

Doctorado en Letras-UNLP

*La vanguardia plebeya de Nicolás Olivari:
mercado, lengua y literatura (1919-1929)*

Tesista: Sara Bosoer

Director: Dr. Miguel Dalmaroni

Co- Directora: Dra. Geraldine Rogers

Índice

Introducción.....	3
Capítulo 1: Hacerse escritor en los años de 1920.....	20
1.-Introducción: <i>Del Aula</i> al campo literario.....	20
2.-Los comienzos en el mercado cultural: el imperio del capital.....	28
2.1.-Cómo <i>hacerse</i> escritor: entre el bohemio y la emergencia de un escritor moderno....	33
2.2.- Escritor de novelas realistas.....	54
2.2.1.-Dos novelas cortas de Olivari.....	73
2.2.1.1.- <i>La carne humillada</i> : una novela sobre la clase media.....	76
2.2.1.2.- <i>Historia de una muchachita loca</i> : la producción de la creencia.....	89
2.3.-El mercado en el espacio de los posibles.....	111
2.3.1.- <i>¡Bésame en la boca Mariluisa!</i> : el imperio del capital.....	142
3.- Escritor de vanguardia.....	155
3.1-La flexión vanguardista y el arte puro.....	174
Capítulo 2: Construir una lengua.....	184
1-El problema de la lengua de la literatura en los años de 1920.....	184
2.- De la vacilación a la operación deliberada.....	197
2.1.- Saber escribir: la vacilación como respuesta.....	197
2.1.2.- Saber escribir: el modernismo, un modelo de lengua escrita.....	215
2.2.- La reescritura como estrategia.....	220
2.2.1- Modernismo y sencillismo: dos lenguas literarias del pasado.....	235
2.2.2. Reescribir a Carriego: fundar una tradición.....	242

Capítulo 3: Una vanguardia plebeya: malhablada, ruidosa, sentimental y pobre.....	270
1.1-Algo más que un cambio de título.....	270
2.- El criollismo inmigrante de vanguardia.....	280
2.1- Las palabras de un peón italiano que inspiran al poeta.....	281
2.2-La musa plebeya	284
2.2.1-La lengua poética: una descripción.....	296
2.3-Tradición y vanguardia: la construcción de una legitimidad.....	300
2.3.1-Redefinir “vanguardia”	304
2.3.2-Construir una tradición.....	313
3. –Esto no es música para tus oídos.....	332
3.1.- Tartamudear: una lira descompuesta.....	338
3.2.-Toser poesía.....	350
3.3.-Serruchar versos.....	372
Conclusiones.....	381
Bibliografía.....	387

Introducción

1.

Hacia 1920, en una etapa de profundas transformaciones culturales, Nicolás Olivari (1900-1966) inicia su carrera literaria. Este trabajo estudia su producción durante esta década no solo porque es el momento en que comienza a escribir, o porque son los años en que elabora sus obras más conocidas, sino también porque en ese lapso de diez años realiza un recorrido particular en un espacio literario que está modernizándose: Olivari combina posiciones diversas, escribe novelas realistas, poesía de vanguardia, tangos, teatro y trabaja en diarios y revistas de diverso alcance.

Lo relevante del conjunto de estos movimientos es que se desarrollan en un momento donde los cambios culturales y el proceso de modernización podían experimentarse en la vida cotidiana. Desde la perspectiva de la historia social y cultural, en los años de 1920 se produce la emergencia de una etapa de integración cuyas condiciones se encuentran en las primeras generaciones de argentinos hijos de inmigrantes y en la ampliación del acceso al sistema educativo.¹ Cambiaba la ciudad, su forma, el modo y las posibilidades de recorrerla; la población era cada vez más numerosa y de orígenes diversos;² y también cambiaban los modos en que se pensaban, hacían y compartían el arte, la literatura y, por supuesto, en ese proceso se modificaba la lengua. De esta forma, tanto en la literatura de Olivari como en su trayectoria durante la década es posible entrever algunos

¹Los estudios especializados suelen hablar de un “período de entreguerras” por encontrar líneas de continuidad en el lapso que va desde fines de la década del 1910 hasta el primer peronismo. A su vez, coinciden en que la década del 1920, sería una primera etapa de ese ciclo en el que se estaría produciendo una “argentinización” (Sarlo, *Una modernidad periférica*; Romero y Gutiérrez; Sábato). Además de los citados, para un compendio de las transformaciones materiales que caracterizan este proceso modernizador véase: Korn, *Los huéspedes del 20*; Germani y Graciarena; Liernur y Silvestri; Korn y Romero, *Buenos Aires/ entreguerras*; Romero y Romero). Sobre los cambios que se producen debido a la escolarización, es relevante el descenso de las tasas de analfabetismo: “para 1883 los censos indican las dos terceras partes de la población analfabeta en tanto en 1909 sólo marcan una tercera parte semianalfabeta” (Clementi 200). A su vez, ya es un tópico que los inmigrantes cifraban en la educación de sus hijos las posibilidades de ascenso social: “En el caso de los italianos, con la doble rémora de analfabetismo y desconocimiento del idioma, marcan sin embargo un ascenso notorio (además de los hermanos Pizzurno), tanto que el 40 por ciento de los maestros residentes en el barrio de Flores de la ciudad de Buenos Aires, en 1928, eran descendientes de italianos” (Clementi 200).

² En 1914, el total de la población de Buenos Aires era de 1.575.814 habitantes, con un 49,36% de extranjeros; en 1936 es de 2.415.142 y el porcentaje de extranjeros de 36,48 (Korn, *Los huéspedes del 20* 154).

de los hilos que se entretajeron en este proceso de modernización estética cuyo nudo más fuerte se vincula con la irrupción de un nuevo sujeto social en el espacio cultural y literario. Desenmarañar algunos de esos hilos es lo que este trabajo se propone.

Aunque Olivari haya ingresado en la historia literaria principalmente como un poeta asociado a la vanguardia, gracias a sus poemarios *La musa de la mala pata* (1926) y *El gato escaldado* (1929),³ en verdad, su obra es mucho más vasta. Abarca desde tangos hasta novelas eróticas, pasando por los géneros más diversos. Fue dramaturgo, letrista de canciones, traductor, periodista y a partir de la década de 1930, guionista de novelas radiofónicas y de cine.⁴

Al igual que gran parte de sus contemporáneos descendientes de las primeras oleadas inmigratorias, Olivari, hijo de italianos, aprende a escribir español en la escuela primaria. A comienzos de la década de 1920, trabajaba como dependiente en el almacén *Canale*, propiedad de sus tíos, defendía el realismo literario y editaba sus primeros relatos, de corte erótico. Por estos años, colaboraba con revistas juveniles y de izquierda (*Insurrexit*; *Extrema Izquierda*) y participaba en la organización del grupo *Boedo*.⁵ En 1924, por un episodio rodeado de anécdotas contradictorias y que no terminaría de esclarecerse, lo expulsaron de este nucleamiento. El entredicho coincide con el momento en que la polémica con el grupo *Florida*, situado en una zona más prestigiosa del campo,⁶

³ AA.VV. *Historia de la literatura argentina*; Montaldo (comp.). *Historia social de la literatura argentina*; Viñas, David, *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*; Sarlo: "Vanguardia y criollismo" y *Una modernidad periférica*; Gramuglio (dir.) *El imperio realista*. Prieto, M. *Breve historia*.

⁴ Enrique del Valle (1968) -estudioso miembro de la Academia Porteña del Lunfardo- elaboró una bibliografía que incluye trescientos doce títulos clasificados de la siguiente manera: Poesía (incluye tangos y canciones); Prosa; Prosa varía: ensayos, prólogos, conferencias, traducciones (incluye en este apartado los relatos que nosotros llamamos "novelas eróticas"); Teatro: obras originales, traducciones y adaptaciones; Radio, televisión y cine (guiones) y Colaboraciones en publicaciones periódicas. A pesar de tratarse de una bibliografía casi completa y sin errores de citación, llamativamente no parece haber circulado entre los estudios especializados vinculados a la crítica universitaria.

⁵ En una entrevista de 1930, Castelnuovo contaba: "Nicolás Olivari, que en aquel entonces estaba con nosotros, fue el padrino de Boedo. En realidad, a él se debe la promoción del grupo. Porque él me buscó a mí y a Barletta y entre los tres lo fundamos" (Citado en Giordano, C. *Boedo y el tema social*, 29).

⁶ Aunque una descripción atenta del grupo podría demostrar su composición heterogénea, es un dato insoslayable que sus cabezas más visibles estaban vinculadas a los sectores sociales dominantes (Borges y Girondo, por ejemplo, pertenecían a familias más o menos acomodadas, de tradición letrada y origen patricio) y que especialmente durante los primeros años, desde las editoriales sostienen un discurso sobre el arte marcadamente jerárquico, nacionalista (en un sentido anti-inmigratorio) y que se pretendía autónomo de intereses políticos o económicos. Además, entre las razones que contribuían al mayor prestigio del grupo se

alcanzaba su punto álgido. Olivari, luego de un momento de aparente neutralidad, se pasó al *bando contrario*;⁷ y desde 1925 comenzó a figurar en *Martín Fierro* -la revista considerada ícono de la vanguardia literaria- como un miembro más. También a partir de ese momento, comenzó a elegir el género de la poesía para publicar en libro.⁸ Paralelamente, trabajaba como periodista para el diario *Crítica* y otras publicaciones periódicas. El año 1929 lo encontró, entonces, vinculado a la ya disgregada vanguardia martinfierrista y consagrado con un premio municipal por *El gato escaldado*, su tercer libro de poemas.

Lo que estos datos advierten es que Olivari ingresa al campo literario vinculado a las zonas más desprestigiadas, carente de capital económico y también simbólico específico, y con un tipo de capital cultural desvalorizado por las zonas dominantes (se trata de zonas emergentes, vinculadas a los sectores populares inmigratorios y al mercado). En cambio, finaliza la década relacionado con la zona alta del campo, consagrado junto a la vanguardia y sustentándose con trabajos de escritura. Pero estos desplazamientos no indican un simple *ascenso* en el espacio literario o cultural, en tanto Olivari sostiene posiciones simultáneas, también testificadas en su literatura. Esto es: Olivari participa, al mismo tiempo, de los circuitos de producción ampliados y restringidos, y en su escritura

podría señalar el vínculo con escritores consagrados por su capital específico, como Güiraldes, y la disposición de un capital social que facilitaba el ingreso y la circulación entre los sectores letrados de las clases dominantes.

⁷ Olivari compone en 1966, el siguiente relato del episodio: “Recuerdo -ésta crónica no puede ser sino recuerdos- que entonces publiqué mi primer libro de versos, o lo que fueran, en 1924, titulado *La amada infiel*, en contraste irónica [sic] con *La amada inmóvil*, de Amado Nervo, que hacía estragos en la juventud y en las modistillas. Lo editó Rañó, y no recuerdo haberle pagado nunca. Mi libro era irónico, desenfadado, hiriente. Cuándo vieron los primeros ejemplares, parece que se reunió el cónclave director del grupo [Boedo] 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. Me dolió; tenía la ingenuidad de los poco más de veinte años y admiraba ciegamente a mis censores. Como en el tango, salí a la calle desconcertado, y dio la casualidad que me encontré en la puerta de la librería con Raúl González Tuñón, quien había leído mi libro y le gustaba. Me abrazó, y al saber de mi cuita ya tuteándome, me dijo; “No importa, Te llevo a Florida”... Y así fue.” (Olivari, “Mito y realidad del grupo Martín Fierro”) Otra versión del episodio afirma que la pelea se produjo a raíz del libro que escribió con Lorenzo Stanchina, *Manuel Gálvez, ensayo sobre su obra*. Los escritores fueron acusados de escribir este ensayo, excesivamente elogioso de la figura de Gálvez, por encargo.

⁸ En este sentido, Bourdieu advierte: “La jerarquía de los géneros y, dentro de éstos, la legitimidad relativa de los estilos y de los autores representa una dimensión fundamental del espacio de los posibles. A pesar de ser en cada momento objeto de disputa, se presenta como un dato con el que hay que contar, aunque solo sea para oponerse a él y transformarlo” (Bourdieu, *Las reglas* 139).

desplaza los límites entre esos espacios. Al igual que los hermanos González Tuñón o que Borges, entre otros vanguardistas, publica paralelamente en *Martín Fierro* y en *Crítica*. A su vez, escribe tangos, canciones y teatro, también con los hermanos González Tuñón. Pero además, programáticamente y desde las páginas de *Martín Fierro*, Olivari formula la defensa de una literatura de vanguardia que él mismo define como “popular”, y produce una escritura poética que trabaja con materiales y procedimientos que envían a las zonas ampliadas de la cultura, vinculadas a la inmigración y a la creciente industria cultural. Se trata de materiales y procedimientos elaborados desde las primeras escrituras inscriptas en la zona realista, asociadas a Boedo y a la cultura masiva. Olivari no los descarta para incorporarse al martinfierrismo o lograr aceptación, sino que más bien los continúa elaborando y, en la línea de las vanguardias históricas, busca producir una novedad que tiene la forma de una ruptura y un tono antagonista. En este sentido, ensaya y desarrolla estrategias de adaptación, algunas de las cuales parecen deliberadamente ambiguas.

Este itinerario, sumariamente anotado, evidencia una posición compleja que consideraremos en el primer capítulo ya que se trata de un paso necesario en la construcción de una explicación crítica e histórica tanto de su producción como del campo literario de 1920. En este sentido, la noción de trayectoria de Bourdieu (*Las reglas*) parece adecuada para describir y comprender esos desplazamientos. Seguir, entonces, el recorrido que Olivari realiza en la década evidencia que sus deslizamientos modifican los lugares establecidos, pero no solo para sí, sino para los otros, en tanto el espacio social puede describirse como una red de relaciones. Desde este punto de vista, se advierte el modo en que el “discurso de la gran división” como presupuesto explicativo dominante de la cultura (Huyssen) en los años de 1920, trastabilla y pierde pertinencia. Lo que la trayectoria de Olivari evidencia es una superposición y extensión de fronteras entre zonas no solamente pensadas como separadas, sino explicadas e imaginadas como estables y cuyos agentes ocuparían posiciones que serían siempre las mismas.

Estos corrimientos modifican los lugares de dominantes y dominados en el espacio social o, mejor, evidencian que no se trata de posiciones fijas (donde los dominantes son siempre y desde todos los puntos de vista dominantes y los dominados están condenados a ser absolutamente dominados), aunque sí posiciones conflictivas y asimétricas, que

articulan relaciones de fuerza, producen negociaciones, adaptaciones y readaptaciones sucesivas. A su vez, junto con estos desplazamientos –en un proceso de interrelación– también se producen cambios en las formas de usar y pensar una lengua, como describiremos en el segundo capítulo de este trabajo.⁹ En este sentido, veremos cómo Olivari se aparta de una visión sobre la lengua literaria prescriptiva que discrimina entre registros y establece usos de adecuación según los ámbitos. En un momento de la cultura en el cual parecen recrudecerse las discusiones sobre la existencia, construcción, legitimidad y composición de una lengua llamada argentina o nacional y los escritores disputan por su derecho a definir una lengua literaria, la escritura de Olivari evidencia que esas discusiones estaban atravesadas por un proceso de transformaciones donde lo que se modificaba no era simplemente la lengua de la literatura, sino la concepción misma de lenguaje y de literatura. Es decir que a la vez que se advierten las señales de un cambio en el estatuto de lo literario –cambio que contextualiza las discusiones encarnizadas que se producían–, comienzan a modificarse en la escritura los lugares de la palabra hablada y de la palabra asociada a las zonas desprestigiadas de la cultura.

Al igual que Arlt, Olivari fue acusado de “escribir mal”, y son estas críticas espacios donde los cambios se insinúan. Si hoy “escribir mal” forma parte de una extensa tradición literaria, investida con los valores del prestigio porque remite a una innovación y a una transgresión, por el contrario, en los años veinte la calificación estigmatizaba y resultaba denigratoria. La zona más conservadora del campo literario veía en los desplazamientos que Olivari producía en la lengua, en el empleo de un vocabulario con escasa tradición poética y en el trabajo con materiales ligados a la cultura masiva y a la inmigración, los signos de una degradación y de una pérdida de valores que era conveniente controlar. La noción de literatura que dominaba era la que se establecía como modelo de lengua culta y se guiaba por propósitos morales o educativos. Olivari, precisamente, escribe contra esta visión. Se opone a la institución literaria y en este sentido, su gesto vanguardista es revulsivo y violento: en 1929, en el contexto de la literatura argentina, hacer un verso con la expresión “al pedo” (“Esta bestia magnífica y clinuda”) era un acto extremo, o algo más

⁹ El modo en que pensamos el lenguaje en este trabajo se inspira en los desarrollos teóricos de Williams, para quien el lenguaje es una práctica material constitutiva “a la vez individual y social [...] histórica y socialmente constituyente” (*Marxismo y literatura* 58. Véase en este libro el apartado “Lenguaje” (32-58).)

que un “suicidio en tinta” (“Extracto ecléctico de las partes más notables de la larguísima carta a la amada que devolvió el correo”).

De esta forma, Olivari hace de sus escrituras *malas* (en tanto trabajan con aquello que se suponía debía rechazar o corregir por erróneo, por descontrolado, o porque era un signo de escasa educación y de un manejo deficiente del idioma, asociado a la inmigración) un rasgo de su programa. Pero no se trata, por supuesto, tan solo de una cuestión de lenguaje, sino de la posición que asume el sujeto ligado a esa lengua. Olivari elige el desperfecto y la falta para producir una escritura poética que inscribe en la vanguardia y no deja de vincular estos rasgos con una posición desprestigiada, plebeya y asociada a la cultura de los sectores populares. Aunque se trata de una posición ambivalente porque lo plebeyo remite a una tensión que implica la mirada de los sectores tradicionalmente letrados: escribir desde la falta implica situarse en el vórtice de una pugna constante por definir los límites entre lo que hay que descartar o puede ingresar en lo literario. De allí que no solamente la escritura, sino las decisiones que Olivari tomaba en el campo y que se visualizan, por ejemplo en sus desplazamientos, declaraciones u omisiones, aparezcan atravesadas por esta lucha.

2.

