

LA CANCIÓN DEL BARRIO. EVARISTO CARRIEGO, POETA  
BARRIAL, POETA SOCIAL

ANA DAVIS GONZÁLEZ  
Universidad de Huelva

INTRODUCCIÓN

El rescate de un escritor por parte de otro suele implicar una triple operación: la reivindicación de la estética del primero, la legitimación de la escritura del segundo y la perfilación de la imagen de autor de cada uno de ellos. Tal fue el procedimiento de Jorge Luis Borges al publicar el ensayo *Evaristo Carriego* en 1930 —que luego reedita en 1954, con algunas diferencias señaladas por Canala (2014)—. La imagen de Carriego como creador del cronotopo mítico de las orillas, según Borges, es la figuración de autor que trascendió y continúa aún vigente<sup>1</sup>. Pero ya Beatriz Sarlo (1988) señaló que esa construcción tenía el propósito:

...de inscribir las orillas en una línea que las liberara del tango y del suburbio guarango. De allí lo que Borges lee en Carriego: un pretexto para la poesía que ha escrito en los años veinte. A Carriego le atribuye una afinidad con su movimiento fundador del ideograma “las orillas” con la ventaja suplementaria de que Carriego es, como él, un criollo viejo (1988: 46).

---

<sup>1</sup> Como es sabido, la familia de Borges era muy cercana al poeta, de ahí su conocimiento directo de Carriego. De hecho, este último dedica uno de sus poemas póstumos a Leonor Acevedo, madre del primero, donde Carriego alude al propio Borges, de quien pronostica su éxito posterior: “Y que tu hijo, el niño aquél/ de tu orgullo, que ya empieza/ a sentir en la cabeza/ breves ansias de laurel,/ vaya, siguiendo la fiel/ ala de la ensoñación,/ de una nueva anunciación/ a continuar la vendimia/ que dará la uva eximia/ del vino de la Canción” (vv. 31-40; 1917: 200).

Ahora bien, la crítica aún no ha reparado en aquello que Borges margina, silencia o incluso censura, para poder profundizar en el valor histórico de Carriego e intentar acceder a su obra por una vía alternativa al filtro que el primero nos legó. En su ensayo, Borges descrece que la virtud del poeta fueran las “provocaciones de lástima” de ciertas escenas vinculadas a la miseria o la pobreza, a las cuales considera un “chantaje emocional” hacia el lector y que carecerían, para él, de valor estético alguno (1989: 139). De ahí que califique a su poema más representativo, “La costurerita que dio aquel mal paso”, de “contratiempo orgánico-sentimental” (1989: 128). Frente a la sutileza de la “irrealidad de las orillas”, Borges ve en algunas lecturas sobre Carriego una autoexigencia de “conmover [que] lo indujo a una lacrimosa estética socialista, cuya inconsciente reducción al absurdo efectuarían mucho después los de Boedo” (1989: 142). Aquí se despliega, muy brevemente, una de las posibles razones por las cuales Borges se decidiría a redactar este ensayo, además de la apuntada por Sarlo: compensar una imagen de Carriego que se estaba gestando desde una órbita muy lejana a la suya, la intelectualidad de izquierda. Se abre así, de esta manera, una doble vía dialéctica de recepción del poeta: por un lado, el mito orillero del arrabal como espacio de la nostalgia; por el otro, la realidad de la periferia como ámbito de la miseria y la pobreza que se da a conocer a la mirada urbana. Con su ensayo, Borges produce una “fractura ideológica”, en términos de Muschietti (2004), que desplaza, con éxito, la segunda visión de Carriego.

Indagar en esa recepción sepultada es el propósito del presente estudio, en el cual distinguiremos, por un lado, el valor que los intelectuales coetáneos otorgaron a Carriego y, por el otro, la recepción diferida posterior que trascendió a su contemporaneidad y que perpetúa la línea trazada por Borges. Debemos tener en cuenta que ambas vías poseían condiciones materiales, ideológicas y estéticas, para sustentar la imagen que se quería legitimar: en el caso de Borges, defender lo criollo de su propia poética es también un posicionamiento ideológico en los años veinte y treinta porque consiste en enfrentar el criollismo de Carriego, Macedonio Fernández y Ricardo Güiraldes al de Paul Groussac, Leopoldo Lugones, José Ingenieros y Enrique Banchs —él mismo lo apunta en “El tamaño de mi esperanza” ([1926] 2012: 14)—. De esta manera, busca un criollismo que sea “conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte” (*id.*: 16). Como veremos a continuación,

la visión opuesta ubica a Carriego junto a Ingenieros, Banchs, Almafuerte y Florencio Sánchez, como representantes de escritores con una mirada sensible hacia la miseria social.

#### LA RECEPCIÓN DIFERIDA FILTRADA POR LA MIRADA BORGIANA

Para indagar en esta segunda línea, recordaremos aquí los principales estudios previos sobre Carriego, a partir de la segunda mitad del siglo xx. En 1959, Adolfo Prieto, define la “literatura piadosa” argentina, cultivada por escritores como Álvaro Yunque, Gustavo Riccio, Etchegaray y el propio Carriego (1959: 19), como un intermedio entre la experimentación formal de Mayakovski y el realismo socialista. Consiste en un subgénero definido por el contenido: la sensibilidad hacia la miseria y los humildes. Pero la propuesta de Prieto no es la más representativa; durante los sesenta, Soler Cañas, siguiendo la perspectiva de Borges, se interesa por el léxico del lunfardo empleado por el poeta y cuyo influjo en las letras del tango es retomado con más detenimiento por Rosalba Campa años más tarde (1988). En 1967, César Fernández Moreno incluye a Carriego en la generación “intermedia” de la literatura argentina (es decir, los postmodernistas) para aludir a un grupo de poetas de principios de siglo, condicionados por la inmigración:

A partir de 1907 empiezan a aparecer los poetas de la generación intermedia y, con ellos, por vez primera, el inmigrante sentido desde adentro y no desde afuera. (...) porque estos poetas son ellos mismos inmigrantes, alguna vez directos, por lo general hijos o nietos. (...) estos descendientes de inmigrantes comienzan a integrarse con lo nacional y a cantar lo inmigratorio (...) como cosa argentina (1967: 104).

De esta tesis parte David Viñas (1973) al intentar explicar la existencia de revistas como *Nosotros*, *La Protesta*, la primera *Martín Fierro* y la producción de poetas como Carriego, a partir de la inmigración y la Ley de Residencia de 1902<sup>2</sup>. Según su hipótesis, los nietos de extranjeros que buscan su espa-

---

<sup>2</sup> Ley que permitía al poder ejecutivo prohibir la llegada de inmigrantes y deportarlos en caso de mala conducta que alterara la vida social.

cio nacional reaccionan contra la modernidad que representan los nuevos inmigrantes —porque lo moderno se asimila a Europa—. Ello explica la reivindicación de lo local:

En su rechazo del mercado y su nostalgia artesanal, liberalismo y anarquismo (...) se superponen en lo ideológico: la elegía del gaucho y la costurera alude a un pasado que se desvanece y conmueve. (...) El clima de ideas donde se desplaza Carriego pone cabeza abajo los valores sobreentendidos en Civilización y barbarie. Lo que desde 1853 había sido una explícita apelación al inmigrante como reemplazo del gaucho, hacia 1902 es puesto del revés; eliminado el gaucho, su mitificación se inaugura; convocado el gringo, su persecución comienza. (...) Es lo que refracta (...) la revista *Martín Fierro* de Ghiraldo y lo que, como símbolo jurídico, condensa la ley de residencia de 1902 (1973: 50).

Tal fenómeno iniciaría una “literatura populista”, según Viñas, tanto de derechas —encarnada en *El payador* de Lugones, *Don Segundo Sombra*, *Hombré de la esquina rosada*—, como de izquierdas, con “*Alma gaucha* de Ghiraldo con *Hijos del pueblo* de González Pacheco, hasta culminar en la literatura de Boedo” (1973: 50-51). ¿Cuál de las dos líneas inaugura Carriego? Viñas no lo dice con claridad pero parece sugerir la primera, siguiendo la lectura borgiana; no obstante, como ya adelantamos, aquí quisiéramos situarlo en el origen de ambas corrientes. Lo que parece evidente es que Carriego inaugura una literatura populista de la cual surgen dos interpretaciones distantes entre sí<sup>3</sup>. Viñas añade que “...es en el rechazo de los signos provocados por la ciudad mercantil donde debe inscribirse la poesía de Carriego” (1973: 48), es decir, contra la modernidad urbana extranjera. Ello explica el “tiempo barrial” de su poética:

Nunca hay sobresaltos y ese presente transcurre como algo ya vivido. (...) El Carriego barrial puede decir “mi pasado” pero también “no tengo futuro”. Por

---

<sup>3</sup> Graciela Montaldo indica que en la Argentina de principios del siglo xx se comienza a debatir las categorías de “pueblo” y de “intelectual”, y, añadimos, de “escritor profesional”. Es por ello que la mayoría de la intelectualidad de izquierda se atribuye el papel de mediador entre “la cultura letrada tradicional y los nuevos sectores que ingresan a la escritura” (1999: 49). En esta atmósfera hay que entender que se sirvan de figuras como Carriego porque les permite una conexión con el pueblo.

eso, no hay historia en Carriego, solo anécdotas que se viven como rincones o diminutivos de la contrapuesta épica monumental del modernismo. (...) La casa es un agujero en el tiempo (1973: 47).

