

Carriego en la primera vanguardia histórica: las reescrituras de Olivari

✉ SARA AMALIA BOSOEER / Universidad Nacional de La Plata / saraabosoer@hotmail.com

Resumen

Propongo un recorrido por diversos cuentos, novelas y poemas que Nicolás Olivari escribe entre 1922 y 1929, para estudiar los envíos más o menos explícitos que realizan a los textos de Carriego. De este modo, se describe el lugar que la literatura de Carriego ocupa en la construcción de una tradición local y de qué modo posibilita un desplazamiento de lo que se pensaba como literatura en la década de 1920.

Palabras clave: vanguardia • Olivari • Carriego • reescrituras • poesía argentina

Abstract

I propose a journey through different stories, novels and poems that Nicolás Olivari wrote between 1922 and 1929, to study the more or less explicit shipments to the Carriego texts. In this way, described the place as Carriego literature occupies in the construction of a local tradition and which mode enables a shift in the 1920's.

Key words: avantgarde • Olivari • Carriego • rewrites • argentinian

Reescribir a Carriego: fundar una tradición

Entre los escritores que Olivari cita, menciona y reescribe —explícita o veladamente— Carriego ocupa un lugar fundamental y único. En su escritura, al igual que sus compañeros de generación, aunque con diversas estrategias, Olivari encuentra un antecedente para establecer un linaje dentro de la literatura local. En este sentido, Carriego anticipa dos operaciones troncales del programa olivariano: la construcción de un territorio literario necesario para inscribirse y escribir una literatura argentina; y la institución de una palabra popular como palabra poética. A su vez, Carriego posibilita un repertorio de temas y procedimientos.

Beatriz Sarlo dijo que Carriego había definido en pleno apogeo del modernismo, en el que afilia parte de su obra, una temática urbana que permitió incluir al barrio en todas sus dimensiones dentro de los posibles temas literarios. Si el

Fecha de recepción:

21/11/2014

Fecha de aceptación:

22/12/2014

modernismo era una poesía *rica*, Carriego era por contraste un poeta pobre — aclara Sarlo—, ubicado en sus márgenes, que se ubicaba al margen de Lugones y de esa estética que también buscó emular. En sus poemas, logró una prosodia que lo vincula por un lado, a la tradición de la canción popular, y por el otro, lo acerca al postulado de un lenguaje argentino, aspecto que más adelante tomarían los martinfierristas para reivindicarlo (Sarlo 1997, 1993).¹ Sarlo señala que Borges, en el ensayo *Evaristo Carriego* (1930), cimenta su originalidad en una figura que ningún otro escritor había considerado «interesante». Y añade que gracias a él Borges consigue, además de desplazar a Lugones, «inventarse un origen, inventar un origen para la literatura futura, romper con las filiaciones previsibles, trazar los bordes de un territorio ficcional, hacer una elección de tono poético» (1993:25). Pero sobre todo —aclara Sarlo—, Borges no querrá ser un mero heredero e interpreta que Carriego fue antes que una escritura a seguir, una condición de posibilidad.

Sin embargo, la literatura de Carriego se revela también central para otros escritores durante el período, y entre ellos Olivari, cuestión que contextualiza y dialoga con la operación borgeana. Lo que Sarlo encuentra en el ensayo de 1930, bien podría describir el modo en que operan las reescrituras y citas que efectúa Olivari durante los años de 1920, tanto de los textos de Carriego cuanto de su figura. En otras palabras: los relatos y las poesías de su primera etapa evidencian que para Olivari, Carriego significó, dentro del contexto literario argentino, la posibilidad de una literatura en la que encontrar el tono de una voz familiar.²

¿Dónde estará mi arrabal? (la invención de un territorio literario)

En la literatura de Olivari durante la década de 1920, la figura de Carriego emerge entonces, como una filiación de importancia ineludible porque, por una parte, propone algunos de los materiales para la escritura; y por otra, en el contexto de la lógica de las vanguardias latinoamericanas, permite inventar una tradición local y una mitología.

Como describe Gorelik, en América Latina los movimientos de vanguardia no podían plantearse hacer tabula rasa por la sencilla razón de que pensaban que el vacío a llenar era el principal problema que debían resolver y, se hace necesario revisar que uno de los postulados básicos de la vanguardia haya sido la demolición de todas las tradiciones. Esto explica —continúa Gorelik— «el salto sin mediaciones por encima de la historia hacia mitos de origen, para inventarle un pasado a una “comunidad nacional” que lo necesitaba para formarse como tal» (Gorelik). El contexto latinoamericano, por ende, requiere pensar otras aproximaciones a la caracterización de las vanguardias históricas, y en este horizonte, las distintas formaciones de las vanguardias rioplatenses también demandan descripciones particulares. En Olivari, ese salto al pasado es corto: llega hasta Carriego y confluye, en su intento por construir una tradición, con un imaginario desplazamiento espacial. Es decir que para componer una tradición, Olivari en su primera etapa imagina un lugar, el suburbio, que le permite condensar ambas

operaciones: la delimitación de un espacio junto con el desplazamiento hacia un pasado próximo al de su primera infancia, o desde que su familia llega al país.

Imaginar un territorio podría deberse a una estrategia local del recién llegado porque el pasado del que dispone no alcanza por sí solo, para fundar una tradición alternativa. Pero también, fundar una tradición asentada en el territorio local implicaba para un descendiente directo de inmigrantes, disputar por ese derecho con los «criollos legítimos» que creían que cualquier operación de definición de un pasado nacional era su atribución natural.

En 1923, Olivari propuso en el apartado «Elogios sentimentales de los suburbios» (1923a:13–17), de *Historia de una muchachita loca*, una formulación inicial del arrabal como espacio imaginario, necesario para territorializar una lengua literaria y precisar un origen.³ El texto es una digresión sin vínculos visibles con la historia de la novela, y es esta especie de ruido, esta incoherencia con el devenir del relato, lo que insinúa su gesto programático. Olivari inserta en el desarrollo de la historia un desvío que introduce una incipiente reflexión sobre algunos mecanismos de la producción artística, pero lo hace en una colección que estaba destinada al aprendizaje erótico de los jóvenes.⁴

Apelando a un tono declamativo y pedagógico —en tanto tiene la forma de una prescripción— el narrador cesa de relatar lo que acontecía entre los personajes de la historia, para dirigirse directamente a los lectores figurados como sus pares y, con una voz similar a la autoral de la «Introducción», los instiga a emplear el día libre del domingo en recorrer los barrios periféricos para realizar un paseo estético («¡Muchachos soñadores, artistas, bohemios id a los suburbios!» —13—; «¡Muchachos soñadores, artistas, poetas bohemios id a los suburbios!» —17—).

¿Pero por qué era tan importante este paseo por los suburbios? ¿Qué representaban los suburbios en esta digresión de *Historia de una muchachita loca*, y en 1923? ¿Y cómo eso se vincula con Carriego? Ante todo, los suburbios y arrabales componen en esta literatura espacios simbólicos y literarios, más que territorios geográficos y sociales. Por un lado, el narrador concibe al suburbio como un paisaje: «Son los paisajes de Carriego, de Carrieguito a quien tanto queremos. Son los paisajes veros y gratos, de los soñadores porteños» (15). Si la especificación del paisaje a partir de Carriego sugiere que el suburbio es un producto sobre todo literario —se trata del paisaje que le pertenece a Carriego, es decir, su invento—, a su vez «La idea misma de paisaje —dice Williams— implica separación y observación» (163). Es en estos sentidos que el recorrido por los barrios constituye en primer lugar, una experiencia estética. De hecho, la descripción de sus elementos y personajes enfatiza la inspiración literaria de las referencias: «Una que otra chica surgida de los catorce versos de un soneto de Carriego, se apretuja en un quicio, toda friolera bajo un mágica luminosidad de éter fragante» (1923a:14). Es decir que se trata de una zona imaginada que establece una tradición o, por lo menos, una línea de parentescos que puede reconstruirse a partir de las citas que el mismo texto provee: «el Riachuelo de Quinquela Martín (...) los pálidos crepúsculos en las riberas de Blomberg» (14).⁵

Pero el relato también señala las necesarias exclusiones: no todo lo escrito sobre el suburbio tiene idéntico valor. Amplió la cita introducida más arriba:

Son los paisajes de Carriego, de Carrieguito a quien tanto queremos. Son los paisajes veros y gratos, de los soñadores porteños, de los únicos que los comprenden, de los únicos que no lo falsean con ditirambos que huelen necrológicamente, ni lo definen ni enclaustran en variedad de merto [sic] y de ritmo. (15)

En esta construcción ficcional, las menciones a Carriego constituyen la argamasa que liga literariamente este espacio, cuyas característica más sólida pareciera su localización geográfica en los alrededores del centro urbano y en segundo lugar, su condición de tema artístico adecuado para poetas y pintores.

