetea con el lenguaje: es la consigna política de Alem e Yrigoyen en pugna con el alvearismo la que se privatiza: «Que se rompa pero que no se doble» Y es en ese imaginario en el que el tango como sucesor inmediato del grotesco se instaura: la filigrana emerge en el baile de los cuerpos que se contorsionan: el «corte» y la «quebrada» de su ritmo acompañan la voz del mundo del arrabal de donde Alem e Yrigoyen extrajeron el lenguaje de sus consignas políticas¹⁸.

EL ORGANITO: ESCENA Y POLÍTICA

Si el organillo es un objeto que metaforiza, en su retirada a los suburbios, la llegada de la modernidad, ¿su aparición sincrónica en las obras de los géneros populares de la época (cine/ teatro/ tangos), no nos estaría indicando la relatividad de esa modernidad?. Como ya dijimos, la modernidad no les llegaba a todos por igual, y los hermanos Discépolo en su uso del grotesco son los que, por medio de ese y otros significantes, recubren la sincronía del arrabal con un texto que es el paradigma del género¹⁹.

¹⁸ Siguiendo el mismo esquema de buscar "los orígenes" para construir un "orden" presente, Borges escribe: "Ascendencias del tango" en 1928, que, discutiendo el origen del tango en los corrales montevidianos, -tal la teoría de Vicente Rossi en *Cosas de negros* (Córdoba, 1926)- afirma: "El tango no es campero: es porteño. Su patria son las esquinas rosaditas de los suburbios, no el campo; su ambiente, el Bajo; su símbolo el sauce llorón de las orillas, nunca el ombú". *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994, p. 103.

¹⁹ Tal como lo explicaremos a continuación, es imposible desarrollar el "argumento" de un texto grotesco, pero para quienes no recuerdan o no conocen la obra de los hermanos Discépolo, bástenos decir que *El organito* escenifica en "dos cuadros" a una familia típica de inmigrantes: compuesta por el matrimonio Saverio (50 años) -el dueño del organito y organillero- su mujer Anyulina, sus hijos: Florinda (17 años), Nicolás (18 años) y Humberto (15 años) y por último, Mama Mía, hermano tullido de Anyulina que vive también en el cuarto. Todos ellos tienen como "negocio" vivir de la limosna, el engaño y el organito. Las otras tensiones presentes en los

¹⁷ La escenificación en la plaza vendrá años después en la cultura argentina, con el Peronismo en la década del '40: quizás debiéramos detenernos a pensar de qué modo el grotesco (como género literario y político) es su antecedente.

Su economía narrativa, su nudo fragmentado de acciones y los tipos actorales puestos sobre las tablas explotan el máximo de posibilidades que les ofrece el género teatral. No hay en *El organito* una unidad narrativa y el típico esquema del sainete: introducción (1), nudo (2) y desenlace (3), se reemplaza por [1] aspiración, [2] proyecto, y [3] fracaso²⁰. En sus sombríos personajes flota un delicado olor a sexo y a comida: el incesto está latente y el imaginario de la mujer pobre prostituta son los límites del cuarto en que una espesa sopa delata el

“cuadros” son: Florinda que coquetea y seduce a sus hermanos y a su padre; ella también tiene presente la posibilidad de marcharse de la casa, dedicarse a la prostitución y salir así de la miseria. Humberto, por su parte, trabaja como “lustrin” hasta que asoma a la vida dándose cuenta de que por mucho trabajar no va a cambiar su posición social: su hermano Nicolás que hace sus primeros pasos como taimero, y su “tío” Mama Mía, que lucra con su cuerpo contuso dándole pena a la gente, forman parte del marco patético en el que se le revela la realidad de su clase social.

Acotamos también, que en la obra no se presentan los caracteres y las aspiraciones de cada uno de ellos si no a manera de breves acumulaciones de datos, y cada parlamento va descubriendo su ideología y su posición ante el mundo. Saverio es, sin duda, el eje del fracaso, y su degradación es tal, que pensando entregar a su hija a Felipe (joven idiota y de la misma condición social que al enamorarse de Florinda le ofrece todo lo que tiene: la miseria de un “nuevo” oficio) termina por perder a sus hijos. Con todo, Saverio: miserable, avaro, egoísta y verdugo de su familia, no se arrepiente de nada: por el contrario, se mantiene coherente con su ideal: “hacer la América”, y está dispuesto a todo. La presentación de Felipe marca el único cambio de su ideología: hasta cuando aparece el joven, Saverio está convencido que a la gente hay que mostrarle el dolor y la miseria para enternecerla y, el organito, junto al maltrecho Mama Mía, es su rubro. Pero con Felipe, “El hombre orquesta”, que reúne un conjunto de instrumentos y produce la sensación de una murga, Saverio comprende que en los “nuevos tiempos”, en la *belle époque* del alvearismo la gente quiere “alegrar su corazón”: en esa “modernización”, el más débil: Mama Mía, será quien pague los platos rotos. Toda una reproducción, en escala, de lo que la “modernidad periférica” ofrecía a la sociedad argentina de aquellos años.