Algo similar plantea Sarlo cuando define al poeta modernista, Carriego incluido, como alguien que posee la “complacencia de abolir el futuro y remitir los hechos del presente a una concatenación necesaria hacia el pasado (...). La vivencia del presente se realiza, en el poema, a través del recuerdo, (...) ancho campo de la nostalgia” (1983: 104). Ambos críticos aciertan en la inmovilidad que vislumbran los poemas de Carriego y en lo que aquí denominaremos “nostalgia inversa”: una escena cotidiana en la cual, aunque el “yo” poético aluda a un momento de su presente, lo proyecta como algo pasado<sup>4</sup>. Años más tarde, en su estudio sobre la poesía postmodernista latinoamericana, Hervé Le Corre (2001) dedica un espacio preponderante a la figura de Carriego y sugiere que esa reacción a la ciudad mercantil, señalada por Viñas, explicaría su tendencia hacia el habla común (2001: 327). E, incluso, vincula esa elección del léxico con el contenido sentimental de su poesía:

...el sentimentalismo de Carriego supone también un abandono de imágenes lujosas (...) en favor de una dicción llana o banal, en todo caso, excentrada respecto a los hábitos del establecimiento literario. (...) El correlato casi inmediato de esa inflexión del discurso poético se percibe claramente a través de la relativa pobreza metafórica de Carriego (...). El empobrecimiento, el ceñirse a la expresión exige bajar en la escala musical, ensayar el tono menor, experimentar el *asordinamiento* (2001: 328).

Ello, sigue Le Corre, se combina con temas de la cultura letrada —sobre todo en la primera parte de *Misas herejes*—, y con una métrica híbrida, entre

---

<sup>4</sup> El ejemplo más ilustrativo lo observamos en “Has vuelto”, poema en prosa donde el “yo” lírico se dirige al organillo como un instrumento que ya está “cansado” porque le queda poco tiempo de vigencia en la nueva vida moderna: “Borrosas/ memorias de cosas lejanas/ evoca en silencio. (...)/ Pianito que cruzas la calle, cansado./ (...) con tu voz gangosa dirás en la esquina/ la canción ingenua, la de siempre, acaso/ esa preferida de nuestra vecina/ la costurerita que dio aquel mal paso” (1917: 167).

popular y culta<sup>5</sup>. Por ello, lo califica de “poeta orillero” y, casi parafraseando a Borges, apunta: “...descubre/inventa el arrabal para la poesía culta o sea, mezcla de tradiciones diversas” (2001: 141). Su hipótesis sustenta la tesis borgiana de que la poesía de Carriego asciende el arrabal a la categoría de la cultura letrada. Como veremos, aquí se halla la diferencia fundamental con la intelectualidad de izquierda, para quien el poeta opera de manera opuesta: rebajando la alta cultura —la tradición modernista— a la miseria social.

Precisamente, desde otra mirada, Nicolás Rosa (2006) define la noción de “ficción proletaria”, donde incluye a escritores como Castelnuevo, y coloca a Carriego como uno de sus fundadores. Consiste en una literatura redentorista que, mediante un “misticismo larvado”, profundiza en temas como la “desposesión territorial” y el hambre (2006: 40). Ejemplo de ello es la novela breve, una suerte de folletín sentimental y proletario, titulada *La costurerita* (Josué Quesada, *La novela semanal*, 1919), e inspirada en uno de sus arquetipos más conocidos. De la costurerita se ocupa un estudio del mismo año, donde Sylvia Sáitta explica cómo esa modernidad periférica es una modernidad asimétrica, “en la cual un mundo de pobres y miserables convivía silenciosa e invisiblemente con las deslumbrantes luces del centro” (2006: 95). En este contexto, las costureritas representan el viaje moderno hacia el centro, con sus éxitos pero más probables fracasos (2006: 95-96).

En su estudio sobre *Caras y Caretas* (2008), Geraldine Rogers apunta cómo la revista, en la cual se publicaron numerosos poemas de Carriego, adquirió un importante papel difusor de productos culturales (2008: 17), ampliando así su esfera de lectura. Si el mercado, lo popular y lo masivo poseen un eje de implicación a principios de siglo, cada círculo editorial o hemerográfico se posiciona al respecto: la intelectualidad de izquierda se propone educar a las masas (Montaldo, 1999); la revista *Nosotros* emerge como órgano divulgador del modernismo tardío y las novedades estéticas; la vanguardia martinfierrista busca contrariar el gusto popular; y *Caras y Caretas* sigue las nuevas reglas del mercado editorial, es decir, colmar la demanda

---

<sup>5</sup> No hay una renovación métrica en la poesía de Carriego, con la excepción quizá de algunos poemas en prosa de *La canción del barrio*. Su métrica más frecuente son los cuartetos en ABAB, el dodecasílabo ternario o la seguidilla de origen popular, junto al dodecasílabo y la silva aromanzada de corte más modernista.

del pueblo. En tal abanico de posibilidades, durante 1904 y 1930, aproximadamente, Carriego es una figura que las atraviesa todas, como veremos, porque cada uno de estos grupos saca provecho de su figura para defender sus propios intereses.

#### CARRIEGO ANTE LA CRÍTICA (1908-1947)

En este apartado nos adentraremos en las primeras impresiones que el poeta suscitó entre la intelectualidad de la primera mitad del siglo xx. Lysandro Galtier, en la biografía de Carlos Soussens, perfila la bohemia porteña de principios de la centuria y cuenta que fue Soussens, junto a Alberto Ghiraldo y el catalán Juan Mas y Pi, quienes descubrieron a Carriego y lo impulsaron a entrar en el mundo de las letras (Galtier, 1973: 141). Precisamente es en la revista de Ghiraldo, *Martín Fierro* (1.<sup>a</sup> época, 1904-1905), donde hallamos sus primeras publicaciones: “De la vida” (1904: 36) y “Cantares a Agustina” (1904: 42). En el primero ya asoman motivos que perviven en su obra posterior: la rutina y el tedio de los trabajadores que pasan de la fábrica a la taberna, tema de gran interés en una revista que nace de la mano del movimiento obrero, al ser suplemento de *La Protesta*. El joven Carriego tiene una gran acogida pues, en el número 40, Ferrería Casariego le dedica un poema, “Prometeana”, que versa sobre el hambre y la miseria. Tal es la carta de presentación del poeta entre la intelectualidad de izquierda y en el campo literario argentino general, lo cual motiva la publicación de su único libro editado en vida, *Misas herejes* (1908), cuyo mecenas es Salvador Boucau, a quien dedica la obra. El poemario recibe una reseña inmediata desde *Nosotros* (1908: 13-14), de la pluma de su director, Roberto Giusti, quien aprecia el culto de Carriego por *Don Quijote*, la inclusión del alma del suburbio, y el empleo del dodecasílabo, métrica que vincula al “ritmo muelle del tango de los organillos arrabaleros”<sup>6</sup> (1908: 115). No obstante, la reseña no es una exaltación favorable sin reparos, puesto que Giusti señala muchos defectos:

---

<sup>6</sup> La asociación de la poesía de Carriego con el tango ha sido comentada en más de una ocasión y consiste en un influjo mutuo: el tango que conoce en los arrabales inspira su obra y posteriormente se escriben letras de tango basados en sus textos, sobre todo, en la década del veinte: “Viejo ciego” de Homero Mazi (1923) y “De todo te olvidas” de Enrique Cadícamo (1924).

el “abuso del neologismo, el descuido en la expresión, el alambicamiento innecesario, la oscuridad frecuente, la falta de rotundez de algunas poesías”, todos rasgos del “mal decadentismo” (1908: 115-116). Su mensaje no se dirige, empero, a infravalorar a Carriego como poeta porque ve en él un talento para renovar las letras americanas y así hace un llamamiento general a la necesidad de perfeccionar el modernismo de adscripción rubendariana, proyectando además una clara conciencia del agotamiento hacia la estética modernista: “Nuestros poetas de América deben proponerse el apostolado de una poesía sencilla, honda y sana, no de enfermizos credos, flores de un día regadas con ajeno” (1908: 116). Aunque desconocemos la reacción de Carriego, no es difícil aventurar que las palabras de Giusti condicionarían su escritura posterior, que da un viraje hacia el arrabal y se aleja de la mitología modernista y de los espacios exóticos<sup>7</sup>, como se observa en sus poemas póstumos recogidos en *Poesías de Evaristo Carriego. Misas herejes. La canción del barrio. Poemas póstumos* (1913)<sup>8</sup>.