Abocados a estudiar los tres poemarios de la década, los estudios críticos no consideraron hasta el momento, la primera narrativa de Olivari:¹⁰ *Carne al sol*, su primer libro de cuentos;¹¹ *La carne humillada* (1922); *¡Bésame en la boca Mariluisa! Ave Venus física* (1923); e *Historia de una muchachita loca* (1923), publicadas en colecciones de novelas baratas y breves de corte erótico, vinculadas a los escritores de izquierda. Sin

¹⁰ Nos referimos a los trabajos de Sarlo, de Romano y de M. Prieto, sobre los poemas; y al estudio de Viñas sobre *El hombre de la baraja y la puñalada. Estampas cinematográficas* y la obra de teatro *Dan tres vueltas y luego se van*, escrita junto a Raúl González Tuñón. Una circunstancia de esta omisión podría residir en el carácter inhallable de estos títulos, y en el desconocimiento de una parte de ellos

¹¹ Ignorado por la crítica especializada y no siempre citado en las bibliografías, *Carne al sol* fue virtualmente desconocido como primera obra narrativa, incluso por el propio Olivari que deja de mencionarlo: en solapas de otros libros y en diccionarios se cita a *La mosca verde* (1933), como primer libro de cuentos (Mizraje; Orgambide; A. Prieto *Diccionario*). Además, algunas bibliografías fechan la primera edición de *Carne al sol* en el año 1952, pero no citan la editorial que podría haber realizado esta publicación (Orgambide; A. Prieto, *Diccionario*). En 2009, curiosamente, este libro tuvo dos reediciones simultáneas: una, hecha por la Biblioteca Nacional y la otra por El octavo loco.

embargo, su estudio resulta relevante tanto porque evidencia particularidades estéticas e intereses que lo singularizan en el espacio del realismo boedista como porque permite establecer continuidades con el resto de su producción. Así estudiaremos cómo Olivari, desde sus primeros títulos, amplía el posible realista y se separa –aunque en un movimiento ambivalente de aceptación y de rechazo- de las retóricas naturalistas, modernistas y románticas que aparecían como dominantes en ese espacio y en la cultura masiva del período.¹² Es en esos desplazamientos que elabora los rasgos que definen el carácter vanguardista de su escritura poética. De este modo, para explicar la producción vanguardista encontramos preferible no ignorar esas primeras escrituras asociadas al circuito ampliado de producción, distribución y consumo. Entonces, si algunas de las manifestaciones de la vanguardia local habrían buscado dividir al público (Sarlo, “Vanguardia y criollismo” 230); nuestra hipótesis sostiene que esta literatura de Olivari, en cambio, podría pensarse en relación con “la vanguardia histórica que –dice Huyssen- aspiró a desarrollar una relación alternativa entre arte elevado y cultura de masas” (7). En efecto, se trata una escritura que diluye la oposición tajante entre públicos porque aspira a ser leída tanto por el público ampliado como por sus pares. Pero también porque mezcla materiales atribuidos a ambos circuitos. Es en estos sentidos que Olivari efectúa un cruce entre la cultura popular urbana local y la vanguardia: establece una palabra poética con materiales desprestigiados que recorta, mezcla y superpone, y se dirige al mismo tiempo, a sus compañeros escritores y al mercado. Aunque, según veremos, no lo hará siempre del mismo modo ni empleando las mismas estrategias.

Estas hipótesis en torno a las intervenciones de Olivari evidencian ciertos aspectos de su escritura que hasta ahora habían sido soslayados. Para la composición poética Olivari se libera de un material único, lo que le permite efectuar la mezcla de diversas formas, figuras y motivos, muchos de ellos ligados al circuito ampliado. Es este énfasis en el trabajo con los materiales lo que produce uno de los rasgos característicos de su poesía: el

¹² Una lectura de los catálogos de las colecciones de literatura barata, en auge a comienzos de la década de 1920, evidencia la predilección por la poesía de Darío y Amado Nervo; y las novelas románticas. Desarrollan este punto: Sarlo, *El imperio*; Saítta, *Regueros de tinta*. Por su parte, Jitrik señala entre las probables causales que habrían contribuido a la difusión y popularización del modernismo, el papel preponderante de la prensa periódica: “No sería improbable que cierta memoria modernista que conservan expresiones populares, a saber especialmente el tango, provenga de la difusión realizada por dichos diarios” (15).

desplazamiento del principio constructivo del verso tradicional (otra regla de la institución literaria). El material, piensa Adorno, no es lo mismo que el contenido (Adorno 199). Es decir que la operación de Olivari, desde este punto de vista, no consistiría solamente en una ampliación del mundo referencial, en la visualización de zonas sociales antes ignoradas o soslayadas por las nociones de literatura dominante (Sarlo, *Una modernidad periférica*); desplazamiento del cual efectivamente participa y que contribuye a profundizar, pero que, como se sabe, se había iniciado bastante antes en la literatura argentina. La intervención de Olivari consiste, por un lado, en ampliar la palabra poética admisible para la escritura letrada; y a su vez, en proponer un procedimiento vinculado al modo en que se relaciona con esa palabra poética. Adorno explica que los contenidos remiten a aquello que “sucede”, se trata de los acontecimientos, los motivos y los temas. El material, por su parte:

es aquello con lo que los artistas juegan: las palabras, los colores y los sonidos que se les ofrecen, hasta llegar a conexiones de todo tipo y a procedimientos desarrollados para el todo: por tanto, también las formas pueden ser material, todo lo que se presenta a los artistas y sobre lo que ellos tienen que decidir. (199)¹³

En otras palabras, este cambio de perspectiva con respecto a los materiales permite pensar el modo en que se configura uno de los rasgos de lo nuevo dentro la formación vanguardista argentina. Así, el interés por los materiales no se restringe a observar la renovación de un diccionario o la construcción de una referencia, sino que abarca las formas que esas palabras configuran. Es decir que mediante el tratamiento que le da a esa palabra, el modo en que las dispone y lo que *les hace*, pero también a partir de lo que esas palabras dispuestas de *ese* modo pueden producir en quien así las escribe y en quien las lee, Olivari desarrolla el procedimiento que singulariza su escritura dentro de la vanguardia.

Marcar un acento en los materiales –como un rasgo articulado con otros, que tiene sus condiciones históricas y cuya preeminencia, como se sabe, caracteriza a la literatura moderna- permitiría comprender una de las dimensiones que hicieron posible, en el conjunto de esta poética, desplazar las restricciones genéricas. Específicamente, el sistema

¹³ El empleo de esta noción se inspiró en los trabajos de Ana Porrúa, especialmente en *Variaciones vanguardistas*.

métrico y tónico del verso como factor constructivo. De hecho, la prosodia contra la que disuena Olivari, como veremos especialmente en el tercer capítulo, es la que concibe a la poesía desde una noción de musicalidad asentada en patrones regulares. Se trataba de un repertorio profusamente divulgado por el mercado editorial, la prensa y el aparato escolar, y que estaría integrado por las formas más o menos canónicas y academizadas de la lírica española; el romanticismo y el tardorromanticismo más popularizado; el criollismo y los cancioneros al estilo de *El alma que canta*; la intervención en la métrica que produce Darío y las escrituras modernistas de mayor difusión, como la de Amado Nervo; además de la abundante poesía epigonal que se producía en ese momento.¹⁴

3.

Una de las tradiciones críticas que se ocupó de los poemarios, observó el ingreso en la literatura de Olivari de diversas corrientes estéticas como el naturalismo y su raigambre en la literatura social, el decadentismo y el simbolismo, entre otras manifestaciones finiseculares, y leyó estos diálogos en términos de influencias y de imitaciones. En rigor, los interpretó como indicios de las carencias de la escritura. Se estableció así un repertorio de temas y de motivos a los que recurrieron los diferentes estudios posteriores: el feísmo, lo grotesco, lo lumpen, lo escatológico o la enfermedad serían, para estas vertientes críticas, rastros de las lecturas que Olivari realizó y que, a su vez, lo conectan por la rama naturalista con los escritores del grupo de Boedo (González Carbalho; Ara; Isaacson).

Por otro lado, aunque también registran un vínculo unilateral de influencia y adaptación entre los temas y procedimientos que leen en la poesía olivariana, y las estéticas predominantes en amplios sectores del campo cultural del momento, quienes parten de una

¹⁴Las antologías poéticas que circulaban eran numerosas y por los datos que incluyen los ejemplares conservados, evidencian la presencia de un circuito editorial considerable. Por ejemplo, la *Biblioteca Las Grandes Obras*, dirigida por Ideal Munner, editó *Selección poética (versos para declamación)*, en por lo menos tres volúmenes. El ejemplar consultado es la tercera edición del 1º volumen y contiene poemas de Darío, Nervo, Santos Chocano, Asunción Silva, Carriego, Lugones, Almafuerte, Vargas Vila, Blomberg, Bécquer, Herrera y Reissig, Capdevila, Gabriela Mistral, Campoamor, entre muchísimos otros. En la tapa, bajo el anuncio “Composiciones póstumas”, junto a Darío y a Carriego, se incluye al hoy ignoto “Claudio de Alas”. La tapa también informa que la selección incluye “Las poesías más selectas que figuran en las audiciones de los afamados declamadores” y menciona seis nombres, entre ellos los de Berta Singerman y Alfonsina Storni. A su vez, en el interior del ejemplar se publicita la colección “Obras poéticas”. El precio del volumen era de 50 centavos, y se imprimía en la imprenta de Munner padre, Boedo 841.

explicación más ligada a lo socio-biográfico (Sarlo *Una modernidad periférica*; M. Prieto "Realismo"; Salas "Transgresión y vanguardia"), incluyen a Olivari entre el conjunto de los escritores que durante los años veinte, viven el proceso de modernización urbana y lo "plasman" en su literatura. Persiste, asimismo, la observación de los temas señalados por las corrientes críticas previas: la presencia de lo feo, de los aspectos sórdidos de la ciudad como las prostitutas, las empleadas y los artistas pobres, los enfermos de tuberculosis o de sífilis, entre otros. Para describir estas recurrencias, los diferentes trabajos críticos o bien las atribuyen a influencias estéticas de las cuales el escritor no se podría sustraer, o bien ensayan explicaciones que registran las particularidades de la escritura. A partir de estos elementos Sarlo, por ejemplo, en *Una modernidad periférica*, construye la categoría de "margen" como lugar de procedencia del autor y a la vez, como tema literario. Pero esto no le impide adjudicar algún motivo (como por ejemplo, la enfermedad) a una reinstalación acrítica de tópicos decimonónicos. A su vez, la categoría de margen, así como desplaza a un segundo plano la disputa entre los grupos de Boedo y Florida, y con esto produce un abordaje novedoso del período, también elude algunos desplazamientos e inserciones complejas en el campo cultural y literario de los escritores que estudia.

Tanto estos últimos trabajos como otros que circunscriben su análisis al plano estético (Romano; Porrúa *Traficando palabras*; M. Prieto, *Breve historia*) explican a partir del antirromanticismo y antimodernismo de la época los temas y procedimientos que vinculan al escritor con la vanguardia, aunque sin detenerse en desarrollar esos tópicos. Romano se ocupa de los tres poemarios y, en la línea de los trabajos citados en un comienzo, detalla las diversas influencias que observa en la obra de Olivari. Así, exceptuando un par de poemas, describe a *La amada infiel* (1924), básicamente como epigonal. No obstante, con respecto a sus otros dos poemarios postula "una poética del grotesco" y anticipa una de las hipótesis más fuertes en el trabajo de Martín Prieto: la presencia de un yo solidario que, sin embargo, no renuncia a la ironía y al sarcasmo, rasgo que a su vez lo separa del pietismo boedista. A su vez, uno de los aportes de Prieto, reside en que detecta como aspecto distintivo en la poesía de Olivari, el estar "fuera de tono" y el empleo de una primera persona que elude el registro confesional; cuestiones que dan cuenta de los efectos de lectura que produjo y se articulan, en ese sentido, con las hipótesis que desarrollaremos en este trabajo.

Romano, si bien comienza señalando que Olivari abandona el boedismo luego de conocer los fundamentos de la vanguardia europea,¹⁵ circunscribe el vanguardismo olivariano a su “modo de renovar el lenguaje poético a partir de la metáfora” (98). Esto se explicaría en el interés de Romano por profundizar la categoría de “grotesco” y la hipótesis de que esta vertiente estética congregaba a un grupo alternativo, “superador” de Boedo y de Florida, donde incluía a Olivari. Desarrolla así una estrategia argumentativa que identifica vanguardia exclusivamente con martinfierrismo, distinción que lo obliga a abandonar la categoría de vanguardista para Olivari, al igual que para el resto de los escritores que incluye en el grotesco.

Ana Porrúa incluye a Olivari en la antología poética *Traficando palabras*, cuyo criterio de selección reside en la penetración de los discursos sociales en el texto poético, y el concomitante desdibujamiento de fronteras rígidas entre géneros textuales. Ambas cuestiones (el cruce de materiales diversos y el cuestionamiento de la forma tradicional del poema), que consideramos productivas para leer la obra olivariana, no han sido, sin embargo, retomadas por los trabajos críticos especializados.

Es decir que si bien las historias literarias y las descripciones generales sobre el período incluyen a Olivari entre los escritores de la vanguardia, los análisis de su obra se muestran más cautos al respecto. Uno de los motivos de estas precauciones parece residir en que son las escrituras de Borges y de Gironde las que se privilegiaron en el espacio local para definir lo “vanguardista”.

En este contexto crítico, pareciera pertinente revisar, entonces, los modos en que fue pensada la llamada primera vanguardia histórica argentina. Uno de los puntos respecto del que habría cierto acuerdo en la crítica especializada es el del papel que jugó en la vanguardia un escritor ligado a los comienzos del martinfierrismo: Oliverio Gironde (Speranza, Schwartz, Muschietti, Artundo, Sarlo en: Gironde, *Obra Completa*). Los

¹⁵ Afirma Romano: “Tal vez haber sabido captar el hecho de que la vanguardia europea implicaba un vuelco decisivo para la poesía contemporánea haya sido el detonante que alejó a Olivari de un grupo literario cuyos ideales políticos compartía” (98).

diversos trabajos coinciden en que se trata del poeta más rupturista e iconoclasta, e incluso, en palabras de Muschietti, Gironde sería el “único vanguardista del grupo *Martín Fierro* de los años 20” (Gironde, *Obra Completa* 369).

Esta selectiva versión de la vanguardia argentina estaría acompañada de otra certeza crítica: el movimiento vanguardista argentino careció de la revulsividad que tuvo la vanguardia europea: si bien desarrolló un impulso fuertemente renovador, le faltó radicalidad.

El problema que el conjunto de estos diagnósticos y descripciones presentaría cuando se trata de estudiar el espacio artístico y literario argentino de los años veinte, parece residir en que establecen a partir de los movimientos europeos la vara con la cual medir cualquier otra manifestación de la vanguardia. Es decir que producen definiciones que no eluden el riesgo esencialista al soslayar las descripciones históricas de los movimientos y formaciones específicos. En otras palabras, construyen una versión selectiva de la vanguardia que parece omitir parte de la historia particular del campo cultural y literario nacional.

La ausencia de una ruptura con el pasado es uno de los aspectos que la crítica especializada señala para argumentar la moderación de la vanguardia argentina. Si las vanguardias históricas europeas se caracterizaron por una negación total de la tradición (Bürger, Calinescu), los vanguardistas argentinos se preocuparon por construir genealogías que las ligaran al pasado nacional.¹⁶

A su vez, si Bürger insiste en que la vanguardia produce una crítica a la institución arte porque en ella veía una expresión acabada de la sociedad burguesa; por su parte,

¹⁶ Sarlo señala puntualmente con respecto al martinfierrismo “esta vanguardia se preocupa, como se vio, por el trazado de un linaje nacional en el campo de la cultura; también de allí proviene en parte el tono bromista, irónico, pero sustancialmente moderado” (“Vanguardia y criollismo” 249). Con respecto al moderatismo y la vanguardia europea, señala Gilman: “Pero ni un grupo ni otro producen algún texto que pueda considerarse de vanguardia, si nuestro modelo de vanguardia ha de ser la radicalizada vanguardia europea” (53). Y más adelante: “por más que se complementen en semejanzas y oposiciones, la suma de sus obras queda a años luz del modelo europeo, tanto en lo que se refiere a modernización estética como política” (54).

“*Martín Fierro* -explica Sarlo- es una vanguardia módicamente radical, porque tampoco es radical su colocación frente a las instituciones y modalidades ideológicas de la sociedad argentina” (“Vanguardia y criollismo” 247).

Además, los trabajos citados califican a la vanguardia local de moderada porque sostiene la convicción de que construir y destruir son parte del mismo movimiento y rechazan de esa forma, toda expresión de nihilismo. En otras palabras: a diferencia de la radical negatividad de los movimientos europeos, los movimientos desarrollados en esta parte del mundo tendrían un sesgo constructivo que los vuelve una vanguardia blanda a los ojos de la crítica.

Para revisar estos supuestos y evitar el malentendido transculturador que supondrían, en este trabajo fue necesario pensar las manifestaciones vanguardistas en estrecho vínculo con el espacio cultural e histórico en que se produjeron. En otras palabras: no se trataría de pensar a las vanguardias europeas como las "verdaderas y auténticas", y de describir el proceso en Latinoamérica como el traslado de los contenidos que esos movimientos “originarios” definieron; sino de comprender que las manifestaciones latinoamericanas tuvieron un lugar activo en el desarrollo de los movimientos históricos de vanguardia. En palabras de Williams, se trata de identificar formaciones específicas, e incluso opuestas, tal como se materializaron en el lenguaje (Williams, *La política del modernismo* 106). “Lo que importa- dice Williams al estudiar el lenguaje y la vanguardia- no son los rasgos generales sino la especificación” (104).

En esta línea resultan productivas las reflexiones de Gorelik sobre las vanguardias latinoamericanas. Así, alejado de las posturas reseñadas, sostiene que “No se trata de moderatismo, o al menos no sólo de eso, sino de la respuesta cultural a un problema específico de la modernización americana” (Gorelik). En este sentido, señala que a diferencia de la negatividad europea, la vanguardia latinoamericana necesitaba resolver otros problemas y de allí que se haya impuesto como tarea la construcción tanto de un futuro como de una tradición. Esto es, situadas dentro de la dialéctica del modernismo, las vanguardias latinoamericanas pueden leerse como el polo constructivo del proceso modernizador. Si una de las características de la modernidad es precisamente ese movimiento entre aquello que la modernización construía y que al mismo tiempo hacía

desaparecer (sintetizado por Berman con la frase de Marx “todo lo sólido se desvanece en el aire”), pensando en una dialéctica espacial de la vanguardia se puede decir que Latinoamérica fue entonces, su polo positivo (Gorelik).

Este desarrollo no busca, por supuesto, un gesto de reivindicación de las vanguardias locales. Se trata de un intento por comprender las respuestas que elaboraron como soluciones a problemas específicos; es decir, de indagar el vínculo entre sus producciones y las condiciones sociales en que se configuraron.¹⁷ Proponemos pensar a la formación vanguardista local –y específicamente la obra de Olivari– no como una versión menor o degradada de la europea, sino como una posibilidad de entender mejor, esto es, en un sentido histórico, el modo complejo en que se desarrolló en el espacio rioplatense el proceso de modernización cultural y estético.

Es decir que, más allá de estas consideraciones generales sobre la vanguardia, el otro problema que insinúan estos desarrollos críticos es que las formaciones vanguardistas fueron estudiadas sesgadamente. Y esto puede pensarse en un doble sentido, por un lado, prevalece una visión de los grupos como todos homogéneos, siempre iguales a sí mismos, cuyas producciones literarias son también homogéneas y no presentan fisuras con respecto a los explícitos manifiestos estéticos. En palabras de Williams, se impone la generalización por sobre la descripción de prácticas concretas. Esto se evidencia en las descripciones dominantes sobre el martinfierrismo o el boedismo,¹⁸ y también en la necesidad de construir clasificaciones alternativas ante textualidades que no responden a las descripciones de los grupos establecidas.¹⁹

¹⁷ En la misma línea, por ejemplo, Garramuño despoja de moderación a la construcción que propone Borges de una tradición asentada en el campo nacional porque si lo habitual en el contexto cultural argentino era copiar lo que se producía en Europa –explica–, repetir ese gesto “hubiera significado continuar –y no romper– con las convenciones” (Garramuño 120).

¹⁸ Un desarrollo diferente proponen los trabajos de Candiano y Peralta sobre el grupo Boedo, único estudio hasta el momento dedicado por completo (esto es, no un capítulo o un artículo aislado) a relevar y estudiar sus producciones (Candiano y Peralta); y la investigación de Porrúa sobre *Martín Fierro*. Porrúa estudia la diversidad de textualidades que conforman la revista, sin limitarse a los escritos programáticos que leídos de forma aislada, como enfatiza, clausuran las lecturas (Porrúa).

