

## **LA MUSA DE LA MALA PATA DE NICOLÁS OLIVARI: ESTUDIO DE LAS EDICIONES<sup>1</sup>**

**Sara Bosoer**

Cuando se estudia el campo literario argentino de la década de 1920, el nombre de Nicolás Olivari (1900-1966) irrumpe como una referencia inevitable. La historia literaria lo asocia de manera privilegiada con la poesía vanguardista, pero publicó una obra mucho más vasta que abarca desde tangos hasta novelas eróticas, pasando por los géneros más diversos.

Los años veinte son centrales para la historia literaria argentina porque en esa década se consolida y complejiza el proceso de modernización que transformaba el campo literario. Es durante estos años que escritores como Jorge Luis Borges, Roberto Arlt o Raúl González Tuñón publican sus primeras obras. La numerosa llegada de inmigrantes, junto con las políticas de alfabetización y el proceso de expansión editorial, convergen en este momento profundizando el proceso de ampliación de los hasta entonces estrechos márgenes del mundo literario. Así, dentro del campo cultural se generan nuevas formas de sociabilidad, se producen diferentes instancias de ingreso y de consagración y se configuran otras imágenes de escritor que conviven con las tradicionales; a su vez, se diversifica el público lector y se constituyen circuitos alternativos para la circulación de bienes culturales. De esta manera, en el campo literario emergen zonas que no están forzosamente vinculadas con la tradicional cultura letrada, o se vinculan con ella de otros modos, y que deben disputar por su derecho a participar en ese universo.

En este contexto, Olivari realizaba sus primeras intervenciones públicas. Hijo de inmigrantes italianos, perteneció a esos sectores medios y bajos emergentes que pugnaban por ingresar al campo cultural. Probablemente, esto lo unió a otros jóvenes escritores y artistas que se hallaban en su misma situación. Con ellos organizó el llamado grupo de *Boedo* donde se nucleaban los escritores vinculados con la izquierda política, promotores del realismo social y de un arte políticamente revolucionario. Pero, en 1924, se separó de sus primeros compañeros, aparentemente por disidencias estéticas, y comenzó a frecuentar al otro grupo literario más renombrado en el momento, el de *Florida*. En él se organizaban los escritores que se llamaban a sí mismos «vanguardia literaria» y se decían *artepuristas*. Este traspaso, a menudo considerado anecdótico por la historiografía literaria, para nosotros es central en tanto describe un modo de situarse en el campo literario que incide en el objeto de este artículo. Los primeros tuvieron en la revista *Claridad* y *Extrema izquierda* sus principales órganos de difusión y los segundos, en la revista *Martín Fierro*. Olivari paralelamente, colaboró en esas publicaciones y escribió para el diario popular *Crítica*, al tiempo que desarrolló una intensa actividad como letrista de tangos («La Violeta», cantada por Gardel, fue su mayor éxito), poeta y dramaturgo.

En 1926, publicó el que sería su trabajo más conocido y comentado, el poemario *La musa de la mala pata*, obra fundamental de la vanguardia poética por sus características inéditas en el contexto de la literatura nacional. En su momento, el libro alcanzó una amplia repercusión y recibió fervorosos elogios y enconadas críticas que, en su mayoría, acusaban al poeta de escribir mal<sup>2</sup>. Olivari construye un modo propio de hacer poesía a partir de un conjunto heterogéneo en el que cruza manifestaciones vanguardistas, ciertas formas de la cultura popular, textos prestigiosos de la cultura universal y discursos de circulación masiva. En sus poemas, este encuentro de repertorios diversos produce una colisión de planos culturales, efecto buscado por la escritura que apuesta con esto, a la exploración de nuevos modos de decir.

*La musa de mala pata* es el único libro que fue reeditado en vida del autor. En 1956, Deucalión lanzaba esta segunda edición, acompañada por una selección de otros poemas de Olivari, y con una serie de modificaciones respecto del poemario de 1926. Creemos que las variantes entre las distintas ediciones fueron realizadas por el autor porque, por un lado no encontramos testimonios suyos que renegaran de la segunda versión; por otro, el análisis de las modificaciones muestra ciertas regularidades y, sobre todo, coherencia con las posiciones

estéticas y políticas explicitadas por Olivari en el período de la reedición. Pese a que esta versión presenta diferencias respecto de la primera, y pese a que la primera edición está disponible desde el 2001 en forma gratuita en la Biblioteca Virtual Cervantes<sup>3</sup>, los trabajos críticos que han estudiado o comentado el poemario, no se detuvieron en las variantes. No se trata aquí de establecer cuál es la versión verdadera, ni la más digna de estudio, sino de reconstruir el itinerario de una escritura que, hasta el momento, no había sido considerado. En este sentido, afirmamos que Nicolás Olivari es autor de una obra que permanece prácticamente desconocida.