La publicación de *Misas herejes* genera un salto a la popular *Caras y Caretas*, revista que impulsó la profesionalización como escritor y el éxito de Carriego. La frecuencia y la cantidad de textos de este poemario, publicados entre 1908 y 1912<sup>9</sup>, fue sin duda un catalizador que comenzó a perfilar

---

<sup>7</sup> Los consejos de Giusti también los recibiría Carriego de otros comentaristas, por ejemplo, Soussens, quien le dedica un texto-homenaje en *Caras y Caretas* (124, 1920), donde se jacta de haber engendrado en él la idea de poetizar sobre “los dramas interiores de las pobres gentes que luchan y sufren, agobiadas por la enfermedad y la miseria. En nuestra república de las letras, semejante obra sería una revelación y un triunfo” (1920: 68).

<sup>8</sup> Los poemas póstumos debieron agradar más a Giusti, quien vuelve a dedicarle unas palabras a Carriego desde *Nosotros*, quince años después de su muerte. Allí rememora con nostalgia el modo en que los intelectuales urbanos se empapaban de sus versos barriales: “Hombres del centro, le escuchábamos encantados como si nos contase fábulas de un lejano y extraño país, mientras debajo de nosotros, sobre Santa Fe, los coches rodaban con sordo y monótono rumor y sus luces se perseguían en dirección a Palermo” (1927: 20).

<sup>9</sup> *Caras y Caretas* publica un total de catorce poemas: “La viejecita” (412, 1906), “En otoño” (449, 1907), “Los perros del barrio” (515, 1908), “El velorio” (529, 1908), “El casamiento” (563, 1909), “Mientras el barrio duerme” (574, 1909), “La lluvia en la casa vieja” (587, 1910), “Por la ausente” (601, 1910), “La silla que ahora nadie ocupa” (628, 1910), “La costurerita que dio aquel mal paso” (653, 1911), “Has vuelto...” (677, 1911), “La inquietud” (685, 1911), “Ninguna más” (702, 1912), “Mambrú se fue a la guerra” (707, 1912).

su imagen de poeta del arrabal para un público de masas. La elección del corpus parece seguir los consejos de Giusti, pues no se publican poemas de corte modernista ni decadentista, sino aquellos de tono más local. En este sentido, en vida de Carriego ya se empiezan a trazar las dos líneas de recepción mencionadas: la primera la inauguran aquellas revistas vinculadas a la intelectualidad de izquierda y la segunda, que Borges recoge, en *Caras y Caretas*.

Pero, a su temprana muerte, son las revistas *Nosotros* (noviembre de 1912) e *Ideas y Figuras* (1909-1918) las que homenajean al poeta. En la primera no sorprende la publicación de discursos de sus descubridores, Soussens y Más y Pi, a quienes Carriego dedicara dos de sus poemas de *Misas herejes* (sin títulos). En la segunda, en la cual no había colaborado, Defilippis Novoa ofrece unas palabras elogiosas al poeta (81, 1912). Según él, su prematura muerte impidió que se convirtiera en *el* poeta nacional por haberse alejado del modernismo y haberse adentrado a los espacios del suburbio. Pero su lectura dista de la que ofrecerá luego Borges, pues destaca su amor por las “pobres sombras de las orillas, batidas por la miseria, a la que alienta la prepotencia comercial y la agitación utilitaria”, es decir, resalta su sensibilidad hacia la miseria y deja de lado la mitificación del arrabal (1912: [s. p.]). El número 83 (1912) de *Ideas y Figuras* está dedicado por entero a Carriego, donde se publican numerosos poemas póstumos que toman el título de *La canción del barrio*, así como de *Misas herejes* y su drama teatral *Los que pasan*. El único texto que no es de su pluma es de Ghirardo, un soneto a modo de elegía que abre el ejemplar, donde lo califica de “cantor del suburbio”.

Tras su muerte, se publican escasos poemas, tomados de *Misas herejes*, en la prensa uruguaya, en concreto, *Grecia y Osiris*, revistas ancladas aún en la estética modernista. En Buenos Aires, el diario *Crítica* (XXVI, 1916) presenta el inédito “Día de bronca” en su sección policial. Al año siguiente, sale a la luz el ya mencionado ejemplar a cargo de Melián Lafinur en la editorial La Cultura Argentina y que *Nosotros* celebra en el número 97 (1917)<sup>10</sup>. En la introducción, se destaca la capacidad de Carriego por dejar atrás el

---

<sup>10</sup> En el número siguiente, Juan Ferlini dedica el poema “El barrio de Carriego” donde retoma el tema de la costurerita, quien “no ha vuelto a su casa” y “aún nadie ocupa su silla vacía” (vv. 1 y 5) (1917: [s. p.]).

modernismo y se rescata como ejemplo “La viejecita” por su realismo “tan verdadero” (1917: 13), lectura compartida con el propio Borges (1989: 125). Pero, a diferencia de este último, Melián Lafinur asocia a Carriego a Almafuerte, por su canto al dolor de los desheredados y los miserables, aunque reconoce que el primero da un paso más al reemplazar “la corte del rey sol” por el suburbio bonaerense (*ibid.*). La particularidad que más interesa a Melián Lafinur es la proyección de la nostalgia de lo irreparable, “...la amargura de lo que no ha de volver más del amor o la dicha perdidos para siempre, sintetizados en poesías tan sugestivas y melancólicas (...). Sabe con un rasgo, con un solo detalle, sugerir toda una tragedia punzante y desoladora” (1917: 16), cuestiones que, como ya mencionamos, luego apuntan Viñas y Sarlo.

Los años veinte probablemente sean el período de mayor valorización masiva de la figura de Carriego, desde su inclusión en letras de los tangos ya aludidos, hasta su aparición en numerosas revistas muy distantes entre sí: *Germinal* (Rosario, 1922-1923), *Los pensadores* (1924-1926), *Claridad* (1926-1941) y la segunda época de *Martín Fierro* (1924-1927). El diario porteño *La Vanguardia* publica ocho de sus poemas<sup>11</sup>, así como una parte del recién aparecido ensayo de Borges (26/10/1930). Pero antes de los intermitentes homenajes que el poeta recibe en el espacio hemerográfico, cabe mencionar que la década se abre con un cuento de la pluma de Alfonsina Storni, “La costurerita a domicilio” (*La Nación*, 04/07/1920). Desde una perspectiva omnisciente que, en ocasiones, alude a la protagonista en segunda persona, se relata el ideal de la costurerita, casarse con un hombre rico, en un tono pedagógico, irónico, paródico y ácido (Diz, 1999: 78). Así lo sintetiza el narrador: “¡Oh costurerita! Tu destino es muy amplio, ya que el pozo en que te ahogas es una corbata” (2019: 102), esto es, la esposa de un médico. El cuento se limita a describir esa quimera de la costurerita, sin aclarar el desenlace que, podemos suponer, el lector de la época conocería por la indiscutible popularidad de Carriego.

---

<sup>11</sup> Aquí los poemas: “Sarmiento” (13/07/1919), “Reíd mucho, hermanitas” (02/11/1919), “La enferma” (06/07/1924), “Hay que cuidarla mucho, hermana, mucho” (25/01/1925), “El casamiento” y “El velorio” (06/09/1926), “El alma del suburbio” (16/01/1927) y “La canción del barrio” (13/03/1927).