¹⁹ En este último caso pueden incluirse los trabajos de García Cedro, que propone una zona “zona intermedia” y “flexible”, numéricamente amplia, donde la asociación no está determinada por la “rigidez dogmática” de Boedo y de Florida (García Cedro 19); y los de Ojeda Bär y Carbone que retoman la categoría de “grotesco”

En segundo lugar, la selectiva versión de la vanguardia participa del proceso de construcción de una tradición que parece haber contribuido a la consolidación de una noción de literatura -la llamada literatura alta- cuyos valores serían, reiteramos, los que las obras de Borges y de Gironde señalan. Si es preferible revisar el uso del término vanguardia, entonces, es porque permite reconocer la maquinaria de la tradición selectiva y las asimetrías que la dominación puede producir en el campo cultural.

Desde esta perspectiva, es factible notar que en las descripciones más difundidas de la vanguardia local domina lo que Huysen llamó “el discurso de la gran división”, esto es, una mirada esteticista sobre las manifestaciones de las vanguardias que las asimila al “arte elevado”. Sin embargo, aún es factible elaborar otras aproximaciones y en este sentido la advertencia de Huysen respecto al interés en la cultura de masas desarrollado por las vanguardias históricas, y luego soslayado por las versiones que se construyeron respecto de esos movimientos, resulta útil para redefinir la literatura que Olivari produce durante la década.

4.

La perspectiva que permitió pensar el conjunto de estos problemas fue la de una crítica de la literatura donde “literatura” es una práctica cultural material. Es decir que se considera el carácter no exclusivamente verbal de las prácticas literarias, sino también los soportes y el entramado institucional. Esto implicó, para nuestro corpus en particular, pensar al mercado como una instancia que afecta la existencia de las obras en todas sus fases, y no por ello ignorar la especificidad de lo literario o caer en una determinación economicista. Se trata, por el contrario, de incorporar al análisis el entramado material en el cual la literatura es socialmente producida, distribuida y recibida.

Hasta el momento, tanto las novelas baratas como las producciones de las vanguardias fueron estudiadas predominantemente como formas acabadas. Prevaleció una descripción que las estabilizó, por un lado, como expresiones del mercado destinadas a la manipulación de sus lectores y las vio como exclusivamente reproductivas, o por otra parte,

(Ojeda Bär y Carbone 16) de los trabajos de Romano y componen una “zona alternativa de la generación del 22”.

como manifestaciones autónomas sin ningún tipo de contaminación social o mercantil. Es decir que predominó la tendencia a pensar las formas como o bien totalmente corrompidas, o totalmente auténticas (Hall). En cambio, para este trabajo la forma es una relación necesariamente variable que depende tanto de su percepción como de su creación, que combina una configuración visible o exterior y un impulso configurativo inherente (Williams, *Marxismo y literatura* 213).

Esto implica que no pensamos a las formas culturales (los cuentos, las novelas, las poesías, pero también los tangos, las canciones, los refranes, las publicidades que Olivari escribe en los poemas o en los relatos) como completas y coherentes, sino como producto de disputas y cruces simbólicos y materiales que no siempre logran resolverse o negociarse. A su vez, las formas no son descritas como exteriores o independientes de los procesos de la cultura, sino como respuestas no unívocas a esos problemas. En este sentido se configuran en la escritura de las novelas las ambivalencias de los narradores, o visiones conflictivas y autoparódicas de figuras de escritor en el mercado o incluso, las figuras femeninas que atraviesan y articulan el conjunto de esta literatura. La forma es “siempre un proceso social” que “se convierte en un producto social” (Williams, *Marxismo y literatura* 215). Así, el recorrido que sigue la lengua literaria que Olivari elabora se inscribe en un cambio cultural donde emergían nuevos modos de decir que minaban el ideal de una lengua única e incontaminada.

Analizar esta literatura producida en el espacio del mercado cultural evidencia, en suma, que se trata de un campo complejo, atravesado por disputas simbólicas que no consisten únicamente en una imposición de límites. Es decir que en los relatos que analizamos, escritos en el espacio de un mercado cultural en ciernes, es posible advertir cómo se configura un espacio no meramente reproductivo o determinante, sino que permite la emergencia de nuevas soluciones en la instancia de producción. En este sentido, los textos contienen ambigüedades y ambivalencias que posibilitan estudiar un modo particular de *ejercer presiones* ante los *límites* que el mercado y el proceso de la cultura buscan fijar (Williams, *Marxismo y literatura*).

No se trata, a su vez, del estudio de “un autor” y de “su obra” pensados como unidades coherentes, que responden a una identidad, un estilo o una poética siempre iguales

y sin fisuras, y que el sujeto asume de una vez y para siempre. Más bien pensamos la noción *autor* como un interrogante abierto que producirá diferentes tipos de respuestas. Es posible seguir en la escritura de Olivari, la formulación de esta pregunta que articula imágenes vigentes con las nuevas condiciones de producción. Es decir que un autor es también una relación en la que un sujeto produce un proyecto en interacción con otros (una interacción no siempre explicitada, muchas veces conflictiva). Lo que buscamos estudiar es cómo en un determinado estado de la cultura, los sujetos elaboran soluciones para un grupo de cuestiones históricas específicas (Williams, *Marxismo y literatura* 226). Estas soluciones constituyen los diferentes significados atribuidos al término “escritor” en cada momento cultural. Así específicamente en los años de 1920, uno de los cambios que produjo la cultura consistió en una diversificación de la idea sobre lo que era un escritor que, entonces, comenzó a remitir a condensaciones de sentido diferentes. En este espacio, los productores culturales disputaron por el derecho a llamarse escritores y, como veremos, elaboraron respuestas diversas y novedosas en el contexto local.

Pero además, un autor es una firma que reúne y clasifica un grupo de textos (Foucault). Si en los primeros años de su trayectoria, Olivari busca construirse un nombre, hacerse conocido -dirá en los prólogos- o “abrirse cancha” (1922), cuando ya pertenece al campo literario, es decir, cuando su nombre de autor se asocia al poeta y al redactor de *Crítica*, en los años de 1930 inventa pseudónimos para conservar cierto anonimato en una zona de su producción. Si a comienzos de la década de 1920, las escrituras producidas en el espacio del mercado resultaban útiles también para construir un nombre de autor, al comienzo de la década siguiente, conviene que esas escrituras remitan a otro nombre. Así algunos de sus tangos llevarán la firma de Diego Arzeno o una novela de ciencia ficción, de 1932, *La cruz en el círculo*, la firma de Lewis Rodney y la traducción de Federico García Obregón.

En suma, el primer capítulo de este trabajo se propone reconstruir la trayectoria de Olivari en el campo literario entre 1919 y 1929, para señalar el particular recorrido que realiza y sus posiciones simultáneas. En esta trayectoria y en su escritura seguiremos los modos en que se configuran formas de pensar qué es un escritor o un artista y cómo

evidencian un cambio del lugar del arte y de su estatuto en una cultura que atraviesa un fuerte proceso de mercantilización.

El segundo y tercer capítulo abordan la construcción de una lengua literaria. Primero para describir el desarrollo que esa lengua realiza durante la década, el modo en que se vincula con sus materiales y cuáles son las tradiciones con que trabaja: específicamente con el modernismo y con Carriego. Luego, para detenernos en la flexión vanguardista: la escritura de materiales del circuito ampliado de producción y la búsqueda de desacralización literaria.

Capítulo 1

1.1-Un comienzo: *Del Aula al campo literario*

La iniciación literaria de Olivari podría establecerse en 1919, cuando su profesor Emilio Alonso Criado publicó su cuento breve “El matón del arrabal”. El relato se incluyó en *Del aula*, libro que reúne las experiencias de Alonso Criado como docente de literatura en el colegio Nicolás Avellaneda, y una antología con las producciones de sus alumnos.²⁰ El cuento de Olivari, fechado en 1918, relata la muerte del “último Moreira” (253), un guapo del arrabal, durante un duelo criollo (“Era el guapo. Gotas ancestrales de Moreira bullían en su sangre criolla de peleador indómito”). El guapo muere porque el mestizo que lo había provocado lo ataca a traición y en la escena final, el narrador es el único que se solidariza con el personaje.²¹ En principio, se trata de una anécdota criollista que en rigor, podría leerse como la imposibilidad del modelo de héroe moreiresco porque pone en escena y subraya la formulación de valores que se distancian, ya no solo de parámetros de honorabilidad, sino del culto al coraje. En este sentido, el cuento plantea uno de los problemas que atravesará la literatura de Olivari durante la década y que, al mismo tiempo, le permitirá pensarse como un escritor de la vanguardia: la caducidad de una serie de valores, costumbres y visiones que remiten más al mundo decimonónico que a la cultura que se configuraba en la segunda década del siglo XX, entramada por el proceso modernizador.

Olivari, sin embargo, no incluyó este escrito juvenil en los repasos de sus obras; aunque en diferentes oportunidades recordó a Alonso Criado con respeto y

²⁰ El libro se divide en dos partes que según Alonso Criado podrían titularse “Yo enseñé así Literatura” y “Este es el resultado de mi enseñanza” (5). La primera contiene los programas anuales de la materia, precedidos de extensas fundamentaciones, clases magistrales, conferencias y discursos. La segunda parte del libro compila un conjunto de textos diversos, redactados por los alumnos entre 1915 y 1918, a partir de las consignas propuestas por Alonso Criado. Entre los escritos hay cuentos, poemas, monografías, reseñas bibliográficas, biografías, discursos y memorias. Para un estudio de este libro y de la figura intelectual de Alonso Criado desde el punto de vista de su incidencia en el campo pedagógico véase Bombini.

²¹ Citamos la escena final: “-Sólo, así, dijo [Jacinto]...a traición!/-¡Por zonzo! –murmuró una voz, y la palabra condenatoria, que involucraba la psiquis estragada de esos hombres, fue de aprobación unánime, confundiendo en su ignara idiosincrasia la nobleza fiera del caído con la proterva cobardía del asesino” (253).

agradecimiento.²² Considerar la publicación en este capítulo interesa menos por el cuento en sí mismo, que por lo que informa respecto de su trayectoria en tanto escritor;²³ y en esta línea, evidencia las relaciones entre la escuela pública -o el proceso de escolarización en su conjunto- y la ampliación del campo literario, fenómeno que su itinerario testifica. Es decir que citamos aquí este cuento porque obliga a reparar en que Olivari se acercó inicialmente al campo a través de una publicación no específicamente literaria (no se trata de una antología de cuentos convencional), que podría situarse en las intersecciones del mercado editorial, la institución escolar y el campo literario.²⁴ En otras palabras, ubicar en este punto el inicio de su carrera de escritor advierte y subraya el espacio social del cual Olivari participa en sus comienzos: al igual que muchos de sus contemporáneos, aprendió literatura en la escuela y no -o no exclusivamente- en las bibliotecas familiares. Se trata de formas de incorporar el capital cultural legitimado que plantean, además de recorridos diversos y de un tipo específico de relación con los bienes simbólicos, imágenes de escritor diferentes respecto de las tradicionalmente letradas,²⁵ pero que también matizan las imágenes autodidactas, que podían asumir los nuevos escritores que compartían con Olivari un mismo espacio social.²⁶

²² Por ejemplo, le dedica su primer libro de cuentos *Carne al sol* (1922), “A don Emilio Alonso Criado, el querido maestro y amigo”, y lo menciona en la autobiografía que precede la novela corta *Historia de una muchachita loca* (1923).

²³ En la noción de “trayectoria” seguimos a Bourdieu en *Las reglas del arte*; para una definición véase: 384-387.

²⁴ Alonso Criado refiere el auge de este tipo de publicaciones como una muestra del interés de sus contemporáneos por la literatura: “Es muy simpático el interés que en estos últimos años ha despertado esta manera de encarar el estudio de las Bellas Letras, siendo dignas de mencionarse, por más de un concepto, las obras publicadas respectivamente en 1916, 17 y 18 por don José Pedro Segundo, catedrático de la Universidad de Montevideo; don Arturo Giménez Pastor, Profesor del Colegio Nacional de Buenos Aires y catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras y por don José Fernández Coria, profesor del Colegio Nacional de Chivilcoy, con la curiosa coincidencia que todas ellas tengan por título “La enseñanza de la Literatura” (9). Más allá del entusiasmo de Alonso Criado, las publicaciones señalan la presencia de un mercado, por lo menos, incipiente.

²⁵ Esta es por ejemplo, una diferencia con Borges -contemporáneo de Olivari y compañero en *Martín Fierro*- que relata cómo aprendió a leer en la biblioteca hogareña, poblada de libros ingleses. La descripción que Sarlo realiza de Borges resulta, en este sentido, significativa del modo en que la cultura construyó y valoró estas diferencias, es decir, del modo en que se configuró la legitimidad mayor de cierto capital cultural: “cosmopolita, educado en Suiza durante la primera guerra mundial y antes de eso formado en los libros ingleses de la biblioteca paterna” (Sarlo, *Borges* 6).

²⁶ Olivari finalmente, abandona la escuela secundaria en 4º año, pero a diferencia de Arlt, no se esfuerza por construir una imagen de escritor reacio por completo al sistema escolar. Así se presenta en una autobiografía “Brillante escolar y detestable secundario en una “suite” de rabonas que malograron un indeciso bachillerato”

Que los apellidos de los alumnos escritores que participaron en el libro de Alonso Criado sugieran, en su mayoría, un origen inmigratorio evidencia a su vez, otra faceta de los vínculos entre esta ampliación del público lector y el proceso modernizador. La incidencia del acceso a la educación secundaria en la formación de las clases medias emergentes y específicamente, en la conformación de las capas profesionales, queda manifiesta en la selección que realiza Alonso Criado. Para el profesor la pauta según la cual mide el éxito de la escolarización y por supuesto, el de su tarea docente²⁷ parece residir (por sobre todo, porque no reseña otras ocupaciones) en la dedicación de sus ex alumnos a actividades vinculadas con la escritura como el periodismo, incluido el barrial y el estudiantil.²⁸

El periodismo cuenta con más cultores entre los ex alumnos del colegio nacional “Nicolás Avellaneda”. Algunos de ellos son, hoy día, a los dos o tres años de su bachillerato, verdaderos profesionales, como Armando Pollano que escribe en *La Razón*, *La Argentina* y *El diario español*, como Florencio Garrigós, que hace conjuntamente diarismo en *La Montaña* y literatura en *El Hogar* y *Caras y Caretas* [...] Me resulta igualmente interesante el constatar que muchos de mis ex discípulos ya dirigen con éxito diversas publicaciones como Don Armando Zavala Sáenz, Director de la “Revista Belgrano”; Don Amílcar Vigliani, Director “Del Tíber al Plata”; Don Ricardo A. Crespi, Director de una revista universitaria; Don Salvador Alfredo Gomis, Director de “Balvanera Social” [...] (317)²⁹

El periodismo en diarios y revistas consagrados, así como el periodismo barrial representaban, además de un espacio en el que canalizar inquietudes literarias, políticas y culturales en general, a la vez que permitía hacerse un nombre más o menos conocido, un

(Del Valle 63). Sobre Arlt y su insistencia en autfigurarse como un escritor rechazado por el sistema escolar véase Saítta, *El escritor* 15-17.

²⁷ Alonso Criado expresa enfáticamente esta confianza en su operación: “Tal es, pues, el conjunto de una parte reducida, pero selecta de la nueva mentalidad que trae su vigoroso aporte a la vida intelectual argentina y cuyas primeras y ya promisorias manifestaciones he querido tener la satisfacción de sacar “*Del Aula*” y hacerlas conocer con la publicación de este libro”. Pero se cuida de preservar, también, el papel de las escuelas secundarias: “Reducida por tratarse de un solo colegio de los cien que, ya oficiales, ya particulares, hay en el país, y en los que se cursan estudios secundarios” (Alonso Criado 317).

²⁸ Sobre el auge y el rol en el período de las publicaciones periódicas barriales, resulta clave el trabajo de Romero y Gutiérrez. También ofrece datos detallados Korn en *Los huéspedes*.

²⁹ Cabe aclarar que Gomis era condiscípulo y amigo de Olivari, como puede constatar en las dedicatorias de sus primeros libros. Las tres novelas breves que se conservaron—aunque en distintas bibliotecas— y que estudiaremos más adelante, pertenecían a Gomis y tienen dedicatorias autógrafas de Olivari.

trabajo reductible. Avanzaremos en el transcurso del capítulo sobre esta cuestión en tanto, como se puede vislumbrar, señala uno de los posibles³⁰ para una franja social en el momento de ingresar en la vida pública.

Volviendo a la operación de Alonso Criado, en este punto resulta significativa de un modo alternativo de imaginar la figura del intelectual, construida en paralelo con su rol docente. Alonso Criado integraba ese grupo laxo de escritores, críticos, profesores y periodistas -muchos de ellos también de origen inmigratorio y con formación universitaria- que se había conformado alrededor del Centenario y cuya autoimagen más potente era la del “hombre de letras” (Delgado).³¹ Se trataba de un sector que había acumulado capital simbólico durante las primeras décadas del siglo, en tanto participaba de los principales debates que atravesaba el campo cultural y poseía las credenciales académicas que le otorgaban la legitimidad institucional necesaria para intervenir públicamente.³² Su participación en *Ideas* (1903-1905); en *Nosotros* (1907-1943); las ediciones de sus libros agotadas y una intensa actividad como conferencista evidencian la visibilidad de su figura en ese espacio intelectual de principios de siglo.

En *Del Aula*, es posible observar cómo Alonso Criado superpone la labor docente y su producción como crítico. Es más, sus reflexiones destinadas al ámbito escolar exhiben que piensa este espacio como una modalidad de intervención en el debate literario contemporáneo:³³ el aula –y luego, el libro- se convierte en la tribuna desde donde enunciar

³⁰ Al hablar de “posibles” estamos pensando en la noción de Bourdieu “espacio de los posibles”: “La herencia acumulada por la labor colectiva se presenta así a cada agente como un espacio de posibles, es decir como un conjunto de imposiciones probables que son la condición y la contrapartida de un conjunto circunscrito de usos posibles” (Las reglas 348). Se trata, dice Bourdieu, de las “potencialidades objetivas, cosas <<por hacer>>, <<movimientos>> por lanzar, revistas por crear, adversarios por combatir, tomas de posición establecidas por <<superar>>” (348).

³¹ En su calidad reconocida de “hombre de letras” en 1913, por ejemplo, *Nosotros* convocó a Alonso Criado para responder a una encuesta “¿Cuál es el valor del *Martín Fierro*?” (*Nosotros* 54, v.12 (año VII, octubre): 59-74). En su respuesta, Alonso Criado retoma sus principales tesis sobre literatura gauchesca formuladas en el *Compendio de literatura*, cuya tercera edición es de 1908, y anticipa su libro *El Martín Fierro. Estudio crítico* (1916). Sobre estos libros en la construcción de una historia de la literatura argentina, véase Vázquez.

³² Desde este punto de vista, resultaría previsible que las formaciones vanguardistas en la década de 1920 antagonicen con esta zona del campo literario. En el caso de Olivari, según veremos, concentrará toda su artillería en la revista *Nosotros*, que por su parte, formula duras críticas a su obra.

³³ Así, por ejemplo, define los contenidos escolares (en este caso, el teatro nacional) en el contexto de los debates que se producían en el espacio literario: “Al hablar rotundamente del teatro nacional no ignoro las discusiones que críticos escépticos han sustentado en el periodismo o insinuado en el libro, poniendo en duda

y difundir las propias ideas. Y en este sentido, estos materiales señalan una intervención pública que buscaba salir del acotado espacio escolar para acceder a receptores que ya no eran solo los estudiantes de un curso. Aunque entre los lectores privilegiados de este tipo de publicaciones se encontraban sin duda, los docentes y todos aquellos interesados en la enseñanza de la literatura y del idioma, estos temas formaban parte de una zona de intereses para muchos de los intelectuales durante las primeras décadas del siglo XX.³⁴ En este sentido, que muchos de estos intelectuales hayan tenido una colocación doble -en el campo literario y en el pedagógico-, es decir que desarrollaran paralelamente sus carreras como profesores, escritores o críticos, permite aproximarse a la figura de Alonso Criado y al valor que puede haber adquirido para Olivari en ese contexto.³⁵ Si un modo certero de medir esa visibilidad es considerar las reediciones de sus libros, la estrategia de Alonso Criado parecía resultar acertada: mientras que *Literatura Argentina*, por ejemplo, había alcanzado la cuarta edición en 1919, sus otros textos estaban agotados o alcanzaban una segunda edición.³⁶ En este sentido podría pensarse su figura como la de un intelectual profesor que operaba como un mediador ya que facilitaba el acceso a los bienes culturales a través del

la existencia de nuestro teatro, de la misma manera que años atrás se discutió hasta la existencia de una literatura argentina” (Alonso Criado 23).