En el texto escrito durante los años veinte encontramos aspectos que posteriormente serán atenuados, cuando no eliminados. Sintéticamente algunas de las modificaciones operadas sobre el texto, son las siguientes:

- la ausencia de algunas piezas íntegras (dedicatorias, un prólogo, una poesía cuya primera versión es publicada por el diario *Crítica*, en 1925);

- la supresión de referencias estrechamente ligadas al contexto de producción: el autor elimina o reelabora detalles y alusiones que podían ser confrontados con referentes histórico culturales fechados;

- la supresión o reemplazo de semas y sememas que connotan posiciones ideológicas;

- la eliminación de aspectos vinculados al criollismo (presentes en estos textos, aunque con menor intensidad que en sus compañeros de la revista *Martín Fierro*) y del voseo, forma usual del habla rioplatense que recién sería incorporada sin restricciones a la literatura en la década de 1950;

- la incorporación de comillas para destacar voces que provienen del francés, expresiones en italiano y citas en latín, cuando en sus poemas de 1926, estas voces estaban incorporadas al discurso poético sin marcas tipográficas que las destacasen;

- finalmente, una serie de variantes informan acerca de los saberes del joven Olivari relativos al uso de la lengua, saberes gramaticales y sobre prosodia que se registran, por ejemplo, en el uso de la puntuación, y en la organización sintáctica de los versos. En este aspecto, como en las otras variantes, el Olivari de los años cincuenta optó por pasar por alto usos de la lengua relativos a la década del veinte. Así borró, al corregir, las que probablemente representen marcas, en el lenguaje, del origen social del escritor, de sus saberes y de sus lecturas.

A continuación, describiremos tan sólo algunas de estas variantes y analizaremos los puntos de conflicto que denuncian las reescrituras de los poemas.

Algunos ausentes: la dedicatoria, una advertencia y el prólogo apócrifo

Los paratextos que integraron la edición de 1926 fueron leídos, en su momento, como poses o gestos de niño rebelde por sectores diferenciados del campo literario: aquellos vinculados a los lugares más tradicionales, a la producción académica y también, por muchos de sus viejos compañeros boedistas. Esas acusaciones evidenciaron un estado de ese campo y explican, en uno de sus sentidos posibles, las operaciones de selección que recortaron las ediciones posteriores: Olivari, lejos de las condiciones materiales que le permitirían construir un andamiaje teórico para sostener sus posicionamientos, respeta, acepta o se apropia de algunos aspectos de la ideología literaria dominante.

Entre los textos eliminados de la segunda edición, se encuentra la dedicatoria inicial, pieza que responde con humor e ironía a la consabida costumbre que obliga al autor a obsequiar simbólicamente, en letras de molde, su trabajo. En este caso, Olivari ofrece sus poemas a lectores anónimos, pero perfectamente situados, «los empleados de Comercio de [su] ciudad». El empleado de comercio es aquí un lector que se identifica, en algunos rasgos, con la figura del poeta: un sujeto sentimental, pobre, consumidor simultáneo de versos y de periodismo popular; un porteño sometido a la arbitrariedad del patrón y acuciado por la inestabilidad laboral.

Esta dedicatoria participa, a su vez, de un campo semántico en torno a la enfermedad y al hambre presente de un modo particular, con resonancias propias, en los diversos momentos de la escritura olivariana, así como persistente en otros textos de la literatura argentina: «Pobres seres canijos», es decir débiles y enfermizos, «y dispépticos» (la dispepsia, recordemos, es una enfermedad que provoca una digestión laboriosa e imperfecta) que «huelen» versos y «mastican» diarios, es decir, se nutren de palabras. Pero aquí, además, se enuncian el cruce y la mezcla que mencionamos más arriba: las palabras que alimentan al lector, y al poeta, pertenecen por igual, al género más prestigioso de la cultura letrada y a la prensa masiva.

