



El arrabal como hecho estético:
la poesía popular de Evaristo Carriego
y su aporte a la identidad rioplatense

Guillermo García

Facultad de Ciencias Sociales
Universidad Nacional de Lomas de Zamora

Proemio: De la poesía modernista y sus alternativas

Durante el lapso de dos décadas comprendido entre 1896, fecha de la publicación de *Prosas profanas* y *Los raros* por Rubén Darío en Buenos Aires, y 1916, el año en que acaece la muerte del gran escritor nicaragüense, ven la luz a lo largo y ancho de Hispanoamérica los grandes exponentes de la poesía modernista.

Así *Castalia bárbara*, del boliviano Ricardo Jaimes Freyre, que es de 1898, igual que *Las montañas de oro* y *Perlas negras*, ambas óperas primas del argentino Leopoldo Lugones y del mexicano Amado Nervo, respectivamente; también *Ritos*, única obra del exquisito colombiano Guillermo Valencia. El primer libro del uruguayo Julio Herrera y Reissig tampoco se hace esperar: de 1900 data *Las pascuas del tiempo*, seguido al punto por *Los maitines de la noche* (1902) y *Los éxtasis de la montaña* (1904-07).

Bajo el sobrio título de *Poemas*, Nervo publica su segundo libro en 1901, en tanto que en 1903 se inicia su compatriota Enrique González Martínez con *Preludios*. En 1905 coinciden *Cantos de vida y esperanza*, del propio Darío, *Los crepúsculos del jardín*, segundo aporte a la poesía de Lugones y *Jardines interiores*, último ejercicio plenamente modernista de Amado Nervo. Un año después aparece *Alma América, poemas indoespañoles*, del peruano José Santos Chocano y en 1907 *El canto errante* -nuevamente Darío-.

Insiste por segunda vez en 1908 el nacionalismo de Chocano con *¡Fiat, Lux!*, en tanto que a 1909 corresponden los alardes de *Lunario sentimental*, de Lugones, y de *La Torre de las Esfinges*, postrera contribución de Herrera y Reissig, como así también *Lirismos*, de González Martínez. En 1910 Darío reincide con *Poema del otoño y otros poemas* y un año después el peruano José María Eguren principia con *Simbólicas*.

Ya en la segunda década del siglo, las expresiones puramente modernistas comienzan a ralearse sensiblemente: apenas si Darío se despide con *Canto a la Argentina y otros poemas* en 1914 y persisten Eguren y Jaimes Freyre, quienes respectivamente publican sus segundos libros en 1916 y 1917 (se titulan *La canción de las figuras* y *Los sueños son vida*).

No obstante comienzan a perfilarse con posterioridad a 1910, en efecto, los primeros síntomas de cambio: mientras poetas como Leopoldo Lugones, Amado Nervo y Enrique González Martínez se apartan ostensiblemente de los cánones del modernismo y emprenden, cada uno a su manera, nuevas búsquedas personales, por esos mismos años le cabe a la obra de los mexicanos José Juan Tablada y Ramón López Velarde -como así también a las iniciales exploraciones del chileno Vicente Huidobro- establecer los fundamentos de las corrientes de vanguardia que recién harán eclosión en los días de la primera posguerra.

Respecto de Lugones, a partir de *Odas seculares*, el texto de 1910 compuesto con motivo de las celebraciones del Centenario de la emancipación argentina, su estética sufre un giro sostenido signado por una progresiva atenuación de las audacias formales unida a un rescate de los valores nacionales -y tradicionales-: poemarios como *El libro fiel* (1912), *El libro de los paisajes* (1917), *Las horas doradas* (1922), *Romancero* (1924), *Poemas solariegos* (1927) y *Romances de Río Seco* (1938), no desmienten ese proceso.