³⁴Intelectuales que además, trabajaban como docentes o se vinculaban con el sistema escolar en tanto constituía una actividad rentada que formaba parte del horizonte de sus posibles, aunque valoraban y explicaban de modos diferentes. Lugones, como se sabe, trabajó para el ministerio de Instrucción Pública; Manuel Gálvez fue inspector; Giusti, director de la revista *Nosotros*, también fue docente secundario y escribió y publicó exitosos libros sobre enseñanza. Si bien Gálvez se quejaba de actividad ministerial (como explicita en sus memorias), y Giusti, en cambio, la pensaba en correlato con su función intelectual, esta doble inserción de muchos de los “hombre de letras” del comienzo de siglo se vincula con el doble proceso de profesionalización del escritor y del profesor secundario (Bombini). Asimismo, la discusión sobre los programas de literatura y sobre la lengua a enseñar representaba un foco de interés para el conjunto de la zona letrada debido a la importancia que se le otorgaba como factor homogeneizador e integrador en un contexto, como se sabe, marcado por cierta efervescencia nacionalista ante la presencia inmigratoria.

³⁵Bombini describe su figura y el rol que desempeñó del siguiente modo: “Alonso Criado realiza dos operaciones fundamentales que lo ubican en un lugar significativamente renovador dentro del campo de la producción historiográfica y didáctica. Por una parte, ya en su libro de 1908, dedica un capítulo a la literatura gauchesca en el que incluye el *Martín Fierro* de Hernández, sobre el que en 1914 publicará un estudio crítico. De esta manera, Alonso Criado se adelanta a la operación lugoniana que colocará a esta obra de Hernández en el centro del sistema literario” (99). Aunque no nos detendremos en este punto, hacemos una salvedad respecto a la lectura de Bombini ya que, desde nuestra perspectiva la tesis que Alonso Criado ensaya en 1908 sobre el *Martín Fierro* solo anticipa un aspecto de la operación que Lugones realiza en su conferencia *El payador* (1913): el otorgarle un espacio ineludible en la tradición literaria a la obra de Hernández. Pero la posición de Alonso Criado polemiza con la de Lugones porque cuestiona la descripción del *Martín Fierro* como poema nacional en tanto “no refiere a ningún hecho trascendente de la historia”, sino a un tipo social (*El Martín Fierro* 40). Una aproximación a estas cuestiones desde la perspectiva de la participación de *Nosotros* en el debate cultural puede encontrarse en Delgado.

³⁶Según lo informa la página de presentación de *Del aula* (1919).

conocimiento y al mismo tiempo, introducía a sus alumnos en los debates vigentes en el campo. Además al editarlos, Alonso Criado los presenta, los difunde y acerca al prestigio que brindaba la letra impresa.

Si en 1919, Olivari publicaba “El matón del arrabal”, un cuento de tema criollista y retórica hiperculta³⁷ en una antología como la de Alonso Criado que, reiteramos, se localizaba en los bordes del campo literario, diez años después publicará el poemario *El gato escaldado*, que lo define y consagra definitivamente como un poeta de la vanguardia. Es decir que en el lapso que transcurrió entre 1919 y 1929, Olivari transitó de un extremo al otro del espacio literario: ingresaba a sus zonas desprestigiadas, carente de capital simbólico específico y con un tipo de capital cultural desvalorizado por las capas dominantes (en tanto se trataba del capital cultural de los sectores emergentes, vinculados a las fracciones populares de origen inmigratorio y al mercado), y se posicionaba en ese espacio como un escritor realista; en cambio, finalizó la década en la zona dominante del campo, consagrado como un escritor perteneciente a la “nueva generación” de poetas vanguardistas. Pero según señalamos, estos desplazamientos no indican un simple *ascenso* en el espacio literario y cultural en tanto Olivari sostiene posiciones simultáneas: al mismo tiempo que participaba de la vanguardia, transitaba las franjas intermedias del campo y tenía un rol activo en la zona del mercado que producía consumos populares. En los últimos años de la década, esto se evidencia en sus trabajos simultáneos como periodista para medios masivos como el diario *Crítica*, o para otros más restringidos como *La Revista de Música*; en sus letras para canciones, en las obras de teatro, o en su participación en organizaciones como el Cine Club Buenos Aires, vinculada a la asociación Amigos del Arte, como se sabe, una de las instituciones más elitistas del campo cultural,³⁸ así como, por lo menos desde 1930, en el empleo selectivo de pseudónimo para firmar algunas de sus

³⁷ Copiamos tan solo un fragmento que ilustra la clase de léxico y la sintaxis empleados: “La frase mordaz, más serena siempre, de Jacinto, atenaceaba al mestizo, que perdía el dominio de sí mismo al influjo del alcohol ingerido y de las carcajadas locas de los espectadores. Por último, perdidos los estribos ante el epigrama final y sangriento que escupióle a la faz Jacinto, el mestizo estalló en un resurgir de sus atavismos canallescos, barboteando la suprema injuria...”. (253). Nos detendremos en estas cuestiones en el capítulo siguiente.

³⁸ Una reseña histórica del Cineclub Buenos Aires puede consultarse en Couselo.

producciones, aunque no necesariamente las de mayor éxito comercial.³⁹ Es decir que si bien Olivari asciende y se vincula con quienes disponen de capital simbólico heredado y pueden acceder a los sectores dominantes en el nivel económico y político, simultáneamente, circulaba en las zonas menos prestigiadas, negadas por esos sectores y figuradas como sus opuestas.

Desde esta perspectiva, podríamos preguntarnos cómo inciden estos posicionamientos paralelos en sus producciones y si se trata de obras separadas, producidas para la zona del campo a la que están destinadas con estéticas diferenciales. No es éste sin embargo, el objeto de este capítulo. En principio, porque nuestra hipótesis sostiene que aunque podría pensarse en escrituras que responden a programas opuestos (realista en un extremo y vanguardista en el otro),⁴⁰ en rigor, la producción de vanguardia de Olivari no puede entenderse sin su posicionamiento constante en la zona ampliada de la cultura. O mejor, para entender en un sentido histórico el carácter vanguardista -es decir, experimental y contestatario- de su poesía, conviene reparar en su relación con la producción ampliada que se configura -con sus tensiones y ambigüedades- en los comienzos. Desde este punto de vista, preferimos centrarnos en la trayectoria porque ese modo singular de transitar el espacio social es lo que permite comprender tanto los posicionamientos simultáneos, como la obra olivariana. Es su trayectoria la que cuestiona, entonces, la hegemonía del discurso de la gran división como presupuesto explicativo de la cultura (Huysen), pero sobre todo del espacio literario, en la década de 1920. Además porque precisamente el rasgo de Olivari no reside solamente en ese recorrido sino en que hace de su posición su programa: una característica fundamental de la literatura de Olivari en la década reside en que integra los diferentes circuitos de producción. En este sentido, la selección que hacia fines de los años

³⁹ Por ejemplo, el tango “La violeta” de 1929, es sin duda, su mayor éxito y desde un comienzo tuvo su firma. A su vez, “Saturnia”, de 1927, lleva su firma y parece una letra escrita por encargo: está dedicada a la compañía naviera “Cosulich Line para el viaje inaugural de la motonave “Saturnia”, “El paraíso del mar.” (Olivari y de Dios Filiberto, “Saturnia”). Por otra parte, las partituras registradas bajo el nombre de Diego Arzeno están fechadas desde 1930.

⁴⁰ La oposición de la vanguardia al realismo es un tópico extensamente señalado, véase Bürger en *Teoría de la vanguardia*. por su parte, Rogers estudia la configuración de una noción del arte “insular” en la vanguardia martinfierrista y sus vínculos con el pensamiento y la figura de Ortega y Gasset, y explica “el anti-realismo de la nueva tendencia”(172): “El vademécum orteguiano incluía los conceptos de insularidad artística (asociada a la separación arte/vida y al concepto de “deshumanización” del arte), antirealismo, antiacademicismo y una categórica división entre arte elevado y cultura de masas, entre otros rasgos que no sin contradicciones afloraron en la vanguardia martinfierrista” (Rogers, “La isla” 167).

veinte comienza a operar sobre una zona de su obra –vinculada sobre todo a sus posiciones iniciales-, es simultánea a la elaboración de ese programa, a su inserción efectiva en diferentes zonas de la cultura, así como también a intervenciones que buscaban forzar y desplazar las jerarquías y los límites impuestos por el campo. Si esas operaciones de selección no son suficientes, entonces, para desmentir un recorrido que testimonia los movimientos, interacciones y redes que constituyen el espacio de la cultura en su conjunto, también dan cuenta del carácter altamente conflictivo de estas interrelaciones y desplazamientos, que son en definitiva, relaciones de fuerza que implican tanto rupturas como negociaciones, adaptaciones y readaptaciones sucesivas.

Al focalizar en la trayectoria entonces, surge una pregunta que vertebra a las que recorren este capítulo ¿Qué es ser un escritor en los años veinte y en Argentina, más específicamente, en Buenos Aires? Y también: ¿cómo *se hace* un escritor cuando a esas dos condiciones se le añade la de ser hijo de inmigrantes, es decir, la de ser un sujeto que de diversas maneras ocupa una posición dominada en el espacio social?

No se trata, en este sentido, de describir cómo Olivari llegó a ser lo que fue “corriendo el peligro – como advierte Bourdieu- de caer en la trampa de la ilusión retrospectiva de una coherencia reconstruida” (*Las reglas* 319). Es decir que no proponemos una descripción que exponga que Olivari atravesó un período realista que luego fue superado, o en el mejor de los casos, reemplazado por uno de vanguardia. Y tampoco se trata de catapultar la obra vanguardista como la “verdadera” o auténtica, y ni siquiera de describirla como “una síntesis superadora” de ambas tendencias (realismo y vanguardia).

En cambio, buscaremos explicar cómo Olivari produjo su posición de escritor en los distintos momentos de su trayectoria, entendiendo que cada una de esas posiciones articuló, muchas veces conflictivamente, disposiciones con relaciones sociales activas (Bourdieu, *Las reglas*; Williams, *Marxismo y literatura* 226). Es decir que reinsertar su figura en el espacio histórico constituido dentro del cual se construyó como escritor permitirá comprender no solo la curva que trazó ese particular desplazamiento por el espacio social y específicamente literario, sino atisbar la lucha de fuerzas a partir de las cuales logró construir y ocupar sus distintas posiciones; lo que es, por supuesto, una forma de revisar las

descripciones de un sector del campo literario. Claro que no se trata de seguir únicamente las posiciones asumidas y el recorrido efectivamente comprobable en ese espacio, sino de interrogar en el conjunto de su escritura –la estrictamente literaria y la programática o periodística- la configuración de este proceso.

Proponemos, de este modo, un recorrido que acompaña la trayectoria de Olivari en el espacio literario desde sus comienzos en el circuito ampliado de producción y circulación, cercano a los escritores que conformarán el grupo de Boedo y a una búsqueda estética asociada al realismo literario, donde nos detenemos en lo que llamamos “relatos de comienzos en el mercado”;⁴¹ pasando por su participación en la revista *Martín Fierro*; hasta llegar al prólogo de *El gato escaldado*, su último poemario durante la década.

2.-Los comienzos en el mercado cultural: el imperio del capital

La década de 1920 –reiteramos: el momento en el que Olivari realiza sus primeras intervenciones públicas como escritor-, se caracterizó por la transformación de las condiciones de ingreso al campo cultural y de legitimación de la escritura literaria, según fue estudiado en diversas oportunidades (Montaldo (comp.); Romero y Gutiérrez; Sarlo, *Una modernidad periférica*; Altamirano y Sarlo; Gramuglio(dir.) *El imperio*). Durante este período, la expansión del mercado editorial alcanzó un fuerte impulso que testimonia un crecimiento efectivo del público lector cuyas competencias y posibilidades de acceso a la letra impresa eran variadas. Pero también, y esto ha sido señalado un poco menos, un examen de esta oferta diversa de materiales impresos evidencia que muchos de esos lectores saltaban la frontera para comenzar a escribir y a publicar sus escritos.⁴² Al igual que en la lista de los alumnos de Alonso Criado, bastaría un rápido recorrido por los catálogos de las colecciones de “literatura barata” para comprobar, en la diversidad de nombres, además de que la escritura se había vuelto una ocupación posible y remunerada (recordemos que se pagaba por estas colaboraciones), que esos apellidos exponen el origen y ascendencia inmigratorias y por tanto social, de los nuevos escritores.

⁴¹Para la noción de comienzos, véase de Said, *Beginnings*. Aquí define a los comienzos como “el primer escalón en la producción intencional de significado” (2).

⁴² Un estudio de este proceso a partir de *Caras y Caretas*, puede consultarse en Rogers, “Escuela de aficionados”.

Olivari –que integraba este proceso de ampliación y comenzaba a escribir al mismo tiempo que muchos otros jóvenes- en sus primeros textos ensayó una serie de estrategias que buscarían la diferenciación de su escritura respecto del cúmulo que se publicaba en el momento. De este modo, a las estrategias de diferenciación motivadas por la necesidad de construir un proyecto estético, es decir de conquistar una lengua propia para su literatura, según veremos en los capítulos siguientes; superpuso estrategias de singularización necesarias para competir en el mercado. Esas marcas de diferencia serán también, las marcas básicas de su escritura y definirán sus posiciones en el campo literario.⁴³ Como señalamos, Olivari participó y se desplazó de modo constante a lo largo de toda su trayectoria, tanto en el mercado como en los diferentes estratos del universo cultural. Esto no quiere decir, sin embargo, que se haya tratado de estrategias desprovistas de conflictos y vacilaciones. Es así que su posición se va construyendo como ambivalente y en su escritura se puede notar que esa ambivalencia es cada vez más estratégica y deliberada.

Las primeras narraciones que escribe Olivari, entre 1922 y 1923, son historias de amor. Se trata de amores adolescentes, de iniciaciones frustradas y de fracasos sentimentales. Con la excepción de la novela breve *¡Bésame en la boca Mariluisa!* (1923), y del cuento “Sol del mediodía” (1922), el desenlace en el resto de los relatos del período es infeliz. En gran parte de la literatura que Olivari produce durante estos años el amor nunca triunfa y en el grupo particular de textos que aquí estudiamos, esto ocurre porque los protagonistas carecen de dinero. Es decir que en una serie compuesta por los cuentos “El verdadero encanto de la bohemia” y “Glosa de un amor que no tuve” pertenecientes a *Carne al sol* (1922), y las novelas breves *La carne humillada* (1922); *¡Bésame en la boca Mariluisa!* (1923); e *Historia de una muchachita loca* (1923); la anécdota sentimental se cruza con figuraciones de la pobreza y de la falta de dinero, y además, con protagonistas descriptos como “poetas”. A su vez, este conjunto se singulariza, salvo *Historia de una*

⁴³ Estas estrategias pueden entenderse como parte de la dialéctica de la distinción analizada por Bourdieu “Es entonces la ley misma del campo y no –como se sugiere a veces- un vicio natural lo que compromete a los productores en la dialéctica de la distinción, frecuentemente confundida con la búsqueda, a cualquier precio, de toda diferencia capaz de arrancarlos del anonimato y de la insignificancia. La misma ley que impone la búsqueda de la distinción impone también los límites dentro de los cuales puede ejercerse legítimamente” (Bourdieu, *La producción de la creencia* 94).

muchachita loca, por un narrador en primera persona que juega ficcionalmente con lo autobiográfico. Olivari conecta, entonces, en estas primeras escrituras amor y dinero a partir del relato de la iniciación amorosa y sexual de protagonistas que componen figuras de poetas jóvenes. En otros términos, en los relatos que escogimos Olivari propone una serie de representaciones que ligam amor, dinero y literatura en el momento de iniciación sentimental. En este corpus los protagonistas de las historias son jóvenes pobres y poetas que se enamoran y el dinero, aunque de diferentes maneras, es un factor decisivo en sus relaciones.

Si bien se trata entonces, de relatos de iniciación, el conjunto de estos escritos no podría describirse como relatos de comienzos literarios en su sentido más usual puesto que no contienen escenas de escritura o son éstas mínimas, y el personaje no se debate sobre cuáles corrientes estéticas o estilos adoptar (aunque sí discute corrientes estéticas, como veremos). Tampoco los protagonistas se preguntan qué escribir, ni cómo hacerlo. Si se definen como escritores no es porque escriben, sino porque dicen que son poetas y esta cualidad, más que una actividad, especifica un estilo de vida y una condición. En rigor, son jóvenes lectores cuya imagen parodia y exagera, por ejemplo, el ideal finisecular del “hombre de letras”: leen, declaman, recitan o hablan como si pronunciaran discursos, y contemplan extasiados la naturaleza. En este sentido, las narraciones ponen en escena una ideología que los mismos relatos asocian al romanticismo y donde la construcción de una identidad de escritor no se vincula tanto con el desarrollo de una actividad como con la identificación con una personalidad especial: la de poeta y artista. Es esta condición la que los relatos ponen en crisis a través de la anécdota sentimental: el amor empuja a los jóvenes protagonistas a confrontar sus idealizaciones literarias (sustentadas en lecturas románticas) con un espacio social regido por el dinero. Podríamos decir de esta manera, que se trata de un tipo particular de relatos de comienzos donde los protagonistas se sitúan en el ámbito ampliado de la cultura y en el mercado. Una y otra vez aparecen citas y referencias a lecturas en ediciones baratas y en revistas, a canciones de éxito radial, a consumos culturales seriados y a entretenimientos barriales (desde reproducciones de cuadros en almanaques hasta partituras o adornos, espectáculos donde se recitan poesías y personajes que concurren al cine). Incluyen las reflexiones o los simples comentarios de los protagonistas sobre la posibilidad de obtener dinero y reconocimiento a cambio de un

poema, o sobre la expectativa de editar aquello que tienen escrito. Son en este sentido, relatos sobre los comienzos *en* el mercado.

Es decir que son narraciones donde la pregunta por la identidad en tanto escritor se formula en el mercado de bienes culturales y simbólicos, antes que en un espacio restringido del campo literario. El conflicto central gira en torno a la pregunta qué es ser un artista o un escritor en el mercado, y si es posible entonces, continuar siendo un artista romántico, bohemio e idealista. El modo en que se desarrolla la historia amorosa, o mejor, el hecho mismo de que traten una anécdota sentimental –de enamoramiento adolescente y juvenil- pone en escena ese conflicto: mientras que el personaje poeta ama platónicamente y se resiste a concretar el encuentro físico, las mujeres se dejan llevar por sus deseos sexuales y de dinero, y señalan (más bien gritan) la inadecuación del modelo de vida romántico que conduce a los protagonistas al fracaso. En otras palabras, para triunfar en el amor, los jóvenes poetas deben desprenderse de sus concepciones sobre la vida cimentadas, según afirman los relatos, en una biblioteca romántica, modernista y decadente.