Al año siguiente, se publica un ensayo, con el mismo título que el de Borges, pero desde una perspectiva muy distinta: *Evaristo Carriego* de José Gabriel (1921). Distinta, no porque no coincidan en algunos puntos, sino porque esta propuesta busca atenuar la creciente canonización del poeta. A Carriego le recrimina aspectos formales y de contenido: critica su “socialismo sentimental” al intentar “redimir a los pobres” sin medios concretos (Gabriel, 1921: 11); ataca su patriotismo superficial y xenófobo (1921: 15); desmiente el sentido realista de sus obras alabadas por la crítica (1921: 16-17); señala su filiación al decadentismo, al simbolismo y al preciosismo que, en teoría, había intentado superar —“Carriego aparece con todos los vicios del modernismo elevados al cubo”: “la vida de lo raro, de lo exótico, de lo enfermo, de lo lúgubre, una vida infectada de todo mal y mentida, por otra parte” (1921: 36)—; y enumera sus errores métricos (ripios, repeticiones y rimas convencionales). Esta vasta cantidad de reproches nos llevaría a pensar que el propósito de Gabriel es desbancar a Carriego del centro de la adulación, pero nos sorprende con un comentario favorable que se acerca a la visión borgiana hacia el poema “El alma del suburbio” en dos aspectos; respecto al contenido, rescata el haber elevado los “motivos ordinarios del arrabal porteño” al rango de la poesía: “Carriego se desplaza de la corriente extranjera (...) hacia la nativa, y en ella va a representar una compenetración del campo con la ciudad, tomada por el suburbio” (1921: 47). En relación con la forma, y ligado a lo anterior, subraya su estilo simple, sencillo y natural al proyectar la oralidad:

*La canción del barrio* (...) contiene giros y vocablos del lenguaje porteño imposibles de reemplazar en su cometido sentimental e ideológico y que, por lo mismo, constituyen otros tantos aportes idiomáticos. (...) con qué naturalidad Carriego se adueña de las características del lenguaje de su ambiente y las hace suyas en expresiones llenas de gracia y de emoción. En realidad, se trata de frases elípticas (el lenguaje hablado es fundamentalmente elíptico...) (1921: 71 y 73).

La crítica sobre el postmodernismo ya ha indicado que la proyección de oralidad, sobre todo en la elección del léxico, es uno de los signos distintivos que diferencia a los nuevos poetas de su figura central, Rubén Darío. La apreciación de Gabriel sobre Carriego señala un apunte fundamental al res-

pecto: que esos vocablos son “imposibles de reemplazar” porque funcionan como puntos de anclaje de una realidad y una coyuntura particular, esto es, los arrabales de la Buenos Aires de la primera década del siglo. El ejemplo de Carriego, que se podría extrapolar a otros poetas latinoamericanos posteriores a Darío (véase Le Corre, 2001), pone al descubierto una diferenciación entre ellos y el modernismo anterior, a saber: la pérdida de autonomía respecto a su espacio americano. Dicho de otra manera, si Rubén Darío habían logrado, en *Azul...* y *Prosas profanas*, el propósito de legitimar la literatura latinoamericana mediante el cosmopolitismo como arma (Bonfiglio, 2023) —operación que Borges defiende luego, como es sabido, en “El escritor argentino y la tradición” (1951)—, el postmodernismo reacciona en contra de ese dispositivo, legitimándose en lo autóctono. Tal es la valoración de Gabriel respecto de Carriego.

Pero sus críticas negativas tuvieron poco recorrido entre la intelectualidad porteña. En 1922, la efímera *Germinal* —revista vinculada al anarquismo, al bolchevismo y a la Reforma Universitaria— publica dos poemas de Carriego: “Sarmiento” (4) y el inédito “Canillita” (5), este último dedicado a la muerte de Florencio Sánchez (1910). Como es sabido, la popularidad de un escritor se vislumbra cuando surge la parodia —entre otras cuestiones— pues la sátira solo es posible si un tópico se ha asimilado por el público general. En el caso de Carriego, es el poeta Nicolás Olivari quien ironiza sobre el arquetipo de la costurerita en el volumen *La amada infiel* (1924). Sabemos que el *fatum* de las costureritas era un destino funesto, pues su entrega a un hombre rico culmina en estado de embarazo o en contraer alguna enfermedad, provocando el repudio de la sociedad barrial. En el poema homónimo de Olivari, la costurerita “no se la pasa del todo mal” (v. 4; 2005: 62), pues vive en casa de un hombre rico, lo cual evita que terminara “tísica del todo” (v. 11; *ibid.*). El tratamiento burlesco de un tema que Carriego presentara como trágico (véase al respecto Bosoer, 2015) nos orienta en el indudable reconocimiento popular del poeta durante esos años.

En 1925, desde la revista *Martín Fierro*, Raúl González Tuñón dedica un homenaje al poeta en el número 17. Se trata de la etapa aún vanguardista de Tuñón y antes de su afiliación al Partido Comunista (PC) en 1930, un punto de inflexión que condiciona luego el modo de reivindicar a Ca-

rriego<sup>12</sup>: si en *Martín Fierro* lo califica de “poeta del barrio”, luego tomará en consideración su sensibilidad hacia la pobreza, dejando de lado el pintoresquismo arrabalero, como veremos. Y aquí cabe mencionar que la figura de Carriego se incluye anacrónicamente en el famoso debate entre los grupos de Boedo y Florida, pues, mientras que la revista de Evar Méndez reitera sus homenajes al destacar su perfil de poeta del suburbio (n.º 38 y 39, 1927), en *Los Pensadores* Juan Cendoya recrimina a los martinfierristas lo siguiente:

¿Pretenden representar a la nueva generación, artistas desvinculados del dolor social? ¿O es que creen que no existe el dolor social argentino? (...) He aquí el aspecto más doloroso del asunto. La prescindencia total del Pueblo —el magnífico y torvo forjador que vive una profunda miseria social (...)— en beneficio de acrobacias literarias individuales (1925: 10).

La recriminación está a tono con las polémicas ya conocidas: la elección entre una vanguardia artística (formal) frente a una política. Según Cendoya, ese dolor social está representado en la literatura argentina por Florencio Sánchez, Castelnuovo, Almafuerte, Ghiraldo y Carriego. La sugerencia de colocar a Carriego como un poeta con sensibilidad proletaria sigue la línea de sus primeros descubridores y permanece entre la intelectualidad vinculada al (hipotético) grupo de Boedo. Así, frente a Borges —quien en “El tamaño de mi esperanza” (1926) ubicaba al criollismo de Carriego junto al de Macedonio y Güiraldes—, en *Claridad* se opera de manera contraria. Allí, Rodríguez Tarditi destaca su “alma humilde” que observa la miseria del pueblo (1/5, 1926); R. Chaves [Castelnuovo] lo reivindica como padre de la nueva generación (134, 1927); Hernández de Rosario propone que se emplee el término “Evaristo” como arquetipo social argentino (143, 1927); el número 205 (1930) se publica un poema inédito, “En el umbral”, cuya temática está en consonancia con su perfil de poeta social, al hablar de la

---

<sup>12</sup> Otro colaborador de *Martín Fierro* que, al igual que Tuñón, posteriormente se vincula al PC, es Córdova Iturburu, quien, también durante su etapa vanguardista, reivindica la poética barrial de Carriego. Así leemos en su poema “Elogio de la parroquia de San José de Flores” (*La danza de la luna*, 1925): “Es cielo de los tiempos melancólicos / del organito de Evaristo Carriego” (vv. 9-10; 1925: 60).

muerte de una mujer en la intemperie de un soportal<sup>13</sup>; y Antonio Ortiz lo menciona en su poema “Versos al Dock Sur” (272, 1933): “Desfilan por sus calles personajes/ del bardo aquel que se llamó Carriego: / el músico ambulante, la obrerita/ que va agostando su salud la fábrica” (vv. 8-12). El culmen de estas intermitentes alusiones a Carriego es la reedición de *Misas herejes* en la editorial Claridad en 1929. A ello, cabe añadir algunos poemas cuyo tratamiento del arrabal se plantea desde la perspectiva opuesta a la del mito borgiano, como un espacio de indigencia y miseria, y que parece seguir las relecturas que el grupo rescata de su poética. Un ejemplo ilustrativo es “Niños de arrabal” de Álvaro Yunque (258, 1932) que se inicia así: “Allí donde la urbe no llega todavía / o donde dejó algunas casitas olvidadas” (vv. 1-2); y continúa: “Y frutas son, tan solo hermosas frutas/ que en un festín de ricos han de ser devoradas;/ los niños en las fábricas almorzados,/ las niñas como postre y con champaña” (vv. 15-18). Consiste en la misma operación de Borges pero a la inversa: reivindicar la imagen de Carriego como poeta de izquierda para autolegitimar su propia escritura.