Otro aspecto interesante es la inclusión del nombre del diario *Crítica* y de un popular medicamento laxante y antiácido, la marca de magnesia calcinada «Carlos Herba». La incorporación de estas referencias, mediante el nombre de la marca del producto, sitúa la escritura en su contexto histórico. A la vez que se trata de estrategias persistentes en la escritura de Olivari, en estos paratextos contribuyen a la construcción de su figura como un escritor moderno.

A continuación, la «Advertencia» articula su sentido con el texto anterior en cuanto registra problemas que llevan a pensar el funcionamiento de esa figura de escritor. Enunciada en tercera persona, detalla cómo un escritor moderno puede trabajar con sus materiales: realizando recortes y superposiciones. Junto con esta descripción de la labor escrituraria, Olivari cuestiona la noción de propiedad intelectual y relativiza el valor de la instancia autoral, así refiere a su «instinto de francotirador ante la propiedad artística». Luego, el relato del modo en que seleccionó las ilustraciones para su libro: «Con la despreocupación de hijo del siglo no se detuvo a investigar el nombre de los autores»; junto a la facilidad con que traslada la posibilidad de que le reclamen los derechos sobre las ilustraciones, a que le reclamen también los poemas, constituyen ejemplo de esta forma de concebir su trabajo de escritor.

Inmediatamente, propone para un hipotético año 2926, una oposición entre un «editor multimillonario» que querrá publicar su libro como un «Cancionero popular anónimo» y que ignorará las recomendaciones de un «erudito profesor de literatura» quien «con gran acopio de datos falsos y citas erradas pruebe [su] paternidad en los poemas que desintegran este libro». Además del repentino salto a la primera persona, aspecto que pudo ser leído como una incoherencia y en este sentido, aportado a la decisión de eliminar el texto, aquí destaca su aspiración a desaparecer como autor. Enlaza el deseo de anonimato con el de ser popular, problema que empieza a percibirse en ciertas zonas del campo cultural vinculadas a las posiciones antipersonalistas difundidas por una franja de la izquierda política. Pero también esa paternidad o autoría problemática se ligana con el proyecto escriturario que Olivari sugiere cuando propone que sus textos «desintegren» el libro.

En la pieza siguiente, el «Prólogo para “La musa de la mala pata” que Jorris Karl Huysmann <sic>, envió al autor minutos antes de convertirse al catolicismo», texto apócrifo, asistimos a otra humorada de Olivari mediante la que define su poética: aquí precisa aún más el lugar desde el que escribe, el que le asigna a su propuesta, y ahonda en qué tipo de literatura quiere escribir. Afirma de sí mismo, aunque lo pone en la pluma de Huysmans, que es un «escritor subalterno de la decadencia». Esta descripción de su posición y de su tarea, articulada con las expresiones registradas en el resto de sus textos, describe, por un lado, un lugar de enunciación: es subalterno respecto a la literatura dominante en el mercado y respecto a la literatura que goza de mayor prestigio en las zonas más tradicionales del campo literario. Olivari escribe desde el lugar de un escritor rechazado y pobre que debe vender su pluma para poder vivir, es decir, se ve obligado a negociar con el mercado, y, simultáneamente, su punto de vista es el de un escritor de vanguardia, perteneciente a la nueva generación literaria que goza de prestigio específico. Por otra parte, ser un «escritor subalterno de la decadencia» refiere a una poética que se contrapone al esteticismo, que reivindica la experimentación lingüística («las depravaciones más exageradas del lenguaje»), la incompletud, la imperfección, el humorismo.

La pieza que faltaba: «Un poema mal vestido, de Nicolás Olivari»

El subtítulo entrecomillado es la presentación con que el diario *Crítica* publica la poesía «Hermana», el 21 de julio de 1925. La importancia de este texto poético, incluido en *La musa de mala pata* de 1926, pero que desaparece por completo en la edición posterior, radica centralmente en las circunstancias de su primera publicación. El «mal vestido» texto poético aparece por primera vez en el diario y acompaña, casi a modo de ilustración, como para que el lector sepa de quién se trata, un reportaje a Olivari. *Crítica*, desde hacía unos meses, se había hecho eco de la polémica desatada entre los jóvenes escritores de Florida y Boedo, y había publicado una serie de notas (artículos, reportajes, opiniones) sobre el tema. El reportaje entra en esa serie y en él Olivari expresa su distancia de los dos bandos literarios. Sin embargo, con el tiempo, mientras que apenas recordará su pertenencia inicial a Boedo, enfatizará su participación en el prestigioso grupo de Florida.