Durante la década, en la literatura de Olivari la centralidad de los personajes femeninos posibilita articular estos diferentes conflictos y problemas. Y si aquí pueden pensarse como contrarios de los jóvenes protagonistas, también parecen figurar el lugar del público lector en tanto representan aquello que los poetas buscan conquistar. Así el narrador protagonista de “El verdadero encanto de la bohemia”, después de la ruptura con su novia no tendrá su corazón herido, pero sí su “orgullo de artista”.

Al mismo tiempo, desde esta perspectiva no podría dejar de inscribirse a las narraciones en el espacio de su publicación. Tanto los cuentos, pero sobre todo las novelas breves, participaban del circuito de producción ampliado: son relatos sobre los comienzos en el mercado escritos en el mercado. Es decir que participaban de un espacio, como precisó Sarlo, dominado por “el imperio de los sentimientos” (*El imperio*), en tanto las historias estaban sujetadas a la anécdota sentimental. Olivari, que escribió estas primeras narraciones para la zona de las novelas semanales y de las ediciones baratas, también eligió historias de amor, pero las escribió eróticas y burlonas a través de la parodia del personaje masculino, y trocó, podríamos decir, ese imperio de los sentimientos por el imperio del

capital al desplazar el conflicto amoroso e individual y poner en el centro el conflicto económico, o mejor, el del escritor y del artista en una cultura mercantilizada.⁴⁴

Seguiremos en los primeros escritos de Olivari, entonces, una formulación progresiva de una figura de escritor que encuentra su correspondencia en sus movimientos y estrategias en el mercado y sus fronteras. Durante los primeros años de 1920, este itinerario se iniciaba con el distanciamiento de una figura de artista romántico en su versión

⁴⁴ Así como la hipótesis sobre el imperio de los sentimientos puede extenderse a otras zonas del campo literario, según plantea Contreras cuando analiza una persistente matriz sentimental en la narrativa de Quiroga (Contreras); su interrogación y cuestionamiento desde el imperio del capital –que sería una forma de configurar el proceso de mercantilización de la cultura–, también ocurre en otras formas culturales como el tango. En 1926, Enrique Santos Discépolo escribió “Qué vachaché”, un tango de éxito demorado por cuya causa fue acusado de incitar “las bajas pasiones del pueblo” (Ulla 111). La letra importa porque sintetiza uno de los conflictos que organizan los relatos de Olivari, escritos apenas unos años antes; es más, podría decirse que traman los mismos sentimientos. Ambos proponen una visión de la vida social y cotidiana dominada por intereses económicos y una figura masculina que no logra desenvolverse con eficacia en ese nuevo espacio. Así, cruzan una situación de fracaso amoroso con un sujeto descolocado (un “disfrazao...sin carnaval...”; un “otario” y “engrupido”), que remite y reenvía a la figura del artista, junto con figuras femenina que condensan los valores del mercantilismo y rechazan las conductas de estos personajes masculinos. Es decir que el tango de Discépolo y los relatos de Olivari ponen en escena un conflicto donde resuena un problema equivalente: la incompatibilidad o mejor, el desajuste entre los valores que regirían en una sociedad mercantilizada y un tipo de sujeto que en el tango parecería asociarse a una figura de idealista o de militante (“ni oírte así decir tanta pavada...¿No te das cuenta que sos un engrupido?¿Te crees que al mundo lo vas a arreglar vos?”), y en las narraciones olivarianas, a una imagen de artista. Como en los relatos de Olivari, en el tango la relación amorosa fracasa por falta de dinero. Mientras que el llamado a aceptar aquello figurado como una realidad social nueva e inevitable, se atribuye a los personajes o a las voces femeninas, en cambio los personajes masculinos se caracterizan por un idealismo que en diferentes grados, explica cierta torpeza para desenvolverse en las nuevas condiciones de vida (“Piantá de aquí, no vuelvas en tu vida. /Ya me tenés bien requeteamurada. /No puedo más pasarla sin comida”). Por otro lado, la bibliografía especializada explica “Qué va chaché” como un punto de inflexión respecto de las letras de tango del período, precisamente por la incorporación de una temática que transgrede los esquemas repetidos. Si hasta ese momento “La letra de tango como anécdota no “podía” ser otra cosa que el cantar la desdicha del hombre abandonado y a la infeliz costurera” (Galasso 106); en este segundo tango de Discépolo la mujer es la que abandona al hombre que, además, no es un guapo ni un malevo. Sergio Pujol, en este sentido, describe cómo Discépolo trabaja su escritura y con qué materiales: “Abandonó gran parte de la influencia modernista que hacía estragos en otros letristas (Rubén Darío fue el héroe literario de cientos de poetas argentinos, durante muchos años) y tradujo al formato “menor” de la canción ciertas ideas dominantes de la época: el grotesco teatral, el idealismo crociano, el extrañamiento pirandelliano”. Para cerrar, Pujol se detiene en el tipo de trabajo con la forma que propone Discépolo: “La proliferación de ideas en cada letra hallaba en el humor socarrón y en el lirismo de la música un cierto equilibrio, una compensación sensorial, un modo de “decir cosas” en y a través del tango. Ningún otro autor llegaría tan lejos” (Pujol). En este sentido, la escritura de Discépolo además de dialogar con las visiones y significados que también propone Olivari, subraya el carácter no meramente reproductivo de los llamados productos de la cultura popular y masiva. Esto no solamente porque Discépolo trabaja con una forma convencionalizada y transgrede algunos de sus elementos; sino porque en un tango como el citado, puede leerse una configuración conflictiva de una experiencia que aún estaba produciéndose, según podría deducirse de las primeras reacciones adversas y de incompreensión que genera “Que va chaché”.

bohemia más idealizada⁴⁵ y la colaboración abierta en las colecciones de literatura barata – en donde además, propone y cuestiona otras figuras de escritor-; y lo encuentra al finalizar la década consagrado y asociado a la vanguardia martinfierrista, pero también escribiendo letras de tango que homenajean a la inmigración italiana y que grabadas por Gardel, serán un éxito comercial, o participando en medios masivos, como el diario *Crítica*.

2.1-Cómo *hacerse* escritor: entre el bohemio y la emergencia de un escritor moderno

Carne al sol (1922), el primer libro de cuentos de Nicolás Olivari, es uno de los títulos que dejará de mencionar en los recuentos de su producción a partir por lo menos, de 1929,⁴⁶ cuando su nombre ya se asociaba al martinfierrismo y a los jóvenes de la vanguardia. Tanto la escritura, los contenidos culturales que trabaja, como la materialidad misma de libro barato y su realización tipográfica,⁴⁷ permiten pensar en un tipo de relación con la cultura letrada inscrita en el circuito de producción ampliada, es decir, vinculada a los sectores populares; aquí pensados como un conjunto heterogéneo de identidades cambiantes y bordes imprecisos, de localización barrial y de origen mayormente inmigratorio, aunque no exclusivamente (Romero y Gutiérrez).⁴⁸ Del mismo modo hay que situar sus novelas breves, según veremos más adelante.

⁴⁵ Para una descripción de la bohemia en Argentina, seguimos a Rivera en *Los bohemios*; Sarlo, *Bohemia literaria y cosmopolitismo*; y Pastormerlo, “Democratización”; “El borracho de Castellanos”. Un estado de la cuestión sobre las relaciones entre bohemia y anarquismo, pueden encontrarse en Viñas, *Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista* y Ansolabehere. Un estudio de la bohemia europea que considera sus relaciones con la burguesía desde un punto de vista más complejo que el de la sola oposición, puede leerse en Seigel. Por su parte, Benjamin parte de Marx y su inclusión de los conspiradores profesionales entre los bohemios (“El París del Segundo Imperio en Baudelaire”). En Bourdieu, una descripción de la bohemia en sus vínculos con la constitución del campo literario francés, específicamente en su etapa de emergencia (1840-1870): *Las reglas del arte* 88-93. En Traverso, consultamos una caracterización de la condición bohemia, sus vínculos con la política, y cómo fue pensada desde el pensamiento de izquierda.

⁴⁶ Por ejemplo, en *El gato escaldado* (1929), cita solamente como obra previa a *La amada infiel*, con la leyenda “agotado”, y *La musa de la mala pata*. En cambio, la edición de *La musa de la mala pata* de 1926 incluía: *Carne al sol*, *Manuel Gálvez ensayo sobre su obra*, *La amada infiel* y las dos novelas breves que fueron traducidas en Brasil: *¡Bésame la boca Mariluisa!* y *La mala vida* (inhallable hasta el momento).

⁴⁷ En este sentido pueden pensarse las numerosas erratas ortográficas, el uso no convencional de los signos de puntuación y vacilaciones léxicas entre las que se incluye, por ejemplo, el voseo.

⁴⁸ En su ya clásico trabajo, describen un modo de pensar a los sectores populares que ocupan el espacio social en la década de 1920, que encontramos productivo para algunas de las configuraciones y visiones que formula la escritura de Olivari: “los sujetos populares no son un sujeto histórico, pero sí un área de la sociedad donde se constituyen sujetos” (Romero y Gutiérrez 41).

En este sentido, importa subrayar que los espacios en la mayoría de los relatos son barrios populares o lugares identificables y apartados de la ciudad de Buenos Aires (el Tigre, Palermo, las afueras de Belgrano). La imagen barrial que Olivari compone es similar a la que los historiadores realizarán varias décadas después:

La vida en el barrio, a menudo distante del lugar de trabajo, unida al acortamiento de la jornada de labor, dieron [sic] nuevas posibilidades a la vida en familia y al uso del tiempo libre y posibilitaron el surgimiento de nuevas formas de relación [...] Fue una cultura más bien popular que específicamente trabajadora. Fue conformista y reformista, antes que contestataria, en parte [por] la triunfante imagen de la sociedad móvil. (Romero y Gutiérrez 49)

En consonancia con esta visión, los pequeños cuadros barriales sirven de ambiente para las escenas eróticas e incorporan las costumbres de la vida en la ciudad moderna. De allí que los relatos se sitúen en el barrio, el cine o los basureros;⁴⁹ refieran a los inmigrantes, las fiestas en sindicatos y pequeños salones, a los espectáculos públicos,⁵⁰ a la lectura, generalmente de revistas, a la reunión en el bar después de una jornada de trabajo, o el intenso trajín de la ciudad.⁵¹ Pero la descripción de Olivari no es costumbrista en tanto predomina la mirada crítica, distanciada; incluso, la denuncia explícita entrecorta las descripciones.

En este contexto, las escenas que remiten a aspectos de la vida literaria o a una sociabilidad facilitada por la literatura, suceden en la vida cotidiana de esos personajes comunes que no tienen vinculación con los círculos literarios en su sentido más tradicional

⁴⁹ En *Carne al sol*, por ejemplo, los cuentos “Revelación” y “La caída”, están situados en algún barrio “de progreso” de Buenos Aires, aunque sin precisar el nombre. “Bajo Belgrano” transcurre en una quema de basura. Los personajes de “Resurrección imposible”, van a pasear al Tigre y los de *La carne humillada* a la costa de San Isidro. La protagonista de *Historia de una muchachita loca* visita a una tía en Lanús, y el narrador de *¡Bésame en la boca Mariluís!* pasa una temporada en Villa Porvenir. Mientras que el narrador de “El verdadero encanto de la bohemia” pasea por los bosques de Palermo, el de “Glosa de un amor que no tuve” camina por una abarrotada calle Florida.

⁵⁰ Los cuentos “Revelación” y “La caída”, que estudiaremos en el capítulo siguiente, representan situaciones de esta clase.

⁵¹ Los personajes de “Resurrección imposible”, por ejemplo, se encuentran en un bar al salir de la oficina: “El compás de espera que en la actividad del día bonaerense, de seis a siete, márcase [sic], cual un respiro momentáneo al furioso jaderar del afán colectivo, encontró a Roque y a su acompañante, bajo los arcos voltaicos del bar, junto al ventanal, viendo desfilar, la caravana diaria y eterna de las aceras, llena de mujeres, hombres y cosas” (Olivari, *Carne al sol* 46).

o clásico. En el conjunto de sus primeras narraciones, se trata de la literatura en el barrio, del modo en que circula entre los trabajadores, entre estudiantes, o en el interior de una familia. Y cuando se trata de escritores, son figuras jóvenes situadas por afuera del campo literario. Aún en la novela breve *¡Bésame en la boca Mariluisa!*, el único relato en el cual, como veremos, se incluye alguna referencia a la sociabilidad entre escritores, predominan las escenas entre lectores comunes.

También integran este espacio cultural un conjunto heterogéneo de discursos cuyos temas, retóricas y sensibilidades remiten a universos simbólicos definidos y gozan de una amplia circulación social. Entre ellos, el romanticismo y el modernismo, sus diccionarios, sus tópicos y figuras, ingresan a la literatura de Olivari como parte de este universo cultural. Beatriz Sarlo al analizar las colecciones de novelas semanales, describe un “fondo común” que alimenta el estilo de esos relatos y que constituye, a nuestro entender, parte del repertorio cultural del circuito de producción y consumo en que se mueve la escritura de Olivari. Según Sarlo:

Lo que existe, más bien, es un patrimonio estilístico colectivo, un fondo común que proviene, transformado y simplificado, de la literatura ‘cultá’, tal como era leída, escrita y traducida, en la Argentina, entre 1890 y 1910. A este fondo aportan el modernismo (en especial según la versión Amado Nervo), el decadentismo, la novela sentimental francesa y un repertorio de clisés tomados de las traducciones de lo que hoy consideramos literatura epigonal (*El imperio* 215)

Sin embargo, en este trabajo intentamos mostrar que la presencia de este fondo común en las narraciones de Olivari no implica usos y apropiaciones homogéneas ni unidireccionales. Al contrario, como veremos, es este universo cultural asociado a la zona ampliada de la cultura uno de los elementos que permitirá la configuración de una flexión vanguardista en el espacio de la literatura local.

En suma, en relación principalmente con estas tradiciones, pero no únicamente en relación con ellas, y también en consonancia con algunos de los modos en que operaban en el proceso de la cultura, se articulan en la escritura las principales tensiones que modula la voz narradora y que se proyectan, a su vez, en la configuración de una figura de escritor cuyos sentidos varían a través de un recorrido propuesto por las narraciones. En otras

palabras, elegimos seguir uno de los caminos posibles para leer los relatos en este tramo: el que permite pensar el modo inestable en que se construye la voz narradora y el itinerario que imagina en tanto respuesta a la pregunta por la identidad social del escritor.

Los dos relatos que cierran *Carne al sol* (“El verdadero encanto de la bohemia” y “Glosa de un amor que no tuve”) ficcionalizan una conexión problemática entre las figuras de escritor disponibles y las situaciones de ingreso al campo literario y al mercado en un momento en el que, como veremos, imaginar la entrada a ambos circuitos podía superponerse, es decir que el escritor se imaginaba incorporándose simultáneamente a la zona ampliada de producción y logrando una aceptación específica. En ambos cuentos – cuyo tono burlón, por momentos irónico, contrasta notablemente con el modo sentencioso y solemne de los relatos previos- el narrador en primera persona compone una figura de artista joven. En principio, ambas son historias de amor: “El verdadero encanto de la bohemia”, relata una iniciación sexual; y “Glosa de un amor que no tuve”, como su título lo anticipa, un deseo que no puede concretarse. Sin embargo, es el dinero –precisamente su carencia- y no la anécdota sentimental, lo que detona el conflicto en las dos narraciones: no poseer dinero es el principal obstáculo que aleja a estas figuras de artistas de aquello que desean.

Ubicados uno a continuación del otro, los cuentos son consecutivos en la temporalidad que narran: mientras que “El verdadero encanto de la bohemia” sucede entre la primavera de 1917 y mayo de 1918 (59); “Glosa de un amor que no tuve”, comienza con la frase “La vi en la calla Florida el 24 de Junio de 1922” (61). El protagonista del primer relato se llama como su autor, Nicolás, y es más joven que el otro protagonista, cuyo nombre no se informa. Estos elementos, el conflicto que los articula y la edición consecutiva posibilitan leerlos como una secuencia que ensaya una respuesta a las preguntas por la definición del escritor (qué es y cómo se hace un escritor). Componen, en este sentido, lo que describimos como un relato de comienzos literarios en el mercado; es decir, una configuración literaria sobre la experiencia de iniciar una carrera de escritor que

en estos casos, subraya la colisión y el desajuste entre las figuras disponibles y aprendidas, y un espacio cultural de creciente mercantilización.⁵²

En una primera aproximación, “El verdadero encanto de la bohemia” es un relato de iniciación sexual e ingreso en la vida adulta que describe el fracaso de un lector adolescente y romántico en su intento de vivir una experiencia bohemia (“yo huía de clase para leer bajo los árboles versos románticos” (58)). Aunque no hay escenas de producción, el narrador se autofigura como un poeta y desde el título, pone en escena que un modo de imaginar la vida del escritor consistía en identificarlo con el bohemio. Sin embargo, a lo largo del cuento el protagonista advierte, gracias al desengaño amoroso, que ese modelo de vida estaba fundado en principios estéticos contrapuestos a los que parecieran necesarios para triunfar en la vida social. En este sentido, el relato construye una oposición entre la bohemia -que aquí representa a la vida literaria- y la vida social. Su elección de la bohemia podría vincularse, entonces, con que era una de las representaciones sociales, probablemente la dominante, sobre la vida del artista. Es decir que el cuento señala que la bohemia era una de las figuras disponibles para comenzar a imaginar una respuesta a la pregunta por la identidad del escritor.

La vida bohemia de Nicolás consiste en sus paseos solitarios o en compañía de la novia por los parques de la ciudad. A partir de la huída de la escuela y la fuga del hogar paterno, deambular y leer son las actividades que el relato opone a las obligaciones.

⁵² Entre las figuras disponibles incluimos a las tardorrománticas y modernistas configuradas en Argentina alrededor del Centenario. Resultan pertinentes, en este sentido, los trabajos de Gramuglio sobre Gálvez. En “La construcción”, advierte el conflicto entre el “escritor amateur”, heredero de la generación del ochenta, dedicado a la literatura en su condición de un espíritu refinado y un tipo de escritor profesional (a partir de Gálvez y de Lugones, Gramuglio sintetiza las imágenes que construyen como “patrióticas” y “apostólicas”) que se consagra sistemáticamente a la escritura con la aspiración de obtener prestigio y legitimidad. “Si la retribución material –dice Gramuglio- aunque deseada, no aparece revestida de valores positivos, es en la retribución simbólica donde se juegan todas las aspiraciones visibles que se juzgan como nobles: por un lado, en el reclamo de que las clases dominantes otorguen un reconocimiento que legitime socialmente el estatuto del escritor; por el otro, en la demanda de que la sociedad en su conjunto devuelva al escritor una imagen positiva de sí mismo, admitiendo la importancia de su función” (“La construcción” 53). Esta clase de aspiraciones son las que diferencian, como estudiaremos en este capítulo, a los escritores del Centenario de figuras como la de Olivari. Sobre este punto, además consultamos Altamirano y Sarlo; Dalmaroni, *El nacimiento*; Viñas, *Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños*. Rivera, a su vez, propone una descripción que ilustra la figura de escritor interrogada en los relatos de Olivari: “Todos o casi todos (y aclaro que estoy hablando de los jóvenes escritores que comenzaron a producir su obra entre fines del siglo XIX y los días del Centenario) acariciaron un proyecto sutil y ambicioso de gloria literaria, que hundía sus raíces en cierta concepción quizá sobrevalorada del papel asignado a la literatura y en algunos modelos prestigiosos de la ola romántica y del simbolismo francés” (Rivera, “Prosas de bohemia” I).

