

CAPITULO

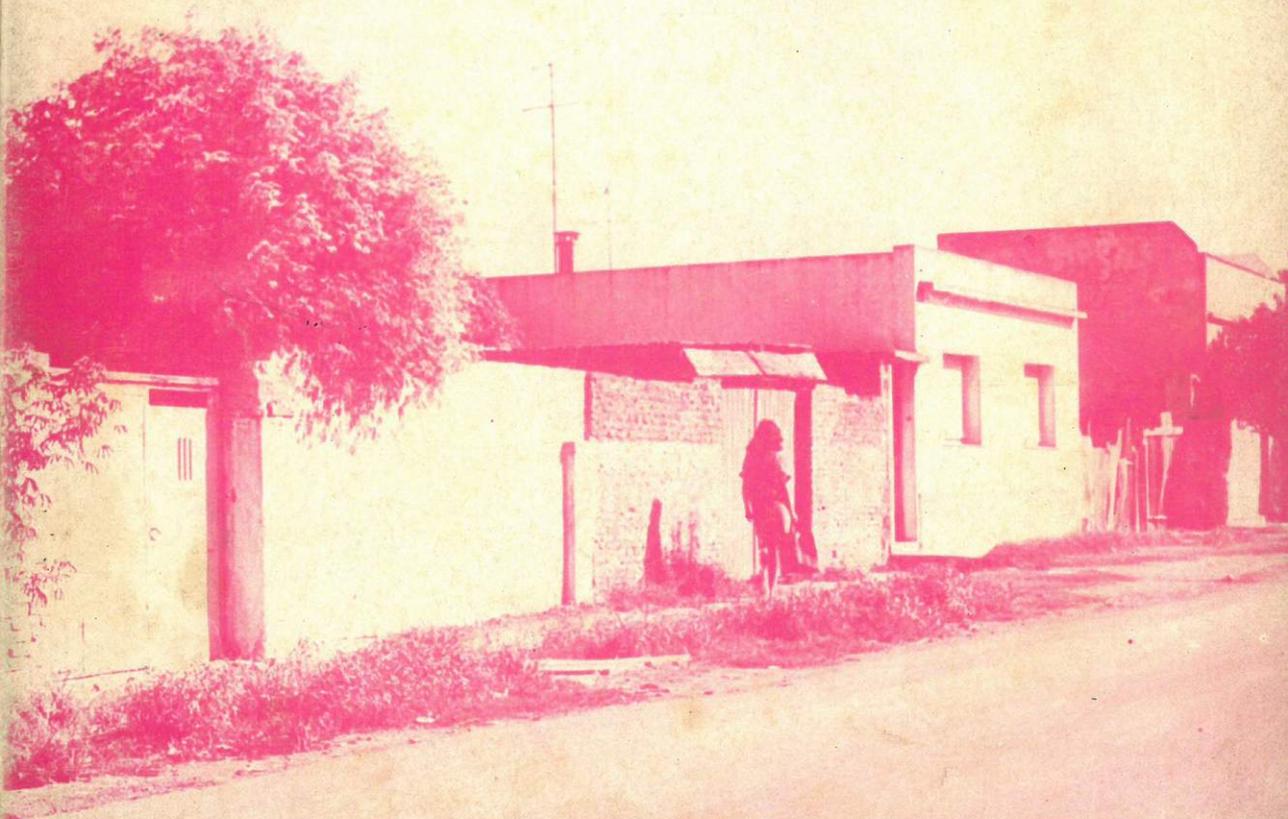


CENTRO
EDITOR
DE AMERICA
LATINA

la historia de la literatura argentina

33

La poesía en el avance del siglo



CAPITULO

la historia de la literatura argentina

33. La poesía en el avance del siglo

Este fascículo ha sido preparado por la profesora Beatriz Sarlo Sabajanes, redactado en el Departamento Literario del Centro Editor de América Latina, y ha tenido una lectura final a cargo del profesor Adolfo Prieto.

CAPITULO constituirá, a través de sus 56 fascículos, una Historia de la Literatura Argentina, ordenada cronológicamente desde la Conquista y la Colonia hasta nuestros días. El material gráfico con que se ilustrará la Historia, estrechamente vinculado con el texto, brindará a los lectores una visión viva y amena de nuestra literatura y del país. Cada fascículo será, a su vez, un trabajo orgánico y completo sobre un aspecto, tendencia, período o autor de nuestras letras.

En CAPITULO N° 34:

FEMINISMO Y POESIA: ALFONSINA STORNI

- PRIMEROS LIBROS
- LA OBRA DE MADUREZ
- ANALISIS DE LA POESIA DE ALFONSINA STORNI
- RECUERDOS DE INFANCIA
- ALFONSINA STORNI Y GABRIELA MISTRAL
- LA MUJER EN LA LITERATURA ARGENTINA

y junto con el fascículo, el libro
ANTOLOGIA POETICA, de Alfonsina Storni

Para el material gráfico del presente fascículo, se ha contado con la cortés colaboración del Archivo Gráfico de la Nación y de la Biblioteca Nacional.

Oportunamente se suministrarán portadillas con títulos de tomos y capítulos para que los fascículos puedan encuadrarse. La Dirección se reserva el derecho de sustituir cualquiera de los títulos anunciados.



ANTOLOGIA POETICA

La poesía en el avance del siglo

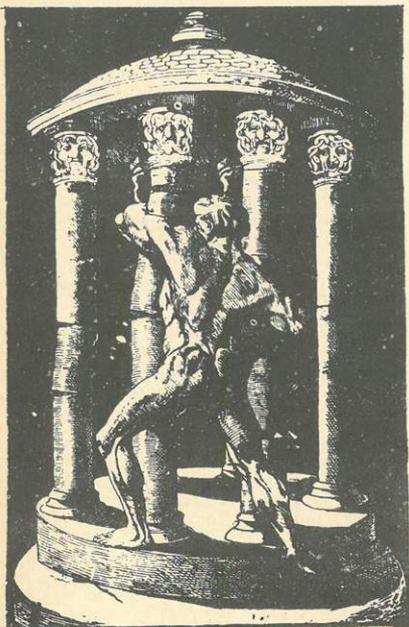
La primera década del siglo veinte es testigo de los nuevos rumbos que ha tomado la poesía argentina. Viven aún Guido y Spano, Rafael Obligado y Almafuerte; los dos primeros son poetas consagrados pero ya inactuales; el tercero, Almafuerte, se proyecta en influencias sobre Evaristo Carriego y los primeros poetas de intención social. Lugones, con el triunfo indiscutible del modernismo, impone formas inéditas. Sin embargo, y paralelamente, las inquietudes políticas, las posiciones de protesta frente a la injusticia determinan actitudes de crítica que se traducen en poemas y revistas. Alberto Ghirardo (1874-1946), cuyo libro *Fibras* de 1895 prologara Rubén Darío, funda en 1904 —año en que también publica *Música prohibida*— la revista *Martín Fierro*, combatiente y candorosamente anarquista. Un año después, José de Maturana (1884-1917) —que también es poeta y ha publicado ya tres libros: *Cromos*, *Lucila*, *Poemas de color*— funda, junto con Juan Más y Pi, *Nuevos caminos*. Se asiste al descubrimiento de otros universos poéticos que implican un acercamiento a la cotidianidad y una preocupación no esporádica por los problemas que la realidad del siglo plantea al grupo intelectual. Surgen así temas nuevos —que sólo Almafuerte había intuido— y, consecuentemente, una búsqueda de la expresión directa, como reacción, en parte, frente al modernismo encarnado en la figura avasalladora de Lugones. Todo esto implica, primero, la creación de la retórica del sencillismo, que Carriego ejemplifica; en segundo lugar, el comienzo de ciertas formas especiales de estructurar realidad y poesía, como en Ghirardo, Maturana, Ernesto Mario Barreda y Mario Bravo; y por último, a través de dos décadas, una decantación del modernismo que se transfigura en un lirismo renovado formalmente en poetas como Pedro Miguel Obligado, Rafael Alberto Arrieta y Arturo Capdevila.



Alberto Ghirardo

La época

Ya Lugones, gran patriarca de la literatura argentina, tiránico y talentoso, había dado sus Montañas del oro, en 1897, y sus Crepúsculos del jardín, en 1905. Era sólo nueve años mayor que Carriego y marcaba por entonces los rumbos de la poesía argentina. La presencia de Darío en Buenos Aires resultó definitiva y, aunque los últimos románticos vivían aún, la vuelta del siglo está signada por la renovación modernista. Nuestro país se ponía al día en literatura: aunque hay en Lugones mucho de Víctor Hugo y de los parnasianos, escribe en 1909 *Lunario sentimental*, funambulesco, pariente directo de la poesía de Jules Laforgue o de los decadentes franceses. Coexistían con el modernismo de Lugones o Jaimes Freyre, con la exquisitez europea y poco vigorosa de un Charles de Soussens, las tendencias que prolongaban ciertas características del romanticismo, que anunciaban el sencillismo de poetas posteriores, o que inauguraban la poesía de inspiración provinciana y regional. Carriego se incorpora a este panorama con su aporte fundamental: la poetización del barrio.



“Derribar el edificio del capitalismo”
(viñeta del almanaque anarquista de 1907)

Evaristo Carriego. — Sin embargo, una figura parece, a la distancia, dominar el panorama de este avance del siglo. Tanto por la difusión de su obra, favorecida sin duda por el tema entrañablemente popular y porteño que la sustenta, como por el universo poético que construye en torno de hechos cotidianos, minúsculos a veces, pero siempre profundamente humanos, Evaristo Carriego (1883-1912) se muestra hoy, a través del tiempo, como uno de los poetas de principios de siglo con mayor vigencia, hasta el punto de que a cada momento su obra suscita el interés renovado de la crítica. Será preciso, pues, estudiarlo ahora con cierta detención.

Su vida. — Fue en Paraná, el 7 de mayo de 1883, donde nació este poeta que estaba destinado a convertirse en el cantor por excelencia de los barrios porteños. Su familia era de largo arraigo en la provincia. Su abuelo, que Carriego recuerda en un relato, “Recuerdo de mi tiempo”, fue guerrero y legislador de orgullosa trayectoria: “Cuando la legislación del Paraná resolvió levantarle a Urquiza una estatua en vida, el único diputado que protestó fue el doctor Carriego, en oración hermosa aunque inútil...” (Borges, J. L., *Evaristo Carriego*. Buenos Aires, 1930). Pero, y pese a la prosapia entrerriana, ya estaba, desde niño, llamado a Buenos Aires, adonde se trasladó —al barrio de Palermo, barrio de compadritos y de esquinas floridas— toda la familia.

La suya es, desde entonces, una existencia lineal, sin exabruptos, sin hitos memorables. Vivió de ciertos cariños íntimos, del amor de una muchacha muerta, de los amigos seguros. Visitó redacciones y revistas, anarquistas algunas —anarquizantes, como se autoadjetivaría Carriego en un relato—, como *La Protesta*. Allí conoce a Juan Más y Pi, quien, junto con Marcelo del Mazo, será un amigo cercano y comprensivo. Son años de discusiones sobre las ideas importa-

das y la literatura que se está haciendo: “...el centro aquel tan curioso —dice Más y Pi—, que se constituía en la redacción de *La Protesta*, que era entonces, no un diario anarquista terrible y pavoroso, sino un simple diario de ideas, donde se hacía más literatura que acracia, y donde el encanto de una bella frase valía más que todas las aseveraciones de Kropotkine o de Jean Grave”.