En cuanto al mexicano Amado Nervo, se percibe a partir de *En voz baja* (1909) un paulatino 'despojamiento' que opera, sobre todo, en el plano formal. Esa

simplificación irá *in crescendo* en los libros posteriores: *Serenidad* (1914) y *Elevación* (1917). Por su parte, y aunque ya desde sus inicios “*desconfiaba de la ‘secta’ modernista*”, al decir de Enrique Anderson Imbert, Enrique González Martínez también habrá de profundizar inquietudes de índole personal libro tras libro: desde *Silenter* (1909) y *Los senderos ocultos* (1911) hasta *El hombre del búho* (1944), *La apacible locura* (1951) y *El nuevo Narciso* (1952), su último libro.

Igual José Juan Tablada quien, aún habiéndose iniciado en 1899 con la publicación de *El florilegio*, texto que responde a las consignas modernistas y que contaría con dos ediciones más -1904, 1918-, sus posteriores hallazgos relacionados con la síntesis expresiva a la manera del *haikai* japonés o la poesía ideográfica -de los cuales fue introductor y cultivador-, lo señalan como un efectivo precursor de la vanguardia en su país.

Pero es Ramón López Velarde el que con seguridad “*nos conduce a las puertas de la poesía contemporánea*”, según el dictamen de Octavio Paz. Sus dos primeros libros -*La sangre devota* y *Zozobra*- datan de 1916 y 1919, respectivamente.

Vicente Huidobro, por último, ya puede ser situado plenamente dentro de la vanguardia. Si bien sus inaugurales formulaciones las efectuó en Santiago de Chile y Buenos Aires hacia 1914, su libro inicial, *Ecos del alma*, se remonta a una fecha tan temprana como 1911. Le siguen *Canciones en la noche* y *La gruta del silencio*, ambos de 1913, *Las pagodas ocultas* (1914), *Adán* y *El espejo de agua* (1916). *Altazor, o el viaje en paracaídas*, su obra mayor, data de 1931.

Tres lustros antes de la irrupción vanguardista, empero, el destino le depararía en suerte a la exigua obra de un joven poeta oriundo de la provincia argentina de Entre Ríos y asimilado a los arrabales del Buenos Aires de principios del siglo XX, encarnar una posible alternativa a los sofisticados brillos modernistas entonces imperantes.

La construcción poética del suburbio

Evaristo Carriego, que había nacido en 1883, publica en 1908 un único libro todavía parcialmente influido por los dictados de la escuela de Darío, *Misas herejes*. Pero poco después de su muerte en 1912 ve la luz *El alma del suburbio* (1913). Las composiciones de esta última serie son las que a los fines del presente trabajo más interesan: ellas descubren las posibilidades líricas de un escenario novedoso -el suburbio de una ciudad en proceso de expansión- y unos personajes prácticamente inéditos -los tipos característicos de esa realidad suburbana-. De modo tal, puede ser resumido el aporte fundamental de la literatura de Carriego en el hecho de haber acometido, quizá por vez primera en el ámbito de la poesía [1], la codificación de un ambiente y unos perfiles humanos que por esos momentos recién hacían su ingreso en el campo de la literatura.

Dicho proceso, íntimamente ligado al diseño del imaginario cultural de una comunidad, por fuerza deberá ser bastante complejo y estar sometido a una serie de imprevisibles avatares. Pero, como sea, bien puede adelantarse de manera general que el mismo presupondría un estadio indispensable para la conformación apenas posterior de aquel cúmulo de tópicos definible como poética del tango. La meta del presente itinerario, entonces, no será otra que la de señalar tales influencias en algunos de los primeros exponentes de esta entrañable literatura.

Hemos de considerar, pues, la evidencia puntual que supone un sector restringido del sistema literario de Evaristo Carriego. De este modo, resultan destacables al menos cinco poesías a las que bien se podría caratular como ‘composiciones de base’, ya que su carácter integrador permite juzgarlas a manera de verdaderos puntos de referencia dentro del mencionado sistema.

Los textos en cuestión son “El alma del suburbio”, “El guapo”, “El casamiento”, “El velorio” y “Has vuelto”. El primero obra como una especie de panorámica del arrabal y sus tipos. El segundo se halla íntegramente dedicado a un perfil humano en particular de relevancia fundamental en el imaginario popular rioplatense. Los tres últimos tematizan acontecimientos de significación extraordinaria para la sencilla cotidianeidad de las orillas.