Como resulta evidente, este estilo de vida bohemia poco se parece a la representación murgueriana: la sociabilidad grupal, noctámbula, afincada en los bares y vinculada al consumo de alcohol o el gasto rápido de todo el dinero que se obtiene son tópicos que no pueden hallarse en el cuento de Olivari.⁵³ En efecto, la vida literaria entendida como la participación en un espacio social específico, se restringe a escenas de lectura solitaria, declamaciones a la novia, o monólogos del narrador en un lenguaje estetizado (“todos los sueños rimados con que envenenaba a la noche, en mi buhardilla, bajo exiguo quinqué que alumbraba a Bécquer, Darío, Shelley” (57)). Asimismo, además de lo que indican estas lecturas románticas y modernistas, las referencias y citas que incorpora el protagonista y la retórica que emplea sugieren un universo cultural que podría situarse, de acuerdo con lo que anticipamos, en el espacio de la cultura ampliada. Por ejemplo, cuando conoce a la muchacha mientras pasea por el Jardín Botánico, la describe a partir de materiales populares de la cultura impresa: “Ella venía lenta por las alamedas, y como en las viejas viñetas de Mari- Castaña que tanto entonces gustaba” (57). O, en cuanto al diccionario, recurre a imágenes cristalizadas como “mañana azul de primavera” (56; 57).⁵⁴

Es decir que la vida bohemia en el cuento se relaciona más bien, con una representación social sobre la vida literaria y artística idealizada y de matriz romántica, de la cual el narrador participa más que nada, por su pobreza. Una pobreza que sin embargo, lejos de convertirlo en un artista lo confina a trabajar en un oscuro almacén de barrio, con los sueños perdidos y llorando por la muerte de sus ideales: “Ahora [...] sólo agito de vez en cuando, un lamentable muñón de ala” (60).

⁵³ Traverso enumera “los rasgos clásicos de una vida bohemia”: “El rechazo de las convenciones burguesas, la falta (o la renuncia voluntaria a) un domicilio fijo y un trabajo regular, la frecuentación de los cafés, los cabarets y los bares populares, el gusto de la vida nocturna, una libertad sexual ostensiva, una inclinación bastante pronunciada por el alcohol y las drogas, la repartición comunitaria de los escasos recursos disponibles e incluso a veces un cierto “sectarismo”, marcado por el uso de códigos secretos, reservado a una cofradía de iniciados [...] Una actitud estética que se manifiesta en las apariencias –cabellos largos, vestimentas extrañas y descuidadas” (70).

⁵⁴ En este primer libro de cuentos, *Carne al sol* (1922), registramos una tensión en el uso de la lengua entre un registro hiperliterario (cargado de imágenes, metáforas, referencias artísticas, un diccionario modernista, pronominalización, casticismos) y la irrupción de expresiones de la oralidad rioplatense. Volveremos sobre este punto en el capítulo siguiente.

En verdad, el relato pareciera señalar que la experiencia de la pobreza que atraviesa el protagonista produce que el “encanto” que mistificaba una imagen literaria y romántica de la vida bohemia se desvanezca junto con las ilusiones del adolescente. Es más, la pobreza atenta contra “el verdadero encanto de la bohemia” referido en el título -que entonces puede leerse como una ironía- y articula ese desajuste entre la imagen de una forma de vida de artista idealizada y la ficcionalización de la experiencia de un personaje adolescente que en Buenos Aires, durante las primeras décadas del siglo XX (“El 14 de mayo de 1918”, sitúa el narrador), se lanza a vivir la bohemia porque cree que ese es el modo de ser un artista. Sin embargo, solo encuentra una de sus características: la pobreza.

Junto con el despertar sexual, el proceso de formación del narrador protagonista conlleva la entrada en la vida “práctica” y el conocimiento de “la verdad” sobre el amor, las mujeres y el dinero. En el cuento, estos aprendizajes se sintetizan en el descubrimiento de la idealización romántica: “Yo tenía diez y ocho años, una cáscara romántica impermeable a la estulticia humana y un libro de Hugo bajo el brazo” (56). Es decir que el protagonista realiza un recorrido que va desde un enamoramiento moldeado en patrones literarios (“puse en ese mi amor adolescente todos los sueños rimados” (57)), hasta la experiencia de la decepción y de sentir el “orgullo” herido (60) porque finalmente, ella se casa con un “hombre rico y viejo” para que – explica en una carta la muchacha demostrando su sentido práctico- él pueda convertirse en su amante:

<<Nuestro amor para vivir eterno ha menester precaverse de los resfríos; si continuamos amándonos a la luz de la luna [...] No resistirá al tercer constipado>>. Como se ve, era una muchacha esencialmente práctica; mis inhalaciones de romanticismo fueron ineficaces (60)

En este relato retrospectivo de la ruptura, el narrador explicita los motivos que produjeron el fracaso sentimental: no fue la ausencia de amor, sino la falta de dinero y la ineficacia de su romanticismo para modificar o hacer tolerable esa carencia.

De esta forma, la rememoración le posibilita al narrador asumir una posición distanciada respecto del adolescente romántico. Así, para inscribir a esa figura de artista en el pasado, en las líneas finales retoma la primera frase del cuento que lo presentaba como a un idealista y creyente lector de Víctor Hugo (“Yo tenía diez y ocho años [...]” (56)), y la

reescribe agregando una adversativa (“Pero”) y un adverbio temporal (“entonces”) que advierten sobre el cambio:

Pero yo entonces tenía diez y ocho años, una cáscara romántica impermeable a la estulticia humana y un libro de Hugo bajo el brazo.

Condimentaba todo este desasusado lirismo un infinito orgullo de artista, fruto de la ingenuidad de mis años mozos. Por ello, ofendido de su proposición, no le contesté (60)

Sin embargo, los términos que elige para dar cuenta de su desengaño más que remitir a los sentimientos de un joven enamorado, refieren a sus sentimientos como escritor: no es el corazón lo que quedó ofendido o lastimado, sino su “infinito orgullo de artista”. Es en este sentido que los relatos permiten pensar la configuración de una identidad de escritor que se trama en el conflicto amoroso. O, de otro modo, el conflicto sentimental advierte la inadecuación de la respuesta bohemia a la pregunta sobre qué es un escritor.

Ahora bien, el párrafo citado contiene una fórmula con la cual el narrador sintetiza sus sentimientos y su actitud de artista adolescente (“este desasusado lirismo”) y que le permite aclarar que esa figura también podía percibirse como anacrónica, fuera de uso, o fuera de lugar. Como se ve, en esta tensión se mueve el conflicto que plantean los relatos: si la del artista bohemio era una figura disponible y aún, dominante en el espacio social, también estaba no obstante, en desuso, es decir, demasiado arraigada en el pasado para resultar practicable en las nuevas condiciones de la vida literaria. En este sentido, la bohemia representa una etapa circunscripta a los “años mozos”, es decir, una etapa de iniciación, por lo menos para los escritores ligados a la biblioteca romántica y vinculados al espacio ampliado de la cultura.

Que la figura del bohemio fuese una de las imágenes de artista disponibles a comienzos de 1920, podía atribuirse por un lado, a su configuración literaria, es decir, se trataba de una imagen conocida y aprendida a través de la literatura. Libros como *Escenas de la vida bohemia* (1849), de Murger y *El mal metafísico* (1916), de Gálvez constituían lecturas frecuentes para los jóvenes de las clases emergentes, cuestión que en el caso de

Olivari corroboran sus epígrafes y citas.⁵⁵ Pero también, como buscaba representar la novela de Gálvez, bohemia definía el estilo de vida de un grupo de escritores que habían desarrollado sus actividades alrededor del Centenario. En este sentido, la del bohemio era una figura con una historia local, aunque breve, difícil de ignorar para un campo literario incipiente como el argentino. Próxima temporalmente, la “edad dorada” de la bohemia en Buenos Aires conservaba su presencia por ejemplo, en la figura de Charles Soussens, vigente en la década, que representaba al arquetipo del artista bohemio.⁵⁶ La circulación de la leyenda bohemia tenía, entonces, dos aspectos: uno era el estrictamente literario que condensaba a la vez que configuraba, una imagen social del artista (una identidad social) y de las prácticas artísticas, así como conservaba un halo de fascinación en su combinación con los rasgos del artista romántico (una imagen de artista más universal que contribuía a construir una definición esencialista del quehacer artístico). El otro aspecto se vinculaba con la presencia de la bohemia en la vida literaria porteña; esto es, como atributo o como imagen de escritores reales. Pero al mismo tiempo, se sabe, se habían perfilado otras figuras de escritor que disputaban con la del bohemio: por un lado, la del escritor profesional que ya contaba con una tradición en el espacio literario local y adquiere, en esos años, nuevos matices y significaciones; por otro lado, el bohemio se encuentra con figuras más novedosas, como la del escritor vanguardista. En este sentido, Monteleone precisa una de las claves que incide en el abandono de la figura del bohemio y que desde nuestra perspectiva, constituye la principal diferencia con los modos de imaginar qué es un escritor y su relación con la producción que se pondría en juego en las nuevas condiciones sociales: “Puesto que el bohemio no pone libros en circulación que se transformen en mercancía, su obra no puede comprarse”. La imagen del bohemio, desde esta perspectiva, avanzada la década de 1920, aparecía asociada al fracaso, o por lo menos a un tipo de frustración económica que en las nuevas condiciones del campo y de acuerdo con los parámetros

⁵⁵ Por ejemplo, en *Manuel Gálvez ensayo sobre su obra* (1924), junto a Stanchina escribe: “Llevado por su vocación de artista, frecuenta los medios literarios y hace un poco de vida bohemia, esa vida bohemia que tan magistralmente reprodujera después en su novela *El mal metafísico*. Lee mucho y le apasionaban algunos escritores que predominaba entonces: Ibsen, Maeterlinck, Verlaine, Rubén Darío, Anatole France, Tolstoi” (8). Retomaremos este trabajo más adelante.

A su vez, en la contratapa de *Carne al sol*, anuncia uno de sus libros en prensa: “Opiniones Inofensivas.- (*Humilde destilación de veneno sobre Ricardo Leon, Lamartine, Benavente, Murger y cien literatos más*)”.

⁵⁶ Sobre Soussens y una revisión de la bohemia local, véase Monteleone.

sociales de éxito/fracaso dominantes en una cultura mercantilizada, condicionaba también, siquiera imaginariamente, el reconocimiento simbólico.

¿De qué modo el relato formula, entonces, la inadecuación del artista bohemio? Especialmente a través de los problemas que produce la falta de dinero. Además de advertir la ineficacia del romanticismo para modificar la realidad de su relación amorosa, durante este recorrido Nicolás aprende que las concesiones que realiza –como cambiar su nombre porque la joven prefiere llamarlo Carlos- no son suficientes mientras viva en la miseria: “Sucio y melenudo, huído del hogar, viviendo a salto de mata y con la culera del pantalón cada vez más rota” (59). Sin dinero y sin perspectiva de obtenerlo, no puede garantizar la continuidad del noviazgo.

Esta ficcionalización de la experiencia focaliza la posición de un sujeto pobre en una cultura cambiante. Si bohemia representa pobreza, en la década de 1920 para los jóvenes cuya pobreza no era una elección, la bohemia perdía cualquier barniz de excentricidad. El cuento pone en escena que la pobreza material implicada en la bohemia dejaba de ser una marca de distinción idealizada y un posible divertimento:

El 14 de mayo de 1918, cuando ya las tardes eran frías, y la brisa sutil se me colaba entre los andrajos, haciéndoles flamear, oriflama de miseria...la encontré con un señor gordo, buen tipo, que me tendió sonriente la mano (59)

Homologar la vestimenta destruida del pobre con una bandera que flamea –una bandera de la miseria (“oriflama de miseria”)- enfatiza cuál es el lugar que imaginariamente ocupa este sujeto. Entre la humillación y la rebeldía, pero también el estereotipo y la parodia, ser pobre en estas escrituras parece el rasgo de una posición que podría corresponderse con la de los jóvenes escritores, advenedizos recientemente alfabetizados, que integraban el fenómeno de ampliación y democratización del campo literario. Y es en este sentido que la imagen de la pobreza bohemia podía resultar incómoda e inapropiada. A diferencia de las ideologías de artista que confluyen en otros momentos y espacios culturales, los nuevos escritores buscaban salir de pobres porque además, la movilidad social ascendente formaba parte del horizonte de aspiraciones de los sectores populares de origen inmigratorio.

En este sentido, “El verdadero encanto de la bohemia” se inicia con una dedicatoria (estereotipadamente bohemia) que –real o parte del juego de la ficción- por un lado, invita a trazar una identificación transparente entre la pobreza del joven protagonista y la instancia autoral: “Al gran sastre calabrés Salvador Rubión, en lírico pago de un gabán verdoso que me fió en horas de amarga bohemia” (56). Por otra parte, recuerda que la literatura en tanto producto del trabajo humano tiene en la realidad de las prácticas sociales, valor de cambio y en este sentido, se espera que sirva para satisfacer las necesidades de la vida cotidiana.

Pero si el relato habla del fracaso del joven artista, no es solo porque no prospera la relación amorosa o porque la muchacha finalmente, se casa con un burgués⁵⁷ ya que esta resolución, como se sabe, había sido explotada por la tradición romántica. Tampoco únicamente porque la salida final, el trabajo como empleado en el almacén, constituye una solución indeseable (“Ahora la vida me ha limado las aristas antiacadémicas y sólo agito de vez en cuando, un lamentable muñón de ala, desde el fondo del sucio almacén donde trabajo” (60)). En verdad, el cuento sugiere desde el principio, en fragmentos que evidencian la autoparodia del narrador personaje, el anacronismo del modelo de vida bohemia y de los ideales románticos. Es decir que además de la resolución de la historia, la voz narradora propone el conflicto entre modelos de artista a través de un lenguaje hiperbólico y exagerado que produce un efecto paródico. Es el lenguaje el que introduce un ruido que permite poner en duda la seriedad de la narración. De hecho, en uno de los fragmentos citados la descripción del narrador, focalizada en la pobreza del propio aspecto, insinúa un tono burlón que más que apiadarse, ridiculiza su figura de artista melenudo con la “culera” cada vez más rota. Esa descripción se completa con una alusión erótica que admite ser leída como un chiste:

Sucio y melenudo, huido del hogar, viviendo a salto de mata, y con la culera del pantalón cada vez más rota, me sentía hermoso, potente y bueno, e iba hacia mi amada en un inconsciente plagio del *Cantar de los Cantares*, «erguido como un cedro joven» (59)

⁵⁷ Aunque la palabra “burgués” en el cuento no aparece, la descripción del futuro marido compone una imagen cuyos rasgos adscriben a la caracterización convencional: durante un encuentro azaroso en la calle, el narrador relata la presentación “y luego, señalando al fariseo, mi novio” (60); y antes: “un señor gordo, buen tipo” (59).

A su vez, en el relato de su iniciación sexual el narrador recurre a un procedimiento que apoya el tono autoparódico: los contrastes marcados. Se trata de un recurso que reitera en los otros escritos del período y que aquí enfatiza su inocencia en contraposición con la experiencia sexual de su novia. De esta forma, luego de una escena que recurre a un lenguaje cuidado y simbólico, y que refiere elusivamente al acto sexual a través de la mitología clásica, el narrador inserta repentinamente una aclaración que revierte el lugar común sobre los géneros y la experiencia sexual, recurso que produce la humorada:

¡Oh después!... nos internamos en el bosque, llegamos al río, el sol calentaba la tierra y el runrún de los insectos era más intenso. Todo estaba desierto. Una calma profunda se adormecía en el légamo verdoso de una charca que nos besaba los pies. Ella intentó cruzar por la senda efímera de una serie de piedras colocadas de través, y al hacerlo, perdió el equilibrio y cayó de improviso sobre mí, que ajeno a las leyes de la gravitación caí también...

Y ahí sobre el suelo húmedo, chafando con nuestros cuerpos la hierba, me inicié en el culto de Afrodita.

Ella no. Luego me lo dijo y por cierto que no sufrí de celos retrospectivos (59)

El tiempo que transcurre entre el presente de la enunciación y el momento previo, en el cual el narrador sitúa los hechos, posibilita esa distancia autoparódica. Esa distancia es la que refiere al proceso de formación que plantea el cuento, donde el narrador explicita el cambio que se produjo, y a partir del cual arriba a su posición actual. En analogía con la educación sentimental se produce el conocimiento sobre el funcionamiento del espacio artístico. Así como los relatos interrogan los lugares comunes sobre el amor y las representaciones genéricas, insinúan la inadecuación de esos modelos y evidencian desplazamientos que configuran nuevos valores y tendencias; homológamente, interrogan las representaciones dominantes sobre el espacio del arte en general, sugieren la incompatibilidad de los modelos de artista o escritor que aparecen como posibles y proponen desplazamientos e inflexiones que señalan la presencia de nuevas visiones y conflictos. En este sentido es que Olivari propone un relato de iniciación en la vida de artista que podría explicarse como un modo de imaginar nuevas identidades de escritor en la literatura. Estas figuraciones se distancian de una representación social (escritor o artista

igual bohemio) que coincidiría, según el cuento, con la imagen de artista que asume el adolescente.

La mirada del adolescente en este relato –al igual que en otros cuentos y novelas, como veremos- figura una visión construida desde afuera del campo literario, es decir, si el campo literario es una red que relaciona posiciones (Bourdieu, *Las reglas*), en las primeras narraciones de Olivari las figuras de artistas jóvenes, además de situarse en el espacio de la cultura ampliada, permanecen ajenas a cualquier forma de sociabilidad entre productores, agrupamiento o formación y a lugares colectivos como bares, cenáculos, revistas o librerías. Como en este cuento, los personajes de adolescentes poetas solo parecen ligados al espacio literario por la lectura y gracias a una personalidad que los mismos narradores describen como de artista.

A diferencia de “El verdadero encanto de la bohemia”, donde el modelo de escritor romántico conduce al fracaso del protagonista, en el último y el más humorístico de los cuentos de *Carne al sol*, “Glosa de un amor que no tuve”, ese fracaso permite la formulación de una figura de escritor moderno. El narrador – que dice ser un poeta a quien su familia tiene por un joven “casto y honesto” (64)- fracasa en su intento de acercarse a una aristocrática mujer de quien se enamora mientras camina por la calle Florida. Pero lejos de renunciar, decide realizar ejercicios en la terraza de su casa, así “cuando llegue a tener la fuerza del campeón del mundo” (64), dice, podrá derribar al que se le interponga. El narrador ve a la mujer cuando pasea por la calle “a las dos de la tarde, entre doce mil peatones” (64). Fascinado, la sigue durante tres cuadras “adorándola” mientras sufre un desdoblamiento interno de su personalidad. Se desata de esta forma, una disputa en su interior entre su “yo fantasista y tarambana” (62), que le aconseja dejarse llevar por el deseo y abordar a la mujer, y su “yo crítico” (62), que lo llama a la realidad: ella “nunca abrirá sus muslos en tu sofá” (62) le dice, y argumenta: “Ódiala. Pertenece a una clase alta, muy lejos de la tuya; es de otro mundo”. Así enumera, una a una, las condiciones materiales que impedirán el acercamiento. El desdoblamiento es, de hecho, la lucha entre una serie de conductas y razonamientos que componen en el relato una figura de artista romántico, con otro tipo de razonamientos y aspiraciones que arman una imagen de escritor informada, sin ilusiones líricas; es decir, un escritor que comienza a advertir y figurar

algunos de los principales rasgos y condiciones materiales de su producción. Se trata en definitiva, de un tipo de figura que describimos como la de un escritor moderno. Esto es, una imagen desaturada, que se construye en oposición al ideal del artista como sujeto creador y especial.