«Hermana» condensa, además, muchos de los rasgos estilísticos que Olivari suavizará o suprimirá en la segunda edición. Se trata de un poema sin estrofas, de ritmo rápido, casi sin puntuación, en el que los versos breves y la rima consonante producen el tono de una canción. En él, el sujeto poético propone erigir una estatua a una prostituta, musa de poetas y de obreros suburbanos, con latas y desechos, los materiales más al alcance de la mano en los barrios pobres. La primera persona que enuncia se identifica con la figura del poeta («todos nosotros, artistas, los nuevos») y, a través de una larga serie de enumeraciones, menciona una variedad de discursos escritos (sainetes, tangos, crónicas policiales, payadas, poemas) que encuentran en la figura de la prostituta su eje temático.

«Nuestra vida en folletín»

A continuación, describiremos las variantes operadas sobre uno de los textos poéticos, con la intención de mostrar algunos de los tipos de modificaciones que se registran en el resto del libro, aunque sin agotarlas. Elegimos «Nuestra vida en folletín» porque se trata de un poema frecuentemente antologado y citado por los estudios especializados, ya que constituye un ejemplo de las relaciones entre literatura y cine, cuestión que atrajo a Olivari.<sup>4</sup> A su vez, la atención que la literatura le presta al cine adquiere otra relevancia cuando no se la aísla del mundo social en que fueron producidos los textos. En la década de 1920, la ciudad de Buenos Aires atravesaba un proceso de modernización, cuyos comienzos podrían situarse a finales del siglo XIX, que transformaba notablemente el paisaje urbano y las costumbres de sus habitantes. En este contexto, el cine fue una de las manifestaciones que alcanzaron una difusión masiva en la década y, precisamente por su carácter novedoso se volvía un fenómeno de efectos desconocidos, constituyó un tema de interés para Olivari y sus contemporáneos.

El sujeto poético de este texto se dirige a la novia de la adolescencia para recordar las tardes pasadas en un cine de barrio. En las evocaciones se entremezclan recuerdos de películas con recuerdos de la forma en que los dos personajes vivían el amor: al modo de una historia cinematográfica y folletinesca. Las variantes introducidas en el texto no alteran esta evocación. De esta manera, coinciden con las reformulaciones que afectan al conjunto de los poemas: focalizan alguno de los aspectos antes enumerados y apenas descomponen el efecto que produce la lectura integral del libro; entonces, como el tono global persiste, los cambios pueden resultar sutiles. Sin embargo, algunas de estas variaciones modifican el sentido local de los versos reescritos y, articuladas luego, con el resto de las variantes del poemario, formulan una imagen de artista cuyo rasgo definitorio es la ambigüedad. En este sentido leemos la reescritura del verso 47: mientras que en los años veinte el autor simplemente se refiere a sus compañeros periodistas y no hay en el verso siquiera un matiz evaluativo; en la reelaboración, en cambio, el sujeto poético toma distancia: ya no se refiere a «[sus] compañeros de redacción» cercanos y colegas periodistas, sino a «los poetas con redacción», entre los que no se incluye. Olivari, de este modo, afirmaba al nivel del enunciado esa posición de escritor subalterno que, simultáneamente, intentó borrar o, por lo menos, suavizar, a través de reelaboraciones y adecuaciones como las que detallaremos, en el nivel de la escritura. Es como si el escritor nos estuviera diciendo: «los que redactan bien son los otros, no yo. Pero no me crean mucho». Estas formulaciones paralelas no son contradictorias, sino evidencias de la conciencia que

Olivari tenía respecto de las presiones del campo y de las posiciones que adoptaba en consecuencia.