Al mismo tiempo, Carriego es el eje de una disputa por la legitimidad entre formas de escribir e imaginar un territorio, cuestión evidente en el distanciamiento de algunas de esas estéticas acusadas de perimidas («huelen necrológicamente»). Sin embargo, todavía estas escrituras de Olivari no proponen esos otros modos de ocuparse del suburbio, más que un paseo dominguero para renovar el aire, es decir que no resuelven ese problema. Que esta representación olivariana del suburbio no sea realista y permanezca alejada de los tópicos de la denuncia social pero, en cambio, recurra a un lenguaje más bien romántico y costumbrista, puede interpretarse como un énfasis en su condición imaginada, esto es, en su condición de espacio literario y simbólico.

Además, en relación con otras representaciones del suburbio aquí tampoco se figura la pampa desierta, ni el arrabal del malevo o del compadrito. Se trata, en cambio, de los barrios periféricos («de nuestros parques lejanos, de los pueblitos risueños, bajo el sol siempre dorado de nuestra tierra... Pensad... Olivos, Florida, San Isidro... mil y más...» —14—) que conformaban un conurbano incipiente poblado de quintas y de pequeñas chacras («Son olores buenos, sinceros, sencillos, de albahaca, de tomillo, de laurel, olores de trabajo, de fatiga campesina» —14—). Es un territorio que aparece en otros escritos de Olivari en esa época como la «Villa Porvenir» (actual partido de Avellaneda) de *¡Bésame en la boca Mariluisa!* (1923b): una zona semirural donde se instalaban los inmigrantes que accedían a un terreno en cuotas más baratas que en las zonas cercanas al centro o se empleaban como peones en las chacras. Sin embargo, en el relato prevalecen las operaciones de idealización y construcción del paisaje: en la omisión de cualquier mención a los frigoríficos y curtiembres de la zona (o incluso a las fábricas que se instalaban en la periferia de la urbe) se evidencia el énfasis en la invención de un espacio utópico antes que un escenario realista donde situar la acción.

El narrador de *Historia de una muchachita loca* propone un paseo por lugares alejados del centro para que los «jóvenes soñadores» puedan preservar su «don de lirismo» (1923a:13), amenazado por la labor cotidiana. Se refuerza, así una imagen del suburbio como un lugar de evasión y de inspiración poética entendida en términos románticos: «Cuando se ha trabajado toda la semana en algún almacén húmedo, cuyos libros

de contabilidad tienen esa suprema pegajosa abulia que da lo repetido, es preciso ir a limpiarse el alma, a remozarla bajo la evocación sedeña del Hada Ilusión» (15).

Estas visiones, además de subrayar la condición de trabajador de esta figura de escritor; construyen un espacio desprovisto de conflictos donde las experiencias estéticas derivan del contacto con la naturaleza («Y os llenáis de una inmensa tristeza, la infinita tristeza de los campos y estás ante ti mismo y te hablas y te escuchas en un lírico soliloquio bajo el tenue manto de sombras azuladas de la noche que avanza» —17—); y donde se insinúan, entre las idealizaciones y descripciones literarias, las mezclas que singularizan la escritura olivariana porque entre los olores inspiradores de la naturaleza, no falta el del excremento: «y con el alma llena de optimista calor a heno recién segado, a tierra mojada, a estiércol de vaca, te vas bajo las estrellas dichoso y raudo, como volando al influjo del paisaje que te hace lagrimear como a un tonto y cantar bajito» (17).

A su vez, el narrador contrapone estas búsquedas —que ligan un modo de experimentar la naturaleza con una noción de «inspiración poética»— a los bastiones de la cultura legítima que ofrece la ciudad, por otra parte, vedados para los jóvenes trabajadores:

¿Y dónde ir? Inútil acercarse a las bibliotecas públicas, que se abren los días de trabajo para los holgazanes, los friolentos, los empleados nacionales, que por lo demás no van, y se cierran a los trabajadores, a los esclavos de los escritorios que solo disponen del Domingo. Al Museo de Bellas Artes? Churri-guesco ex pabellón de ganadería van a él a arrullarse los porteros y las mucamas. ¿Acaso al museo histórico? (...) no, y tampoco a esa muestra municipalesca de amor a Natura que se manifiesta cortándola, adobándola, lamiéndola como malas viñetas. (16)

Viajar a los suburbios entonces, es aquí una estrategia imaginaria —pensada como posibilidad de *renovación*— para los que no tienen lugar ni en la biblioteca, ni en el museo, ni en la plaza municipal, es decir, donde se preservan ciertas manifestaciones oficiales de la cultura.

Sin embargo, a la vez que el paseo suburbano propone una innovación, un cambio que es también una solución («Hay una válvula de escape para vuestras ilusiones» —14—) frente a un presente vivido como alienante («un necesario empleo en cualquier infecto comercio, os es tan necesario en nuestra bárbara “struggle for life” y os va cercenando día a día vuestro don de lirismo» —13—); del mismo modo, asume un tono nostálgico y sugiere que ese paseo al suburbio produce un retorno al pasado (un pasado situado en la infancia de la figura de escritor). Esto puede seguirse en las omisiones de los efectos de la modernización señalados y también en el final del apartado, donde el narrador vuelve a la ciudad «dichoso y raudo, como volando al influjo del paisaje», y satisfecho porque puede recordar y cantar «los viejos motivos, inocentes y sencillos, que [creía] haber olvidado y que [aprendió] en la sala de música de un tercer grado con la maestría pizpireta y ágil que tenía los ojos verdes» (17); así como en el lenguaje que utiliza, cercano al español castizo («os»; «vuestro»).

Si el centro de la ciudad podría leerse en analogía con el campo literario, el suburbio concretaría en este momento, la conformación imaginaria de un espacio ampliado que incluye a estas nuevas figuras de escritor. Dicho de otro modo, ante un mundo literario percibido como hostil y donde los escritores y artistas «nuevos» no pueden insertarse, el desplazamiento territorial imagina una solución, aunque sea evasiva. Si bien en el apartado de *Historia de una muchachita loca*, la respuesta es un paseo que permite luego, regresar a escribir al ruido de la urbe («todo lleno de ingleses juanetudos y charolados burgueses» —14—); también el narrador dice que debe disputar para obtener sitio en la ciudad («¡No hay lugar en Buenos Aires para soñar muchachos!» —6—). La posibilidad de un espacio literario fundacional y fundante donde imaginariamente estos nuevos escritores encontrarían tanto la *renovación* como un lugar de producción que los integra, parece entonces viable a partir de este desplazamiento. Pero en rigor, reiteramos, los márgenes semirrurales de la ciudad tal como aparecen figurados en estas narraciones no son en estos años, ni lo serán después, los dominantes en la escritura de Olivari, y en cambio, quedarán ligados a los comienzos y a Carriego como un territorio mítico.