Es así que en este cuento, lejos de los tópicos de la inspiración romántica, Olivari elige tomar prestado del boxeo el vocabulario para hablar de su trabajo literario y propone una asociación que volverá a utilizar en sus escritos posteriores. En el prólogo de *El gato escaldado* (1929), las imágenes boxísticas describen su labor con las palabras y el efecto que espera producir (“El knock-out lírico es a muchos rounds de guantazos con la forma que es más huidiza, mucho más que el pucking-ball, para decirlo en manera grata a nuestra admiración deportiva”);⁵⁸ o la estrategia que adopta para definir, por contraste, su escritura: “[el lirismo hasta ahora] Es pura agachada de si doy o no doy”. Esta ligazón interesa por lo que implica para esa figura de escritor moderno: un luchador, que requiere horas de práctica y entrenamiento; y que, además, trabaja con su cuerpo.⁵⁹ Sin olvidar, tampoco, que

⁵⁸También Arlt, como se sabe, recurrió a la metáfora boxística unos años después, para describir el efecto que esperaba de la literatura: “Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un “cross” a la mandíbula. Sí, un libro tras otro, y “que los eunucos bufen”.” (1931). A su vez, en la aguafuerte “El idioma de los argentinos” propone una analogía entre la gramática y el box que enlaza sus preocupaciones a las de Olivari: “Cuando un señor sin condiciones estudia boxeo, lo único que hace es repetir los golpes que le enseña el profesor. Cuando otro señor estudia boxeo, y tiene condiciones y hace una pelea magnífica, los críticos del pugilismo exclaman: “¡Este hombre saca golpes de `todos los ángulos!” Es decir, que, como es inteligente, se le escapa por una tangente a la escolástica gramatical del boxeo. De más está decir que éste que se escapa de la gramática del boxeo, con sus golpes de “todos los ángulos”, le rompe el alma al otro, y de allí que ya haga camino esa frase nuestra de “boxeo europeo o de salón”, es decir, un boxeo que sirve perfectamente para exhibiciones, pero para pelear no sirve absolutamente nada, al menos frente a nuestros muchachos antigramaticalmente boxeadores.” Que ambos escritores coincidan en el lenguaje y en el tono que escogieron para describir su producción evidencia un modo emparentado de configurar esa experiencia, lo que puede explicarse junto con el proceso de modernización que atravesaba la cultura del período.

⁵⁹Aquí resulta útil recordar el análisis que hace Benjamin de Baudelaire como escritor moderno. Para Benjamin, el escritor se construye como un “héroe moderno” y señala dos elementos que participan de esta elaboración: uno es la visión de la escritura como lucha corporal y el otro, la moda (Benjamin, *Baudelaire, un poeta*). Ambas cuestiones están presentes, con sus singularidades, en los cuentos de Olivari. En un sentido similar, Rogers analiza las imágenes de escritor que se configuraban en la Argentina de la última década del siglo XIX, en contraposición a la corporalidad del escritor profesional: “Una representación extendida y prestigiosa relacionaba la literatura con el ocio y la vida contemplativa, al margen del exceso de actividad del “potente tórax” y el “músculo zoliano” [Cfr. “La literatura y la gimnasia” de Zola y “Elogio de la pereza” de Emilio Becher], imágenes corporales que condensaban la tenacidad y energía del *escritor profesional* que hacía de su actividad un trabajo rentado en el ámbito de las instituciones estatales o de la prensa periódica” (“Émile Zola” 3).

junto con el amor por el deporte, en la década del veinte, el box movilizaba grandes sumas de dinero, sobre todo en apuestas y premios.

En este sentido, la figura de escritor que puede componerse a partir de “Glosa de un amor que no tuve” se diferencia de “El verdadero encanto de la bohemia” en la medida que explicita su alejamiento de los patrones románticos. Si bien ambos cuentos proponen el fracaso de esa figura de artista, mientras que en el primero parece no haber para el protagonista lugar en el mundo de las letras, en tanto cree que las limitaciones materiales son determinantes; el protagonista del segundo relato, en cambio, finalmente imagina una salida en el ejercicio constante, es decir en la destreza facilitada por la práctica:

Ahora, calmada mi locura de rendir a aquella mujer por la influencia estética de mis musicadas, poéticas, aladas frases de romántico, me dedico a hacer gimnasia en la azotea de mi casa.

Y sé con certeza, que esa mujer será mía, pese a las multas y a la literatura, porque le romperé los morros a todos los contemporáneos que se opongan (64)

La ineficacia de un modelo de conquista basado en las “musicadas, poéticas, aladas frases de romántico” -que a su vez remite al estilo retórico de los personajes que Olivari compone y parodia en sus novelas breves- se opone, según la sintaxis de la frase, al ejercicio corporal que entonces, podría asociarse a una actividad terrenal y no espiritual. Si antes las frases eran “aladas”, y esta imagen aludía a la espiritualización entendida como la *elevación* del sujeto romántico, “Ahora” el ejercicio lleva al narrador a *elevarse* literalmente, hasta la terraza de su casa. A su vez, la práctica física parece la única alternativa capaz de garantizar algún tipo de éxito. Pero ya no solo en la conquista de la mujer, sino en la conquista del derecho a disputar por ella.

Lo romántico condensa, de este modo, los atributos de aquello que conviene descartar y al mismo tiempo, según parece, se asocia estrechamente a una definición de literatura en un sentido general, más abarcador; es decir que no es tanto, o no es tan solo, el nombre de una corriente estética como un modo de nombrar a la literatura misma (“esa mujer será mía [...] pese a la literatura, porque le romperé los morros a todos los contemporáneos que se opongan”). En efecto, al impugnar un modelo de artista y de sociabilidad literaria, así como los valores y las convenciones aprendidos en una biblioteca

determinada, la escritura impugna aquello que conoció y aprendió como literatura. Por esto, cuando el yo fantaseador se explaya en su estrategia de seducción y con el tono de la declamación expone, por ejemplo, que se acercará a la mujer para “darle”:

Amor de los amores, cantado por mi labio, el poema milenario
del instinto triunfante...Divino amor, fluyente a su vera, en el
madrigal florido de mi concepto lírico loando a su belleza [...]
(63)

El yo crítico interviene para cortar un discurso que pareciera no tener fin: “-¡Bah! Me interrumpió mi yo crítico, ¡literatura!, ¡literatura!..Pero mírate en el espejo de esa vidriera” (63). Tal como evidencia el fragmento, “literatura” equivale a fantasías y palabras engañosas. Se trata de un discurso inútil que no posibilita la conquista de la mujer, lo que equivale a decir que es un palabrerío incapaz de producir algún efecto sobre esa realidad. El yo crítico descarta un extenso párrafo sobre el amor, formulado en una retórica romántica y modernista, porque entiende que eso es literatura y a cambio, pide al narrador que observe su reflejo en un escaparate. En otras palabras, el relato propone a través del cuestionamiento de las estéticas, y sobre todo de la ideología literaria y artística que identificaba como dominantes (las de matriz romántica), el cuestionamiento de la literatura misma. En este sentido, estas escrituras de Olivari anticipan el gesto vanguardista que profundizará en sus poemas, así como el humor y la irreverencia asociadas al martinfierrismo, aunque con algo más de cinismo.

Pero además, cuando el yo crítico le pide al narrador que observe su reflejo, lo que le propone es una imagen de escritor alternativa a la que imagina el yo fantasista. Las opiniones del yo crítico a la vez que buscan desmitificar las idealizaciones románticas, refuerzan la construcción de la imagen del escritor como un sujeto moderno y esta escena se inscribe en esa línea. Instar al narrador para que observe su proyección en el reflejo que le devuelve una vidriera comercial, apunta en esa dirección: “Pero mírate en el espejo de esa vidriera [...] feto ruin de una época utilitarista” (63).

En ambos cuentos, reiteramos, el narrador compone la figura de un sujeto pobre y los dos relatos se apoyan en la vestimenta de los personajes para marcar tanto la pertenencia de clase, como una figura de artista. Es decir que si la ropa destruida asociaba al joven Nicolás con el bohemio, en “Glosa de un amor que no tuve” el traje gastado, que

por su forma remeda al de un burgués, liga al escritor con los sectores emergentes que aspiran a la movilidad social. Así, el yo crítico increpa al narrador para que tome conciencia de esta situación y lo instiga a que observe su imagen:

¿Qué?... ¿No te ves? ¿No ves tu sombrero informe de diez pesos y del año pasado, apabullado por el tiempo, por el polvo y por el sol? ¿No te ves el traje descolorido, falsamente a la moda, que te hace hombreras en el pecho y te da un prestado vientre de capitalista sobre tus pecadores flancos? ¿No es baldón de ignominia la ridiculez de tu único orgullo de pobre, esa cadena de reloj, de doublé, que ostentas sobre tu chaleco aherrojando la lírica vaciedad de tu estómago? (63)

Las vidrieras que permiten ver las mercancías en exhibición (y aquí se trata, además, de las vidrieras de la calle Florida, en ese momento la arteria más comercial y transitada del centro de la ciudad de Buenos Aires),⁶⁰ devuelven la imagen del artista como la de un pseudoburgués. O de un pobre mal disfrazado de burgués que persigue una novedad que no puede obtener y tampoco producir (“[tu sombrero] del año pasado, apabullado por el tiempo”, “el traje descolorido, falsamente a la moda”). Siguiendo las observaciones de Benjamin sobre la fetichización de las mercancías a través de su exposición en los escaparates comerciales (Benjamin, *Baudelaire, un poeta* 180), ese reflejo del escritor podría aludir en forma desviada a su propia situación de aspirante al mercado: un reflejo desde afuera, desde la calle, y sin nada novedoso, interesante o verdadero para ofrecer.

Que la vaciedad del estómago sea “lírica”, un adjetivo que en estas escrituras equivale a literario, insinúa que lo que se pone en juego en estas visiones consiste sobre todo, en modos de imaginar una identidad de escritor. De esta forma, se podría arriesgar que la última imagen (“aherrojando la lírica vaciedad de tu estómago”) condensa la tensión que recorre todo el relato entre modos alternativos de figurar una subjetividad: mientras que el hambre, en su condición de hambre literaria, es decir, como rasgo lírico, podría caracterizar al bohemio; “aherrojando” señala que este escritor busca mantener ese rasgo bajo control vistiéndose de burgués. O mejor, disfrazándose, porque sus sentimientos

⁶⁰ Florida fue declarada peatonal en 1913.

continúan siendo los del pobre que sabe que tan solo exhibe una cadena de reloj, el único objeto de valor que posee.

La descripción de la imagen reflejada –que recordemos, es la imagen de un personaje escritor- evidencia la construcción de una figura en la que compiten el deseo de movilidad social y la idealización literaria. La figura ya no es la del *dandy*, ni la del bohemio a quien o no le importa su vestimenta o logra, aún sin dinero, vestirse del mejor modo. Aquí el traje sirve para señalar la conciencia de clase pequeñoburguesa y para subrayar la pobreza. A su vez, la intención de aparentar lo que no se es, queda ridiculizada (a diferencia de la bohemia donde el ridículo estaba dado en todo caso, por la combinación, por la mezcla).⁶¹ Esta escena sintetiza los elementos que establecen una distancia clara respecto a los contenidos de la idealización romántica. Y también señala la imposibilidad de actuar en el mundo usando una retórica percibida como un signo de lo ridículo.

En este sentido es que la clásica tensión entre el burgués y el bohemio se resuelve en esta nueva figura que ni puede ser ya un verdadero bohemio, ni alcanza a convertirse en un burgués auténtico (“vientre prestado de capitalista”): se trataría de una figura de escritor configurada en estas nuevas condiciones materiales, para decirlo con las palabras del relato, nacida en una “época utilitarista”. En rigor, la sintaxis de la frase (“feto ruin *de* una época utilitarista”) indica que se trataría de una imagen *producto de* esa época utilitarista, lo que constituye un modo de describir estas nuevas identidades en el proceso de la mercantilización de la cultura. Una figura que, en cierta forma, compone una visión de los sectores medios con fuertes aspiraciones de ascenso social.

Mientras que en “El verdadero encanto de la bohemia”, la escasez monetaria y el idealismo del protagonista son las razones del fracaso sentimental, en “Glosa de un amor que no tuve”, se suma como obstáculo la clase social y ni siquiera se concreta un acercamiento; es más, cuando el narrador lo intenta, termina golpeado y preso. El “yo

⁶¹ En la novela breve que estudiaremos más adelante, *¡Bésame en la boca Mariluisa!* (1923), aparece figurada esta diferencia respecto de la vestimenta y la elaboración de diferentes valoraciones: “Mientras tanto vendo el gabán y el sombrero y entro a comprar un pajizo...el primero de la estación. ¡Oh! y sin querer llevado por la miseria llamo la atención a los transeúntes” (3). La percepción de ridículo aparece como una consecuencia de la pobreza que obliga a adoptar una vestimenta a destiempo y parecer de ese modo, algo diferente de lo que se es: “Me hago escurridizo, me voy pegando a las paredes, hecho un temblor de timidez, bajo el pajizo que es una horca caudina... -Oh! señor, pasar por snob cuando sólo se es hambriento...!” (4).

crítico” supone –en su lucha para convencer al protagonista de que desista de sus intenciones- que señalar el dinero y las posesiones materiales puede no alcanzar para demostrar las diferencias de clase, entonces subraya aún más las distancias con un argumento que remite al origen del artista, a su condición de recién llegado, prácticamente sin historia en el país, y apela a una retórica que constituyó un modo de expresar y pensar las diferencias de clase:⁶²

Pertenece a una clase alta, muy lejos de la tuya; es de otro mundo; tendrá una lujosa casa en la Avenida Alvear, y su portero, si es que vas a verla, te echará a patadas porque no le presentas una tarjeta de visita, llena de nombres eufónicamente históricos: de gobernadores, de héroes, de generales o simplemente de abuelos amillonados con la carne de tasajo (62)

En efecto, la visión del “yo crítico” es elocuente con respecto a las asimetrías y desigualdades que constituyen la posición de este sujeto como la de un subalterno, pero también dice saber el origen de esa distribución desigual. En este sentido, propone una percepción que advierte un problema doble. Por un lado, sugiere una figuración con respecto a la ampliación del campo literario que evidencia un cambio: si los vínculos con las clases dominantes prometían, hasta el momento, su protección a escritores y artistas, como describe Gálvez en *El mal metafísico*; en cambio, en el relato este tipo de mecenazgo resulta inviable (tanto porque el personaje es demasiado “bajo” y no será recibido en una casa patricia como porque su saber acerca de las condiciones materiales que hicieron posible esa situación de dominación impediría o intermediaría en la relación, es decir, por su conciencia de clase, según sintetiza la imagen “abuelos amillonados con la carne de tasajo”). El capital social del narrador, entonces, es el de un sujeto pobre que no cree

⁶² Montaldo, en su estudio sobre las revistas de izquierda de los años veinte, propone el sintagma “retórica de izquierda” para describir un discurso familiar entre un grupo de publicaciones cuyo común denominador sería menos una convicción ideológica orgánica, que una posición en el espacio social y un modo de configurar esa experiencia: “La izquierda es, antes que un *corpus* doctrinario o ideológico, una posición, una colocación de nuevos sujetos que comienzan a actuar en la esfera pública con escaso capital simbólico, pero que vienen marcados por una identidad subalterna desde la cual deslindan un campo de amigos y enemigos, y una estrategia de lucha y oposición por obtener reconocimiento. Lo que sí será fundamental para articular esos reclamos es la “retórica de izquierda”.” (Montaldo, “La disputa por el pueblo” 41). En este sentido, es posible ampliar la definición de Montaldo y enlazar las imágenes que componen la cita de Olivari con el repertorio de esta retórica que no es, por supuesto, solo un modo de expresar la posición del dominado, sino, tal como evidencia las imágenes, la elaboración de un lenguaje común y audible que permitía configurar los conflictos de sujetos reales.

factible eludir las distancias sociales ni imagina, por el momento, que podría utilizarlas en su beneficio. Por otro lado, simultáneamente, el personaje se debate con su otro yo, enamorado de esa mujer y deseoso de ingresar en su mundo, lo que podría leerse como una figuración literaria de los deseos de movilidad social, al estilo de las que elaboraban las novelas sentimentales cuando proponían un conflicto a partir del vínculo entre sujetos de diferentes clases sociales (Sarlo, *El imperio*). Aunque generalmente se trataba de una relación inversa a la que propone el relato de Olivari: mujeres pobres enamoradas de hombres ricos. En este sentido, el párrafo evidencia la extrema conciencia que este sujeto tenía respecto de su posición y las incomodidades y conflictos que esto producía en colisión con lo aprendido en la literatura.

Desde esta perspectiva, lo que no queda claro en esta argumentación, porque parece confundirse, es cuál sería el objeto del deseo: cuando refiere al dinero que posee la mujer, la voz del yo crítico no sólo subraya las distancias y lo superficial del consumo que exhibe la aristócrata; sino que también advierte y no puede borrar su propio deseo de dinero: “con sólo la cuarta parte de lo que vale su camisa de encaje, podrías editar tus versos inéditos y quedar inmortal” (62). La posesión de dinero, censurada en la mujer de clase alta, pierde su negatividad en el escritor que por contraste, utilizaría ese capital de un modo menos superfluo al que propondría la cultura burguesa, esto es, para concretar sus proyectos como artista y hombre de letras: “sólo con lo que le cuestan esos zapatos dorados te sobraría para hacerte encuadernar, en piel de burgués, toda tu descabalada colección completa de las obras de Anatole France” (62). Pero además, la formulación de estos deseos sugiere también el tono de la queja y del reclamo de cierto resentimiento social: sin dinero, no hay edición de los poemas, cuestión que no solo limita el ingreso al campo literario, sino, la consagración (“quedar inmortal”).⁶³

Volviendo al itinerario que esbozan los dos relatos, cada una de las mujeres representa imaginariamente zonas diferenciadas del campo social: la media o popular y la

⁶³ Unos años después, sentimientos emparentados, a pesar de las diferencias especialmente de tono, traman las reflexiones de Silvio Astier en *El juguete rabioso*: “Pasamos junto a un balcón iluminado. // Un adolescente y una niña conversaban en la penumbra; de la sala anaranjada partía la melodía de un piano. // Todo el corazón se me empequeñeció de envidia y de congoja. // Pensé. // Pensé en que yo nunca sería como ellos... nunca viviría en una casa hermosa y tendría una novia de la aristocracia” (Arlt).

alta. Es decir que constituyen símbolos de una posición societal y para acercarse a ellas, el narrador debe recurrir a estrategias disímiles. Todo en el relato indica que la adolescente de “El verdadero encanto de la bohemia” proviene de los sectores populares y medios en ascenso: no trabaja, concurre a la escuela y vive en un edificio de departamentos. Nicolás se enamora cuando es un adolescente romántico y la conquista se produce rápidamente, sin obstáculos que sortear. Ambos se encuentran en el mismo lugar de la ciudad (los bosques de Palermo) y por motivos similares:

Era una rabonera como yo, con la insignificante diferencia, que mientras yo huía de clase para leer bajo los árboles versos románticos, ella no concurría a la escuela, porque llena de una maravillosa incomprensión de las estupideces de la Química inorgánica, la ponían siempre en penitencia (58)

La diferencia, es decir, el detalle que señala la actitud de la adolescente como distinta a la del personaje masculino, además de anticipar la incomprensión que desencadena el desenlace, propone una representación sobre la mujer de las clases populares que atraviesa, y articula, el conjunto de la literatura de Olivari durante el período: se trata de figuras valoradas de modo ambivalente por los narradores o por los sujetos poéticos y que contribuyen a producir la distinción de la figura del escritor. A la vez que son objeto de amor y deseo, sus caracterizaciones, generalmente en contrapunto con los narradores y sujetos poéticos, construyen una imagen femenina desaturada y, en este sentido, abundan las ironías y el relato de sentimientos encontrados. En otros cuentos de *Carne al sol*, como “La bien plantada”, el narrador –según analizaremos en el capítulo siguiente- describe con fascinación a la obrera que rechaza al protagonista, un estudiante pobre, pero al mismo tiempo, censura su modo de expresarse y la califica despectivamente. En novelas breves como *La carne humillada*, el narrador protagonista compone una visión negativa de las muchachas que frecuenta insistiendo en su ignorancia y explica el fracaso de su amor a partir de intereses económicos y sexuales contrapuestos. Más adelante, ampliaremos estos problemas en los poemas, como “Mi mujer” de *La musa de la mala pata* (1926), donde puede seguirse el modo en que el sujeto poético desarrolla esa visión ambivalente y localiza la fuente de su amor en características similares a las señaladas (la ignorancia, los intereses materiales), al tiempo que construye su lugar como distinto y distanciado de esa mujer que desea. En “El verdadero encanto de la bohemia”, en

consonancia con el cuestionamiento del ideal romántico, la descripción de la muchacha incluye algunas de las cualidades que eran bien vistas en la mujer, pero en clave irónica o llanamente humorística: “tenía el seso corto, poseía en cambio, los más divinos pechos blancos ofrecidos a mi labio” (57). Se trata en la mayoría de los casos, de personajes femeninos accesibles en tanto están situados en la misma zona social que el narrador y que los personajes masculinos (que a su vez, en los cuentos analizados, en las novelas breves y en el conjunto de los poemas componen figuras de escritor o de artista): se encuentran en el mismo barrio, son vecinos o compañeros de escuela. En este sentido, las figuras femeninas permiten explorar las visiones sobre los sectores populares que la literatura de Olivari construye. A su vez, estas visiones articulan una configuración del público imaginario porque en tanto los personajes masculinos componen figuras de artista y de escritor, las figuras femeninas pueden pensarse en analogía con los públicos que se busca atraer.