Cuestiones de espacio y amplitud de su contenido hacen que, de todos ellos, procedamos sólo al deslinde del primero a fin de desmontar, a modo de ejemplo, los componentes reveladores sobre los que descansa el proceso de codificación aludido. Repásese entonces la serie de lugares, sucesos y tipos que aparecen en él representados:

El organillero italiano

*El gringo ‘musicante’ ya desafina
en la suave habanera provocadora, [...]
¡Allá va el gringo! ¡Como bestia paciente
que uncida a un viejo carro de la Harmonía
arrastrase en silencio, pesadamente,
el alma del suburbio, ruda y sombría!*

La figura arquetípica del organillero es retomada por Carriego en una de sus mejores composiciones, “Has vuelto”:

*Has vuelto, organillo. En la acera
hay rosas. Has vuelto llorón y cansado
como antes. (...)
¡Adiós alma nuestra! parece
que dicen las gentes en cuanto te alejas. (...)*

Años más tarde, en 1923, una letra de José González Castillo (musicalizada por su hijo Cátulo) utiliza tópicos similares a fin de condensar una historia de ribetes folletinescos. Se trata del tango “Organito de la tarde”:

*Al paso tardo de un pobre viejo,
puebla de notas el arrabal
con un concierto de vidrios rotos
el organito crepuscular.
Dándole vueltas a la valija,
un hombre rengo a la marcha detrás
mientras la dura pata de palo
marca del tango el compás.*

Incluso la lírica primera de Borges, en su intento de ‘integrar’ el imaginario orillero a los registros cultos, no desdeña este tipo de menciones. Por ejemplo, en el

antológico poema “Fundación mítica de Buenos Aires” (de *Cuaderno San Martín*, 1929), se lee:

*El primer organito salvaba el horizonte
con su achacoso porte, su habanera y su gringo.
El corralón seguro ya opinaba YRIGROYEN,
algún piano mandaba tangos de Saborido.*

Con bastante posterioridad, la mejor poesía de Homero Manzi habrá de retomar numerosos motivos procedentes de Carriego, pero con matices acaso obligadamente elegíacos: ya en la década de 1940 los efectos del progreso eran visiblemente devastadores en cuanto a los modos de vida propios del arrabal de entre siglos. En lo que atañe a la figura que da motivo a esta digresión, la letra de “El último organito” (1948) resulta convincente:

*Las ruedas embarradas del último organito <
vendrán desde la calle buscando el arrabal
con un caballo flaco, un rengo y un monito
y un coro de muchachas vestidas de percal.*

El homenaje al maestro sobrepasa la mera alusión:

*Y allí molerá tangos para que llore el ciego,
el ciego inconsolable del verso de Carriego,
que fuma, fuma y fuma sentado en el umbral.*

Las crónicas de crímenes sangrientos

*En medio de la rueda de los marchantes,
el heraldo gangoso vende sus hojas...
donde sangran los sueltos espeluznantes
de las acostumbradas crónicas rojas.*

*Las comadres del barrio, juntas comentan
y hacen filosofía sobre el destino...
mientras los testarudos hombres intentan
defender al amante que fue asesino.*

Idéntico tema al de estas estrofas desarrolla Roberto Arlt en “El crimen en el barrio”, aguafuerte publicada en *El Mundo* el 25 de enero de 1929 (1996: 21-25).

Bastante anterior, la serie de relatos de Fray Mocho agrupados bajo el título de *Memorias de un vigilante* data de 1897 y presenta una galería variopinta de tipos (básicamente de avería) asimilados a una ciudad en crecimiento. En la segunda sección del libro, rotulada “Mundo lunfardo”, el autor acomete un intento clasificatorio de los que viven fuera de la ley. Así, divide a los ‘lunfardos’ -tal el nombre que les da- en las siguientes familias: 1) el *campana* o aquel que planifica el robo; 2) los *punguistas* o limpiabolsillos; 3) el *escruchante*, especializado en abrir puertas con o sin violencia; 4) los que dan *caramayolé* o la *biaba* y 5) los que hacen el *scruscho* o cuentan el cuento. A estos habría que agregarle los que reúnen en su persona las habilidades de las cuatro primeras especies, también conocidos por los de las cuatro armas (1995: 75 y ss.).