Carriego vivió en este Buenos Aires con la seguridad de ser poeta y la urgencia del reconocimiento: “Impo- nía sus versos en el café —dice Borges en la obra citada—, ladeaba la conversación a temas vecinos de los versificados por él, denigraba con elogios indiferentes o con reprobaciones totales a los colegas de aptitud peligrosa; decía, como quien se distrae: *mi talento*”. Participó, con sus urgencias, del ambiente literario de la primera década del siglo, frecuentó los cafés famosos, se desveló hasta la madrugada en las reuniones de escritores, pero se iba alejando lentamente, como volviendo hacia un centro único de interés: “En vez de ampliar más cada día su campo de observación —añade Borges—, Carriego parecía complacerse en reducirlo. Me basta con el corazón de una muchacha que sufre”, dijo cierto día en el ardor de una discusión”. Su vida se constituyó así, como su poesía, con elementos primarios y simples y fue vida breve: muere el poeta, a los 29 años, el 13 de octubre de 1912, tísico.

Su obra poética. — Evaristo Carriego publica su primer libro de poemas, *Misas herejes*, en 1908. Comienza su vida poética con inevitables influencias que se delatan ya desde el título: ecos del satanismo de moda, de raíz baudelairiana, en esa reducción *ad absurdum* del misticismo por la paradoja, misas y herejes. Casi todo es herencia y retórica de escuela en este libro, dividido en cinco secciones: “Viejos sermones”, “Envíos”, “Ofertorios galantes”, “El alma del suburbio”, “Ritos en la sombra”.



Evaristo Carriego

En "Ofertorios galantes" Carriego responde dócilmente al modernismo, que define ese momento literario. Cuatro sonetos —"El clavel", "Revelación", "De primavera", "Filtro rojo"— obedecen a la gran ola de sonetos eróticos y perfectos que desataron "Los doce gozos" de Lugones y la serie paralela de Herrera y Reissig en *Los mañitines de la noche*. Es poesía del encuentro amoroso, carnal, rodeado de pecado: en "Revelación" la paradoja de la pasión y la anemia romántica se funden en una imagen que es casi un modo propio de la época de percibir la relación erótica:

*tu sangre delictuosa de bohemia
infiltró en el cansancio de mi anemia
¡el ardor de los fuertes ideales!*

El tono de estos sonetos, su corte, el ritmo son indudablemente lugonianos. Tienen también del modernismo esa vocación por lo exótico que caracterizó la primera etapa del movimiento —exotismo en el espacio y en el medio social—: las mujeres de este primer Carriego ostentan una "severa aristocracia" o un "aire de gitana tentadora". Un poema, "Exótica", se define desde su título: el desplazamiento lo lleva a Carriego hasta Sevilla, quedando así a salvo de los orientalismos y las Francias de última moda:

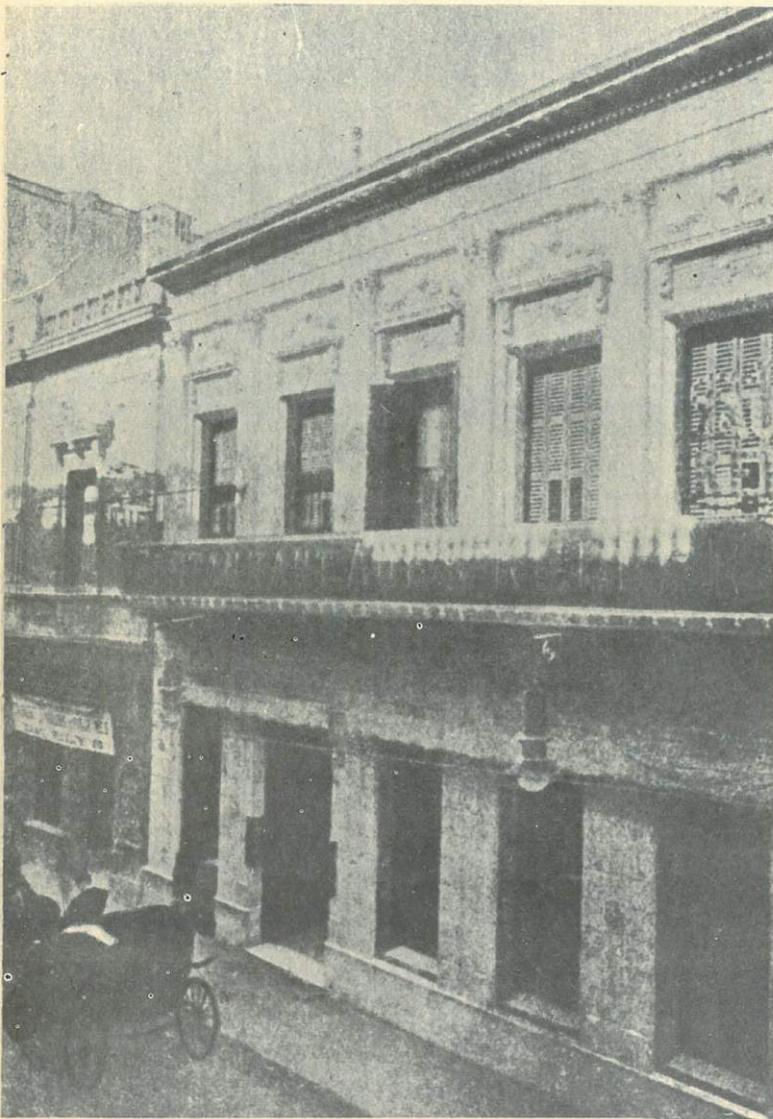
*aventuras rarísimas, cuando
—como un vaso de néctar de Málaga—
en la copa mortal de tus besos
bebo un vino de sangre gitana.*

Comparten esta tercera sección de *Misas herejes* poemas de un romanticismo nostálgico, de suavidad decantada: entre ellos uno que puede considerarse una muestra concluida del género: "Tu secreto"; su estructura se abre en tensión hacia el diálogo con la muchacha enamorada y se logra a través de ciertos elementos típicos del sentimentalismo fin de siglo: el piano cerrado de la joven enferma, su diario de enamorada, ese

Una interpretación borgiana

Los intrincados poemas modernistas de Carriego provocan este comentario de Jorge Luis Borges: "¿Cómo justificar esas incontinencias inocuas en el especial poeta del suburbio? A tan escandalizada interrogación creo satisfacer con esta respuesta: esos principios de Evaristo Carriego son también del suburbio, no en el superficial sentido temático de que versan sobre él, sino en el sustancial de que así versifican los arrabales. Los pobres gustan de esa pobre retórica, afición que no suelen extender a sus descripciones realistas. La paradoja es tan admirable como inconsciente: se discute la autenticidad popular de un escritor en virtud de las únicas páginas de ese escritor que al pueblo gustan... Repetido sea con brevedad: esa pecadora mayoría de las Misas herejes no habla de Palermo, pero Palermo pudo haberla inventado."

A principios del siglo veinte, la poesía argentina busca nuevos rumbos: algunos creadores siguen las huellas del modernismo, aunque con acento personal; otros toman como inspiración asuntos de intención social; otros, como Carriego, realizan su ideal poético a través de una estética sencillista.



Frente del restaurante Aue's Keller, en la calle Piedad (hoy, Bartolomé Mitre), número 650

libro de "tiernas memorias" donde el poeta lee su nombre unido al amor dulce y callado que esta vez sí está lleno "de luz y de ensueño". Ese lirismo de sello romántico asume sus formas más llenas de reminiscencias literarias en "Después del olvido":

*¿Te acuerdas?... Recuerdo de noches
[lejanas,
aún guardo, entre otras, aquella
[novela
con la que soñabas imitar, a ratos,
no sé si a Lucía, no sé si a Graciela.*

Todo el poema gira sobre el eje del recuerdo que emerge al contacto con los objetos de lo cotidiano: las rosas, el abanico, un libro de memorias, seguramente el mismo de "Tu secreto". Responde a la evocación cuidadosa de un ambiente idealizado, al cual el poeta se adhiere, todavía desde el hastío romántico, pero al que volverá más tarde, casi despojado de retórica ajena, para estructurar sobre él su nueva retórica.

"Ritos en la sombra", última sección de *Misas herejes*, viene desde otras influencias. Juan Carlos Ghiano lo juzga como "decididamente Almafuerte": "el pesimismo del maestro se retoma en el canto del 'pobre borracho', para ir amontonando, con menos desenfreno reiterativo, los apóstrofes aprendidos en "El misionero" de su guía poético". En "Los lobos" Carriego se hunde en el trasfondo del delirio a través del cual se contempla la realidad con una óptica que subraya sus aspectos decididamente negativos y hostiles. En el monólogo del borracho que configura la estructura externa del poema se dan los ejes comunes con la poesía mesiánica y vindicatoria de Almafuerte: la miseria, la desgracia, el mal, las asociaciones "el dolor es invierno" y la Muerte una madre "a veces tan mala y a veces tan buena". Se reencuentran las mismas influencias en el soneto "En la sombra", donde la antítesis es el procedimiento

más importante de la visión dicotómica de la realidad:

El Mal desataba los monstruos del
[Vicio.]

Marchaba un apóstol hacia el
[sacrificio...
cantando sus grandes, fuertes
[ideales...]

Junto a los poemas que venimos comentando encontramos en esta sección de *Misas herejes* el tratamiento de ciertos temas que retomará el segundo Carriego: la enfermedad, las novias y las hermanas que mueren. El poeta los esboza en "Bajo la angustia", "Frente a frente" y "De invierno", incorporando los resabios de la retórica mediante la cual se ha expresado hasta este momento: conserva cierto cuerpo de imágenes que abandonará casi totalmente en sus *Poemas póstumos*. A lo concreto de la realidad antepone otras perspectivas literarias de las que resulta un alejamiento. Alejamiento que se convertirá en cercanía cuando Carriego haya forjado su propia retórica del sencillismo. Es obvio que Carriego, trasladando a su poesía la ambivalencia de una forma que aún no ha logrado en sus modos expresivos, incurre en el absurdo y la cursilería:

*¡Oh, las vidas condenadas en el lecho
al suplicio de las fiebres horrosas!...
¡Pobrecitos los pulmones que no*
[llegan
al dorado mes del sol y de las rosas!
("De invierno")]

Es innegable que, borrosamente, los tres poemas que citamos participan de los motivos que se repetirán en los *Poemas póstumos*: la hermana enferma, la presencia de muerte y sangre ("mostró flores rojas de sangre el pañuelo"), una fugaz visión del barrio ("las madres del barrio musitan plegarias"). Y, fundamentalmente, se perfila la misma y honesta proclividad al sentimiento fácil.

Volvamos ahora a la primera sección

de *Misas herejes*: "Viejos sermones". Se da aquí otra faceta de Carriego: su idealismo que se enfrenta combativamente con una realidad trivializada por la postura fácil de la afirmación de lo concreto, por la carrera del logro, por el avance de una monetización invasora. Carriego, como lo hiciera Darío, en *Cantos de vida y esperanza*, escribe su poema "Por el alma de Don Quijote". Insiste en la ya gastada dicotomía idealismo-realismo:

Hoy, prima el buen sentido. La honra
[de tu lanza
no pesa en las alforjas del grande
[Sancho Panza.]

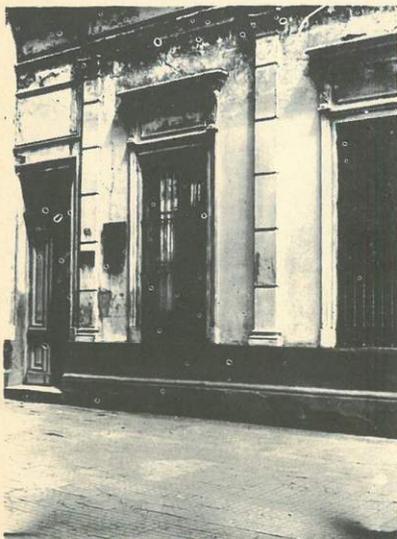
Don Quijote, arquetipo de virtudes, se proyecta hasta la Argentina fin de siglo donde encuentra a quien el poeta considera "su primo Juan Moreira". Curiosa asociación, el gaucho fuera de la ley bonaerense y el personaje manchego: eclecticismo sin solución en el plano ético pero que se explica dentro del contexto. En el poema se maneja el sarcasmo como modo de enjuiciamiento: Carriego opera mediante la exageración de planos antagónicos de la realidad que vive y de aquella que evoca. "La apostasía de Andresillo" se inscribe en esa línea. La intención de sátira que recorre el poema disminuye y se efectividad por la falta de concreción y sobreabundancia de las alusiones literarias. En los versos finales Carriego vuelve a fundir en una imagen, que proviene de su visión simplista y totalizadora, a Cristo y a Don Quijote. Son dos gritos frente a un presente científico y positivo, quizás también venal que, por supuesto, sólo puede abordarse con eficacia poética desde otros enfoques. Carriego descubrirá que lo sórdido o lo negativo de ciertas realidades pueden incorporarse a una nueva forma de su poesía: la del barrio y la cosa menuda.