²⁰ Cfr. David Viñas, “Grotresco...”, *op. cit.*, p. XII.

hambre y la miseria. Si ya no hay desenlace porque el fracaso lo cubre todo, la catarsis del público se sintetiza en la moral que la miseria ha impuesto a los habitantes de los suburbios: una moral hecha a la medida del «sálvese quien pueda». Todos se enfrentan a todos y la ruindad de hijos contra padres, padres contra hijos, hermanos contra hermanos, descubre que la desintegración de la sociedad y la atomización de la cultura han llegado a la familia. Es una estética del fracaso y una ética de la traición: es el mundo que Silvio Astier denota al entregar al Rengo en *El juguete rabioso*.

A más de setenta años de aquella eclosión, en la primavera alvearista, el grotresco aparece - como género del revés de trama cultural de la Modernidad-, con todas sus semejanzas en el presente. Quizá hoy no haya organitos ni organilleros que llenen con sus notas chillonas las calles de las ciudades, pero sin duda, el grotresco encontrará otros instrumentos para enunciar que no siempre la modernidad es el espejo homogéneo y sólido que los responsables de la cultura oficial quieren imponer. Aquella modernidad ausente en los sectores marginados y desplazados de la cultura postmoderna seguramente también tendrán su organillo y a sus hermanos Discépolo. Sólo resta estar atentos a escucharlos para comprender que el «grotresco» tiene, en la cultura argentina, una larga y viva tradición.

BIBLIOGRAFÍA

Textos

AA.VV: *Tangos* (letras de), *Capítulo* no. 117 y 121, Buenos Aires, CEAL, 1981, 120 y 106 p.

ARLT, Roberto: *Obras completas*, Buenos Aires, Planeta-Carlos Lohlé Biblioteca del sur, 1991, 3 tomos.

-----: *Aguafuertes porteñas: cultura y política*, Buenos Aires, Losada, 1994, 264 p. [Selección y prólogo de Sylvia Saitta].

BORGES, J. L.: *Inquisiciones*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994, 171 p.

-----: *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994, 135 p.

-----: *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Seix Barral, 153 p.

-----: *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1975, 1161 p.

DISCÉPOLO, Armando: *Obras escogidas*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1969. [Prólogo de David Viñas: "Grotesco, inmigración y fracaso"].

-----: *Obra dramática --teatro completo--* (tomos I, III y IV) Obras de Armando Discépolo, (tomos II y IV) Obras de Armando Discépolo en colaboración. Ed., estudio prel., notas y vocabulario, de Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires, Galerna, 1996.

YUNQUE, Álvaro: *Leandro N. Alem: hombre de la multitud*, Biblioteca Política Argentina, n° 76 y 77, Buenos Aires, CEAL, 1984, 399 p.

-----: *Síntesis histórica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Editorial Claridad, 1957, 198 p.

Estudios

AA.VV.: *Historia social de la literatura argentina*. Buenos Aires, Contrapunto, 1989, Tomo VII: "Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)", 449 p.

AA. VV: *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, Capítulo, 1980/86, 4 tomos, dirección de Susana Zanetti. En especial el tomo 3: "Las primeras décadas del siglo".

BALDERSTON, Daniel: *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1996, 252 p.

GUERRERO, Diana: *Arlt: el habitante solitario*. Buenos Aires, Catálogos Editora, 1986, 221 p.

MARCH, Raúl: *Homero Manzi: filosofando su poesía*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1987, 175 p.

PRIETO, Adolfo: *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969, 172 p.

SARLO, Beatriz: *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogo Editora, 1985, 158 p.

-----: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, 256 p.

-----: *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992, 153 p.

-----: *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995, 206 p.

TERÁN, Oscar: *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogos Editora, 1986, 253 p.

ZUBIETA, Ana María: *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*. Buenos Aires, Hachette, 1987, 205 p.

Revistas

AGRESTI, Mabel, "Manuel Gálvez y la novela realista", *Todo es Historia*, 16, 187, p. 82 y ss.

GARCÍA HERAS, Raúl, "Los transportes porteños en vísperas de la revolución del '30", *Todo es Historia*, 16, 184, set. 1982, p. 48 y ss.

MOLLOY, Silvia: "Borges y la educación de la memoria" *Vuelta Sudamericana*, Buenos Aires, 1, 7, feb. 1987, p. 57 y ss.

SARLO, Beatriz: "Borges pregunta sobre el orden" *Punto de Vista*, 15, 43, ago. 1992, p. 17 y ss.

Facsimilares

Colección Capítulo, CEAL, Serie Compl. Ed. facs. de las revistas: *Martin Fierro*, *Proa* y *La campana de palo*.