Otro tanto ocurre en la esfera de las representaciones teatrales. Aquí el ingreso de los tipos de avería en tanto motivo central de cuestionamiento por parte del conflicto dramático, se efectuaría con el temprano grotesco de Carlos Mauricio Pacheco -está fechado en 1906- titulado *Los tristes o Gente oscura*. Sucede algo semejante con otra pieza también perteneciente al llamado género chico criollo, *El rincón de los caranchos* (circa 1910), de Carlos Alberto Novión. “Escena de la mala vida porteña en un acto” se subtitula, no dejando lugar a dudas acerca de sus objetivos.[2]

La serie literaria que se articula en torno a la representación de estos verdaderos ‘tipos del subsuelo’, acaso encuentre su punto cenital en el relato de Roberto Arlt titulado “Las fieras”. Allí, una voz en primera persona situada en el punto más bajo de su degradación le habla a su pasado, a su ‘anterior vida’ figurada por medio del recuerdo de una mujer amada y perdida. La galería tipológica desplegada por Arlt en ese cuento de 1933 es de un tinte agobiadoramente sombrío.

El ámbito del boliche y el ritual del juego

*La cantina desborda de parroquianos,
y como las ‘trucadas’ van a empezarse,
la mugrienta baraja cruje en las manos
que dejaron las copas que han de jugarse.*

Carriego amplía en el soneto titulado “En el café” las posibilidades artísticas de este escenario y de los tipos que en él convergen. También el tango gustará de ambientar muchas de sus historias en estos lugares de tránsito e inestabilidad. V. gr., “Ivette” [Pascual Contursi, 1918]:

*En la puerta de un boliche
un bacán encurdelado
recordaba su pasado
la mina que lo amuró,
y entre los humos de caña
retornan a su memoria
esas páginas de historia
que su corazón grabó.*

Por su parte, Ernesto Sábato vivencia así este particularísimo ámbito:

“Hacia fines de siglo, Buenos Aires era una gigantesca multitud de hombres solos, un campamento de talleres improvisados y conventillos. En los boliches y prostíbulos hace vida social ese masacote de estibadores y canfinfleros, de albañiles y matones de comité, de musicantes criollos y extranjeros, de cuarteadores y de proxenetes: se toma vino y caña, se canta y se baila, salen a relucir epigramas sobre agravios recíprocos, se juega a la taba y a las bochas, se enuncian hipótesis sobre la madre o la abuela de algún contertulio, se discute y se pelea.

El compadre es el rey de este submundo”. (SÁBATO, s/d: 18).

El guapo recluido en la cárcel por lealtad a su caudillo

*Contestando a las muchas insinuaciones
de los del grupo, el héroe del homicidio
de que fueron culpables las elecciones,
narra sus aventuras en el presidio.*

En la composición titulada “El guapo”, Carriego puntualiza:

*Aunque le ocasiona muchos malos ratos,
en las elecciones es un caudillejo
que por el buen nombre de los candidatos
en los peores trances expone el pellejo...*

Curiosamente, la figura cuasi mítica del compadre no será tan asidua en las letras de tango -excepciones serían “Sentencia” [Celedonio Flores, 1926] o “El último guapo” [Enrique Cadícamo, 1931]-. Sí, en cambio, las del compadrón y el compadrito, sus versiones degradadas: “Maula” [Adolfo Mondino, 1927]; “Compadrón” [Enrique Cadícamo, 1927]; “Arrabalero” [Eduardo Calvo, 1927]; “As de cartón” [Roberto Barboza, 1930]. Pero acaso el mejor ejemplo de parodización de esa figura lo dé “Malevaje” [Enrique Santos Discépolo, 1929], donde un inaudito malevo enamorado se lamenta:

*Te vi pasar, tanguando altanera,
con un compás tan hondo y sensual
que no fue más que verte y perder
la fe, el coraje y el ansia e' guapear...
No me has dejao ni el pucho en la oreja
de aquel pasao malevo y feroz.
¡Ya no me falta, pa' completar,
más que ir a misa e hincarme a rezar...!*

La calle, sus jergas, el tango

*En la calle, la buena gente derrocha
sus guarangos decires más lisonjeros,
porque al compás de un tango, que es ‘La morocha’
lucen ágiles ‘cortes’ dos orilleros.*

Acerca de este poema y, puntualmente, de esta estrofa -una de sus preferidas-, comenta Borges:

(...) ‘El alma del suburbio’ (...) refiere un atardecer en la esquina. La calle popular hecha patio, es su descripción, la consoladora posesión de lo elemental que les queda a los pobres: la magia servicial de los naipes, el trato humano, el organito con su habanera y su gringo, la espaciada frescura de la oración, el discutidero eterno sin rumbo, los temas de la carne y la muerte. No se olvidó Evaristo Carriego del tango, que se quebraba con diablura y bochinche por las veredas, como recién salido de las casas de la calle Junín, y que era cielo de varones nomás, igual que la visteadada (...). (BORGES: 1983, 60).

La vecina enferma o que quedó ‘para vestir santos’

*La tísica de enfrente, que salió al ruido,
tiene toda la dulce melancolía
de aquel verso olvidado, pero querido,
que un payador galante le cantó un día.*

Este motivo parecería ser uno de los preferidos de Carriego pues lo retomó en numerosas composiciones: “De invierno”, “Como aquella otra”, “La muchacha que siempre anda triste”, “La que se quedó para vestir santos”, etc. A veces, como en “Residuo de fábrica”, la figura de la mujer enferma encierra una asordada denuncia:

*El taller la enfermó, y así, vencida
en plena juventud, quizá no sabe
de una hermosa esperanza que acaricie
sus largos sufrimientos de incurable.*

Otras, constituye la dolorosa cifra de un pasado irrecuperable. Esto ocurre en el bellísimo “Hay que cuidarla mucho, hermana, mucho”:

*¡Ah, la vecina enferma que leía
su novela de amor! ¿Qué se habrá hecho
de la vecina pensativa y triste
que sufría del pecho?
¡Era de linda! Tú la conociste,
¿no te acuerdas, hermana?
Ella leía siempre una novela
sentada a una ventana (...).*

Ecos de este asunto resuenan en “Nunca tuvo novio” [Enrique Cadícamo, 1928]:

*Pobre solterona, te has quedado
sin ilusión, sin fe...
(...)
Sigues como entonces, releendo
el novelón sentimental
en el que una niña aguarda en vano
consumida por un mal
de amor...*

Pero siempre, aun hacia aquellas tenidas por ‘pecadoras’ y cuya representación magistral se halla en el recordado soneto “La costurerita que dio aquel mal paso”, prima una actitud de comprensión por parte de la voz poética masculina hacia la mujer. Ello casi no ocurre en la poesía del tango, donde suele imponerse una actitud de condena. No obstante, tópicos concomitantes pueden rastrearse, una vez más, en la lírica de Homero Manzi. El magistral “Barrio de tango” todavía expone en un tardío 1942:

*Un coro de silbidos allá en la esquina,
y el codillo llenando el almacén,
y el dolor de la pálida vecina
que ya nunca salió a mirar el tren...*

También en el citado “El último organito”:

*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.*

Un caso curioso de redención de la mujer que ha pecado en el instante de su muerte lo constituye el tango “Mamita (flor de angustia)” [Francisco Bohigas, 1929].