Más bien, si se trata de definir un espacio de representación, la literatura de Olivari expande los límites del realismo que se escribía en esos primeros años: se desplaza a los llamados «barrios de progreso» más ligados a la emergente clase media que en 1922, no eran el foco de atención de los futuros boedistas, y cuya visibilidad podía encontrar su antecedente en aquella poesía de Carriego que se ocupaba del barrio. En «La caída» (un relato de la iniciación amorosa y sexual de una adolescente a quien su novio abandona), publicado en su primer libro de cuentos *Carne al sol* (1922), puede seguirse junto con las operaciones de reescritura de Carriego, la construcción de una zona emergente y novedosa para la literatura del período: los barrios en crecimiento de los sectores medios, hijos de la inmigración. Un registro detallado del modo en que se desenvuelve la vida de Juliana —la protagonista—, de sus actividades, sus pensamientos y anhelos, acompaña el acontecer del barrio: los domingos en la plaza; las salidas al cine; las tardecitas en la vereda. Pero no se trata exclusivamente del registro costumbrista de *Historia de una muchachita loca* o de *¡Bésame la boca Mariluisa!*, sino de una representación realista que incluye la consigna política. En rigor, este realismo debe ser entendido en consonancia con uno de los modos en que se producía durante esos años: el de un tipo de literatura que discutía una jerarquía de temas posibles dentro de la tradición local (y en este aspecto también corresponde pensar el vínculo con Carriego puesto que produce un movimiento similar) mediante la incorporación de ambientes sociales desprestigiados, en este caso, un barrio de empleados y obreros (1922:24). Al mismo tiempo, aquí el cuestionamiento de esa jerarquía abarca un supuesto dominante en la zona del realismo boedista que limitaba lo bajo al conventillo, a las representaciones de la pobreza extrema o del mundo obrero: Juliana es hija de un empleado judicial, toca el piano, no trabaja ni sufre penurias económicas. Desde esta perspectiva, Olivari construye a partir de Carriego una tradición que le permite ampliar su literatura a espacios asocia-

dos a las clases medias con aspiraciones y posibilidades de ascenso social, movimiento que retomó Mariani cuando, en 1925, publicó sus *Cuentos de la oficina*.⁶

La elección de Carriego planteaba, entonces, más de una dimensión. Había hecho visible para la literatura un espacio que hasta el momento, no tenía estatuto literario. Pero, como señalamos, más que la elección de un lugar para situar la representación en la década de 1920, Olivari construye los suburbios o los arrabales como espacio literario en su sentido más amplio y abarcador, lo que a su vez, le permite inscribirse en una tradición nacional. Pero se trata de un posicionamiento singular en su colocación desprestigiada con respecto a los tradicionales donde figuras como la suya no tenían cabida. En el arrabal iluminado por Carriego están además, la lengua y los materiales de una literatura que con relación a la norma culta, se quiere novedosa en los veinte. En este sentido, como sugiere Sarlo, tanto Olivari como los escritores recién llegados al campo cultural buscan «nuevos territorios literarios propios y no abordados desde otras posiciones del espacio cultural» y en ese movimiento expanden los límites de la literatura argentina (1999:184).

Escribir en el café

La literatura de Olivari se desplaza, entonces, desde la construcción de un suburbio idealizado en los relatos de 1923, con personajes que antes que escritores eran lectores, hacia la figuración de un espacio urbano en el que el sujeto que habla efectivamente monta una escena de escritura. Desde 1924, el sujeto poético olivariano dice que se instala en el bar o en el café para escribir; aunque por supuesto, no se trata del único espacio, sí es el primero con esta función que aparece en su poesía (luego lo harán el cine y el ómnibus). Pero sobre todo, se trata de un escenario que si bien contaba con una tradición literaria desarrollada, lo inscribe en la línea de Carriego. En el bar este sujeto poético reflexiona acerca de sus materiales, los selecciona y explicita algunas de sus condiciones de producción.

En *La musa de la mala pata* (1926), un verso de «Tango» apunta figuradamente este desplazamiento: «y la pareja danza enmarcada/ por la inminencia de puñalada/ que es la frontera del cafetín» (109). Podría afirmarse que mientras que el arrabal apenas poblado —ya sea en su versión semipastoral o como reino del malevo— en la década del 1920 era una marca del pasado y había que disputarlo con Borges y con algunos letristas de tango; el arrabal fabril y prostibulario parecía patrimonio de Gálvez y de escritores realistas asociados a la izquierda; Olivari elige para su poesía un espacio que lo liga a la ciudad moderna, pero lo imagina fronterizo del arrabal de la puñalada. A su vez, en el bar resulta posible imaginar un diálogo con otras figuras de artista.

El café o el bar, el restaurante pobre, la fonda o el peringundín y el almacén con despacho de bebidas constituyen un espacio para la escritura que es a la vez, moderno, urbano y desacralizador. Sin trasladarse al arrabal, permite instalarse en un territorio vecino que también remite a materiales poéticos con escaso prestigio literario; así como, reitero, establecer un parentesco con Carriego.

Un poema de *La amada infiel* (1924), «Funambulismo», había fijado en la poesía de Carriego y gracias a la reescritura, el primer antecedente en la literatura de Olivari de la configuración del café como espacio literario, en el sentido apuntado. Es decir que si Olivari en 1923, asociaba una representación de los suburbios a Carriego, cuando continúa escribiendo configura otros espacios, y aunque también lo sitúa en el origen de esta elección, ya no lo hace explícitamente.

«Funambulismo» desarrolla una escena presente en la poesía del período: la del bar pobre con espectáculo musical.⁷ En este caso el sujeto que habla, mezclado entre el público del «cafetín», le propone a una pianista componer entre los dos un poema con los elementos que tienen a su disposición: un piano disonante y una cerveza («hagamos un poema impresionista/ con tu piano y con mi bock» —47—). Aunque no se incluyen menciones explícitas, mi hipótesis es que «Funambulismo» reescribe el soneto de Carriego «En el café», publicado en *Poemas Póstumos*. Olivari citaría veladamente algunos aspectos y a partir de esa selección, despliega la propia escritura.

En el soneto de Carriego, la voz que habla relata lo que ocurre en el café desde que uno de sus clientes comienza a ausentarse. Esas circunstancias le permiten incorporar la lengua literaria de los chismes, las voces sedicentes y en voz baja («¡Es raro, cinco noches y sin aparecer!// Entre los habituales hay algún indiscreto/ que asegura a los otros, en tono de secreto,/ que hoy está la pianista más pálida que ayer» —182—). Este trabajo con la lengua, y con esta clase de discursos en particular, constituyen como es sabido, un interés central en la poética de Carriego, y a la vez, su procedimiento. Así introduce la escena:

Desde hace una semana falta ese parroquiano
que tiene una mirada tan llena de tristeza
y, que todas las noches, sentado junto al piano
bebe, invariablemente, su vaso de cerveza

y fuma su cigarro. Que silenciosamente
contempla a la pianista que agota un repertorio
plebeyo, agradeciendo con aire indiferente
la admiración ruidosa del modesto auditorio (182)

Olivari, por su parte, elige el punto de vista de ese parroquiano como sujeto lírico que asume además, la identidad de un poeta («Estoy mirando el brazo a la pianista (...)// Por el poco dinero de la consumación, [sic]/ te he adorado un largo verano» —47—). De este modo, desarrolla en un texto extenso la escena que el otro había resumido en dos estrofas: el parroquiano que escucha diariamente a una pianista, mientras bebe su cerveza. Entre los elementos que reescribe, expande lo que Carriego sintetiza, así especifica en qué consiste el «repertorio plebeyo» de la pianista: «Toca tus vales de Conservatorio/ rumia tu acorde, vulgar lisonja» (47).

A partir de operaciones como éstas, Olivari no modifica únicamente el punto de vista del sujeto poético, sino que profundiza sus distancias con respecto al sujeto

finisecular. Se trata de un cambio sustancial en la posición que puede rastrearse en la ampliación y el desarrollo de aspectos que en Carriego aparecían condensados o sugeridos. Esa ampliación (que establece otra clase de recorte) sitúa y precisa aquello que respondía a una valoración universal y por eso, resultaba inespecífico.⁸

En «Funambulismo», de esta forma, Olivari amplía la escena que en el soneto de Carriego originaba los rumores que motivan el poema. Es decir que imagina una circunstancia previa, antes de que se produzca la ausencia porque se interesa más en la situación algo enigmática del hombre sentado a la mesa de un bar, que en lo que pudiera ocurrir después en ese lugar. El bar funciona en Olivari menos como un espacio social novedoso para incorporar al poema (porque además, reiteramos, ya pertenecía al terreno de los posibles literarios), que como el escenario elegido para situar el acto de escritura, según anticipamos.

En estas escenas, entonces, el sujeto poético problematiza las posibilidades escriturarias que plantea la situación. Por ejemplo, *La musa de la mala pata*, figura este dispositivo explícitamente: «Hay un piano en el restaurant,/ hay un piano, viejo, asmático,/ sirve el tema y nace el plan/ para un poema lunático» («El piano solitario») (83). Es decir que la elección de los bares y tabernas con sus habitantes, además de vincularse a influencias literarias o a un gusto temático por lo lumpen, importa en tanto permite componer una escena en la que es posible reflexionar sobre la escritura poética, así como ensayar respuestas a la pregunta sobre qué es y cómo se hace un escritor.