La segunda sección de *Misas herejes*, que sigue a estos "Viejos sermones", está constituida por "Envíos";

Los "envíos" de Carriego a sus amigos

Juan Más y Pi, a quien Carriego dedica uno de sus poemas, y otro a su esposa, fue, como dijimos, uno de los entrañables amigos del poeta. Ambos se encontraron en uno de los tumultuosos atardeceres de la redacción de *La Protesta* y se reconocieron de inmediato en una común afirmación de Almafuerte. Comenzaron entonces las largas visitas y conversaciones. A través de ellas Más y Pi iba recogiendo toda una imagen del poeta: "Espíritu en cierto modo retraído, si bien sabía abrir su corazón al primero que en él despertaba impulsos de simpatía, era en parte hosco y huraño. Pasaba en aquellos días por orgulloso y mantenía sus amistades con celosa autoridad". Define por qué vías lo autobiográfico iba dejando una huella en la poesía de Carriego: "La tristeza de Carriego, la angustia del poeta en ese año último de su vida, es visible en un cierto temor que alteraba el ritmo apacible de sus versos, poniendo en ellos como un temblor humano."

Charles de Soussens es el destinatario de otro de los "Envíos". Amigo de nocturna bohemia literaria, personaje pintoresco, entre snob y exquisito, pero de alguna manera fundamental para Carriego: el poeta gustaba recordar que fue después de una larga conversación con Soussens cuando comprendió que la fuente profunda de su poesía estaba en el barrio. Dice Borges: "La noche que Soussens me descubrió, era una de las fechas acostumbradas en la conversación de Carriego."



Casa de Evaristo Carriego
(Honduras 3784)



Casa de Evaristo Carriego (interior)

“A doña Sylla Silva de Más y Pi”, “A Carlos de Soussens”, “A Juan Más y Pi”, “A J. J. Soiza Reilly”. Interesa en el primero la crítica a que somete Carriego a la estética —o lo que él considera como tal— del modernismo (el de sus “Ofertorios galantes”); ya se reconoce como portador de otro mensaje y de otros modos expresivos, y ya prefiere frente a la flor exótica el orillero clavel rojo:

*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...*

De la crítica al modernismo Carriego pasa en el poema dedicado a Juan Más y Pi a una concepción, que le viene de Almafuerde, de la función del poeta, con la reiteración de los leit-motif del hambre, las lacras y las sórdidas miserias. Ya vimos que estas unidades temáticas se encuentran en los alfauertinos poemas de “Ritos en la sombra”.

Es en la sección cuarta de *Misas herjes*, “El alma del suburbio”, donde Carriego, después de abandonar, aunque no del todo, la retórica del modernismo, va en una búsqueda hacia el barrio, ámbito de lo que en él vive intensamente. Se desplaza desde el tiempo vago de los poemas que hemos analizado hasta el tiempo concreto de principios de siglo. Desde un espacio no identificado hasta un barrio de Palermo que se conoce en profundidad. Es un camino de lo lejano hacia lo inmediato el que lleva a Carriego a radicarse ya definitivamente en un barrio porteño. Recoge de allí, a través de una percepción modificada por el sentimiento, valorizada por la emoción —y por ella a veces empobrecida— todo el bagaje de tipos, de imágenes, de realidades que harán su poesía de “El alma del

suburbio” y de “La canción del barrio”.

En el primer poema de “El alma del suburbio”, Carriego opera ya con todos los arquetipos que constituirán su mitología personal y porteña: “el gringo musicante”, “las comadres del barrio”, “los parroquianos de la cantina”, “la tísica de enfrente”, “la mujer del obrero”, “el marido (que) vendrá borracho”, “las costureritas sentimentales”. El poema se desarrolla sobre este proceso enumerativo; el alma del suburbio —del barrio— es precisamente todo esto: casi nada sucede sino la historia menuda de cotidianidad y pobreza. Poema de síntesis donde se aprieta la materia que conformará este segundo Carriego. Su última estrofa, sin embargo, contiene los elementos de la retórica simbolizadora que se entretiene en generalizaciones y recurre a la abstracción:

*¡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!*

Una dedicatoria significativa encabeza “El guapo”: “A la memoria de San Juan Moreira. Muy devotamente”. Carriego se enfrenta con un mito que traslada de la zona rural a la urbana: Juan Moreira se vincula con el guapo, cuya esfera de acción oscila en ese espacio límite que fueron, en un momento, las orillas de la ciudad, pero que afina su prestigio en el barrio. Existe una ironía y una nostalgia en el epígrafe: el san antepuesto al nombre de Moreira se constituye en desafío. Carriego incorpora un tema que pertenecía al mundo del folletín. Lo trae desde las zonas desprestigiadas de las orillas y lo trata con admirativa nostalgia. La figura del guapo —cuñado de Moreira— asume densidad poética y dimensión casi heroica: “el barrio lo admira”. Carriego lo define, e inau-

gura con ésta la larga serie de definiciones que vendrá con los tangos posteriores y sucesivos: "cultor del coraje":

*se impuso en cien riñas entre el
[compadraje
y de las prisiones salió consagrado.*

Allí, en el relato de un pasado, está el personaje completo. Carriego descubre ciertas notas principalísimas: las cicatrices —"caprichos de hembra que tuvo la daga"—, "el sombrero que inclinó a los ojos", el plano político —otro mito: el de *Un guapo del novecientos*.

Pero el guapo, con su determinada filiación de valiente y de guerrero individual y mítico, asume de pronto toda la realidad del desclasado. Carriego acentúa entonces los matices de la conmiseración y la condena. La adjetivación se define de acuerdo a un juicio de valor moral:

*Dejó de castigarla, por fin cansado
de repetir el diario brutal ultraje,
que habrá de contar luego, felicitado
en la rueda insolente del compadraje.
(“El amasijo”)*

El poeta ya ha tomado el partido del sentimiento; la opción es fácil y cabe dentro de la psicología mansa y pequeño burguesa de Carriego. Por este camino se llega sin esfuerzo a un juego de tintas oscuras, en el cual el sentimiento impone su óptica a cualquier otra vía intelectual. Carriego elige los modos expresivos más violentos, resueltos en antítesis vuelve a su poesía el recuerdo del romanticismo y de la violencia almafueriana. Este poema es todo entero un apelativo a la condena y a la conmiseración. La misma tónica ostenta "Detrás del mostrador". La mujer que se ofrece es definida a través de simplificaciones que constituyen un camino directo a la sensibilidad:

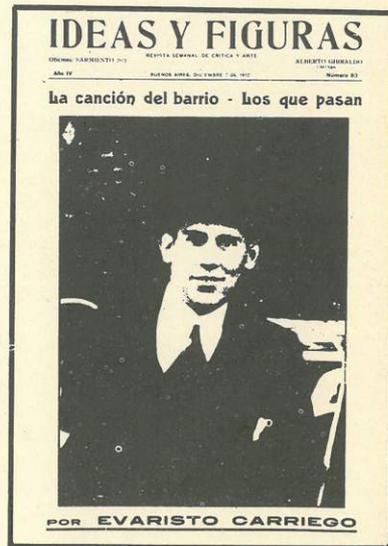
*Azucena regada con ajenjo,
surgida en el ambiente de la crápula,
florece, como muchas, en el vicio
perfumando, ese búcaro de miasmas.*

Carriego insiste en el ciclo de la prostituta: el ascenso —con su consiguiente descenso en el plano humano—, y la decadencia que se cumple inexorablemente con el final de hospital y tuberculosis —"La queja"—. Es claro que el poeta, por simplificación, reduce la realidad a un clisé que se aplica mecánicamente frente a circunstancias similares. El ciclo de la prostituta se refleja en toda una época de la mitología del tango, sobre la cual la versión que de la realidad forjó Carriego influyó con preponderancia. Lanzado por este camino, no vacila en obtener efectos a través de las notas más truculentas del naturalismo. En "Residuo de fábrica", por ejemplo, lo dramático se da en planos cuyos matices de perversidad e ironía el poeta acentúa:

*Ha tosido de nuevo. El hermanito
que a veces en la pieza se distrae
jugando, sin hablarla, se ha quedado
de pronto serio como si pensara...*

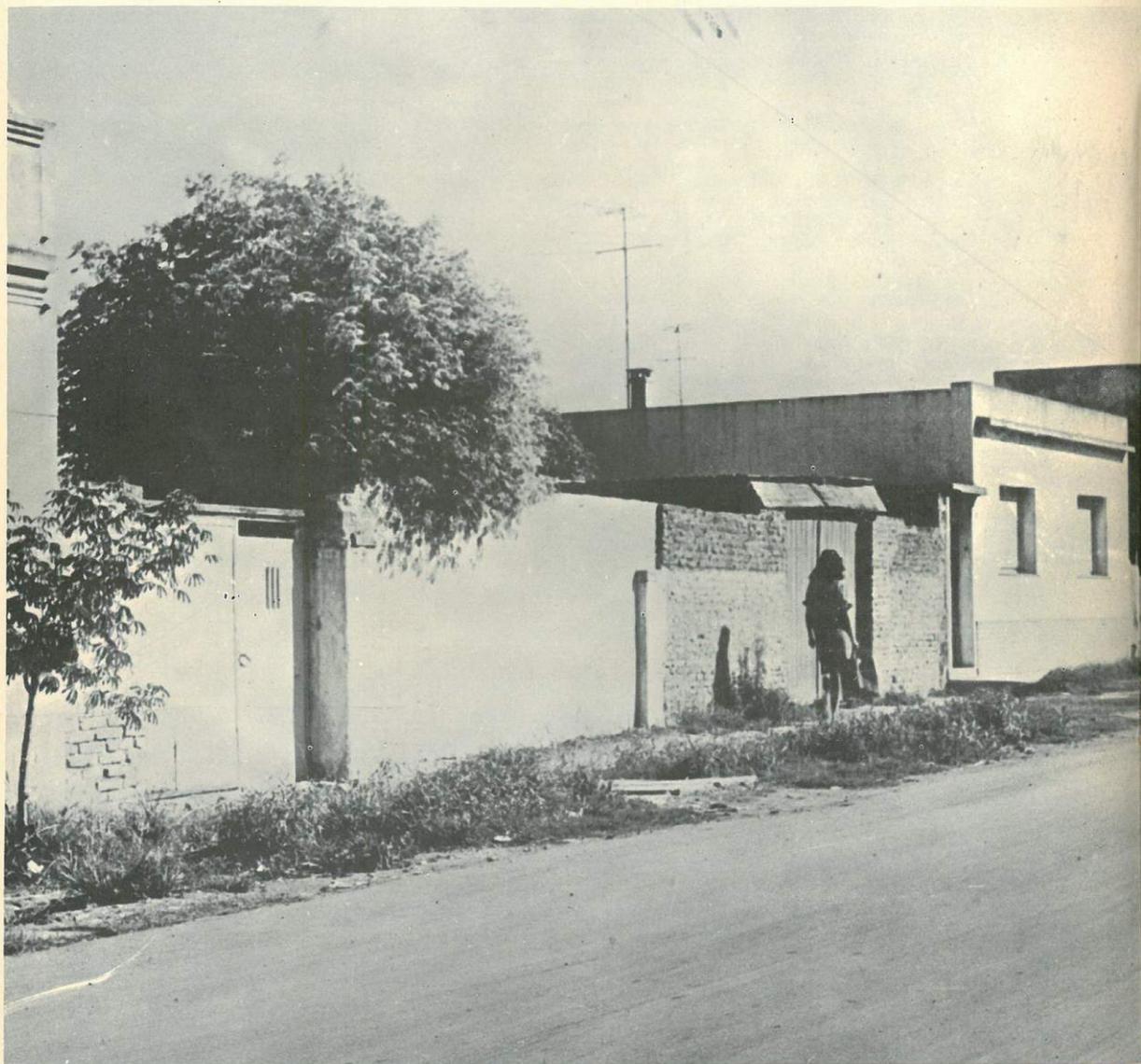
*Después se ha levantado, y
[bruscamente
se ha ido murmurando al alejarse,
con algo de pesar y mucho de asco:
—que la puerca, otra vez escupe
[sangre—*