Antes de cerrar la década del veinte, sale a la luz una antología que se propone presentar a figuras fundamentales de la poesía argentina de esos años: *Exposición de la actual poesía argentina*, cuyos compiladores, Pedro Juan Vignale y César Tiempo, incluyen a Carriego en la lista de los “*Dii majorum Gentium*”, junto a Lugones, Banchs y Fernández Moreno (1927: 255). A partir de los treinta, Borges cobra protagonismo al publicar su famoso ensayo, pero también lo menciona en el prólogo a *Historia universal de la infamia* (1935) como una de sus fuentes de inspiración. Carriego reaparece además en dos antologías: *Antología de la poesía argentina moderna (1896-1930)* (1931) de Julio Noé y *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* (1934) de Federico de Onís. La primera, como explica Aníbal Salazar, es un verdadero eco del proyecto de *Nosotros* (2007: 173), de ahí que Noé sitúe a Carriego en la tercera parte cuando, según él, se inicia una nueva poesía argentina que supera al modernismo y que comienza en 1907, mismo año de la fundación de la revista. La de Onís, más conocida por haber acuñado el término “postmodernismo”, destaca de Carriego el haber reaccionado al mo-

---

<sup>13</sup> Los siguientes versos vislumbran ese motivo del poema: “Renovadas historias: los umbrales, donde/ (...) buscan viejos y niños sus almohadas postreras” (vv. 25-28; 1930: [s. p.]).

derismo con “una poesía extremadamente sencilla, como hablada, modesta y humilde como la pobreza y la desgracia oscura del suburbio, música de organillo urbano monótono y sentimental” y califica su arte como “puro universal” (2012: 820). Sorprende, a este respecto, el uso del adjetivo “universal” para clasificar su escritura, algo muy poco frecuente entre la crítica coetánea y posterior, pues de Carriego se suele reivindicar más bien su carácter localista. No obstante, es posible que con ese término, Onís estaría más bien aludiendo a lo que hay de universal en lo propio, asimilándolo a “auténtico”.

Por parte de la intelectualidad de izquierda, es importante el papel que adquiere Tuñón, ahora sí afiliado al PC, en la perfilación de Carriego como poeta social. La mención más significativa tal vez sea en “Las brigadas de choque”, publicado en su propia revista, *Contra* (4, 1933). El largo poema denuncia, entre otras cuestiones, la censura que vive la Argentina de esos años —algo que por cierto le costará la cárcel— y pone como ejemplo que “Güiraldes fue encarnecido (...) y Carriego empequeñecido” (1933: 9). Nótese que Tuñón da un giro a la vinculación borgiana Güiraldes/Carriego pues no los equipara por su criollismo sino por su sensibilidad hacia las clases humildes. Eso mismo reitera en “Los escritores en la pelea” (1936) al recriminar la vigencia de autores como Gálvez, Martínez Zuviría, Echagüe, Lugones, Vedia e Ibarguren, frente al olvido de Florencio Sánchez, Rafael Barret, Carriego, Roberto Payró y Horacio Quiroga (2011: 195). En línea con Tuñón, desde otra revista de izquierdas, *Unidad* (1936-1938) —órgano de difusión de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores— se publica un artículo anónimo donde se discute el nacionalismo de Carriego. Tras definir su poética como una “conmovedora canción de amor a los humildes, a los oprimidos y a los desventurados”, se intenta perfilar su supuesto nacionalismo, alejado del patriotismo superficial y definido como

...el significado de amor a la independencia económica de la Nación, amor a la libertad de su pueblo, amor al establecimiento de un régimen que asegure al pueblo de la Nación el bienestar y la cultura compatibles con el nivel de civilización y vejamen del pueblo de la Nación (1937: [s. p.]).

La apropiación de Carriego para delimitar el término “nacionalismo” es, en 1937, un claro afán de posicionamiento contra el fascismo, cada vez

más arraigado en el país, de ahí el final del artículo: “Pero en ese caso (...) también nosotros somos nacionalistas. Nosotros, contra quienes los llamados nacionalistas viven apuntando sus armas” (*ibid.*). Pero esa asociación, curiosamente, no se hará efectiva cuando, a partir de 1943, el nacionalismo comience a ser hegemónico, ni cuando el régimen peronista ingrese al gobierno, a pesar de su constante y conocida reivindicación de la literatura nacional, por ejemplo, mediante la *gauchesca*. La mención de Carriego por esos años es escasa; únicamente el peronista Leopoldo Marechal hace una breve alusión al inicio de *Adán Buenosayres* (1948) y desde una óptica cercana a la de Borges, como poeta barrial. Leemos en el Libro Primero: “¡Y sobre todo vosotras, muchachas de mi barrio, dúo de taconeos y risas, musas del arrabal con la tos o sin la tos de Carriego el poeta!” (1948: 17).

Quien sí persiste en su interés por su perfil de poeta social es Tuñón, al publicar cinco notas sobre Carriego en varios números de *Clarín* durante 1947, todas bajo el título “Vida de Carriego, el poeta de los humildes” —para más información véase Codaro (2018)—. En el primero, subtítulo “El suburbio de la muerte”, Tuñón configura una dialéctica espacial entre los cementerios de Recoleta/Chacarita, París/La Pampa, Jardín/suburbios, binomios que se sobreimprimen a una dialéctica socio-económica (aristocracia/popular y centro/periferia), para destacar la ubicación humilde donde descansa Carriego, Chacarita. A Tuñón le sorprende la poca popularidad del poeta frente a la que tuviera veinte años atrás, pues recibe escasas visitas al cementerio. Y acierta en su sorpresa, pues su voz es aislada y las referencias a Carriego disminuyen significativamente durante dichos años, sobre todo, entre la intelectualidad de izquierda. Ya en los sesenta, el mismo Tuñón le dedica una oda a su nombre en *Demanda contra olvido* (1963), junto a figuras que poco se asocian al poeta (Pushkin, Erhenburg, Mariátegui, etc.). Pero sus intentos son frustrados, como demuestra Juan Carlos Ghiano cuando, en 1964, desmiente todo viso de protesta social en Carriego, en una compilación de sus poemas: “... si [Carriego] alguna vez fue tentado por la protesta social, su tono y sus palabras trataron de conservar el equilibrio” (1964: 8). Y dos años más tarde es el expostmodernista, Rafael Alberto Arrieta, quien recuerda su tiempo compartido con el “poeta del suburbio” y el círculo de *Nosotros*, entre 1905 y 1912, en su libro de memorias, *Lejano ayer*, sin mencionar

cualquier matiz de escritura social o de protesta. Quizá por ser el único que defiende esta postura, Tuñón deja de insistir en esa imagen y, en 1976, perfila a Carriego en consonancia a la visión de Borges cuando alude a él como “cantor del barrio” y precursor de la poesía urbana (1976: 207-208), abandonando así sus lecturas anteriores y dejando patente la hegemonía borgiana, vigente hasta hoy.

#### LA POÉTICA SOCIAL DE CARRIEGO, POEMAS DEDICADOS A LA MISERIA FEMENINA

Uno de los retos más complejos para la historiografía literaria es la definición de aquellos períodos que se hallan en transición entre dos épocas de revolución estética; en este caso, el postmodernismo o modernismo tardío, que aquí definiremos como una reacción de continuidad en el mismo paradigma que lo precede pero en un sistema diferente, porque las condiciones sociales, económicas, técnicas o políticas se han modificado sin alterar el paradigma anterior, el modernismo. A partir de dicha definición, en este apartado intentaremos elucidar qué aspectos del modernismo se conservan en la obra de Carriego, cuáles desecha y qué particularidades originales aporta a la literatura latinoamericana en que la crítica anterior no ha reparado.

*Misas herejes* se divide en cinco partes; entre ellas, “Viejos sermones” y “Ofertorios galantes” probablemente sean las más ancladas al modernismo; “Envíos” incluye poemas sin título, dedicados a personalidades centrales de la bohemia porteña que conociera Carriego —Sylla da Silva, Souza Reilly y sus descubridores, Soussens y Más y Pi—; “Ritos en la sombra” sería la sección que empieza a vislumbrar un cambio, pues toma motivos modernistas pero propone algunas transformaciones formales o temáticas; y finalmente, el que más trascendió luego, “El alma del suburbio”, donde los arquetipos arrabaleros cobran protagonismo. El libro póstumo, *La canción del barrio*, se distingue de *Misas herejes* en haber marginado los temas más típicamente modernistas pero también, y más importante, porque hay una mayor experimentación métrica —algunos se acercan incluso al poema en prosa o carecen de rima— y por la mayor frecuencia de proyección de la oralidad porteña.

El poema que abre *Misas herejes*, “Por el alma de Don Quijote” es el Arte poética de Carriego, pues revela algunas consideraciones acerca de la estética modernista, pero desde una mirada crítica. Se trata de un largo poema estructurado en eneasílabos pareados en rima consonante, donde el “yo” poético se acusa “(...) de haber sido un iluso/ de fórmulas e ideas que me mueven a risa” (vv. 120-121; 1908: 13) y, por tanto:

Ya no forjo intangibles castillos cerebrales,  
de románticos símbolos de torres augurales.  
Sobre el dolor ajeno ni siquiera medito,  
porque sé que una frase no vale lo que un grito;  
y, sin ser pesimista, caigo en la locura  
de buscar una página de serena blancura,  
donde pueda escribirse la canción inefable  
que ha de cantar el Hombre de un futuro probable  
(vv. 131-139; 1908: 14).