Si en el bar de Carriego, Olivari encontró algunos de sus materiales y el espacio adecuado para visibilizar cuestiones vinculadas con su programa; en cambio, las operaciones y procedimientos con que desarrolló esa figuración espacial lo acercarían a las manifestaciones de las vanguardias. En efecto, «Funambulismo» comienza con una estrofa que presenta la escena a partir de la primera persona de un sujeto poético que organiza la sintaxis de la descripción desde la mirada. Pero a diferencia del sujeto coherente de Carriego, propone cambios repentinos en el tema que trata, como las asociaciones inesperadas que efectúan un quiebre momentáneo en el sentido:

Estoy mirando el brazo a la pianista
—marfil torneado que sube y baja—
ese diablillo que está en la Caja,
es un fumista. (47)

El yo de la enunciación repara, en primer lugar, en un fragmento del cuerpo de la mujer (y propone una metáfora que asocia sus brazos en movimiento con las teclas del piano que suben y bajan); pero abruptamente, salta a otro personaje del bar. En una línea similar, las referencias de nombres a escritores, pintores, periodistas, etc., también presentes en otros poemas, componen bromas cuyo propósito pareciera consistir en desacralizar el formato de la cita erudita:

Si romántica te apoyas en la baranda
sueña un sueño azul junto al atril,
mi loco cardumen que anda en parranda
con Theodore de Banville. (47)

El aparente sinsentido o, como en este caso, la metáfora que incluye la mención Theodore de Banville, el autor de las *Odas funambulescas* (título con el que a su vez, juega el título del poema), refuerzan el efecto desacralizador. En ambos procedimientos (los cambios abruptos de objeto o de tema y la cita de autoridad como parte de una asociación inesperada), el efecto sorpresa contribuye al humorismo y propicia líneas de fuga que conectan las preocupaciones de esta escritura con la del corpus vanguardista.⁹

En *La musa de la mala pata* el sujeto que habla describe su figura de artista en el café y en comparación con los artistas del espectáculo o los habitués del lugar. En rigor, instala la escena de escritura en esos escenarios (que por supuesto, reiteramos, no son los únicos): el hallazgo de una idea, la localización de los materiales, la reflexión del poeta sobre su práctica ocurren junto a la mesa de un bar. Esto puede seguirse desde el «Café de poetas con caras de perro» («Canción con olor a tabaco, a nuestra buena señora de la improvisación») hasta el «café concierto» donde una figura de poeta escucha tocar al «Cuarteto de señoritas»; desde el café en el que toca «El musicante rengo» hasta la lechería donde el sujeto poético asocia a una negra con Juana Durval y a partir de esto se piensa en paralelo con Baudelaire («La negra olvidada en la lechería»); desde el *restaurant* de «El piano solitario» donde el sujeto que habla explicita cómo sentado a la mesa «nace el plan» del poema hasta el sujeto poético de «Marimba», que le aclara a su musa: «y en el café te diste carta de ciudadanía...» (112). Algo similar sucede en *El gato escaldado* (1929), desde el almacén de «Antiguo almacén “A la ciudad de Génova”», donde el poeta sitúa el origen de su lengua, hasta la borrachera que «es la forma académica de la confusión» (148) en «La rubia divagación», y la lechería donde el sujeto que habla espera la llegada de su musa en «El éxodo». En definitiva, el café —sin olvidar su vínculo con Carriego— es el escenario para imaginar cómo, con qué y a partir de qué escribir.

Ya no sos mi margarita...

El tema de «la caída» fue, como es sabido, una de las respuestas que la cultura elaboró para contener otra de las novedades que implicó la modernización: el nuevo rol de la mujer y en particular, su libertad sexual. En la literatura argentina su elaboración literaria remite a Carriego, tal vez porque a partir de su obra se desarrolló una extensa mitología popular que se inscribió en diversos ámbitos. Tal es así que se trata de un motivo que Olivari reformula y que advierte de modo más evidente, sobre el vínculo entre ambos escritores. Mientras que Borges, cuando arma su Carriego en 1930, desecha esa faceta de su poética (128); Olivari, en cambio, se sumerge de lleno en el tópico para reescribirlo. El cuento «La caída»

(*Carne al sol*) y el soneto «La costurerita que dio aquel mal paso» (*La amada infiel*), sin duda uno de sus poemas más citados y conocidos,¹⁰ permitirán precisar el recorrido de una reescritura que atraviesa el conjunto de esta producción.

«La costurerita que dio aquel mal paso» es el título de un difundidísimo soneto de Carriego que a su vez, nombra la serie de poemas póstumos donde se incluye: se trata de un grupo de textos que giran en torno al tema de la caída de la mujer (con sus ingredientes típicos, como el dolor de la familia y los chismes del barrio) y participan de su construcción como motivo. En estos poemas, Carriego escribe a partir de una moral social que al mismo tiempo, condena y excluye a la muchacha *caída en desgracia*, y se apiada por su situación. Como se sabe, con estos materiales se desarrolló una fábula (en el sentido de una narración aleccionadora) altamente productiva que enlaza muchas letras de tango, populares novelas semanales y otras zonas de la literatura, como las novelas de Gálvez.¹¹

¿Pero por qué este tema que pareciera circunscribirse a la literatura sentimental puede resultar *interesante* y productivo para un escritor que aspiraba a producir lo nuevo y a contestar los valores literarios vigentes, es decir, para un escritor que se imaginaba como integrante de la vanguardia?

Precisamente, porque esa parece ser la zona en la cual busca instalarse esta escritura para producir, desde allí, una refutación tanto en el nivel de la literatura cuanto en el de la moral percibida como dominante. Es decir que las primeras narraciones y los poemas identifican en la literatura sentimental y de mayor difusión en el espacio ampliado de la cultura, el horizonte a partir del cual y contra el cual escribir. La figura femenina introduce un desajuste, la alusión a un malestar relacionado con el artista y la mercantilización de la cultura: si en «la caída» se castiga a la mujer porque se deja llevar por sus deseos, ya sean sexuales o económicos, que Olivari elija esta fábula permite establecer una analogía con las figuras del escritor que también puede ser castigado porque, aunque pretende que el arte es desinteresado, *cae* en las tentaciones de una cultura mercantilizada.

Una cita de «La que hoy pasó muy agitada»¹² cierra el cuento «La caída», de *Carne al sol*: «Una duda amarga en el pensamiento/ y un ensueño muerto en el corazón» (29). Se trata de uno de los sonetos de Carriego que integran el corpus de poemas póstumos, pero Olivari no informa ni el título de la pieza ni el nombre de su autor, tal vez porque suponía un lector capaz de identificar la fuente. Como el título adelanta, la historia encierra más de una referencia a Carriego, a pesar de que nunca se lo menciona. Su soneto poetiza la situación de una muchacha que regresa tarde a su casa, y si bien el sujeto lírico no lo sabe con certeza, supone que vuelve de una «casa de citas». Por su parte, el cuento de Olivari relata la historia de Juliana, una adolescente que sueña tan idílicamente con el amor que resulta presa fácil para el engaño. Así, un joven interesado exclusivamente en satisfacer sus deseos sexuales le hace creer en el noviazgo y una vez logrado su objetivo, la abandona y desaparece del barrio. Juliana, en una escena final cargada de simbolismo, guarda su vestido blanco con farbalaes y el moño azul de la cintura, aunque menos como emblemas de la virginidad perdida que de la ilusión sentimental fra-

casada. Sentimiento que marca una diferencia con el contenido de la fábula moralizadora. Para completar el cuadro, el narrador elige los versos de Carriego que cité arriba y que, en el contexto del cuento, enfatizan los sentimientos del personaje. Pero sobre todo, refuerzan una lectura de la caída que escapa a la lección moral.