Carriego está enfrentando, sin atenuarlas, las realidades de enfermedad y miseria. El efecto dentro de la truculencia voluntaria se ha logrado, si bien se corre el riesgo constante de alejarse de los ámbitos mediatos de lo literario. Lo que pudiera tener peso real en el poema se queda sólo en el título y en una mención sin acento: "el taller la enfermó". Parece como si Carriego se negara a la influencia profunda de lo social y lo económico dentro del problema que plantea. *La canción del barrio* fue publicada por los amigos del poeta, después de su muerte, en Barcelona y en 1913. Carriego había retomado los hilos de su quehacer mítico porteño y había ido depurando ciertos giros expresivos. Para empezar, el verso se torna más libre y más cómodo. Ca-



Portada de Ideas y Figuras,
que incluye obras de Carriego,
con una foto de éste

En la obra poética de Carriego el suburbio porteño cobra una nueva realidad, una visión idealizada, a través de un lirismo de sello romántico y humanitarista, y se rescatan los elementos principales de la mitología ciudadana, con toda su ingenua simplicidad.



Calle del viejo suburbio que perdura en el Palermo actual

riego recurre a combinaciones de metros impares que maneja con soltura, en “El camino de nuestra casa”, por ejemplo. Formalmente, en los planos externos el poeta ha llegado a su madurez. Mientras tanto su visión del mundo se ha ido consolidando: ya no cambiará su óptica del sentimiento, o, muchas veces, de la sensiblería. Ha llegado a terreno seguro: el barrio, la familia, la casa, serán su materia poética —con excepciones— en adelante. Carriego se va ciñendo a lo que conoce con certeza, que está a la mano para ser vivido y trasladado: todo lo que ingresa a estos poemas pertenece al ámbito de la cotidianidad, ámbito definido por el antológico “Camino de nuestra casa”. Se acentúan allí todos los niveles de la proximidad, que son la fuente de su tensión poética:

*Nos eres familiar como una cosa
que fuese nuestra, solamente nuestra;
familiar en las calles, en los árboles
que bordean la acera,
en la alegría bulliciosa y loca
de los muchachos, en las caras
de los viejos amigos...*

Y lo cercano está, por sobre todo, en esas historias que retomará Carriego, “que andan / de boca en boca por el barrio”, la de la costurera, la de la vecina triste. Lo familiar es además ámbito depositario del recuerdo, de las imágenes de los que murieron y que con su muerte quebraron la cotidianidad detenida y sentimental:

*Tus piedras
parecen que guardasen en secreto
el rumor de los pasos familiares
que se apagaron hace tiempo...*
[Aquellos
que ya no escucharemos a la hora
habitual del regreso.

La muerte como ruptura sin continuidad aparente, la muerte no como problema metafísico, sino como pregunta que parte del sentimiento y de la nostalgia, la muerte de, los que

queremos, que es la nuestra, es una recurrencia en la poesía de Carriego. El miedo a la pérdida de los seres queridos es, en última instancia, el miedo a la interrupción en la duración de un mundo. Ya lo veremos en los poemas de la familia, de la madre en especial.

El barrio es el ámbito de lo próximo, de lo casi íntimo. Las partidas y los regresos son hitos dentro de su transcurrir fundamentalmente pasivo. Carriego integra su mirada nostálgica con la visión de añoranzas porteñas, de barriada, que se prolongará hasta los tangos de bien avanzada la mitad del siglo. El organillo es un motivo más de proyección hacia el pasado: el poeta siente la complacencia de abolir el futuro y remitir los hechos del presente a una concatenación necesaria con el pasado —visión hacia atrás del tiempo—:

*Has vuelto, organillo. En la acera
hay risas. Has vuelto llorón y cansado
como antes.*

La vivencia del presente se realiza, en el poema, a través del recuerdo, de la revivencia del pasado, ancho campo de la nostalgia.

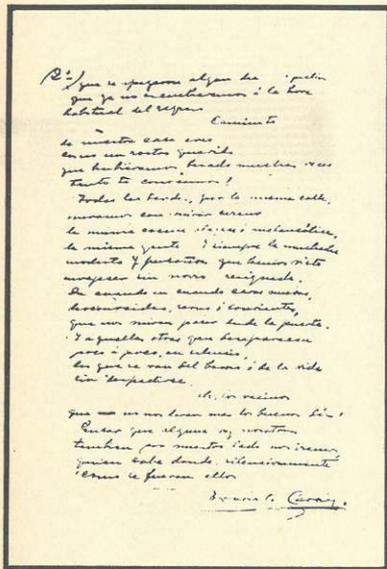
Dos poemas, “El casamiento” y “El velorio”, integran dos momentos fundamentales en la vida del barrio que poetiza Carriego. Son dos cuadros donde los tipos que maneja habitualmente están situados frente a contingencias importantes. En el primero la ironía es uno de los medios mediante los cuales Carriego, sentimentalmente adherido a lo que narra, rescata y valoriza ciertos elementos: la presencia chismosa de las vecinas, los giros y las frases hechas que se incorporarán así al plano poético:

*En la acera de enfrente varias
[chismosas
que se hallan al tanto de lo que pasa,
aseguran que para ver ciertas cosas
mucho mejor sería quedarse en casa.*

El cuadro se da en dinamismo a través del diálogo y el discurso directo,



Organillero de tiempos de Carriego



Manuscrito de Carriego

Las situaciones que se insinúan pertenecen al costumbrismo, revalorizado por una mirada donde el humor no es el elemento menos importante. La madre de la novia se lamenta:

*La afligen los apuros. Llora temiendo
las estrecheces de antes, ¡y con qué
piensa en el hijo ausente que está
los tres años tan largos de la* [penal]
[cumpliendo]
[condena...]

En "El Velorio", se registra la misma incorporación de planos populares del lenguaje. El barrio es el eje alrededor del cual se van dando los acontecimientos de alegría o de muerte; así comienza el poema, comienzo que nos da una pauta del particular enfoque de Carriego:

Como ya en el barrio corrió la [noticia,
algunos vecinos llegan consternados...

Y es luego la danza de vecinos y vecinas, que se expresan a través de las casbidas exclamaciones, de los lugares comunes que el poeta intencionalmente no evade. La muerte se convierte así, no en la serie de ritos medio-burgueses, sino en un tipo de relación inevitable —no necesariamente trágica ni quizás obligatoriamente solidaria— que se establece en el cerrado ámbito de la comunidad mínima. En "El velorio" está la muerte en una visión casi fílmica de sus caracteres más externos; estrategias para evadir la realidad que de todas maneras se impone en los versos finales:

*Y al dejar al padre menos afligido
a las susurradas frases de la breve,
triste despedida, sigue el convenido
casi misterioso: —"Mañana a las
[nueve".*

Todas las facetas de lo íntimo se vuelven exteriores, casi públicas, en el barrio de Carriego. Aquello que no se sabe se presiente, se conjetura,

lo supone el poeta. "La muchacha que siempre anda triste", estructura su contenido precisamente sobre la base de aquello que ya es público. Carriego recoge en el poema lo que se escucha y se habla, y se encarga de subrayar esta característica particularmente:

*Así anda la pobre, desde la fecha
en que, tan bruscamente, como es* [sabido...]
.....
Sin embargo en los chismes, casi [obligados...]

Carriego observa, con una intensidad lírica que pertenece sin duda al plano de lo personal, las reacciones de los tipos que van formando su mundo de Palermo. "En el café", "La francesita que hoy salió a tomar el sol", "Lo que dicen los vecinos", "Otro chisme", son particulares ejemplos de su modo de encararse con la realidad que va a ser poetizada, de trasladarla a través de lo que se dice y se comenta, de convertirla en hecho colectivo en el cual el barrio participa con pleno derecho, derecho que, por lo tanto, se hace extensivo al poeta. Por estos medios, proporcionados por el enfoque de un estrato social, Carriego va incorporando esos tipos que se repiten en su poesía con la misma insistencia con que se da en la realidad: la enferma, los solitarios —"El hombre que tiene un secreto", "El silencioso que va a la cantina"—, las que quedaron esperando —"Como aquella otra", "Mambrú se fue a la guerra".

El tema de la que se quedó esperando es uno de los que Carriego aborda con mayor vibración sentimental; en los dos poemas que hemos citado la tensión se abre hacia el diálogo:

Sí, vecina: te puedes dar la mano
.....
Tú también como ella acaso fuiste...
(“Como aquella otra”)

Que nunca en tantos años se te oyera
 [una queja
 y te afliges ahora, cuando eres casi
 vieja...
 ("Mambrú se fue a la guerra")

Carriego intenta una comprensión total frente a sus mujeres que esperan. Ellas representan el drama pequeño burgués de la soltería en una clase y en una época en que todos los engranajes sociales estaban dispuestos para que esas muchachas sólo tuvieran una posibilidad vital: el matrimonio. Drama de las novias abandonadas es el que se vive con mayor fuerza en el barrio donde los hechos privados se convierten en dominio común y donde no se ofrece otra salida a la mujer sola que el silencio, la tristeza, la nostalgia, o la entrega. La particular posición conmovedora que Carriego asume frente a estas realidades hace que el sentimiento sea factor preponderante: hipertrofia sentimental que deforma la percepción del poeta.

La costurerita que dio aquel mal paso, es un ciclo formal y estructuralmente cerrado: en él se relata la historia de la muchacha que se va y que cierra su ausencia, no con la muerte o la decadencia prostibularia, sino con el regreso al hogar —centro primordial— que significa siempre un regreso a lo bueno, a lo justo, a lo que debe ser conservado. Todo lo que se irá convirtiendo en lugar común a través de la mitologización y del clisé está en estos poemas de Carriego. El proceso de deslumbramiento, entrega y desilusión inevitable está presente en la historia de "Caperucita Roja", "nuestra hermanita". La situación se plantea en su publicidad y cruzeza:

¡Vas tan agitada!... ¿Te habrán
 [sorprendido
 dejando, hace un rato, la casa de
 [citas?
 ("La que hoy pasó muy agitada")

Después el plano del sentimiento: el hogar se ve desquiciado de su coti-



Por la ausente

Fuma de nuevo el viejo su trabajosa
 pipa, y la madre escucha con indulgencia
 el sabido proceso de la dolencia
 que aflige a una vecina poco animosa.