La sufrida mujer del pobre obrero

*La mujer del obrero, sucia y cansada,
remendando la ropa de su muchacho,
piensa, como otras veces, desconsolada,
que tal vez el marido vendrá borracho.*

Cuadros entre naturalistas y socialmente comprometidos como el que presenta la anterior estrofa no serán muy frecuentados por el tango. Omisiones a la regla pueden ser “Vida amarga” [Eugenio Cárdenas, 1927]:

*Mudo de pena me quedo
cuando llega la pobreza
hasta la mísera pieza
de un pobre trabajador,
y quisiera que mi vida
en oro se convirtiera
para que nadie bebiera
las hieles del sinsabor.*

Y también “Pordioseros” [Guillermo D. Barbieri, 1930]:

*Cuantas veces en las noches al mirar los pordioseros
siento en mi alma una pena que no puedo remediar.
Y me acerco a los que dicen, con sus ayes lastimeros,
el dolor de estar durmiendo junto a un mísero portal.*

Por último, denuncia amargamente la voz emisora de “Acquaforte” [Juan Carlos Marambio Catán, 1931]:

*Y pienso en la vida,
las madres que sufren,
los chicos que vagan
sin techo y sin pan,
vendiendo La Prensa,
ganando dos guitas...
¡Qué triste es todo esto,
quisiera llorar...!*

El panorama nocturno del arrabal

*Devuelven las nocturnas calles desiertas
el taconeo tarde de los paseantes;*

y dan la sinfonía de las alertas
en su ronda obligada los vigilantes.

Bohemios de rebeldes crías sarnosas,
ladran algunos perros sus serenatas,
que escuchan, tranquilas y desdeñosas,
desde su inaccesible balcón las gatas.

Ya en 1925 un Borges veinteañero no cesaba de reflexionar en torno a las posibilidades y valores estéticos de escenarios como el arriba representado en las páginas de “La pampa y el suburbio son dioses”, ineludible ensayo cuando se trata de comprender su estética de aquel entonces incluido en *El tamaño de mi esperanza*:

Al cabal símbolo pampeano, cuya figuración humana es el gaucho, va añadiéndose con el tiempo el de las orillas: símbolo a medio hacer. [...] Esos tangos antiguos, tan sobrados y tan blandos sobre su espinazo duro de hombría: “El flete”, “Viento norte”, “El caburé” son la audición perfecta de esa alma. Nada los iguala en literatura.

De todos modos, seguidamente propone -o ‘funda’- una suerte de genealogía literaria en la cual ‘situar’ su propia escritura. Cosa que hace, por cierto, un tanto inmodestamente:

Fray Mocho y su continuador Félix Lima son la cotidianidad [sic] conversada del arrabal; Evaristo Carriego, la tristeza de su desgano y de su fracaso. Después vine yo (mientras yo viva, no faltará quien me alabe) y dije antes que nadie, no los destinos, sino el paisaje de las afueras: el almacén rosado como una nube, los callejones. Roberto Arlt y José S. Tallón son el descaro del arrabal, su bravura. Cada uno de nosotros ha dicho su retacito de suburbio: nadie lo ha dicho enteramente. (BORGES: 1998, 28-29).

Epílogo

Después del somero repaso anterior resultan concluyentes al menos dos hechos. Primero, que la poesía última de Evaristo Carriego ya se proponía como alternativa válida en relación a la estética modernista por lo menos un lustro antes de los primeros atisbos de la vanguardia. El camino para lograrlo consistió, básicamente, en conferirle estatuto literario a una modesta geografía -los barrios de extramuros, el patio del conventillo, la habitación pobre, las calles suburbanas-, a un compendio de rituales de honda significación social en las capas más humildes de la población y a una galería de perfiles típicos surgidos de los movimientos inmigratorios internos y externos que entre 1890 y 1930 acompañaron el proceso de modernización del país. Huelga repetir que dicho conjunto hasta ese momento casi no ocupaba sectores de representación relevantes dentro de la esfera artística en los cuales ‘reconocerse’.