Desde el punto de vista de la anécdota sexual, aunque la desaparición del hombre y la voz del sujeto lírico carriegano sugieren una incorporación de los valores dominantes, el final no insinúa que la suerte de Juliana sea la prostitución o la enfermedad o el suicidio (en este sentido, su caída sería más bien un tropiezo). Esta variación en la historia habitual —escribir que una mujer soltera podía seguir con su vida luego de haber perdido la virginidad— implicaba una contestación a lo esperado. Más allá del episodio sexual alrededor del cual se construye la fábula, el énfasis subraya los sentimientos de fracaso y desidealización que atraviesan la etapa de ingreso al mundo adulto. La insistencia en esta clase de sentimientos en los primeros escritos de Olivari —que coinciden, además, biográficamente con su ingreso en la esfera pública— podría explicarse como intentos de configurar literariamente el conflicto entre comportamientos posibles en el campo literario (la fábula, en definitiva, buscaba proveer patrones de conducta deseables).

La fábula de la caída, entonces, aparece en los comienzos de Olivari para señalar el fracaso de los ideales románticos y del amor platónico; y vuelve a ella en la poesía para hablar de la seducción del mercado y de la legitimidad del deseo de bienestar material, en un contexto, insisto, de cambios culturales profundos.

En este sentido leo el poema de *La amada infiel* (1924), «La costurerita que dio aquel mal paso». Como anticipé, ambos sonetos se titulan de idéntico modo.¹³ Los dos primeros versos de Olivari («“La costurerita que dio aquel mal paso/ y lo peor de todo sin necesidad”» —62—) citan exactamente los versos de Carriego, procedimiento que marca el tono de la reescritura, provee la forma y plantea la situación. Decir que Carriego marca el tono de la reescritura implica señalar una continuidad: el tono de la charla barrial y del chisme persisten. Aunque Olivari modifica la posición del sujeto poético que asume, de esta forma, una distancia irónica con respecto a esas voces que ingresan en el poema. Como se sabe, Carriego había incorporado la conversación del barrio al lenguaje poético no sólo en sus temas, sino también a través de los procedimientos retóricos. Su poesía recurre a los efectos conversacionales, a las muletillas y a las formas de decir cristalizadas (Freidemberg:19–20), con lo que produjo en su contexto una relación inédita entre el lenguaje poético y la lengua hablada.

El soneto de Olivari escucha la mitología de la costurerita y responde con una actualización. De allí que trabaje algunas perspectivas y discursos sociales que en torno a ella se fueron tejiendo junto con su apropiación. Con la elección de esta historia y el modo en que opera la reescritura, subraya la figura de Carriego como la de un escritor que produjo una tradición. Pero al mismo tiempo, la revisa y reformula interrogando tanto sus efectos estéticos como morales. Se puede, entonces, identificar un movimiento doble: por un lado, una ética del lenguaje visible en el rescate, o mejor, en el empleo programático de formas y contenidos

de la oralidad soslayadas por la tradición literaria de norma culta. Por otro, aparece la decisión de confrontar esas formas y contenidos incorporados a la cultura ampliada. De esta manera, el soneto de Olivari construye una red de sentidos que por su complejidad excede la recusación y la parodia, y configura algunas facetas del proceso de cambios que atravesaba la cultura. Aunque la cara más visible pareciera ser la que enlaza el lugar de la mujer en la sociedad moderna, en Olivari este foco se relaciona con la emergencia de un nuevo sector social y, por lo tanto, también con nuevas figuras de artistas.

En primer término, Olivari contrapone los versos de Carriego que presentan la fábula («La costurerita que dio aquel mal paso/ y lo peor de todo sin necesidad») a un discurso social que se podría imaginar proveniente de una zona de la cultura similar, pero que en cambio, introduce otra perspectiva: «Bueno, lo cierto del caso,/ es que no se la pasa del todo mal» (62). Así, con esta voz, desestabiliza la ilusión de un discurso social homogéneo. Son versos, además, que reescriben una forma de decir¹⁴ que condensa una moral ambigua: en ella es posible entrever el deseo que produce ese bienestar material, a pesar de que condene el modo en que se originó la supuesta riqueza. Esto se vincula con que la fábula de la caída aleccionaba moralmente a la mujer sobre los peligros de ejercer su sexualidad libremente y también advertía, desde una mirada guardiana del orden conservador según ha sido leído en reiteradas oportunidades (Sarlo 1985, Garramuño, Armus, Diz), sobre los peligros que escondían los deseos de movilidad social, puesto que atribuían la caída a las fantasías de ascenso social de las muchachas.¹⁵

El soneto de Olivari detalla en qué consiste ese buen pasar y evidencia la figuración de un tipo de mujer que se diferencia tanto de la idealización romántica como de la modernista o de la decadente:

Tiene un pisito en un barrio apartado
un collar de perlas, y un cucurucho
de bombones; la saluda el encargado
y ese viejo por cierto, no la molesta mucho. (62)

Ya no se trata, entonces, de la dama del hogar. Tampoco se trata de la visión que demonizaba a la mujer cuando sus intereses podían exceder los límites de la maternidad y se focalizaban en un progreso material no necesariamente vinculado al cuidado de la familia. De esta forma, la figura femenina sirve para construir el anti romanticismo que propone *La amada infiel*. Alejada de las idílicas representaciones domésticas o amorosas, lo que la estrofa citada supone como bienestar se enlaza, por otra parte, con el imaginario femenino que paralelamente comienza a escribir una zona del tango y difundirse en los sainetes. El tono humorístico genera el movimiento que separan al soneto de Olivari y a tangos como «La mina del ford» de Contursi,¹⁶ de las versiones aleccionadoras que, en cambio, reproducen la moral de la fábula y reducen los deseos femeninos —que podrían ser los deseos de los sectores emergentes— a ambiciones y caprichos condenados a un fracaso irremediable.¹⁷

Para escribir este deslizamiento, Olivari estructura el soneto con la lógica de una charla chismosa: un verso presenta una posición y los siguientes responden con posturas contrapuestas de forma tal que producen el tono de una conversación. Sosteniendo esta lógica, junto con los discursos que señalaban un cambio en el lugar social de la mujer —aquí se trata de una mujer de las clases trabajadoras— la tercera estrofa incorpora la variante piadosa de esta historia, pero para introducir una rectificación que liga el contrapunto a las posiciones del realismo politizado, vinculado a Boedo y del cual, en este momento, Olivari formaba parte. La respuesta opone el discurso que victimiza a la mujer («Pobre la costurerita que dió el paso malvado...!»)¹⁸ a una experiencia que se construye como dato realista y sitúa el fracaso en condicionamientos de clase:

Pobre la costurerita que dió el paso malvado...!
Pobre si no lo daba, que aun estaría
sinó tísica del todo, poco le faltaría.

Es decir que frente a un discurso social que se lamentaba no tanto por la explotación sexual como por la caída moral (el alejamiento de la familia y las costumbres cristianas), Olivari responde insinuando una denuncia a través del tópico de la enfermedad: la explotación que sufrían las trabajadoras y las consecuencias negativas de la pobreza. La personificación «paso malvado» al diluir cualquier tipo de responsabilidades —la del hombre, la de la sociedad en general— en las consecuencias que supuestamente, arrastraba la decisión de la mujer, subraya en un tono irónico ese sentido de la condena.

Esta reescritura politizada de Carriego ya estaba en el cuento «La caída», donde el narrador reenvía a sus poemas a través de comentarios que no inciden en la trama del relato, pero que funcionan como denuncias que podrían asociarse a los discursos de algunas zonas de la izquierda durante la década. Fragmentado en cuatro partes numeradas que marcan las secuencias, en el tercer fragmento la acción se detiene y el narrador, olvidándose de Juliana, expone brevemente con un tono convencionalmente lírico, aunque al modo de la prosa de tesis, algunas de sus ideas sobre el tema de «la caída»: sostiene que no es un problema privativo de una clase social, que las mujeres tienen relaciones sexuales a veces motivadas por sus deseos, y en ocasiones, forzadas por inequidades sociales que incluyen la violencia masculina. De esta forma, el cuento pasa a ser un caso dentro de una problemática extendida a distintos sectores de la sociedad. Para esta digresión, Olivari reescribe los versos del primer Carriego: escoge una estrofa de «A Colombina, en carnaval», incluido en «Ofertorios galantes», según Sarlo, la sección más modernista de *Misas herejes* (1980):

Modista, pobre tendera,
o esclava del obrador:
vestida de primavera,

ya rendirás al hortera,
tenorio de mostrador. (104)

Por su parte, Olivari entrecomilla la imagen de Carriego y retoma el procedimiento, pero en vez de repetir la enumeración con los oficios de las mujeres pobres, enfatiza que no hay mujer exenta de deseo sexual y entonces, reconstruye el lugar común con la inclusión de otras clases sociales: «“Esclava del obrador”, burguesita soñadora, aristocrática orgullosa...” Todas... ¡Todas!» (1922:28).