El muchacho concluye la fastidiosa
 composición que sobre la negligencia
 en la escuela le dieron de penitencia
 por haber olvidado no sé que cosa;

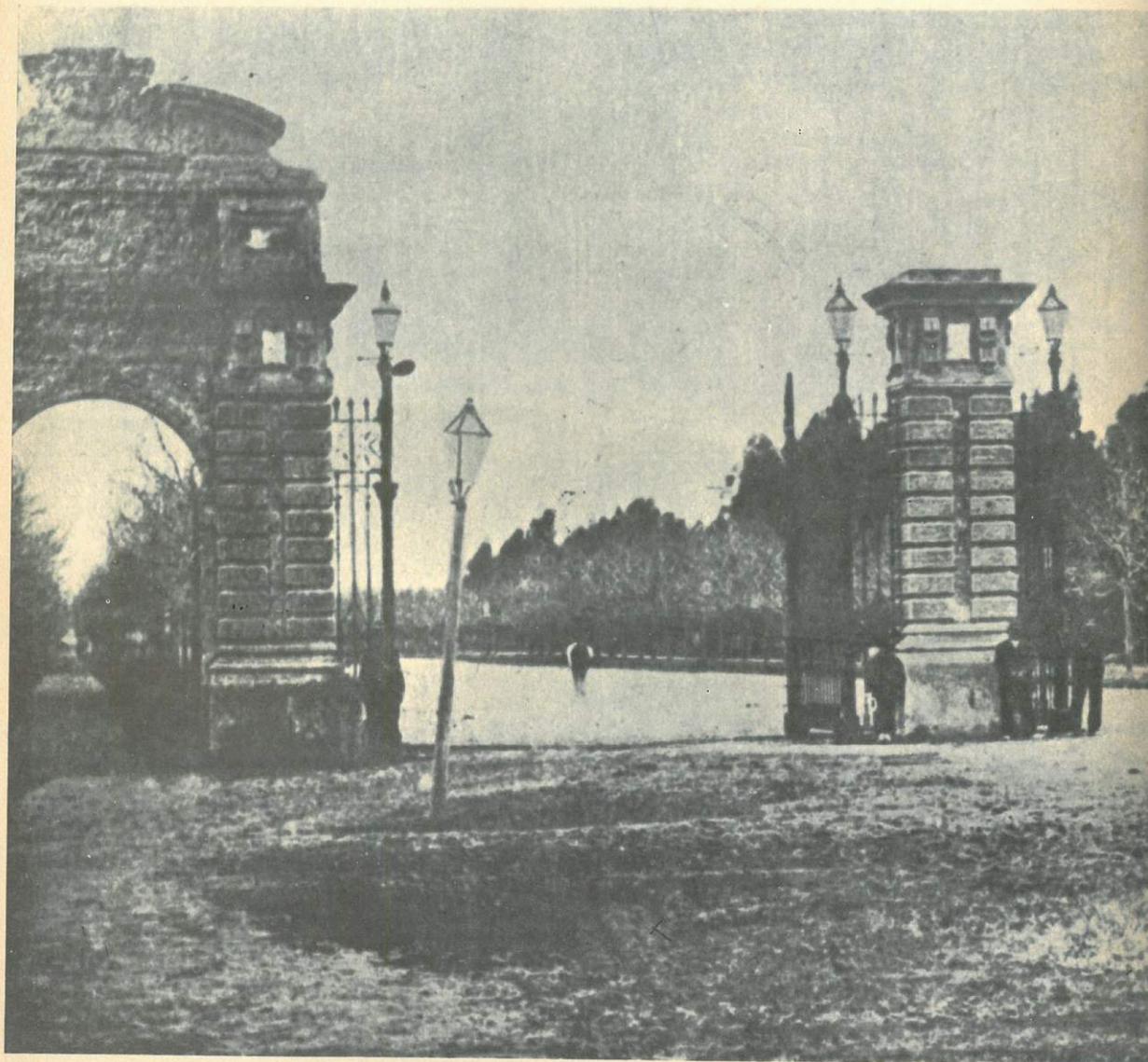
y en el largo silencio que de repente
 como una obsesión mala llena el ambiente,
 muy quedo, la hermanita va á comenzar
 la oración, noche á noche tartamudeada,
 por aquella perdida, desamorada,
 que hace ya cinco meses dejó el hogar.

ÉVARISTO CARRIEGO.

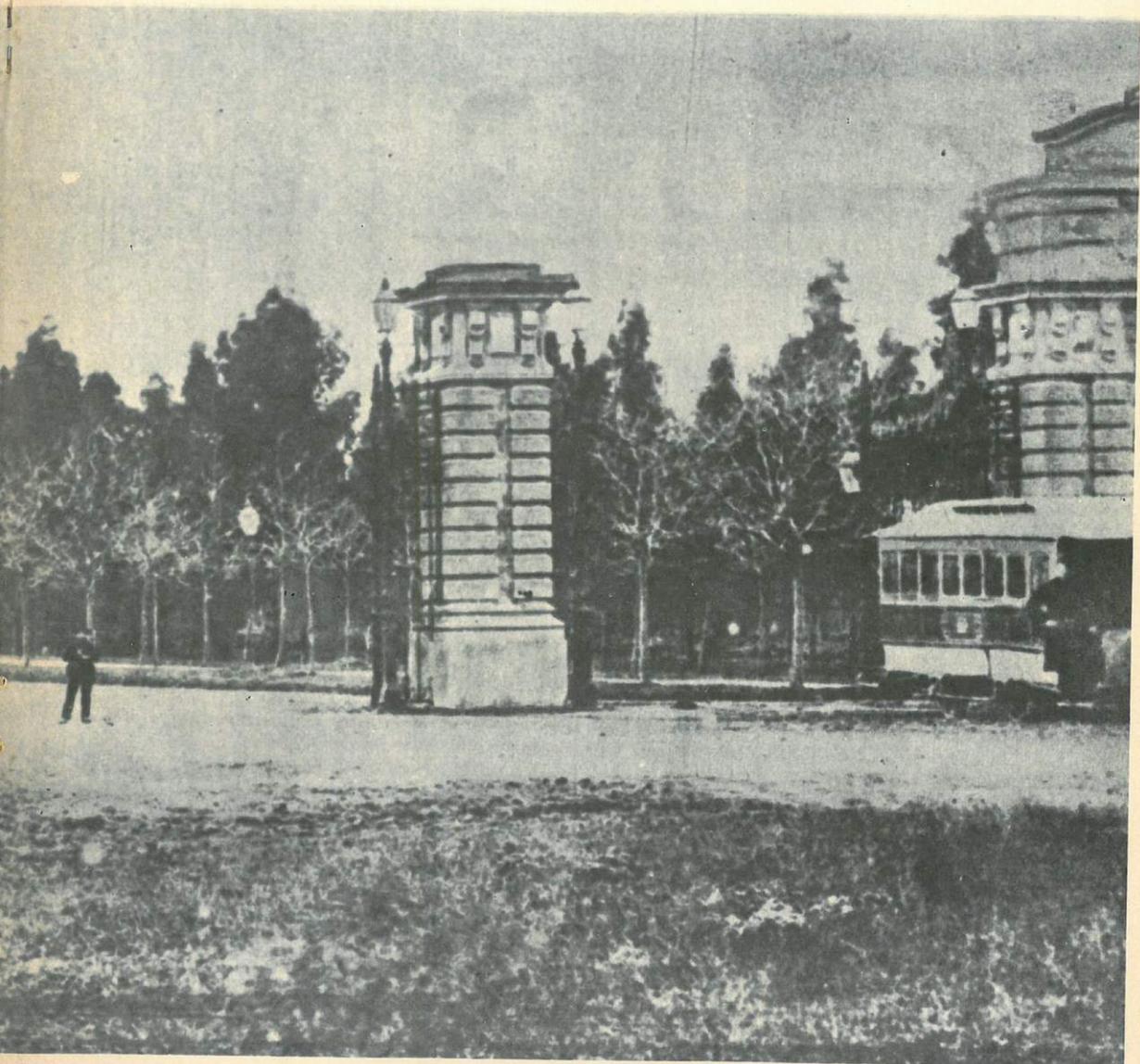
Dib. de Hohmann.

Poema de Carriego en Caras y Caretas, el 15-10-1910

Para Carriego, el barrio —en el caso del poeta, Palermo, donde residió prácticamente toda su vida— es el ámbito de la intimidad, en que se integran la vida familiar, los ritos cotidianos, los hechos menudos y en general la existencia mezquina y limitada de la pequeña burguesía.



Los portones de Palermo, que cerraban el acceso al parque frente a la actual plaza Italia



Carriego en la prosa y el teatro

Carriego dejó, al margen de su poesía, pero del mismo mundo y origen, un conjunto de cuentos: "Dos cartas", "Mística", "Mata Perros", "El matoncito", "La chica más linda del barrio", —colaboraciones en Caras y Caretas y otras publicaciones de destino fugaz. Responden estos relatos a las líneas de su segunda época, pero se quedan en los planos de lo meramente anecdótico y pintoresco, sin alcanzar el poder evocador de su poesía. La prosa de Carriego es floja, reiterativa, abundante en el lugar común, sin tensión. No posee ciertamente el oficio del cuentista, hecho de síntesis, y, en general, sus breves relatos se construyen sobre una línea única encaminada hacia la moraleja final, expresada sobre la base de un rigorismo ético simplista y sumario: es perverso el que engaña a una muchacha, es criminal el hijo cuya educación fue precaria, etc. Son páginas de valor escaso que, si bien definen la fuente principal de su temática, demuestran cómo esa misma temática, despojada de la tensión poética, cae ineludiblemente en la cursilería —peligro común que amenaza también a sus poemas. Al margen de los cuentos quedan unos versos lunfardos que recoge Borges, y un bosquejo de acto teatral, El alma de los títeres, intento evidente de ironización sobre el triángulo tradicional de Arlequín, Colombina y Pierrot, que Carriego resuelve en un desenlace burgués e inesperado de comedia francesa. Y también dejó Lcs que pasan, obra teatral estrenada poco después de su muerte, como homenaje al que fuera únicamente poeta.

dianidad pacífica por la decisión irremediable: la clara tranquilidad de los actos de todos los días, el devenir igual y manso del tiempo se ha interrumpido; el orden perfecto se torna imposible a causa de la ausencia:

*¡Ah si volvieras!... ¡Cómo te extrañan
[mis hermanos!
La casa es un desquicio: ya no está
[la hacendosa
muchacha de otros tiempos.*

Para Carriego —dentro de su visión pequeño-burguesa de los hechos, acentuada por esa hipertrofia del sentimiento de la que hablábamos— la vuelta al orden se produce a través del retorno y del perdón. El tiempo ha transcurrido y la que se fuera vuelve para enfrentar el cambio, los cambios inevitables de vida y muerte:

*Entra sin miedo, hermana: no te
[diresmos nada.
¡Qué cambiado está todo, qué
[cambiado! ¿No es cierto?
¡Si supieras la vida que llevamos
[pasada!
Mamá ha caído enferma y el
[pobre viejo ha muerto...*

La tragedia familiar, de dimensiones sencillas, es el desenlace de todo intento de cambio o de huida. La costurerita quiso modificar sus realidades, pero éstas son, para Carriego, inmodificables: su regreso representa la integración de los planos elementales e indispensables a la vida. Su no-regreso hubiera significado, como única salida, la tragedia del hogar y el comienzo del ciclo de prostitución, enfermedad y muerte.

La familia, como centro de los afectos, unidad compacta de sentimientos, cuyas tensiones están determinadas en Carriego por relaciones de signo positivo, es el motivo fundamental de los poemas que se agrupan en *Interior*. La muerte representa en ellos la amenaza turbadora y constante, capaz de destruir para siempre la felicidad y el

orden, elaborados a través del sentimiento, de la degustación de lo mínimo en la cotidianidad. La muerte como presencia, recuerdo, ausencia o interrogante es otro de los temas que recorren esta sección de los últimos poemas de Carriego. En "La silla que ahora nadie ocupa" está la muerte como presencia y como ausencia, sin que el poeta la mencione como hecho concreto: a través de la silla vacía, la muerte inesperadamente penetra en el sosegado cuadro del hogar y el orden diario se interrumpe: el padre se levanta de la mesa, se hace el silencio, nacen las preguntas inocentes de los chicos —la ausencia es ya una presencia en el recuerdo. El orden familiar está sujeto a ese proceso de decadencia irreparable que Carriego poetiza como problemas del permanecer, del ver y vivir los cambios, mientras los otros se van, mientras no queda siquiera la certeza de una imagen:

*¿Cómo serán
en el recuerdo las caras
que ya no veremos más?*

El recuerdo es una zona amplia del mundo de Carriego. Como ya dijimos antes, toda apelación se hace a través del recuerdo que va revalorizando y reactualizando los sentimientos. Si Carriego es sentimental, y también sensible, lo es a través de su óptica de regresos y su particular percepción de lo perecedero.