Ahora bien, ¿cumple Carriego con su Arte poética? En parte no, como señala luego José Gabriel, y como demuestran muchos poemas que siguen la línea rudendariana; por ejemplo, los sonetos “La muerte del cisne” o “Aquella vez en el lago” (*La canción del barrio*). Parece acertada la observación de Gabriel cuando opina que hay más *intención* de renovación que efectiva innovación y quizá el poema “En su álbum”, escrito en alejandrinos, sea buen ejemplo de ello, pues en la primera estrofa se alude a sus propios versos ásperos y rudos, frente a la delicadeza del modernismo:

Si de estas cuerdas mías, de tonos más que rudos,  
te resultasen ásperos sus rendidos saludos,  
y quieres blandos ritmos de credos idealistas,  
aguarda delicados poetas modernistas  
(vv. 1-4; 1908: 31).

Volviendo a “Por el alma de Don Quijote”, el “yo” lírico se dirige al hidalgo cervantino para relatarle el estado de su sociedad actual donde ya “el ensueño es estéril” (v. 83), porque es la época de lo práctico y lo útil, de “la lana y del cerdo” (v. 89) y de la consecuente resignación: “Y esto no

tiene vuelta, pues está de por medio/ la razón, aceptada, de que ya no hay remedio...” (vv. 102-103) (1908:13). Consiste en el tópico modernista del tedio del presente que, como es sabido, derivaba en la evasión a lugares y espacios exóticos. En Carriego, y en la mayoría de poetas postmodernistas, el tratamiento del esplín presente no se soluciona con la evasión, sino lo contrario: con su resignación en escenarios cotidianos. Un ejemplo lo vemos en el soneto “Murria”, de “Ritos en la sombra”, donde el hastío se origina a partir del bostezo de un perro:

Con un blando rezongo soñoliento  
el perro se amodorra de pereza,  
y por sus fauces el esplín bosteza  
la plenitud de un largo aburrimiento  
(vv. 1-4; 1908: 139).

Carriego da un paso más cuando, entre sus poemas póstumos, plantea el tedio del presente, no como algo negativo sino de disfrute, reformulando el tópico modernista, como muestra el final del soneto “Cuando hace mal tiempo”:

(...)  
¡Qué bueno es el diván en estas frías  
tardes, fatales de monotonías!...  
Qué bien se siente uno, así, estirado,  
con una pesadez sensual... ¡Quisiera  
no moverme de aquí! ¡Si se pudiera  
vivir eternamente amodorrado!  
(1917: 193).

Pero si en la primera parte de *Misas herejes* se buscaba mezclar lo sagrado con lo profano, en clara sintonía con Rubén Darío, en “El alma del suburbio” se incluyen personajes mitológicos o de la tradición literaria occidental dentro del espacio barrial. Por ejemplo, en el poema homónimo que abre la sección, la Harmonía aparece junto a las costureritas en el suburbio; en otro caso, “La viejecita” es un poema en decasílabos donde la descripción de la miseria cobra centralidad, leemos:

(...)  
 ¡Qué de heroínas, pobres y oscuras,  
 en esos dramas ¡cuántas Ofelias!  
 Los arrabales tienen sus puras  
 tísicas Damas de las Camelias  
 (vv. 41-44; 1908: 91).

Tísicas o tuberculosas, trabajadoras de fábrica, prostitutas, huérfanas y costureritas, son los personajes arquetípicos que pueblan la poesía de Carriego. La mayoría proviene del naturalismo, una estética que, al querer indagar en lo escabroso de la sociedad, escoge perfiles que representen lo que hay de inhumano en el progreso moderno. Carriego sabe observar su entorno barrial, y nos habla de lo que descubre en él, filtrado por la vía de convenciones decadentistas y/o costumbristas. Los poemas incluidos en “La costurerita que dio aquel mal paso”, verso con el cual se titula una sección de *La canción del barrio*, relatan cómo una trabajadora humilde intenta medrar entregándose a un muchacho rico. Dicha entrega es causa de un embarazo, de una enfermedad y/o del abandono del susodicho, y provoca rumores entre las propias mujeres del barrio, quienes critican su decisión. De hecho, el propio verso con que se titula el más conocido, “la costurerita que dio aquel mal paso”, es una frase en discurso indirecto libre de un posible comentario en boca de cualquiera de tales opiniones populares, donde la sustitución del acto sexual por el eufemismo “aquel mal paso” responde a una imitación de la oralidad y proyecta aquello que se omite porque moralmente “no se debe” pronunciar. Quizá el estilo sugerente y poco directo del poema sea la razón por la cual fue uno de los textos de Carriego que más trascendió, pues carece de la violencia explícita hacia la figura femenina que traslucen los demás, como veremos.

La costurerita ha sido el personaje más analizado por la crítica, pero Carriego ofrece otro tratamiento de la mujer del barrio, nada o escasamente explorado hasta ahora. El poeta da voz al hermano de personajes femeninos y es a través de su perspectiva que conocemos sus condiciones de vida, siempre miserables, y su destino, siempre fatal. El tema general de estos poemas es el abandono de la casa por parte de la hermana, probablemente por haber dado “aquel mal paso”, de ahí que abunden los ruegos por que no abandone a la familia: en el romance “La dulce voz que oímos todos los días”,

la silva “Te vas” o el soneto “¿No te veremos más?” (*La canción del barrio*). Asimismo, proliferan aquellos en que el hermano le habla directamente a su hermana, ya ausente, preguntándose por su paradero y con deseos de volver a verla: “Caperucita roja que se nos fue”, “Aquella vez que vino tu recuerdo”, “Por ella”, “Por la ausente”, “¿Qué será de ti?” y “La vuelta de Caperucita” (*La canción del barrio*). Quizá el más amargo sea el soneto “Reíd mucho, hermanitas”, donde el “yo” poético, acogándose al tópico del *carpe diem*, aconseja disfrutar de la niñez a sus hermanas porque su destino trágico es inevitable. Nótese la originalidad que hallamos en un poema donde la voz masculina apela a figuras femeninas para poner en evidencia la distancia que existe entre sí, en términos sexuales y no de clase. Porque Carriego fue reconocido por mirar a las clases bajas y miserables, pero no se ha señalado su énfasis al distinguir entre hombres y mujeres del mismo estatus socio-económico. La figura del hermano adquiere así una particularidad inédita, al ser quien se percata de su beneficio social frente a la desventaja de ellas. Leemos el final:

Hermanas: reíd de una vez toda vuestra sana  
alegría de dueñas del patio, que mañana  
—¡ah, mañana! —quién sabe si os habremos de oír.  
¡Ay, hermanas, hermanas juguetonas! ¡ay, locas  
rabetas de la abuela! ¿Cuál de esas lindas bocas  
será la que primero dejará de reír?  
(1917: 225).

Pero hay otra serie de textos donde no es el hermano quien toma la voz; en “Mamboretá” (*La canción del barrio*), poema dividido en dos sonetos alejandrinos, se perfila el personaje de una huérfana, quien, por dicha condición, recibe un maltrato verbal y físico por parte de todo el barrio, hombres y mujeres. En el segundo soneto, se vislumbran visos de oralidad de las habladoras del barrio: “—‘La inútil, la abriboca, la horrible, la tolola...’ / *Mamboretá* no ha oído todavía una sola / palabra de cariño” (vv. 9-11). Y se verbaliza el maltrato físico “Todo el mundo la grita, todos la manosean, / y las mujeres mismas a veces la golpean... / ¡Ah, cómo se conoce que no tiene mamá!” (vv. 12-14; 1917: 146). Esta chismografía contra la mujer es frecuente en otros

textos; lo leemos al final del soneto “La enferma que trajeron anoche” (*La canción del barrio*):

pero en los labios secos y en la mirada  
sólo tiene un reproche de abandonada  
para las compañeras del *cafetín*  
(vv. 12-14; 1917: 155).

En otro soneto, “La que hoy pasó muy agitada” (*La canción del barrio*), el “yo” poético se dirige a una mujer en segunda persona, a quien ve pasar con rapidez, probablemente porque dejaba atrás una casa de citas, y le advierte:

¡Adiós, morochita!... Ya verás, muchacha,  
cuando andes en todas las charlas caseras:  
sospecho las risas de tus compañeras  
diciendo que pronto mostraste la hilacha...  
(vv. 5-8; 1917: 173).