Opera del mismo modo cuando amplía el universo de los candidatos masculinos: conserva «tenorio», pero extiende el repertorio al «patrón brutal»; al «“niño” calavera», al señor y al obrero. Además incorpora, para dar cuenta de lo que busca denunciar, los lugares comunes que circulan en los discursos sociales y entrecomilla aquellas voces de las que prefiere tomar distancia: «exterminar a bayonetazos a los cuatro “roñosos” “haraganes” que piden justicia... igualdad... fraternidad...» (28).

Olivari partió, entonces, del Carriego de *Misas herejes* que aún no se había centrado en la representación del barrio para escribir un fragmento de crítica social explícita. Trabajó con «A Colombina, en carnaval», un poema con rasgos simbolistas y decadentes que pertenece a la serie inscripta en el modernismo; pero agregó en la reescritura procedimientos del Carriego posterior: aquel que escribió, como una operación novedosa para la poesía de norma culta, la conversación urbana.

A su vez, volviendo «La costurerita que dio aquel mal paso» de Olivari, Carriego marca el tono en el que queda vibrando la voz de este poema: como señalamos, el tono familiar de la conversación que se acentúa en la estrofa final, cuando el sujeto poético se dirige a la protagonista del soneto del mismo modo en que lo escribía Carriego. Una estrofa de «La que hoy pasó muy agitada», otro poema de la serie «La costurerita que dio aquel mal paso» a la que parece responder Olivari, evidencia esta similitud:

Adiós, morochita!... Ya verás, muchacha
cuando andes en todas las charlas caseras:
sospecho las risas de tus compañeras
diciendo que pronto mostraste la hilacha... (Carriego:207)

Y así finaliza el soneto de Olivari:

Ríete de los sermones de las solteras viejas,
en la vida muchacha, no sirven esas consejas
porque... piensa!... si te hubieras quedado...! (62)

Se trata de un tono también emparentado con la reconstrucción del chisme en «Soneto bien inspirado y mal medido» de *El gato escaldado* (1929). En este soneto

—que tiene similar organización métrica y rítmica que el de *La amada infiel*—¹⁹ el sujeto poético describe a una cajera que en su trabajo guarda las formas («Cumple su horario como una hormiguita,/ con los de la casa es perfectamente casta (...) y tiene en la media una raya de: ¡basta!» —166—), pero en la única estrofa que explícitamente reenvía a Carriego, el chisme (en la primera persona del plural) introduce una duda sobre su conducta:

Pero sabemos que visita casa sospechosas,
Hace unos días que está muy ojerosa
Y esta mañana... ¡vino tan tarde!... (166)

Es decir que Olivari, por un lado, reescribió a Carriego desde un punto de vista ideológico: amplió sus márgenes al salir del barrio humilde e incluir a mujeres de otras clases sociales y, a la vez, debilitó la mirada pietista y la condena moral al señalar tanto la ambigüedad de los discursos sociales, la responsabilidad del hombre en la relación sexual, cuanto la posibilidad de deseo en la mujer.

Por otra parte, Olivari ensayó también uno de los procedimientos que singularizan la poética de Carriego con la incorporación en la literatura de frases hechas que circulaban en la oralidad urbana. Las versiones olivarianas de la costurerita elaboran, continúan y también complejizan, su trabajo con la lengua a partir de las reescrituras y de la selección de materiales vinculados a la cultura ciudadana.

Es más, una lectura del conjunto de los poemas revela que la presencia de Carriego no se limita a los títulos señalados, y un estudio pormenorizado mostraría un intensivo trabajo con su producción. Para mencionar un caso más que ejemplifica las derivas del tópico de la caída en otros poemas, «Te quiero...» reescribe el típico poema de amor a la novia a partir de un motivo tradicional o popularizado,²⁰ pero presenta a una mujer que no concuerda con el estereotipo romántico: no es casta, ni blanca, sus manos evidencian el trabajo y su gusto parece dudoso. Así, el sujeto poético enumera los motivos por los que quiere a esta mujer: primero emplea una imagen cristalizada sobre la espiritualidad femenina donde resuenan los versos de Carriego («tienes/ dulzuras de una hermanita» —42—), pero después, a través de la metáfora de la caída —ya lexicalizada en la literatura y usual en la mitología del tango— recuerda irónico que esa mujer, dulce como una hermana, también tiene sexo («una vez caíste/ mi pobre amada morena» —42—).²¹

En suma, la trama de discursos que anotamos señala que no se trataría sólo de la parodia de los versos de Carriego, sino de un trabajo de mezcla de voces que en el lapso que fue de Carriego a Olivari participaron de la construcción de un motivo cuya repercusión alcanzó a vastas zonas de la cultura. A su vez, los alcances del tópico impiden pensarlo unívocamente como la referencia a una mujer que perdió la virginidad, y algo de esta imposibilidad apunta Olivari cuando, por ejemplo, liga la anécdota al discurso político. Asimismo, en esta literatura la temática se conecta con las figuraciones y problemas que articulan los personajes

y voces femeninas, interrelacionados con la problemática construcción de una identidad de escritor.

Velorios eran los de antes

Para cerrar este trabajo, quiero reparar en otra cita de Carriego que sintetiza el conjunto de las cuestiones tratadas y aún permite complejizar más la relación. En *El gato escaldado*, «La viuda» podría leerse como la versión olivariana de «El velorio» de los *Poemas Póstumos* de Carriego, uno de sus textos más difundidos que incluso tiene su versión como tango.²² Aquí, como «En el café», no hay citas explícitas y la relación podría parecer aventurada. Sin embargo, más allá de la intención de reescritura —que en los poemas analizados se sostenía en remisiones evidentes—, me interesa ensayar una lectura conjunta de ambos escritos.

En principio los dos refieren un velorio y, en este sentido, Carriego podría inscribirse en los comienzos de una tradición local de desacralización de las tradiciones elegíacas y del canto a los muertos porque se ocupa de un velorio barrial, entre vecinos, sin connotaciones heroicas. Olivari elige la misma ceremonia y también se ocupa de personajes comunes. De esta forma, se inscribe en ese espacio construido o, por lo menos, visualizado por Carriego.

Pero la versión olivariana, lejos de la conmiseración y el dramatismo de «El velorio» (que además, relata el velorio de un niño) propone una visión humorística, podría decirse sarcástica, de la situación y centra la anécdota en lo erótico y lo picaresco con el propósito deliberado de escandalizar («y no escandalicemos/ más a la gente» —152—). Esta composición de la escena le permite subrayar la posición de su sujeto poético: donde había piedad y sentimentalismo, Olivari escribe humor, ironía y distancia.

En cuanto a la forma, ambos son poemas largos con estrofas de cuatro versos, y en el de Olivari, además, hay una única estrofa de tres. «La viuda» tiene veintiocho estrofas irregulares, «El velorio» veintitrés dodecasílabos consonantes. Aunque Olivari inserta versos libres, respeta, al igual que Carriego, la rima entre versos pares e impares (ABAB). Más allá de las evidentes diferencias, las similitudes (sucesión de estrofas breves, en su mayoría rimadas) producen un efecto de semejanza rítmica y visual que el tema del velorio refuerza.

En el poema de Olivari, una mujer descubre una mancha de semen en el pantalón de su marido mientras lo están velando («todavía guarda aquel unto/ en la parte picaresca del pantalón» —150—); visión que dispara sus recuerdos. La escena podría describirse como el desarrollo de un típico chiste de velorio, pero no solamente por la anécdota, sino porque el poema tematiza la producción de un efecto similar al que provocaría la situación de quienes, en ese contexto, se reúnen para contar chistes: produce una risa que implica un goce que, al mismo tiempo, debe censurarse. La flamante viuda permanece obsesionada con la vista fija en la mancha («¡Ah! No hablarle de sus virtudes/ ni de su contracción al trabajo,/ la viuda esos temas los elude/ porque tiene otro abajo» —151—), y las estrofas refieren sus pensamientos, describen las aptitudes sexuales del marido o

las reflexiones del sujeto poético sobre el asunto. Así, la exaltación de las virtudes que la convención indica como recordatorio de los muertos es desplazada, o rechazada, por los recuerdos íntimos que aquí emergen en un doble sentido: como algo incómodo, privado y secreto que la viuda debe ocultar («¡Por si alguno estuviera al tanto/ de lo que acaba de pensar!»); pero a la vez, como el recuerdo de algo placentero, vinculado al deseo incontrolado del difunto («aquella máquina de goce» —151—), y lo único que —dice el sujeto poético— lo hará memorable: «Vivirá tu recuerdo/ —si te mueres, lector,—/ únicamente si fuiste un cerdo/ en el amor» —152—.