La muerte entraña el recuerdo, y éste la nostalgia: sentimientos que el poeta expresa siempre compartidos —siempre pluralmente—, aun cuando esté hablando a la novia muerta, como si el sentimiento tuviera su identificación total no en el individuo sino en el ámbito de la coparticipación:

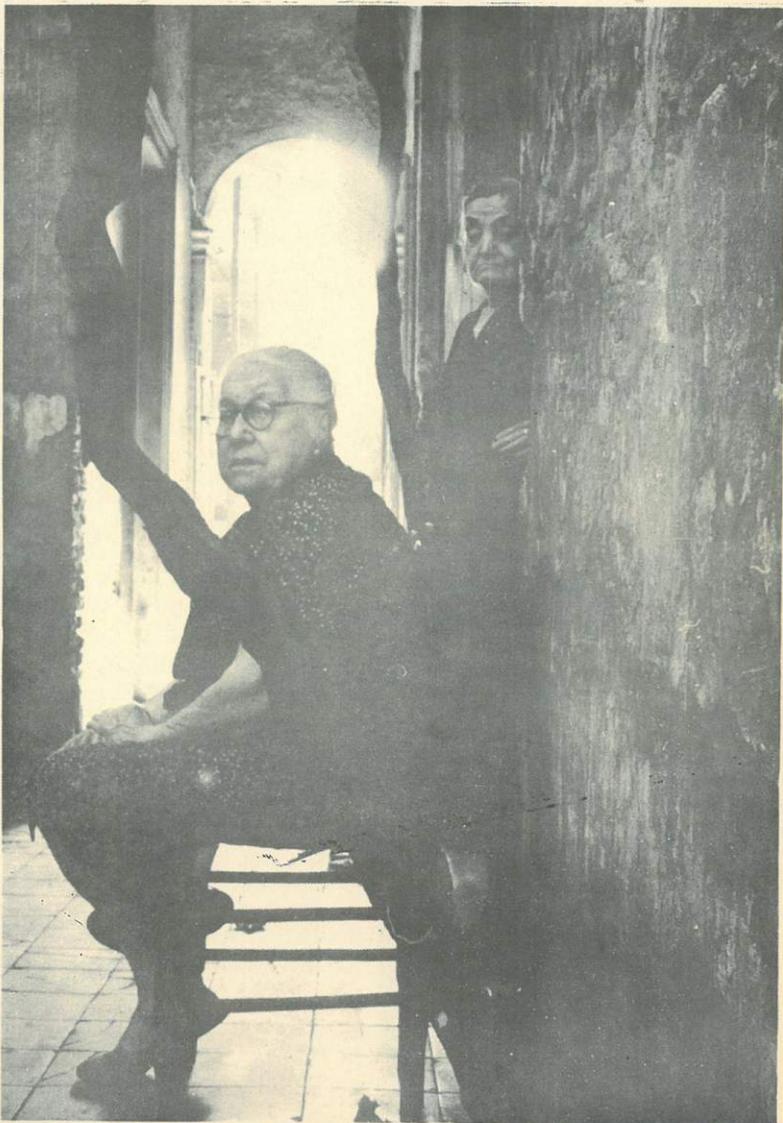
*No. Te digo que no. Sé lo que digo:
nunca más, nunca más tendremos
[novia,
y pasarán los años pero nunca
más volveremos a querer a otra.*

Carriego siente con la misma intensidad que el barrio los hechos de la casa: incorpora a su poesía esas figuras tiernas, buenas, sonrientes e idealizadas —las primas, las hermanas, las tías que van envejeciendo dulcemente. Son mujeres inseparables del patio, los claveles, los domingos lluviosos, los novios románticos, las loterías. Carriego logra crear un centro idílico y equilibrado: mundo de la casa donde hay sólo amor, cariño y ternura: apelativo directo al sentimiento pequeño-burgués de la familia. Dentro de esta tónica, "La lluvia en la casa vieja" es el poema de *Interior* donde la tensión se hace más dinámica y donde alternan con mayor fluidez los planos descriptivos y coloquiales. Es poema de acontecimiento, estructurado a través del relato: la tarde de lluvia, los charcos en el patio y en la glorieta, las primas que preparan tortas fritas, sus risas, la benevolencia del hermano mayor, los novios, las bromas inocentes... Carriego está cómodo: nada sino la muerte puede desquiciar su mundo de calma.

"Leyendo a Dumas", romance inconcluso, ensambla este mundo del hogar con el mundo mítico de la fantasía: ambos se entrecruzan en la realidad poética. Es éste, también, poema del recuerdo. La lectura se ha transformado, como la voz de la prima que lee y la atención de la abuela, en vivencia.

Intimas se publicaron también entre estos *Poemas póstumos*. Está en estos poemas el Carriego de la primera época, con góndolas, "ansias misteriosas", "magnolias pectorales", amadas que no pertenecen al ciclo ordenado de la casa. Esta sección constituye un nexo con el poeta de *Misas herejes*, así como "El alma del suburbio" anunciaba *La canción del barrio*.

Hemos recorrido así las dos vertientes de la poesía de Carriego: aquella primera que recibe de Alfauerte y del modernismo, y esta otra segunda



En algún rincón de Palermo perdura como un eco de aquel clima que Carriego fijó en sus poemas



Ernesto Mario Barreda (1919)



Mario Bravo

que de alguna manera inaugura una temática y un modo especial de ver la realidad del barrio y de la casa a través de una percepción elemental y pasiva, receptiva fundamentalmente, determinada por la conmiseración, el sentimiento y el recuerdo.

Después del modernismo.—

Bravo, Barreda, Bufano, López Merino: Poetas nacidos con un año de diferencia —en 1882 y 1883 respectivamente—, Mario Bravo y Ernesto Barreda representan ambos un nuevo giro, no de renovación, sino de sencillez e independencia en nuestra poesía. Aunque partieran de la influencia lugoniana —Barreda en sus olvidados poemas de *Hacia el oriente*, de 1908, y *Talismanes*, del mismo año; Bravo en los *Poemas del campo y de la montaña*, de 1909— sus obras recogen otros ecos. Bravo, por ejemplo, militante socialista, orador parlamentario y político, elabora los primeros intentos de poesía comprometida con su “Canto a la huelga general”: son realidades nuevas e innegables, intrincado juego de conflictos.

Años más tarde, Barreda, con Alfredo Bufano (1895-1950), con el Bravo de sus últimos *Canciones y poemas*, de 1918, vuelve la mirada hacia lo próximo: el paisaje y el hombre que lo vive, sin complicaciones metafísicas ni estéticas, el amor dentro del sosegado ámbito de la familia, los hijos. Se estructura así una lírica de lo sencillo y de lo inmediato, luminosa, breve. El verso es, casi siempre, una alegría, como en aquel poema de Alfredo Bufano:

*Mi verso se viste de pámpano y pino;
se lleva a los labios su flauta de
[rama de higuera,
y se va por el pardo camino
danzando la danza de la primavera.
(De Primavera en la montaña)*

Esta poesía no entrañaba rebeldía ni desafío: representa una vuelta a la lírica tradicional a través de la ex-

presión del hombre frente a la naturaleza, del sentido idílico del paisaje. Fueron poemas bien recibidos por el público de revistas y suplementos —Bufano colaboró largos años en el de *La Prensa*—, que accedía a una literatura sin problemas ni complicaciones formales, aceptada con beneplácito por el público burgués. Se eximen de esta clasificación, por supuesto, los poemas de intención social —algo inocente e impostada— de Mario Bravo, que mencionáramos. Dentro del trascurrir y el evolucionar de nuestra lírica poetas como los nombrados representan la línea tradicional que emerge después de los momentos de renovación: son líneas laterales que, forjando una poesía ahistórica por su individual sentir y sus formas clásicas que incorporan tardíamente las “audacias” modernistas, incluyen a poetas que no están ungidos por una dinámica del cambio.

De “modernista rezagado” califica Juan Carlos Ghiano a Francisco López Merino, poeta platense nacido en 1904 y que buscó la muerte romántica a orillas del lago de los bosques de La Plata, allí donde hoy lo recuerda un busto y una inscripción melancólica. Su obra fue necesariamente breve —sólo dos libros: *Tono menor*, de 1923, y *Las tardes*, de 1925— y refleja los últimos ecos del romanticismo fin de siglo y los colores apagados del simbolismo: paisajes apagados y atardeceres, recuerdos —“tu recuerdo da color a mis tardes”—, imágenes de premonitoria fugacidad. No hay en López Merino largos viajes hacia lo lejano, ni interrogantes angustiados frente a lo trascendente. Su poesía parte de una experiencia individual frente a las cosas y la naturaleza. Pasó por el modernismo sin encantarse con sus juegos, para detenerse en una forma clásica, sin rigidez y sin preciosismos.

Otro poeta “casi” popular: Héctor Pedro Blomberg (1890-1950): Nacido en Buenos Aires, fue poeta, cuentista

y periodista. Su popularidad, hoy ya casi inexistente, fue muy grande en las décadas del 20 y el 30, por circunstancias en su mayoría ajenas a lo literario.

La poesía de Blomberg tiene dos vertientes fundamentales: la historia novelada y romántica del rosismo y la nostalgia del mar y de los puertos, de un mundo apartado, misterioso o siniestro: poesía de la evocación es por lo tanto la suya. Ejemplo de esta segunda temática es *A la deriva* (1920). El temple del recuerdo lo recibió en la sangre o por lo menos allí busca el poeta su remoto origen:

*Los dos éramos una nostalgia de
[cien años:
tú el viking taciturno que no fue
[capitán
de goletas errantes, porque naciste
[tarde,
yo el nieto de los hombres
[románticos del mar.
("El padre")*

En su modesto prólogo al *Cancionero federal*, por él recopilado, Blomberg se define en relación a la otra vertiente de su poesía: "Yo, modesto aficionado a la evocación de cosas de aquel tiempo, en el que sólo he buscado los aspectos dramáticos, poéticos, pintorescos..." Blomberg se definió con justicia: logró una aproximación sentimental a la historia, particularmente a la época de Rosas, que lo fascinó con su color y sus contrastes. Su poesía no roza los problemas fundamentales de lo político ni pretende hacerlo. Blomberg escribe, con toda honestidad, canciones, romances sobre un momento de oposiciones y confluencias. Maneja familiarmente los planos de la evocación: sabe revivir en cada calle de San Telmo, de Monserrat, de la parroquia de la Merced, los perfiles de amor y muerte; se vuelve hacia las posibilidades románticas de todo un período: color local, sangre, pasiones. No tiene vocación de filólogo, ni

pretende reconstruir un ambiente a través de sus poemas, y es precisamente por eso que logró la frescura y la vitalidad un poco elemental de lo que se vivencia en una abolición de distancias y de tiempos. Blomberg supo que a través de esas historias de mulatas, payadores, pulperas y mazorqueros podía abrirse un camino hacia la fisonomía íntima de un período. Toda la mitología del rosismo menor —oficiales, bailes, candombes y cuchilleros— está en las canciones de Blomberg, sin otro compromiso que el de su pintoresquismo romántico. Son épocas de contrastes violentos que Blomberg aprovecha: el amor unitario que muere bajo los puñales mazorqueros —"La serenidad del unitario", "La campana de San Telmo"—, los payadores que disputan el amor de la famosa, celebrada, pulpera de Santa Lucía; las evocaciones sin preciosismo de veladas ilustres; los fanatismos que engendran amores sangrientos —"La mazorquera de Monserrat" y "La hija del mazorquero"; las evocaciones literarias. —"Canción de Amalia".