Pero también en el poema en prosa, “Lo que dicen los vecinos” (*La canción del barrio*), escrito casi por entero en discurso indirecto libre. El texto reproduce posibles comentarios del barrio contra una mujer en quien observan una actitud extraña, en términos anímicos pero también físicos, pues critican su extremada delgadez, probablemente por haber contraído alguna enfermedad. Así, se sugiere que su entrega a cualquier hombre, o incluso su posible profesión en burdeles, la arrastraría a un “merecido” castigo:

Ya no es ni sombra de lo que fuera  
en otros tiempos. ¡Qué cosa rara  
que haya cambiado de tal manera!  
¡Anda de triste! Y es bien sabido,  
cualquier zoncera la vuelve idiota.  
En pocos meses ha enflaquecido  
tanto la pobre...  
Por caprichosa  
le pasa eso. Nadie la aguanta...  
(vv. 14-22; 1917: 154).

No obstante, la violencia más frecuente de la poesía de Carriego es la que hoy denominados “de género” o maltrato femenino, un tema escaso o nulo en la poesía en lengua española, cuyo tratamiento, a diferencia de la costurerita, carece de eufemismos. Por el contrario, se proyecta de manera directa y clara mediante la sordidez de detalles escabrosos, que afilian su escritura al naturalismo. La mujer protagonista suele ser trabajadora de una fábrica y, en consecuencia, enferma de tuberculosis por las malas condiciones de su espacio laboral. En “El alma del suburbio” hallamos varios ejemplos: “Residuo de fábrica” es el título de un poema en endecasílabos, expresión que remite a la propia protagonista, transformada en un desperdicio. En un estilo indirecto libre, se señala que la mujer se halla en cama porque “la puerca otra vez escupe sangre...” (v. 24; 1908: 105). Pero su sufrimiento mayor es la llegada de su padre en estado de embriaguez quien, se sugiere, abusa sexualmente de ella: “Sólo, a ratos, el padre se le acerca/ cuando llega borracho, por la tarde...” (vv. 11-12), y la maltrata verbalmente:

Pero es para decirla lo de siempre.  
el invariable insulto, el mismo ultraje:  
¡le reprocha el dinero que le cuesta  
y la llama haragana, el miserable!  
(vv. 11-16) (1908: 104).

Tales escenas de violencia se plantean como algo cotidiano, quizá es por ello que la crítica, en su día, no repararía en este tema, ni siquiera por parte de la intelectualidad de izquierda; así se observa en “El amasijo” (“El alma del suburbio”), poema en dodecasílabos, compuesto por serventesios, donde se alude a la rumorología barrial de la violencia:

Dejó de castigarla, por fin cansado  
de repetir el diario brutal ultraje.  
que habrá de contar luego, felicitado,  
en la rueda insolente del compadraje  
(...)  
En el cafetín crece la algarabía,  
pues se está discutiendo lo sucedido,

y, contestando a todos, alguien porfía  
que ese derecho tiene solo el marido...  
(vv. 1-16; 1908: 99).

Al coro masculino se une el femenino y la mujer debe soportar también las burlas de sus compañeras:

Mientras escucha sola, desesperada,  
como gritan las otras... rudas y tercas,  
gozando en su bochorno de castigada,  
burlas tan de sus bocas... ¡burlas tan puercas!...  
(vv. 25-28; 1908: 100).

La misma temática aparece en “La queja” —octava en decasílabos mixtos, “El alma del suburbio—, poema que Borges define como “biografía del esplendor, desgaste, declinación y oscuridad de la mujer” y que considera artificioso, una “premonición fastidiosa del tango” (1989: 126-127). La protagonista es también una trabajadora de un “sombrió taller”, “que vio su carne cuando era sana,/ hasta la hora de la caída/ de la que nunca se levantara” (vv. 12-16; 1908: 106). El poema se estructura en una dialéctica de ascenso —juventud/ alegría/belleza— y descenso, un declive que se observa, primero, cuando se enamora de un orillero, y luego, “de otro” cuyas exigencias y tiranías “ella mantuvo, las indecibles/ horas de eterna mujer golpeada” (vv. 71-72; 1908: 108). Su mala suerte la arrastra al abismo de la última escena, culmen de ese descenso:

y aquella noche, ¡noche tremenda!  
en que sintiendo la horrible náusea  
del primer vómito, que arrancó el golpe  
del bruto infame, loca de rabia,  
embravecida, con todo su asco  
le escupió al rostro su sangre insana ...  
y otra vez, y otra; feroz recuerdo  
del miserable, lleva la marca  
lleva el estigma que dejó el tajo  
con que, al marcharse, le abrió la cara  
(vv. 79-88).

Y cierra el poema con la expresión “¡La vida puerca, la vida mala!” (v. 92; 1908: 109), frase que, quizá, inspiraría el primer título elegido por Arlt para *El juguete rabioso*. Carriego, como poeta postmodernista, toma un motivo frecuente del modernismo, el ensueño por alcanzar un ideal, pero lo actualiza en estos pasajes de violencia. De ahí el título del soneto “El ensueño”, poema de *La canción del barrio*, que relata el maltrato verbal y físico de un padre, en estado de embriaguez, a su hija enferma de tuberculosis —“(…) y de nuevo a la boca sube y le deja/ el sabor de su enferma sangre afiebrada” (vv. 3-4; 1917: 156)—. En esas condiciones denigrantes, la mujer tiene un ensueño: “(…) ella piensa en el dulce sueño irreal/ que soñara al recuerdo de aquel muchacho/ que vio junto a la cama de su vecina/ en la tarde de un jueves del hospital” (vv. 9-14; 1917: 156). El ensueño modernista, de corte idealista y trascendental, deviene aquí quimeras de índole terrenal y social, pues ni las costureritas, ni las prostitutas, ni las tuberculosas, ni las maltratadas, pueden perseguir el ideal inefable de que hablara Rubén Darío. Porque el postmodernismo mantiene una vinculación muy distinta con su realidad circundante y, en consecuencia, con las aspiraciones vitales: al observar a su alrededor local, el poeta halla problemáticas en que el modernismo evidentemente ni reparaba ni podía reparar. Carriego, como buen observador del barrio, creó ciertos arquetipos —la costurerita— e hizo uso de tipos ya existentes —el borracho de taberna—, pero también hizo ingresar a la literatura figuras ajenas a la misma. La mujer maltratada, la repudiada por la chismografía barrial o la hermana cuyo destino siempre es trágico desde la mirada masculina, son algunos ejemplos en que la crítica no había reparado aún.

Para finalizar, cabe mencionar un ejemplo en prosa, el cuento “La chica más linda de mi barrio”, incluido en *Flor de arrabal* (1927). Consiste en un texto autoficcional, pues está narrado desde una primera persona que se identifica con un poeta del arrabal que colabora frecuentemente en *Caras y Caretas*. El protagonista conoce a la “flor del barrio”, arquetipo de la cultura popular para aludir a una mujer de llamativo atractivo que embelesa a todo el suburbio. El cuento finaliza con un trágico final, narrado con la elipsis característica de Carriego:

No sé con qué pretextos, salí una tarde con la mocita. Con mil mentiras logré conducirla a un sitio del pecado y allí, sin lucha y sin amor, (...) fui salteador

maldito en el cercado ajeno... (...) Me sentía el más criminal de los criminales, el más vil y cobarde de los asesinos... (1927: 62-63).

Tal asalto acaba con la vida de la mujer: “Y así fue no más... Desde ese día *Pimienta* no fue como era antes. Empezó a enflaquecer, a ponerse pálida...”, hasta que finalmente muere (1927: 63). El destino de la protagonista, como la mayoría de sus personajes femeninos, es fatal debido a la violencia masculina.