Los lazos más evidentes entre los poemas se producen en las primeras estrofas de «La viuda». Olivari incorpora, en un tono coloquial, las voces del chisme sobre la mujer («¡Pero esta era tan fiel!» —150—) y sobre las circunstancias en que murió su marido («Y el otro, ¡Qué broma!/, así la dejó,/ después del cruento coma/ del amor» —150—). El sujeto poético a la vez que participa en esa conversación chismosa interviene para interrumpirla: «Pero detengamos lo que se sabe/ ¡Total! Todos lo hacen mal que bien» —150—), y de ese modo enfatiza que su interés no estaría tanto en representar el intercambio social —como Carriego—, sino más bien en interrogarlo. De allí que se detenga en imaginar los pensamientos de la mujer: esto le permite desarrollar lo erótico y, a la vez, producir una diferencia.

«La viuda» es uno de los poemas que más indudablemente cuestionan la asociación de la lírica al tratamiento de lo sublime. Junto con el tema, la elección de las palabras poéticas subraya este efecto puesto que llevan lo erótico hasta el límite de lo burdo y grosero, de acuerdo con los parámetros del decoro literario convencionales («Por eso la viuda/ piensa en el cacho/ de carne muda/ del que fue su macho» —152—).

La elección de este diccionario y su inscripción como palabra poética en un escrito que, por su formato y contenido, podría asociarse a una tradición de poemas picarescos y de circulación popular, señalan un punto en el proceso que atraviesa Olivari para construir una lengua literaria y sobre todo, disputar por una noción de literatura que además, sitúa a Carriego en un lugar de privilegio innegable. Se trata de un proceso que informa sobre los cambios que se producían en la cultura con respecto al lugar de esa palabra desprestigiada, así como con respecto a las nociones de literatura y de poesía que habían comenzado a desestabilizarse. Cambios en su conjunto, inescindibles de la visibilidad que los sujetos sociales ligados a esas zonas de la cultura habían alcanzado de forma ya innegable en las primeras décadas del siglo. Se trata de un proceso que resulta fundamental para la comprensión de una escritura que encuentra uno de sus impulsos de ruptura más potentes en la producción de una lengua literaria desde la posición de un sujeto plebeyo. Esto es, un sujeto desprestigiado que hace de su no saber, del escribir mal y de la falta, una estrategia para configurar su voz.²³

Notas

¹ Algunos estudios adoptan la denominación de «post-modernista» para referirse a la obra poética de Carriego; preferimos no incorporar esta clasificación en tanto da cuenta de una lectura retrospectiva realizada por la crítica sobre un grupo de autores y de obras de comienzos de siglo xx, y no de las autofiguras ni posiciones que esos escritores adoptaron. Véase: Prieto:169-173.

² Interesa notar que mientras se puede encontrar el nombre de Carriego en las primeras narraciones y en muchos de los artículos que Olivari escribe en la década, en cambio ya no aparece explícitamente en el conjunto de sus poemarios.

³ La versión que consultamos incluye una corrección manuscrita de Olivari al subtítulo impreso en la que tacha el plural de la primera parte del sintagma: «Elogio sentimental de los suburbios».

⁴ Al mismo tiempo, podría conjeturarse que este apartado es una especulación vinculada con la construcción de una imagen de escritor «serio» que participaba de estas colecciones movilizado por intereses artísticos y pedagógico-políticos, como declara en los prólogos, y no exclusivamente comerciales; convicción y construcción vinculadas, por otra parte, con una imagen que los editores de las colecciones también se interesaban en construir. A su vez, no puedo dejar de recordar lo que con relación a esta digresión una vez me comentó Susana Zanetti: para ella se trataba de la necesidad de llenar las cuarenta páginas requeridas por el editor para poder cobrar la colaboración.

⁵ Una crítica a la obra de Quinquela Martín, por sus «desmanes», publicada por la revista *Martín Fierro* evidencia las diferencias en la evaluación y construyen una zona opuesta a la que aquí esboza Olivari: «Si el Sr. Kinkela Martín tuviera alguna perspicacia —que somos capaces de pedir quienes todavía creemos en la pintura a pesar de Kinkela Martín y sus congéneres,— no nos infligiría esos tristes telones zolianos, empastados con el barro del Riachuelo y donde campea la visión más miserable de la realidad» («Kin-ke-la» —AA. VV. 1995:201—).

⁶ La selección de temas y ambientes podría ser el punto en el que más coincidencias se encuentran entre aquellos escritores asociados a la izquierda que además,

se proclamaban realistas. Sobre esto véase la bibliografía especializada, especialmente Candiano y Peralta, donde se incluye una reseña de la estética boedista a partir del análisis de las publicaciones incluidas en *Los Nuevos*, la colección editada por *Claridad* para difundir las producciones de los jóvenes. En *Tinieblas*, el libro de cuentos de Elías Castelnuovo considerado paradigmático de la escritura boedista, para citar un caso, el hambre es un motor de conflicto recurrente y las representaciones del trabajo enfatizan la explotación, la miseria y sus secuelas corporales. Los protagonistas jóvenes no son estudiantes, como en los relatos de Olivari, y sufren el maltrato y la explotación de los adultos que los rodean.

⁷ Por ejemplo, el poema de Álvaro Yunque «Bando-neón y serrucho» comienza «La noche del turbio cafetín suburbano» —en Candiano y Peralta, *Los Pensadores* 101, 1924:24.

⁸ En «Presencias del modernismo en la primera vanguardia histórica argentina: las reescrituras y apropiaciones de Nicolás Olivari». Revista *Anales de Literatura Hispanoamericana* 43, Universidad Complutense de Madrid, 2014, estudié estas operaciones de reescritura con los textos del modernismo.

⁹ Según Olivari, este humorismo fue el que provocó su expulsión de Boedo: «Cuándo vieron los primeros ejemplares, parece que se reunió el cónclave director del grupo y dictaminaron que yo estaba “fuera de la cuestión”. ¿Por qué? Me había atrevido a decir en un poema: “mi loco cardumen que anda en parranda — con Theodore de Bainville”, y esto otro: (...) “el son sonoro del viejo piano”. Se indignaron, y en cierto modo me consideraron traidor al movimiento y me expulsaron sin más». Más allá del valor de verdad que puedan tener estos recuerdos, participan de la construcción de una imagen de Boedo dominante en la historia literaria y, como la famosa anécdota de Castelnuovo rechazando a Arlt, permiten pensar en las complejas relaciones entre la sociabilidad literaria y las autofiguras de los escritores.

¹⁰ Se trata del texto que desde el título dialoga explícitamente con Carriego, y de hecho es el único que los estudios críticos citan para vincular a ambos escritores (Sarlo 1999, Romano, Mizraje).

¹¹ Para las relaciones entre las letras de tango y las novelas de Gálvez, véase: «Milonguitas y malandros: modernidad e identidad nacional» (Garrañuño:181-206). Un ejemplo de la divulgación y construcción de la fábula de la caída a través de las novelas semanales, lo constituye el relato de Josué Quesada: *La costurerita que dio aquel mal paso*. Buenos Aires: *La novela semanal*, 1919.

¹² Véase «La costurerita que dio aquel mal paso» en *Poemas Póstumos* (Carriego:207).

¹³ En cuanto a la forma, Olivari respeta la organización estrófica del soneto (dos cuartetos y dos tercetos), elige la rima moderna para los cuartetos, varía la combinación de los tercetos (ABAB-CD-CE-FFC) y compone versos de diferentes medidas.

¹⁴ La frase podría tener esta formulación: «no te quejes que tan mal no la pasaste», el más amable «calavera no chilla» o el más reciente «a vos no te va tan mal, gordito».