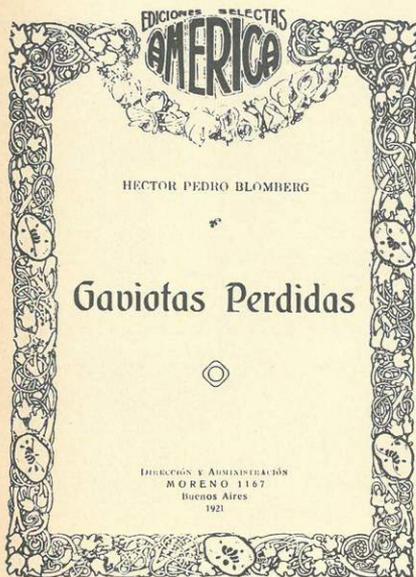
Lo trágico en la pureza elemental de la muerte y del amor desgraciado es el tono general de las canciones de Blomberg. Su popularidad se explica por motivos diversos: el atractivo romántico de la época, el amor como sentimiento individual y político, la violencia como desenlace, la simplicidad como forma. El indicador máximo del suceso de estos poemas es el hecho de que el cantor Ignacio Corsini los convirtiera en el *hit* musical de los años 20 y 30: "La pulpera de Santa Lucía", por ejemplo, ya ha quedado definitivamente incorporada al repertorio de la canción porteña.

Poetas líricos. — *Pedro Miguel Obligado*: Leopoldo Lugones define, en 1926, la poesía de Pedro Miguel Obligado (1892-1967) como "historia de una melancolía", y a él como "poeta confidencial". Definiciones ambas



Héctor Pedro Blomberg

Al mismo tiempo que surge y se consolida la figura de Carriego, un grupo de nuevos poetas que oscila entre la poesía popular y el lirismo de tipo más culto y aun filosófico, comienza a destacarse: se trata de, entre otros, Blomberg, Barreda, Mario Bravo, Pedro Miguel Obligado, Capdevila.



Portada de la primera edición de Gaviotas perdidas, de Blomberg

que conservan su vigencia hasta los últimos libros de Obligado.

Gris, su primer libro, se publica en 1918. Comienza con él su camino de poeta lírico que vive una nostálgica realidad al margen de la historia y sin comprometerse con innovaciones literarias. Las fuentes de su poesía le llegan del siglo XIX, del simbolismo francés, de la musicalidad de Verlaine, de las atmósferas elegíacas del romanticismo. No adoptó la brillante coherencia del modernismo, todavía pujante en esa segunda década de nuestro siglo, aunque ya cuestionado por los poetas jóvenes.

Obligado opera con ciertos elementos tradicionales para estructurar una lírica sincera aunque no intensa, donde las formas clásicas del soneto, los ritmos complejos del endecasílabo, son manejados con la certeza de un oficio cumplido. Desde Gris hasta *Los altares*, de 1959, Pedro Miguel Obligado repite un cuerpo temático reducido, integrado por los motivos de la lírica tradicional: el amor —siempre a través del olvido y la ausencia—, la muerte, la soledad, un vago humanitarismo no comprometido, las flores simbólicas, los paisajes idealizados a través del recuerdo. La tensión de sus poemas se resuelve a través del tono elegíaco, construido desde las certidumbres que el poeta define:

*Solo en su amor, las plantas quietas,
le sugerían lo que saben:
que todo está dentro del alma,
o que no está en ninguna parte.*

(“Biografía”, de *Melancolía*)

Sus poemas expresan la búsqueda del amor y la plenitud dentro de un mundo que se da hostil, frente a una mujer que se va, junto a recuerdos tristes y tardes de lluvia. Son luchas contra la soledad que rodea e invade al poeta:

—¡Qué lástima!... —Estoy solo—
[¡Quién tuviera una hermana
un ser sutil que hiciera mi pesar,
[delicioso;



Pedro Miguel Obligado

¡y juntos y callados, estar a la
 [ventana
 de un cariño que fuera como un
 [día lluvioso!...
 (“Día lluvioso”, de *El ala de sombra*)

La melancolía es sin duda la nota fundamental de la obra de Pedro Miguel Obligado. Construye, a través de ella, un mundo de notas grises y de atardeceres, percibido nostálgicamente. La soledad —sinceridad y literatura— se proyecta hacia afuera, modelando perspectivas, ordenando figuras y sonidos: la tristeza es un acontecer cotidiano y normal, del todo integrado dentro de una visión del mundo suavemente romántica. De allí que el poeta se refugie en ámbitos pretéritos, venerados por el recuerdo, y concrete su elegía alrededor de motivos mínimos, exaltados por su sentimiento.

Rafael Alberto Arrieta: Nacido en Rauch, en 1889, Arrieta construye en *Alma y momento*, su primer libro, de 1910, un arte poética: honesto resumen de lo que considera la fuente de su lírica, definición que conserva vigencia frente a sus poemas posteriores:

*Mi alma ha sido el azogue,
 la imagen, el momento...
 Eso es todo: figuras
 a través de un espejo.*

(“Final”)

El poeta se sitúa así en función especular y receptiva: un clásico frente a la naturaleza y las cosas. Pero ése es sólo un primer planteo. El segundo se da por la honesta conciencia de su quehacer poético, por la pudorosa medida del sentimiento; diez años después, en 1921, afirma:

*...mi verso es el diamante
 que para todos brilla con limpidez
 [de agua,
 mas no interesa a nadie saber cómo
 [en mi fragua
 sufro el martirio lento de su
 [esplendor quemante.*

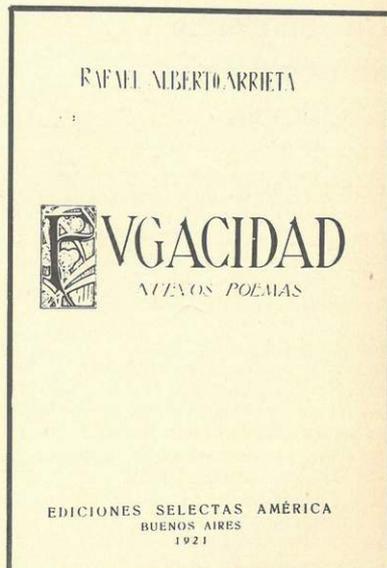
(“El poeta y la vida”)



Rafael Alberto Arrieta (1919)



Rafael Alberto Arrieta



*Portada de la primera edición
 de Fugacidad, de Arrieta*

Un fenómeno de popularidad: Capdevila

El ditirambo más exaltado se ensayó frente a la poesía de Capdevila. A raíz de la publicación de *Melpómene*, afirmó Manuel Gálvez: "... diré que veo en Capdevila una de las más altas esperanzas de la literatura argentina. Si continúa evitando las modas literarias, la imitación, el amaneramiento, el mal gusto y 'llamando a su corazón', tendremos en él a un Shelley". Lo cierto es que representó un fenómeno de proyecciones: su poesía alcanzó la aprobación burguesa, fue recitado en los salones y por las niñas de familia; fue estimado por todos los poetas de las dos primeras décadas del siglo y su popularidad no ha disminuido en ciertos ámbitos. Su vinculación con el radicalismo lo convirtió en figura poético-política, y durante la presidencia de Illia vivió un resurgimiento de su popularidad al calor de los círculos oficiales. Capdevila logró formas de versificación y temas poemáticos que tuvieron gran difusión en los ambientes de nivel cultural medio, donde fueron festejados con admiración sus ecos románticos, sus recreaciones históricas, su exotismo accesible.



Arturo Capdevila

Arturo Capdevila

Arrieta define así sucesivamente dos posturas que no se contradicen y llega a la creación de una poesía donde la sobriedad clásica es su definición formal. Toda su obra se construye sobre estas líneas, sin estridencias, mediante la comunicación del hecho fugaz pero irremplazable, a través de la complicación de una naturaleza cercana y de signo positivo. Su lirismo se limita a una expresión colocada siempre dentro de una experiencia limitada a lo individual. Arrieta logra así una poesía de tono constante, desde sus primeros libros hasta *Cuaderno de San Cosme*, de 1960.

Arturo Capdevila. Poeta, escritor y orador, nació en Córdoba en 1889 y murió en Buenos Aires en 1967. Su obra poética es extensa y va desde *Jardines solos*, de 1911, hasta su inconclusa serie de romances históricos, de larga trayectoria en la recitación escolar.

En *Jardines solos* se inicia una vertiente de su poesía: la del romanticismo nostálgico, la de la tristeza sin definición, sobre todo la del sentimiento de fugacidad. Su lírica alcanza la fuerte resonancia, el ampuloso aunque sincero sentimiento en *Melpómene*: la muerte de sus padres es uno de los ejes de este libro:

Y ahora, hermanas, viertan los
[pobres ojos nuestros
sus lágrimas. Murmuren los labios
[padrenuestros
inconsolables... Cierta. Ya no
[tenemos nada.
Recogí de mi padre la postrimer
[mirada,
una mirada limpia que fue casi
[lo mismo,
por lo tranquila y buena, que un
[agua de bautismo...

Capdevila tiene la sensibilidad preparada para expresarse a través de la hipérbole; pervive en él algo de la exagerada desolación romántica. Sin embargo, cuando logra imponerse sobre la retórica, consigue cierta inten-

sidad lírica, que fue copiosamente comentada y alabada en las críticas a *Melpómene*. Capdevila plantea, a través de los poemas de este libro de 1912, las preguntas fundamentales y ensaya la nota de la desesperanza, a veces del escepticismo o de la negación:

¡Dale vida a la muerte

[incomprensible!

¡y transforma el dolor en carcajada!

¡Y convierte en posible lo imposible!

¡Eso es ser Dios! ¡Si no, tú no

[eres nada!

("Mi oración")

Capdevila levanta también su canto al amor en *Melpómene*. Luego, en 1915, *El poema de Nenúfar* será una larga historia, con mucho de retórica y de literatura, del amor que ha llegado. La amada es sensiblemente romántica, y la relación se establece llena de presentimientos, en medio de las dudas desoladoras del poeta; la inseguridad frente al transcurrir del tiempo se convierte en certeza de la unidad de sus interrogantes y su poesía se estructura en base a preguntas que permanecen sin respuesta:

Tengo una sed, tengo una sed

[suprema.

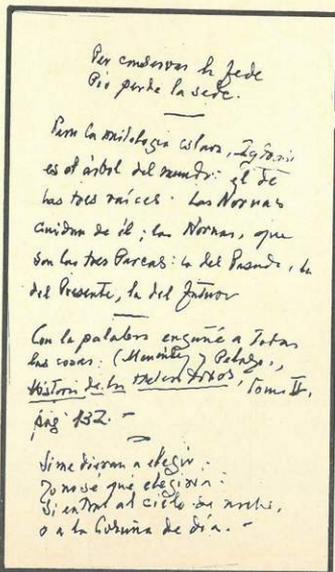
*Desde que andamos juntos necesito
apacar este fuego que me quema
este fuego letal del infinito.*

En "Aulio Gelio" (*La fiesta del mundo*, 1922) Capdevila se abre hacia la integración posible con el hombre como participación en lo histórico y como co-sufrimiento. La desesperación romántica que se exhibía en sus libros anteriores da lugar a un nuevo planteo poético: existe una "posible felicidad" que es la de vencer intensamente lo que se recibe, aunque bajo sus apariencias residen la magia o la ilusión. El poeta puede celebrar el nacimiento de su hija o el primer brote de la primavera.