El segundo hecho, ya adelantado y determinante a los fines del presente estudio, está indicando que la lírica tanguera de ninguna manera sería lo que es de no mediar el aporte previo e indispensable cifrado en la labor literaria de Evaristo Carriego. Su obra, “*de emoción sencilla, sincera, penetrante*” al decir de Enrique Anderson Imbert, constituye uno de los dos formantes capitales [3] de los cuales el imaginario del tango habrá de nutrirse a fin de generar, a lo largo de los tres lustros que

aproximadamente van de 1915 a 1930, los exponentes fundamentales de su género.
[4]

Notas:

[1] Ya que no del teatro. Así, un excelente y temprano ejemplo de dramaturgia 'coral', rico en tipos pintorescos de catadura diversa, generoso en escenarios abiertos o de tránsito como el almacén, el café, la estación terminal de tranvías, el conventillo, la acera, etc., y también pleno de esas que podrían denominarse 'marcas de modernidad', lo constituye el "sainete lírico en un acto y tres cuadros" *Gabino el mayoral*, de Enrique García Velloso, estrenado en 1898. La elevada cantidad de personajes que intervienen en la obra además de las denominaciones de muchos de ellos, hablan del protagonismo de los 'tipos de las orillas' asimilados a los nacientes modos de vida urbana. Así, algunos parecen funcionar como abstracción de todo un grupo antes que como representación de una individualidad: El Cantor, El Hombre Orquesta, Un Chico, Lecherita, La Sucia, La Napolitana, La Francesa, La Gallega, Un Farolero, Un Vasco Lechero, Un Diariero, Un Panadero, Payadores, Mayorales, Cocheros, etc. Obra eminentemente 'multitudinaria', de *Gabino el mayoral* puede decirse sin exagerar que la verdadera protagonista es la calle. (Cf. García Velloso, 1983).

[2] Para estas dos obritas, cf.: VVAA: 1976.

[3] El otro, como se adelantó en n.1, corre por cuenta del teatro popular rioplatense. Al respecto, Susana Marco, Abel Posadas, Marta Speroni y Griselda Vignolo en su completísima *Teoría del género chico criollo* (1974, 256-257) definen al género chico teatral a partir de los parámetros de la sociología, la historia y, sobre todo, la teoría de la comunicación. Entonces, y en tanto fenómeno comunicativo inédito a causa de su índole irrecusablemente masiva, así lo contextualizan:

A lo largo de cuarenta años [aproximadamente de 1890 a 1930], la clase media de la zona del litoral logró crear un producto cultural - género chico criollo- en el que el autor-comunicador pospone su originalidad para favorecer la problemática colectiva, sin que esto signifique que se sienta ajeno a la misma. Más bien se sitúa en la platea y no entre bambalinas: la capacidad de ese autor-comunicador reside en mostrar desde adentro, gracias a su poder de objetivación. ¿Cómo explicar la disimilitud existente, dentro del repertorio de un mismo autor del género chico criollo, y la semejanza entre obras de autores tan diferentes? ¿Cómo explicar la colaboración reiterada de dos o más autores cuyo repertorio individual difiere fundamentalmente?

La individualidad autoral, entonces, se diluye en la experiencia de la comunicación. Ello da

una pauta más que permite ratificar el concepto de género chico como producto creado por un gigantesco equipo, integrado por los miembros de una clase social en sus fases de comienzo, apogeo, decadencia y muerte, gigantesco equipo en el que el trabajo se encontraba distribuido: unos oficiaban de auditorio, otros de intérpretes y otros de comunicadores. Este poderoso canal con el que contaba el grupo era

manejado por el grupo mismo, sin admitir intervenciones de ninguna especie: nada de censura proveniente del Estado; en todo caso, ellos se encargarían de autocensurarse; no hubiera podido ser de otra manera. El 'libertarismo', característico de la ideología radical, así lo exigía.

A fin de completar esta necesaria contextualización histórica, procédase a ligar las consideraciones anteriores con la siguiente observación de David Viñas:

(...) Con la crisis de la ciudad liberal se entronca el prerradicalismo, cristaliza en 1916 y se extiende con plena vigencia hasta 1930. Ése será el circuito de apogeo de las clases medias argentinas. Es decir, de una Argentina homogeneizada por sus clases medias. Lo más exacerbado de los grupos tradicionales se ha atenuado, ironiza o anda en intrigas; las clases proletarias ni son tan numerosas ni tienen aún fisonomía propia. Es decir, a partir del 900 el país es radical, predomina lo radical, Yrigoyen y sus tonos medios; es la etapa decarista por antonomasia que se abre en 1916 con el primer tango letrado, culmina con un típico intérprete de las clases medias urbanas como es Gardel y se va clausurando con 'Qué vachaché' (1927), 'Esta noche me emborracho' (1928), 'Yira- yira' (1929), 'Dónde hay un mango' (1933). (1982, 260-261).