En relación con su estética, la lengua que escribe, como ya señalamos, se caracteriza por el cruce y la superposición de registros culturales diversos. En este sentido, Olivari emplea un léxico que tradicionalmente no entraba en los posibles del lenguaje poético: términos escatológicos, médicos, sexuales, insultos o voces del lenguaje oral. Las reformulaciones, mediante el reemplazo y la supresión de este vocabulario, trabajan el verso para producir, en algunos casos, un efecto de mayor sutileza; en otros, de coherencia con el contenido del poema. Estas modificaciones muestran, de todos modos, una mayor destreza poética en términos de la ideología literaria dominante que valora y prefiere lo sutil y acepta la imagen inesperada o el vocablo «popular», siempre y cuando el contexto lo justifique. Por ejemplo, el reemplazo de «muchachita» por «muchacha» (v.21) puede deberse a que en los años cincuenta, el diminutivo se asociaba con facilidad al tango, por formar parte de muchas de sus letras. Desde este punto de vista, «muchacha» es menos usual y más adecuado al lenguaje literario.

Asimismo, suprime palabras de referencia sexual directa (v. 34 y 35) y diluye la connotación sexual de imágenes construidas con términos de este campo semántico (v. 51 y 52)<sup>5</sup>. En la misma línea, el verso 21 elimina la conjunción explicativa «pues», usual en la prosa, pero no en poesía. El sentido de este verso, junto con el que lo precede, es reelaborado en la reescritura. Mientras que en 1926, enuncia la primera persona del plural, modalidad que subraya la responsabilidad del nosotros, en la variante Olivari opta por un modo impersonal que suprime el sentido causal si leemos conjuntamente las modificaciones de los dos versos.<sup>6</sup>

En busca de coherencia, reescribe el verso 73 como una pregunta que, aunque no espera respuesta, refuerza el tono coloquial que ya había introducido en el primer verso del poema. Coherencia, aunque de orden gramatical, persigue el cambio del tiempo verbal en el verso 68.<sup>7</sup>

Pese a que parten de procedimientos diferentes y los efectos son disímiles entre sí, las modificaciones operadas en los versos 58, 60, 67, 76 y 85 se corresponden con la búsqueda de eficacia poética descripta.

Otro orden de reformulaciones puede seguirse en el reemplazo de «fuistes» por «fuiste» (v.58) o «Rebalzamos» por «Rebasaremos» (v.68). En estos ejemplos, Olivari, a la vez que modifica la ortografía, suprime modos de decir propios de la oralidad, sancionados por la norma oficial. En Argentina, es frecuente el uso coloquial del verbo *rebalsar* en lugar de la forma *rebasar*, considerada correcta por los diccionarios y gramáticas, objeto de enseñanza escolar. Tanto el uso de esta forma, como el agregado de la letra «s» a los verbos en segunda persona, se asocian al habla popular y por lo mismo, son valoradas como menos prestigiosas en contraposición al habla culta. La estimación negativa se vincula menos con la transgresión a la norma que con la pertenencia social de los sujetos que las emplean; estos registros se asocian al habla de los inmigrantes en un Buenos Aires cosmopolita, connotan la pertenencia a una clase social y «la poca educación», entendida en términos del capital simbólico que posee un sector de la sociedad, de quienes las usan.

Ciertas modificaciones en las preposiciones empleadas, también derivan del acomodamiento a un uso de la lengua que respeta las normas (v. 1 y 41)

En el mismo sentido que las anteriores variantes, pueden leerse algunos de los cambios en la puntuación, modificaciones que no parecen vincularse al estilo, como la coma posterior a la cláusula de enlace del verso 61<sup>8</sup>(También v. 23). Más allá del respeto a las normativas, la puntuación fue el aspecto más modificado en la segunda edición, lo que puede observarse en el poema transcrito. En relación con esta cuestión, también varía de modo significativo la organización de párrafos y estrofas. La versión de los años veinte prefiere estructurar el texto poético como un continuo, y así evita, aunque no excluye totalmente, las formas estróficas tradicionales o juega con su degradación.

Además, una serie de variantes consistió en la supresión de referencias muy ancladas en su contexto de producción. Olivari, treinta años después, probablemente supuso que al lector podrían resultarles anacrónicas y corría el riesgo de que las considerase registros documentales; o debido a que se reformuló su uso, podrían ser pocos los lectores que recordaran el significado con que se las empleaba en la década de 1920. Esto último acarrearía el riesgo de que un chiste o una sutileza no puedan ser apreciados. Así, Olivari suprime los versos 70 y 71; o

reemplaza la expresión «cintas» por la usual rioplatense «películas» (v. 84). A la misma lógica responden los cambios en los versos 26, 29 y 60.<sup>9</sup>

La supresión operada en el verso 72, a la vez que se vinculan también con el deseo de evitar el envejecimiento del texto, la costumbre de realizar intermedios entre película y película se fue perdiendo, puede leerse, además, en relación con la construcción de una imagen de poeta joven que no solo pasa su tiempo viendo películas.