Los libros posteriores son en su mayoría la poetización del recuerdo: Capdevila establece las normas de



Arturo Capdevila
y Arturo Orgaz (1912)



Manuscrito de Capdevila

ARTURO CAPDEVILA

MELPÓMENE

CANTO DE AUGUR
SANTIFICADO SEA
PROFECIA
Y
OTROS POEMAS

Portada de la primera
edición de *Melpómene*

Críticos y poetas

La vocación poética de Ricardo Rojas (1882-1957) dio frutos exiguos si los comparamos con su enorme trabajo de crítica e historia de nuestra literatura. La poesía de Rojas comenzó abordando los grandes temas históricos filosóficos en *La victoria del hombre*, su primer libro, de 1903, largo poema de juventud donde se escuchan todavía los ecos cercanos del romanticismo filosófico. Nos parece acertada, al respecto, la opinión de Giusti en *Nuestros poetas jóvenes*: "Rojas siempre declama, en verso y en prosa, cuando habla y cuando escribe."

Los lises del blasón, de 1913, trae otros modos a su poesía: se hace más personal y formalmente se acerca al modernismo —que ya no era novedad. Más acendrados hacia el paisaje de su provincia son algunos de los poemas de *Cantos de Perséfone*; entre ellos el inevitablemente antológico "Arbolitos de mi tierra..."

Rojas se aleja del quehacer poético requerido por la cátedra, la investigación, la política a veces. "El albatros" es su último poema largo, de meditación frente a nuevas realidades que no comprende —el fenómeno peronista y lo que éste pueda entrañar de cambio: siente el momento como de profanación de los principios de la democracia, contempla mansamente su situación personal de recluido y anuncia una nueva "victoria del hombre".

Otro de los críticos de escuela tradicional, Arturo Marasso, nacido en La Rioja en 1890, es autor de una obra poética junto con sus sólidos trabajos de investigación. Su poesía se estructura dentro de las normas clásicas, con una sobriedad severa en la expresión y la contención rigurosa del sentimiento. Varios son sus libros de poemas desde *Bajo los astros* de 1911 hasta la antología de 1949, *La rama íntacta*.



Ricardo Rojas
(dibujo de A. Bilis, 1916)

su canto —"canción de mi vida"— y en plena posesión del oficio comienza a versificar. En *Simbad* son las ciudades europeas; en los *Romances argentinos*, los primeros de 1938, los recuerdos de la crónica: Mariquita Sánchez, Remedios, Rivadavia, la mañana del 25 de mayo. Capdevila no intenta nuevas interpretaciones: es un relator amable de la historia, que maneja bien un lenguaje de época y tiene un octosílabo de gran soltura. San Martín y Rivadavia son igualmente perfectos; la niña salteña que huye despavorida de los requerimientos de Güemes vive un final feliz en la corte madrileña con su novio español. Como dijimos, estos romances son ya indiscutibles como fenómeno: ensamblan perfectamente en los repertorios de la escuela y en la sensiblería patriótica. Cubrieron una necesidad de producto literario de inspiración nacional y como fenómeno merecen ser estudiados desde el ángulo del lector.

Capdevila, siempre dentro de su poesía del recuerdo, emprende —con idéntica seguridad de oficio— la visión fresca de su Córdoba pretérita en *Córdoba azul*, la misma que evocaría en prosa en *Córdoba del recuerdo*. Se está volviendo poeta retrospectivo: cómodamente instalado en el revivir de un pasado. Ya ha conseguido instaurar certezas:

*Por algo sucedieron estas cosas.
Albas tendrá que haber de*

[maravillas.

(De "Canciones de la tarde")

Capdevila es necesariamente una figura dentro del panorama de nuestra literatura. Poeta ajeno a las escuelas y los movimientos de renovación y que puede ubicarse dentro de corrientes europeas del siglo XIX, es además, y fundamentalmente, un fenómeno de popularidad: responde con precisión a cierto gusto de la literatura y lo hace con honestidad y manejo firme de su materia poética, necesariamente limitada.



Capdevila, junto a integrantes de la compañía de Lola Membrives,
con motivo del estreno de Cuando el vals y los lanceros, (1937)

Bibliografía básica

De Evaristo Carriego:

Carriego, Evaristo, *Misas herejes*. Buenos Aires, 1908.

Poesías de Evaristo Carriego: Misas Herejes; La canción del barrio; Poesías póstumas. Barcelona, 1913.

(Hay diversas ediciones posteriores; entre ellas las prologadas por Jorge Luis Borges, Buenos Aires, 1950, y Juan Carlos Ghiano, Buenos Aires, 1954).

Carriego, Evaristo, *Cuentos y otras páginas*. Santa Fe, 1954.

Sobre Carriego:

Borges, Jorge Luis, *Evaristo Carriego*. Buenos Aires, 1955 (3ª ed., 1965).

Gabriel, José, *Evaristo Carriego. Su vida y su obra*. Buenos Aires, 1921.

Giusti, Roberto, *Nuestros poetas jóvenes*. Buenos Aires, 1911.

Más y Pi, Juan, "El poeta Evaristo Carriego", en *Renacimiento*. 1913: Nos. 38 y 39.

De los poetas citados:

Arrieta, Rafael Alberto, *Antología*. Buenos Aires, 1942.

Barreda, Ernesto Mario, *Los brazaletes*. Selección poética 1908-1925. Buenos Aires, 1935.

Bravo, Mario, *Poemas del campo y la montaña*. Buenos Aires, 1909. *Canciones y poemas*. Buenos Aires, 1918.

Capdevila, Arturo, *Primera antología de mis versos*. Buenos Aires, 1943.

López Merino, Francisco, *Obra completa*. Azul, 1931.

Marasso, Arturo, *Antología poética*. Buenos Aires, 1951.

Obligado, Pedro Miguel, *Antología poética*. Buenos Aires, 1953.

Rojas, Ricardo, *Poesías*. Buenos Aires, 1921-23). (Incluye: *El ocio lírico, La victoria del hombre, La sangre del sol, Los lises del blasón, La respuesta de Loxias, Cantos de Perséfone, Oda de las banderas*).

Nota: Las obras principales de los poetas citados no se incluyen aquí porque han sido mencionadas en el texto.

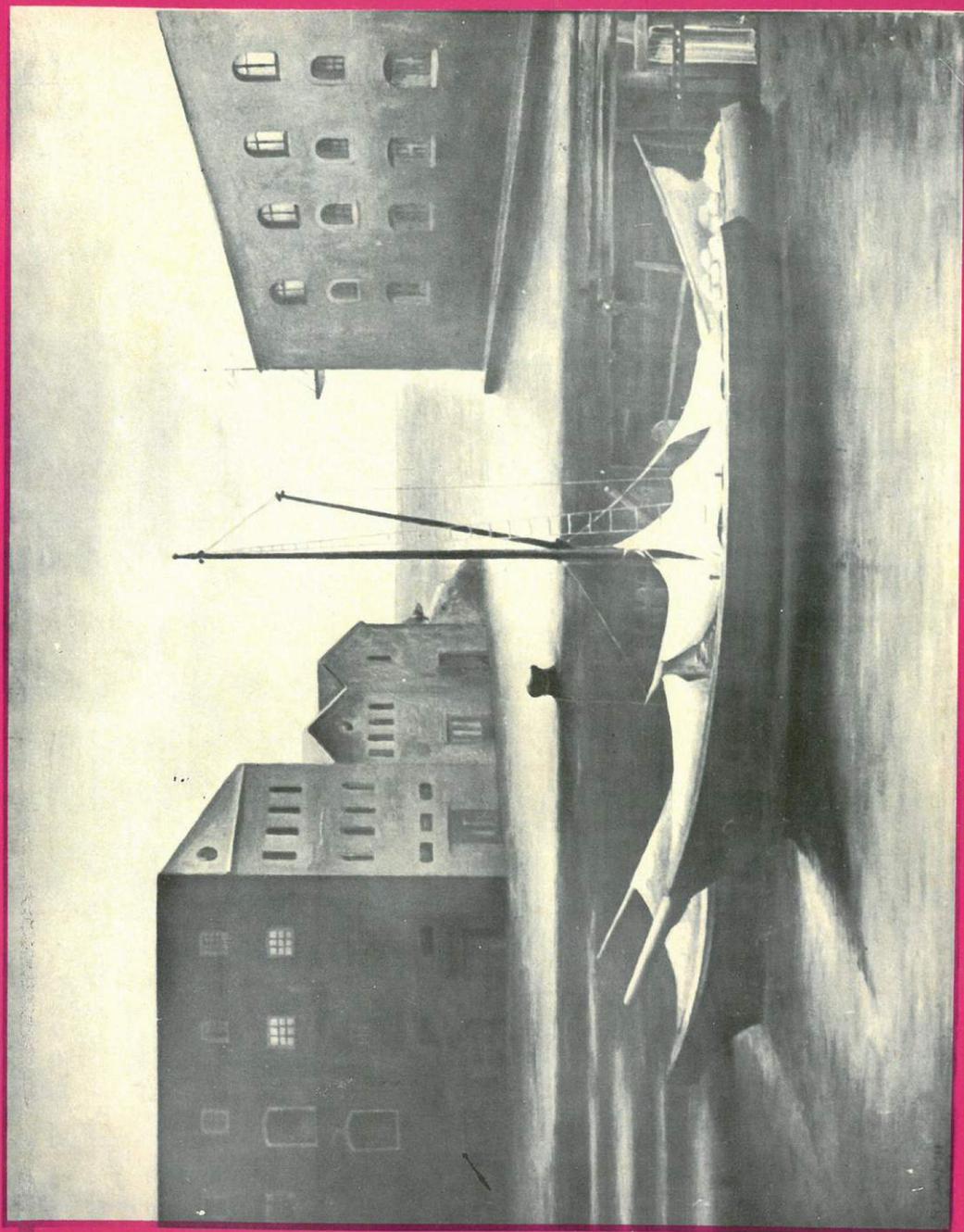
Para ampliar la información se hace imprescindible recurrir a:

Frugoni de Fritzsche, Teresita, *Índice de poetas argentinos*, I, II, III. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", Guías bibliográficas 8, 1963-64. El fascículo IV y último está en preparación.

Bartholomew, Roy, *Cien poesías rioplatenses. Antología*. Buenos Aires, 1954.

Como trabajo de conjunto puede consultarse:

Ghiano, Juan Carlos, *Poesía argentina del siglo XX*. Buenos Aires, F.C.E., 1957.



Amanecer en el muelle. - Horacio March (1938, Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sivori")

Este fascículo, con el libro SELECCION DE POEMAS, de Evaristo Carriego y otros poetas, constituye la entrega N° 33 de CAPITULO
Precio del fascículo más el libro \$ 150.-

Todas las semanas

CAPITULO

le ofrece la más moderna e ilustrada

HISTORIA DE LA LITERATURA ARGENTINA

y una obra completa y representativa de la

BIBLIOTECA ARGENTINA FUNDAMENTAL

Estas son algunas de las obras importantes que publica CAPITULO:

Martin Fierro - J. Hernández
La gallina degollada y otros cuentos - H. Quiroga
El perseguidor y otros cuentos - J. Cortázar
El matadero y La cautiva - Echeverría
Amalia - Mármol
Facundo - Sarmiento
Santos Vega - Ascasubi
Una excursión a los indios ranqueles - Mansilla
La gran aldea - Lucio V. López
Juvenilia - M. Cané
Sin rumbo - Cambaceres

Poesía y prosa - Almafuerde
Antología de la poesía modernista
Antología de la prosa modernista
La gloria de Don Ramiro - Enrique Larreta
Los gauchos judíos - Alberto Gerchunoff
Raucho - Ricardo Güiraldes
Florida y la vanguardia
Boedo y el tema social
Un guapo del 900 - Samuel Eichelbaum
Sala de espera - Eduardo Mallea
Informe sobre ciegos - Ernesto Sábato

CAPITULO

todo el país
a través de toda
su literatura