## CONCLUSIONES

La imagen de autor de Carriego, perfilada por Borges, ha cristalizado en el fundador del mito orillero. No obstante, durante las primeras décadas del siglo xx, existía una doble vía de recepción del poeta: por un lado, la lectura borgiana del arrabal como espacio de la nostalgia; por el otro, la periferia como ámbito de la miseria y pobreza. Dicha “fractura ideológica” (Muschiatti, 2004) de su recepción se mantiene escindida hasta los años cuarenta, cuando Carriego comienza a ser olvidado y únicamente se recuerda el ensayo de Borges, escritor que empieza a adquirir una ubicación más central en el campo literario argentino. Por tanto, hemos querido trazar un estado de la cuestión sobre la crítica de la segunda mitad del siglo xx, para destacar la pervivencia de la visión borgiana, algo que explicaría el silencio acerca de la violencia de género como tematización de una buena parte de su producción. Pero, para mayor sorpresa, fue un tema marginado por parte de la intelectualidad de izquierda contemporánea a Carriego. Por ello, hemos querido reivindicar aquí la originalidad de la inclusión de este motivo en poesía castellana, una particularidad que coloca al poeta en un espacio único dentro del postmodernismo latinoamericano y que pone al descubierto, además, aquello que Borges quiso deliberadamente diluir. Este perfil de poeta social, con especial sensibilidad hacia la vida miserable, “puerca”, del barrio, que Borges transformó, en *Fervor de Buenos Aires* (1923), en un espacio ficticio, cuyas casitas “son para el solitario una promesa/ porque millares de almas singulares las pueblan,/ únicas ante Dios y en el tiempo” (“Las calles”, vv. 14-16).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANÓNIMO (1927a). “Homenaje a Carriego”. *Martín Fierro*, n.º IV/38: 8.
- (1927b). “Homenaje a Carriego”. *Martín Fierro*, n.º IV/39: 8.
- (1937). “Evaristo Carriego y el nacionalismo”. *Unidad*, n.º 3/4: [s. p.].
- ARRIETA, Rafael Alberto (1966). *Lejano ayer*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- BONFIGLIO, Florencia (2023). “El modernismo y su ansiedad de influencias. Sobre la asimilación creadora como vía de legitimación”, *Literatura y legitimación en América Latina. Polémicas, operaciones, representaciones*, Magdalena Cámpora y Guadalupe Silva, comps. Buenos Aires: Corregidor, 31-59.
- BORGES, Jorge Luis ([1930, 1954] 1989). “Evaristo Carriego”, *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 97-172.
- ([1926] 2012). “El tamaño de mi esperanza”, *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Random House, 13-16.
- BOSOER, Sara Amalia (2015). “Carriego en la primera vanguardia histórica: las reescrituras de Olivari”. *El Taco en la Brea*, n.º 1/2: 20-41
- CAMPRA, Rosalba (1988). “Relaciones intertextuales en el sistema culto/popular. Poesía y tango”. *Hispanérica*, n.º 17/51: 19-32.
- CANALA, Juan Pablo (2014). “Lecturas y relecturas de un comienzo: sobre las ediciones de *Evaristo Carriego*”. *Variaciones Borges*, n.º 38: 99-120.
- CARRIEGO, Evaristo (1904a). “De la vida”. *Martín Fierro*, n.º 36: 6.
- (1904b). “Cantares a Agustina”. *Martín Fierro*, n.º 42: 9-10.
- (1908). *Misas herejes*. Buenos Aires: Establecimiento Gráfico A. Monkes.
- (1913). *Poesías de Evaristo Carriego. Misas herejes. La canción del barrio. Poemas póstumos*. Barcelona: Establecimiento tipográfico Auer y Pla.
- (1915). “El nene está enfermo”. *Grecia*, n.º 3: 7.
- (1916). “Día de bronca”. *Crítica*, n.º XXVI: 8.
- (1917). *Misas herejes. La canción del barrio*. Buenos Aires: La Cultura Argentina.
- (1922a). “Sarmiento”. *Germinal*, n.º 4: 2.
- (1922b). “Canillita”. *Germinal*, n.º 5: 5.
- (1925). “En otoño”. *Los pensadores*, n.º 103: 18.
- (1927). *Flor de arrabal*. Buenos Aires: Tor.
- (1930). “En el umbral” (Póstuma). *Claridad*, n.º 9/205: [s. p.].
- CENDOYA, Juan I. (1925). “La nueva generación”. *Los pensadores*, n.º 113: 9-10.
- CHAVES, R. (1927). “La hora se acerca”. *Claridad*, n.º 134: 18-19.
- CODARO, Laura (2018). “Evaristo Carriego por Raúl González Tuñón”, *Actas del VI Congreso Internacional Cebelis de literatura. Literatura española, argentina y*

- latinoamericana*, Virginia P. Forace y María Pía Pasetti, comps. Mar del Plata: Universidad Nacional, 525-533.
- CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano (1925). *La danza de la luna*. Buenos Aires: El Inca.
- DEFILIPPIS NOVOA, F. (1912). “Evaristo Carriego”. *Ideas y Figuras*, n.º IV/81: [s. p.].
- DIZ, Tania (1999). “Descoser los moldes ¿Dos crónicas sobre la costurera?” *Zona Franca*, n.º 1-8: 71-78.
- FERLINI, Juan (1917). “El barrio de Carriego”. *Nosotros*, n.º 98: [s. p.].
- FERNÁNDEZ MORENO, César (1967). *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*. Madrid: Aguilar.
- FERRERIA CASARIEGO, Pedro (1904). “Prometeana”. *Martín Fierro*, n.º 40: 5.
- GABRIEL, José (1921). *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Agencia Sudamericana de Libros.
- GALTIER, Lysandro Z. D. (1973). *Carlos de Soussens y la bohemia porteña*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación.
- GHIANO, Juan Carlos (1964). “Evaristo Carriego”, Evaristo Carriego, *Poesías*. Buenos Aires: Compañía General Fabril, 7-31.
- GIUSTI, Roberto F. (1908) “Misas herejes por Evaristo Carriego”, *Nosotros*, n.º 13-14: 114-116.
- (1927) “Veinte años de vida. Recuerdos y divagaciones”, *Nosotros*, año XXI, n.º 219/220: 551.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl (1925). “Homenaje a Evaristo Carriego”. *Martín Fierro*, n.º 17: 6.
- (1933). “Las brigadas de choque”. *Contra. La Revista de los Franco-tiradores*, n.º 4: 8-9.
- (1947a). “Vida de Carriego, el poeta de los humildes. El suburbio de la muerte”, *Clarín*, n.º 307, 23 de enero: [s. p.].
- (2011). *La muerte en Madrid. Las puertas del fuego. 8 documentos de hoy*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- HERNÁNDEZ DE ROSARIO (1927). “El Evaristo”. *Claridad*, n.º 6/143: [s. p.].
- LE CORRÉ, Hervé (2001). *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas*. Madrid: Gredos.
- MARECHAL, Leopoldo (1948). *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Sudamericana.
- MELIÁN LAFINUR, Álvaro (1917). “Prólogo”, Evaristo Carriego, *Misas herejes. La canción del barrio*. Buenos Aires: La cultura Argentina, 7-18.
- MÉNDEZ, Evar (1927). “Doce poetas nuevos”. *Síntesis*, n.º 4: 15-33.
- MONTALDO, Graciela (1999). “La disputa por el pueblo: revistas de izquierda”, *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*, Saúl Sosnowski, ed. Buenos Aires: Alianza, 37-50.

- MUSCHIETTI, Delfina (2004). “La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Girondo”, *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay*, Carlos García y Dieter Reichardt eds. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 373-386.
- NOÉ, Julio (1931). *Antología de la poesía argentina moderna (1896-1930)*. Buenos Aires: El Ateneo.
- OLIVARI, Nicolás (2005). *Poésias 1920-1930*. Buenos Aires: Malas Palabras.
- ONÍS, Federico de ([1934] 2012). *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Sevilla: Renacimiento.
- ORTIZ, Antonio (1933). “Versos al Dock Sur”, *Claridad*, n.º 272: [s. p.].
- PRIETO, Adolfo (1959). “La literatura de izquierda. El grupo de Boedo”, en *Fichero*, n.º 2: 17-20.
- QUESADA, Josué (1919). “La costurerita que dio aquel mal paso”. *La novela semanal. 1917-1916*, n.º 110.
- RODRÍGUEZ TARDITI, José (1926). “Evaristo Carriego”. *Claridad*, n.º 1/5: [s. p.].
- ROGERS, Geraldine (2008). *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. La Plata: Universidad de la Plata.
- ROSA, Nicolás (2006), “La ficción proletaria”, en *La Biblioteca. La Crítica Literaria en Argentina*, n.º 4-5: 32-51.
- SAÍTTA, Sylvia (2006). “Costureritas y artistas pobres: algunas variaciones sobre el mito romántico de la tuberculosis en la literatura argentina”, *Literatura, cultura, enfermedad*, Wolfgang Bongers y Tanja Olbrich, eds. Buenos Aires: Paidós, 94-114.
- SALAZAR ANGLADA, Aníbal (2007). “Julio Noé y *La Antología de la poesía argentina moderna* (1926): un punto de inflexión en la práctica antológica en Argentina”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 36: 171-197.
- SARLO, Beatriz (1983). “La poesía posmodernista”, *Historia de la literatura argentina 3. Las primeras décadas del siglo*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 97-120.
- (1988): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SOLER CAÑAS, Luis (1965). *Orígenes de la literatura lunfarda*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- SOUSSENS, Carlos de (1920). “Carrieguito”. *Caras y Caretas*, n.º 124: 68.
- STORNI, Alfonsina (2019). *Urbanas y modernas: crónicas periodísticas de Alfonsina Storni*. Valencia: Berlín Libros.
- VIGNALE, Pedro Juan y TIEMPO, César (comps.) (1927). *Exposición de la actual poesía argentina*. Buenos Aires: Minerva.
- VIÑAS, David (1973). *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo Veinte.