Probablemente, no resulta ocioso subrayar que las cuestiones trabajadas en sólo uno de los poemas de *La musa de la mala pata*, se reiteran en el resto de las poesías; así como algunos textos tienen su reformulación particular.

#### A modo de cierre

El cotejo de las ediciones realizado no pretende agotar las variantes que se registran en el poemario, y el análisis propuesto es uno, entre los posibles. Desde la visión de la crítica genética, que permite leer en los textos las tensiones de una obra en permanente reescritura, la consideración de las variantes constituye un acercamiento a la definición de la poética de Olivari. No sólo por lo que los paratextos y las supresiones en su conjunto, informan, y confirman sobre esa poética; sino porque los procedimientos implicados en la variación (la resignificación, el recorte, la expansión, la sustitución, etc.) están presentes en los escritos de Olivari desde sus comienzos, es decir que la reescritura es parte central de su propuesta estética. Imágenes, frases, escenas o episodios de sus primeros cuentos y novelas, de sus prólogos, pueden rastrearse en poesías, artículos periodísticos o novelas posteriores. A la vez que ubicamos como procedimiento matriz, a la reescritura fragmentada y constante de su propia obra, encontramos que Olivari trabaja de un modo similar con aquellos elementos de los discursos sociales que incorpora en sus textos. Como vanguardista, realiza, además, en estos desplazamientos de un texto a otro, un estiramiento de las fronteras entre los géneros y diluye la diferencia entre borrador y texto édito. En este sentido, en las dos versiones de *La musa de la mala pata*, estudiamos qué es lo que permanece y qué es lo que varía para reconstruir un proceso de escritura que permite distinguir los materiales empleados y las operaciones a que son sometidos.

Por otra parte, trabajamos aquí pensando que la literatura es una práctica cultural material y enfatizamos su carácter procesual. De este modo, el estudio diacrónico propuesto entre las ediciones subraya una serie de persistencias, modulaciones, emergencias y residuos que permiten leer en la producción específicamente literaria, es decir, atentos al proceso mismo de escritura, una serie de problemas habitualmente abordados desde el contexto histórico o como fenómenos sociológicos. Así, problemas como la pertenencia a una clase social o las tensiones entre la lengua que se escucha en las calles y la lengua que puede ser escrita, pueden ser pensados al considerar ambas versiones de la obra. Las variantes acentúan que la cultura es un campo de conflictos y los ponen en primer plano para replantear de un modo histórico cuestiones que en principio, están centradas en la figura y la escritura de Nicolás Olivari, pero que se proyectan hacia un terreno más amplio, en tanto entendemos a la escritura como una práctica configurativa, no mero reflejo o respuesta, de la experiencia social. En los poemas, el trabajo con lo que se conoce como grano grueso de la escritura, el empeño en limar las asperezas de una oralidad desprestigiada, sancionada por el buen decir de la normativa y, a pesar de esto, la presencia de un tono que insiste, son marcas en el texto literario de conflictos que no se apaciguan. Aunque trabajamos aquí con un solo poema, el libro de Olivari produce un efecto muy distinto cuando es leído en su conjunto. Es durante esta lectura global y en el recorrido por las reformulaciones, cuando la persistencia de ese tono (que el respeto a algunos criterios de legibilidad literaria no puede suprimir) se hace evidente.

La corrección ortográfica muestra además, otro dato interesante: las ediciones con errores no eran patrimonio exclusivo de las editoriales populares, como ha sido afirmado en innumerables ocasiones, *La musa de la mala pata* es publicada por *Martín Fierro*, la misma editorial de la revista perteneciente al grupo Florida.