¹⁵ En gran parte de las historias que recrean la fábula, la mujer se enamora de un hombre de una clase social más alta que luego la abandona. En los tangos, además del enamoramiento, es frecuente la referencia negativa a los deseos económicos de la mujer.

¹⁶ En 1924, el mismo año en que se publica *La amada infiel*, Pascual Contursi da a conocer su tango «La mina del ford». Si lo leemos como réplica de la fábula de la costurerita (y su variante, la milonguita), coincide con Olivari en el modo en que imaginan una figura femenina: «Yo quiero un cotorro/ con piso encerado,/ que tenga alfombrita/ para caminar./ Sillones de cuero/ todo repujado/ y un loro atorrante/ que sepa cantar».

¹⁷ En relación con estas versiones, podemos recordar un tango del mismo año: «Milonga fina» de Celedonio Flores, el sujeto poético se dirige una mujer para amonestarla por los cambios que produjo en su vida de «pebeta de arrabal». El tono —contrariamente al soneto de Olivari— lamenta la situación de la milonga a pesar del bienestar económico que disfruta («Ya no te ronda la mishiadura/ hoy por las calles triunfal pasás./ Con un poquito más de amargura/ que con tu risa disimulás») y señala como consecuencias negativas, el consumo de drogas.

¹⁸ Los errores tipográficos de algunas citas responden al original.

¹⁹ La única variante se registra en la rima de la tercera estrofa: ABAB-CD-CE-FFG-HHG.

²⁰ La popularización del tópico se extendió aún avanzando el siglo XX, recordemos como ejemplo, el ampliamente divulgado y musicalizado «Te quiero» de Mario Benedetti: «Tus manos son mis caricias/ mis acordes cotidianos/ te quiero porque tus manos/ trabajan por la justicia» («Canciones de amor y desamor». *Poemas de otros* —1974—).

²¹ Olivari no renuncia a ninguno de los tópicos conocidos, pero los diminutivos de la primera estrofa («hermanita», «menudita»), el uso sorpresivo de palabras que no pertenecen a la tradición poética para describir el cuerpo femenino («menudita»), y los comentarios que hilvana a lo largo del poema producen un ambiguo efecto humorístico que sitúa a esta escritura entre la ironía y el chiste directo, pero que también podría ser tomado en serio por un lector inadvertido. Para cerrar el poema, una estrofa de octosílabos y ritmo marcado culmina en una exclamación que concluye la enumeración de motivos de los versos anteriores, recurso usual en la poesía de estética finisecular para producir un clímax final de tono alto. Aquí, además de reforzar la reescritura de la imagen femenina asociada a los poemas románticos, el recurso insinuaría el efecto humorístico: «Y por muchas otras cosas.../ tus manos trabajadoras,/ las guindas de tu sombrero.../ por cuantas cosas te quiero!» (42). En cuanto a la forma, la repetición de la frase «te quiero», la rima y la exclamación final, banalizan la musicalidad poética produciendo su degradación, cuestión que retomaremos más adelante; igualmente, junto con este efecto acumulativo, cuando pareciera que sólo queda el cantito, también irrumpe el ripio en un verso que refiere el reencuentro de la mujer amada con el poeta: «Te quiero porque una violeta/ tan humilde tu alma es,/ te quiero porque quieres al poeta,/ otra vez...» (42).

²² Sobre «La viuda», Horacio Salas afirma que se trata de «Uno de los poemas eludidos sistemáticamente por la crítica escrita, pero comentado negativamente a media voz, por su atrevido tono de choque» (s/p). Dalmaroni, por su parte, identifica en «La viuda» uno de los puntos de partida de una tradición del «mal gusto» que enlazaría este «bruto grotesco sexual» de Olivari con Gelman y Leónidas Lamborghini (88).

²³ Estas estrategias de Olivari, con sus variantes, pueden pensarse en diálogo con las de Arlt en cuanto forman parte del mismo proceso general. Una diferencia podría residir en que Arlt no terminaría de desprenderse de los parámetros dominantes con respecto a la norma y al saber legítimo o, mejor, adopta estrategias diferentes para enfrentar ese problema. Gramuglio lo describe del siguiente modo: «Si en lo más inmediato el “escribo mal” remite a los conocidos déficits de la formación literaria de Arlt, a lo precario de sus capitales cultural y social, a la necesidad imperiosa de legitimar una colocación que no

halla sustento en tradiciones, saberes y linajes prestigiosos, el reverso de esa afirmación inscribe en la autoimagen de Arlt, como un oscuro objeto del deseo, siempre presente por su ausencia, el fantasma de un libro otro, de un libro imposible: una novela perfecta» (61). Véase también A. Prieto («Prólogo») y Juárez. Olivari logró desplazarse de algunos de estos imperativos e imágenes durante la década del 1920, pero desde los años de 1930, desplegará nuevas estrategias que matizarán varios de estos rechazos: el más evidente podría situarse en la revisión de la segunda edición de *La musa de la mala pata*, en 1956.

Bibliografía

- AA. VV. (1995). *Martín Fierro 1924–1927*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. Edición facsimilar.
- ARMUS, DIEGO (2007). *La ciudad impura. Salud, tuberculosis y cultura en Buenos Aires, 1870–1950*. Buenos Aires: Edhasa.
- BORGES, JORGE LUIS. «Evaristo Carriego (1930)», en Jorge Luis Borges (1996). *Obras completas 1923–1949*. Buenos Aires: Emecé, 97–172.
- CANDIANO, LEONARDO y LUCAS PERALTA (2007). *Boedo. Orígenes de una literatura militante*. Buenos Aires: Ediciones del CCC (Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini).
- CARRIEGO, EVARISTO (1996). *Poesías completas*. Buenos Aires: Losada.
- DALMARONI, MIGUEL (2004). *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria, 1960–2002*. Chile: Melusina.
- DIZ, TANIA (2012). «Variaciones de la mujer devoradora en Cuentos de la oficina de Roberto Mariani». *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*. La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria–IDHCS/CONICET, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- FREIDEMBERG, DANIEL (1996). «Prólogo», en Evaristo Carriego. *Poesías completas*. Buenos Aires: Losada.
- GARRAMUÑO, FLORENCIA (2007). *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GORELIK, ADRIÁN (2009). «Lo moderno en debate: ciudad, modernidad, modernización». *Documental 2 Magazines* [actualmente no disponible]. Consultado en abril de 2010 en www.bazaramericano.com
- GRAMUGLIO, MARÍA TERESA (1992). «La construcción de la imagen». *La escritura argentina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 35–64.
- JUÁREZ, LAURA (2004). «Estética del “cros a la mandíbula” y elementos modernista–decadentes en Roberto Arlt». *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria* 10, 19–29.
- MIZRAJE, MARÍA GABRIELA (2000). «Estudio preliminar», en Nicolás Olivari. *El hombre de la baraja y la puñalada y otros escritos sobre cine*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 5–49.

- OLIVARI, NICOLÁS (1923a). *Historia de una muchachita loca*. Buenos Aires: La Novela Humana/Zola.
- (1923b). *¡Bésame en la boca, MariLuisa! Ave venus física*. Buenos Aires: La Novela de bolsillo 53.
- (1924). *La amada infiel*. Buenos Aires: Rañó.
- (1926). *La musa de la mala pata*. Buenos Aires: Martín Fierro.
- (1929). *El gato escaldado*. Buenos Aires: Gleizer.
- PRIETO, ADOLFO (1986). «Prólogo», en Roberto Arlt. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Buenos Aires: Biblioteca Ayacucho, IX–XXXIII.
- PRIETO, MARTÍN (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- ROMANO, EDUARDO (1991). «Transgresión y grotesco en la poesía de Nicolás Olivari». *Seminario Scalabrini Ortiz. Las huellas de la imaginación*. Buenos Aires: Punto sur Editores, 97–118.
- SALAS, HORACIO (2003–2004). «Transgresión y vanguardia». *Revista de poesía El Jabalí* 13. Consultado el 14 de abril de 2010 en http://www.poesiaeljabali.com/bululu/bul_09.htm
- SARLO, BEATRIZ (1980). «La poesía postmodernista». *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Vol. 47. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 97–120.
- (1985). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos.
- (1993). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- (1997). «Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro», en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 211–260.
- (1999). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- WILLIAMS, RAYMOND (2001). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.