- [4] Aunque existen antecedentes que se remontarían a los albores del siglo XX -y aún antes-, dicha poética tiene una fecha precisa de entrada en su fase adulta: 1916, el año en que Pascual Contursi le pone letra a "Lita", la partitura instrumental que Samuel Castriota había compuesto un año antes. Contursi primero la tituló "Percanta que me amuraste", según reza el primer verso, pero "Mi noche triste" se impondrá enseguida de manera definitiva.

En cuanto a la incidencia concreta de la poesía de Carriego en la lírica tanguera, resultan elocuentes las tempranas quejas de Borges acerca de la pérdida del carácter heroico de tangos 'primordiales' como "El caburé", "El cuzquito", "El flete", "El apache argentino", "Una noche de garufa", "Hotel Victoria" o "Don Juan, el taita del barrio":

(...) hoy solamente buscamos en el arrabal un repertorio de fracasos. Es evidente que Evaristo Carriego parece algo culpable de esa lobreguez de nuestra visión. Él, más que nadie, ha entenebrecido los claros colores de las afueras; él tiene la inocente culpa de que, en los tangos, las chirucitas vayan unánimes al hospital y los compadres sean desvencijados por la morfina. En ese sentido, su labor es antitética a la de Álvarez, que fue entrerriano y supo aporteñarse como él. Hemos de confesar, sin embargo, que la visión de Álvarez tiene escasa o ninguna importancia lírica y que la de Carriego es avasalladora. Él ha llenado de piedad nuestros ojos y es notorio que la piedad necesita de miserias y de flaquezas para condolerse de ellas después. Por eso, hemos de perdonarle que ninguna de las chicas que hay en su libro consiga novio. Si lo dispuso así fue para quererlas mejor y para divulgar su corazón hecho lástima sobre su pena.

El texto se titula "Carriego y el sentido del arrabal" y data de 1925 (Cf. 1998, 36-37).

Bibliografía

Arlt, Roberto
1996: *Tratado de la delincuencia -Aguafuertes inéditas-*. Selección y prólogo de Sylvia Saítta. Bs. As., La Página.

Borges, Jorge Luis
1983: *Evaristo Carriego*. Bs. As., Emecé, 1983, p. 60.
1998: *El tamaño de mi esperanza*. Madrid, Alianza, 1998.

Fray Mocho
1995: *Memorias de un vigilante*. Bs. As., Nuevo Siglo.

GARCÍA, Guillermo:
2004: "Aspectos ideológicos de la lírica tanguera" *Revista Espéculo*.
Universidad Complutense de Madrid. Año IX, N° 27, julio-octubre 2004.
Dirección URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/liricata.html>

García Velloso, Enrique
1983: *Gabino el mayoral. Fuego fatuo*. Prólogo de Roberto A. Tálice. Bs. As., Ediciones Culturales Argentinas.

Marco, Susana; Posadas, Abel; Speroni, Marta y Vignolo, Griselda
1974: *Teoría del género chico criollo*. Bs. As., Eudeba.

SÁBATO, Ernesto (Director):
S/D: *Tango. Discusión y clave*. (Investigadores: T. Di Paula, Noemí Lagos y Tulio Pizzini). Bs. As., Losada.

RUSSO, Juan Ángel (Selección y prólogos) y MARPEGÁN, Santiago D.
(Edición y compilación)
1999-2000: *Letras de tango*. Bs. As., Basilico, 3 vols.

Viñas, David
1982: *Literatura argentina y realidad política*. Bs. As., CEAL.

VV AA
1976: *Antología del género chico criollo*. Selección realizada por Susana Marco, Abel Posadas, Marta Speroni y Griselda Vignolo. Bs. As., Eudeba.

© Guillermo García 2005

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