Desde estas perspectivas, los textos elididos son centrales para comprender como Olivari explica su propuesta poética y cómo define su figura de escritor, a la que denomina

«subalterno»; las variantes dan cuenta de una fase del proceso de selección que caracteriza, como un hilo que une, tanto la producción de Olivari, su forma de escribir, como sus movimientos dentro del campo literario. El conjunto de su obra fue sometida a recortes, ocultamientos, interpretaciones y reinterpretaciones, rescates y pérdidas. Sin embargo, poco a poco, como ese tono suyo que se extiende, la poesía de Olivari se ha instalado como lectura obligada de poetas y hoy podemos reconocer su voz y sus procedimientos en mucha de la poesía que se escribe en Argentina desde 1960. En este sentido, nada más gráfico que un verso incluido en *El gato escaldado*: «extendí la mancha de aceite de mi voz», dice Olivari, y, se sabe, una mancha de aceite vuelve resbaladiza la superficie que *ensucia* y es muy difícil borrarla.<sup>10</sup>

## Bibliografía

Ediciones del libro estudiado:

- Olivari, N., *La musa de la mala pata*, Buenos Aires, Martín Fierro, 1926.  
Olivari, N., *La musa de la mala pata*, 2ª ed., Buenos Aires, Deucalión, 1956.  
[Incluye una selección de poesías de otros libros y modifica la primera edición]  
Olivari, N., *La musa de la mala pata*, 3ª ed., Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982. [Incluye *El gato escaldado*(1929). Reproduce la versión difundida en la edición de 1956.]  
Olivari, N., *Poesías 1920-1930*, Buenos Aires, Malas Palabras Buks, 2005 [Incluye *La amada infiel* (1924) y *El gato escaldado*(1929). Reproduce la primera edición]

Bibliografía crítica y metodológica:

- AA.VV., *La Biblioteca «El archivo como enigma de la historia»*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, verano de 2004/2005.  
Bourdieu, P., *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.  
Bourdieu, P., «Los bienes simbólicos, la producción del valor», en *Punto de vista*, Buenos Aires, n° 8, marzo-junio 1980.  
Lois, É., *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Buenos Aires, Edicial, 2001.  
Lois, É. (comp.), *Filología*, II, 1-2, Buenos Aires, Instituto de Filología y literaturas hispánicas “Dr. Amado Alonso”, 1994.  
Lois, É., *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Buenos Aires, Edicial, 2001.

---

<sup>1</sup> Una versión muy preliminar de este artículo fue leída en el IV Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria, UNR, Rosario Argentina, agosto 2004.

<sup>2</sup> Menciono sólo dos ejemplos contrapuestos, pero que ilustran esta cuestión. El primero se vincula con la reacción de los sectores más conservadores en materia literaria como la prestigiosa revista *Nosotros* que publica una dura reseña sin firma, en la que se acusa a Olivari de «escritor bárbaro» y de no saber escribir poesía («Barbarización literaria»), en *Nosotros*, Bs. As., v. 53, n° 205, Junio 1926, pp.261-267). El segundo es el juicio de J. L. Borges, quien afirma: «Nicolás Olivari es el más indudable de los poetas que oigo. No creo en su talento: creo en su genialidad, que es cosa distinta» en una nota sin título en Olivari N., *El hombre de la baraja y la puñalada*, Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1933, p. 94.

<sup>3</sup> La Biblioteca Virtual Cervantes (BVMC), inaugurada en julio de 1999, es un amplio proyecto de edición digital del patrimonio bibliográfico, documental y crítico español e hispanoamericano, cuyo acervo en constante crecimiento, es sin duda el más importante en lengua española.  
<http://www.cervantesvirtual.com/>

---

<sup>4</sup> El ejemplo más acabado es su libro *El hombre de la baraja y la puñalada. Estampas cinematográficas* (1933), también escribió guiones cinematográficos, entre los que se encuentra *El morocho del abasto*, película protagonizada por Carlos Gardel.

<sup>5</sup> Cfr., también, «La musa en el asfalto», v.43; «Tango», v.7, entre otros poemas.

<sup>6</sup> Cfr.«Domingo burgués», v.29; «El matrimonio del poeta», v. 31, entre otros poemas.

<sup>7</sup> Cfr. «Salomé» v. 3; «¿Sabes compañero?», v. 68 y 72; entre otros poemas.

<sup>8</sup> «Comas. Usos lingüísticos» en *Diccionario panhispánico de dudas*. Real Academia Española, 2005.

<sup>9</sup> Un ejemplo más de esto puede leerse en «El piano solitario» v.14, entre otros.

<sup>10</sup> «Mística» en *El gato escaldado*, Bs. As., Gleizer,1929,