En el polo opuesto a la joven de “El verdadero encanto de la bohemia”, entonces, se ubicaría la mujer del segundo relato, a quien el narrador nunca puede acercarse y que, en su calidad de aristócrata adinerada, alude a una zona social codiciada, pero al mismo tiempo, inaccesible. Si las figuras femeninas en gran parte de esta literatura condensan una visión sobre los sectores populares, este cuento es una de las excepciones y en este sentido, tal vez sea relevante que la relación no llegue a concretarse.

En el recorrido que va de “El verdadero encanto de la bohemia” a “Glosa de un amor que no tuve”, es decir del artista bohemio y romántico al escritor moderno; del adolescente al joven; de la mujer perteneciente a las clases emergentes, socialmente cercana a la figura del escritor, a la mujer lejana y aristocrática, perteneciente a los sectores dominantes, se juega una tensión entre figuras de escritor disponibles, modelos literarios y la experiencia de un sujeto en una cultura cambiante.

En estos textos Olivari escribe –con diferentes niveles de explicitación– esta tensión entre la experiencia, que moviliza a escribir sobre una concepción de arte desprovista de idealizaciones, y la visión romántica de la creación artística que consistía en una imagen de artista aprendida en la literatura leída y entrevista en los discursos dominantes. En otras palabras, la experiencia en un contexto de creciente profesionalización del escritor y de expansión del mercado cultural, tensiona hacia una posición consciente de ese carácter

mercantil de la producción cultural, pero esto parece chocar con una imagen social del artista percibida como dominante, esto es específicamente, la imagen disponible más extendida en la doxa social.

La escritura de esta experiencia requería encontrar un nuevo lenguaje, o por lo menos uno que permitiera expresarla sin los lastres de aquello que se buscaba abandonar. Durante los primeros años de la década, la escritura de esta tensión también tomaría, entonces, la forma de una disputa estética que Olivari enunciaría como una defensa del realismo.

2.2- Olivari escritor de novelas realistas

Para estudiar la flexión realista de Olivari, que se inicia con sus primeras publicaciones de 1922, es preciso considerarlo en vínculo con la zona de Boedo en tanto en el espacio social que transitaba coincidía con quienes unos años después conformarían dicho grupo.⁶⁴ Se trataba de escritores jóvenes con posiciones similares: la de los “recién llegados” vinculados a la inmigración y partícipes del fenómeno de ampliación del campo cultural.⁶⁵ Olivari tuvo una participación activa, como veremos, en las definiciones que

⁶⁴ Carlos Giordano (“Boedo y el tema social”), infiere a partir de una encuesta a los jóvenes de “la nueva generación literaria” que publicó la revista *Nosotros* durante los números de 1923, que en ese año aún no se había conformado Boedo como movimiento literario, ya que ninguno de los supuestos integrantes mencionaba la constitución de un grupo organizado; aunque sí señalan amistades y afinidades que permiten delinear una red de sociabilidad y de intereses comunes. Olivari por ejemplo, menciona a Barletta, a Castelnuovo y a Stanchina entre sus amigos escritores, y manifiesta su respeto por Mariani. A su vez, su nombre es recordado por Stanchina, y ni Barletta ni Castelnuovo participan de la encuesta. Además del análisis que propone Giordano (31-34), sobre la encuesta véase Sarlo “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro” (219-221). Candiano y Peralta, por su parte, explican: “Es recién en 1924, luego de más de un año de encuentros y debates esporádicos entre estos artistas y otros que se les fueron sumando, cuando comienzan a funcionar orgánicamente y a darle forma a la constitución de un grupo literario. De este año son sus primeras revistas, *Extrema Izquierda* (entre agosto y noviembre de 1924) y, luego de la unión con el editor Antonio Zamora, *Los Pensadores* (diciembre de ese mismo año), que desde ese momento comienza a dedicarse también a la crítica artística y social” (Candiano y Peralta 24). Lo que interesa subrayar con estos datos es que las primeras publicaciones de Olivari, fechadas entre 1922 y 1923, y las colecciones a las que haremos referencia coincidirían con un momento donde las relaciones entre los escritores no implicaban aún la conformación de un grupo organizado, sino más bien una etapa previa e inicial.

⁶⁵ Un estudio detallado de la conformación de los grupos de izquierda basado en los documentos que produjeron, centralmente en sus revistas, puede consultarse en Candiano y Peralta; Montaldo, “La disputa por el pueblo”; Eujenían y Giordano. Un panorama que abarca las revistas vinculadas a los grupos de izquierda y sus interrelaciones con las manifestaciones de vanguardia durante la década de 1920, vease en Tarcus. Una síntesis de los problemas que la crítica abordó al ocuparse de la historia de Boedo y el análisis de la primera literatura de Castelnuovo, en Astutti. Véase también los artículos incluidos en Montaldo, Graciela (comp.). Sobre *Claridad*, Ferreira Funes y sobre *La Campana de palo*, Grillo.

inicialmente organizaron a sus integrantes, especialmente en lo concerniente a su concepción de literatura y de realismo.

Algunos de estos vínculos se evidencian en las colecciones de literatura barata y erótica donde publicaban varios de los futuros escritores boedistas. Aquí estudiaremos puntualmente, las únicas dos colecciones de este tipo localizadas: *La Novela Humana*, de editorial Zola y *La novela de Bolsillo*.⁶⁶ Este grupo de materiales advierte sobre una zona del campo cultural argentino que a comienzos de la década de 1920, se dibujaba en el cruce de la llamada “literatura barata”, asociada a los folletines, a las novelas semanales y a la cultura masiva, con la literatura consumida y producida por los jóvenes vinculados a la izquierda política.⁶⁷

⁶⁶ *La Novela de Bolsillo* era una colección de novelas breves editadas como un folleto, de tapas blandas, sin ilustraciones; dirigida por César Bourel. Cada ejemplar, de aproximadamente 40 páginas, contiene publicidades de otros libros y suplementos, así como promociones de las novelas ya publicadas. Se conservaron cuatro títulos editados entre 1921 y 1923: *Los lobos de la noche. Escenas de la vida cruel, inspiradas en episodios de la trata de blancas en Buenos Aires* (1921), escrita por Isaac Morales; *La sensualidad Redimida (Novela realista de la ciudad porteña)* escrita por Leónidas Barletta y publicada en 1922. De Nicolás Olivari, los relatos *La carne humillada* (1922) y *Bésame en la boca Mariluisa* (1923). Gracias a una de estas listas, sabemos que se editaron, entre los años 1921 y 1923, cincuenta y tres números de los que localizamos los cuatro títulos citados. Por “solo” un peso moneda nacional el lector podía adquirir diez ejemplares “sin necesidad de ajuntar para el franqueo” y de este modo hacerse de “la mejor colección de novelas realistas”. Algunos de los sugestivos títulos que se ofrecían eran: “1. *La llamarada imprevista*, por S. Eichelbaum – 2. *El dolor de amar*, por Leónidas Barletta – 3. *Fruto prohibido*, por Miguel Messore – 4. *La Virgen del Ba-ta-clan*, por Leopoldo Torre (...) 8. *La bebedora de sangre*, por Juan Pedro Calou – 9. *Una hija del paseo de Julio*, por Héctor Pedro Blomberg (...) 17. *Pasiones morbosas*, por Degilippis Novoa”. El lector podía elegir, por cincuenta centavos, cuatro de las citadas novelas para que se las enviaran por correo. En 1921, *La Novela de Bolsillo* publicó *Ansias de mujer: La Novela del Deseo* de Miguel Messore, con la aclaración de que presentaban a un escritor nuevo y muy joven (“es un muchacho que aún no ha cumplido los 20 años”) para estimular a los prometedores talentos. Messore, dos años después, dirigía su propia colección de novelas breves: *La Novela Humana* de Editorial Zola. *La Novela Humana* era una colección quincenal también con formato de folleto, sin ilustraciones. El único ejemplar del período encontrado es el número 12, la novela de Olivari, *Historia de una muchachita loca* (1923). Un catálogo desde la contratapa, oferta los diez primeros títulos publicados: 1. *Fecundidad*, por Miguel Messore. 2. *La Mujer de Fuego*, por Enrique Crosa. 3. *Las fraguas del amor*, por Leónidas Barletta. 4. *Llamas de Lujuria* (agotado), por Oscar At. 5. *Los grados del Amor*, por Margarita Levilliers. 6. *El vértigo y Sátiro*, por Pedro L. Muzio. 7. *Pasión de Cortesana*, por Gustavino Molinari. 8 y 9. *La Hembra*, por Leónidas Barletta. 10. *El Angel Rojo*, por Juan Cendoya.

⁶⁷ Lamentablemente, los materiales conservados son escasos, y pocos los testimonios de sus protagonistas. La información disponible es la que presentan las publicaciones: los relatos, sus prólogos, las publicidades que incluyen, las nóminas de libros y folletos que ofertan y las declaraciones de principios que completan las páginas de cada ejemplar. En 1966, Olivari escribe un testimonio sobre la década de 1920 en el que hace referencia a lo inaccesible de estas publicaciones “Estas ediciones, hoy inhallables, serían disputadas a peso de oro por los bibliógrafos”, aunque omite mencionar los títulos de su autoría. También vincula las colecciones con los editores de las publicaciones de izquierda y justifica el erotismo en la disputa estética con las novelas semanales: “crujían las viejas linotipos de Lorenzo Rañó, impresor de toda la literatura social de la época. Se editaban *Los Pensadores*, una colección de defectuosas traducciones de escritores rusos y otros

En los primeros años de 1920, en la ciudad de Buenos Aires podía encontrarse una importante variedad de este tipo de ediciones económicas. Usualmente llamada “literatura barata”, entre 1915 y 1930, gracias a la difusión de numerosas colecciones de relatos breves, produce un acontecimiento hasta entonces desconocido en la Argentina (Sarlo, *El imperio*; Pierini, *La novela semanal*).⁶⁸ Se trataba de publicaciones semanales dedicadas al consumo popular, con formato de folleto. Vendidas a muy bajo precio participaban de un circuito de distribución y consumo de bienes culturales inédito hasta el momento. Entre las ventajas de estos recientes modos de circulación, el nuevo lector tenía la posibilidad de adquirir sus lecturas junto con la compra del diario, en el kiosco o a un vendedor domiciliario. Se consolidó de esta forma, una literatura “diferenciada de las textualidades y del público ‘altos’”, según los parámetros vigentes durante las primeras décadas del siglo XX (Sarlo, *El imperio*). A la vez que el público lector se expandía, también emergía un

autores de izquierda. Pequeños y sustanciosos tomitos de versos y una serie tremenda de novelas realistas, a veces pornográficas, para acentuar la diferencia con la prosa amerengada de *La Novela Semanal* (“Mito y realidad del grupo <<Martín Fierro>>”). Además refiere la importancia que las colecciones tenían para la economía de los jóvenes escritores: “Los revendedores de toda esa faramalla eran los hermanos Rubli, actuales poderosos encargados de la reventa de *Radiolandia*, *Vosotras*, *Goles*, *El Tony*, *Ahora*, etc. Estos, entonces acometedores muchachos, fueron la salvación de nuestra bohemia, porque nos pagaban, ¡increíble!, por lo que escribíamos” (“Mito y realidad del grupo <<Martín Fierro>>”). Los vínculos entre las colecciones que aquí estudiamos y los futuros integrantes de Boedo plantean problemas que, además de revelar posicionamientos complejos, permiten vislumbrar algunas líneas del proceso de modernización que atravesaba el campo literario. En principio, resulta pertinente reparar en la estrategia: los futuros boedistas utilizaron un soporte similar al que usaba el tipo de literatura que buscaban combatir, es decir que explotaron algunos de los recursos que ofrecía el mercado editorial. Esto implicaba pelear en el mismo terreno y con herramientas similares a las de las novelas que rechazaban con el argumento de que eran comerciales, en busca del mismo lector (el que integraba el “pueblo”) y también procurando instalar un modo alternativo de entender la literatura. Según estudiaremos en este apartado, estos eran los propósitos enunciados por escritores y editores. Asimismo, como anticipaba la cita de Olivari, tampoco puede soslayarse que estas publicaciones garantizaban un ingreso monetario y que constituían una práctica frecuente para los escritores, según evidencia, por ejemplo, la novela breve de Arlt, *Diarios de un morfinómano*, publicada en *La novela Cordobesa*, que se da por perdida (Saítta, El escritor 29); la participación de Mariani en *La Novela semanal* con el título *Culpas ajenas...*; o de Stanchina en *La Novela femenina* y en *Novela y Teatro* (citado por Sarlo, *Una modernidad*). Unos años después, con la constitución de Boedo como grupo y la consolidación de *Claridad* –la editorial y la revista– como su soporte material, la estrategia dejará de resultar pertinente. Así, uno de los frentes de batalla de los boedistas fue “el mercantilismo y el populismo del folletín –al que llaman una escritura para pobres realizada bajo la ideología de la clase dominante” (Candiano y Peralta 23). Referencias a la disputa con esta zona del mercado editorial –que también podría explicarse como una estrategia de diferenciación y disputa por el público–, puede encontrarse en los trabajos de Montaldo y de Eujenián y Giordano.

⁶⁸ Un estudio detallado de colecciones de literatura barata relacionadas con las que estudiamos se encuentra en los trabajos citados de Sarlo y de Pierini; un fichaje hemerográfico, en Lafleur, Provenzano y Alonso. Para el proceso de ampliación del campo cultural y del público lector, seguimos los trabajos de A. Prieto y de Romero y Gutiérrez. También véanse los trabajos que repararon inicialmente en este corpus Rivera, *El folletín*; y Saccomano y Wolf.

nuevo tipo de escritor que se desenvolvía en estos espacios alternativos a los tradicionales y que, por lo menos inicialmente, concentraba sus intereses en este tipo de empresas culturales dirigidas a ese nuevo lectorado (Eujenián y Giordano).

En esta trama se inscriben los ejemplares citados que coinciden en el formato, son folletos sin ilustraciones, con tapas en colores, que se vendían a 20 centavos.⁶⁹ También incluyen prólogos, o alguna introducción, firmados por el autor, notas de los editores y publicidades dedicadas, en su mayoría, a promocionar otros libros y revistas de la editorial. Por ejemplo, *La novela Humana*, además de incluir en su catálogo dos títulos de Leónidas Barletta: *Las fraguas del amor* y *La Hembra*, dedica tres carillas a promocionar su nuevo libro, *Cuentos realistas*.⁷⁰ Barletta también participó con más de un título en *La Novela de Bolsillo*, además de *La sensualidad Redimida (Novela realista de la ciudad porteña)*, único título localizado, que incluye su foto en la tapa; el catálogo menciona una segunda novela: *El dolor de amar*.⁷¹

Un año después de la publicación de las últimas narraciones localizadas, en 1924, Barletta y Olivari pegaron por las calles porteñas un cartel encabezado por la disyuntiva “¿Con Gálvez o con Martínez Zuviría?”, considerado por la historia literaria uno de los primeros manifiestos de Boedo. Este cartel retomaba, sin embargo, una definición del

⁶⁹ Veinte centavos era el equivalente de dos boletos de tranvía (Zanetti 294) o “un completo (café con leche, pan y manteca)”, según afirma Antonio Zamora, el fundador de la editorial Claridad (Corbiere 42).

⁷⁰ En la página 45 de *Historia de una muchachita loca*, de Olivari, utilizan la siguiente estrategia publicitaria: “Si ud. es lector de LA NOVELA HUMANA; / ha leído “LA HEMBRA” de LEÓNIDAS/BARLETTA, tiene moralmente la obligación/de leer CUENTOS REALISTAS/ DEL MISMO AUTOR”. Además, aclaraban: “Solicítela en kioscos, puestos de venta, agente o en nuestra administración”, a un precio de cincuenta centavos en la ciudad de Bs. As. Tres carillas más adelante, incluyen la lista de los cuentos y en la página enfrentada, sobre el dibujo de una mujer con el torso desnudo (firmado por D’Angelo), se repite el título y el nombre de Barletta con la leyenda “Que la “EDITORIAL ZOLA”/ Ha publicado en un tomo de 100 páginas/ esmeradamente presentado”. Y una vez más, informan el precio. Leónidas Barletta (1902-1975), colaboró en *Claridad* – de la que fue secretario de redacción en 1926- y otros periódicos y revistas vinculados con la izquierda política y literaria, como *Insurrexit*. En 1926 participó de la experiencia Teatro Libre, junto a los escritores Álvaro Yunque y Elías Castelnuovo. Posteriormente, en 1930, fundó el Teatro del Pueblo, espacio pionero en el movimiento de teatro independiente. Fundó y dirigió las revistas *Conducta* y *Propósitos*. En la década publicó, además de la novela breve citada: *Canciones agrias* (1923), *Las fraguas del amor* (1924); *Cuentos realistas* (1923); *María Fernanda* (1924); *Los pobres* (1925); *Vidas perdidas* (1926); *Royal Circo* (1927); *El amor en la obra y en la vida de Calou* (1928). Esta trayectoria intelectual y artística vuelve particularmente relevante su participación en estas colecciones estrechamente asociadas al mercado editorial.

⁷¹ Juan Cendoya es el otro nombre incluido en el catálogo que tendrá un papel activo en Boedo, fue un colaborador fijo de *Los Pensadores* y publicó en su colección *Los Nuevos* un volumen con tres relatos titulado *Desventurados* (Candiano y Peralta 250).

realismo incluida en la dedicatoria de *¡Bésame en la boca Mariluisa!* (1923) -una de las novelas breves y eróticas de Olivari mencionadas-, al editor de la colección *La Novela de Bolsillo*, César Bourel, cuando atravesaba -según afirma su autor- un proceso judicial por “ultraje al pudor”. Explorar estos escritos, así como los prólogos que los autores escribieron para sus novelas breves y los textos de los editores permitirá conocer los usos de la palabra *realismo* en esta franja del campo y, en esta trama, las elaboraciones de Olivari. Los textos evidencian la complejidad que, como se sabe, encierra el término y advierten sobre ambigüedades, contradicciones, usos superpuestos o recortados.⁷² Interesa reparar en estos problemas porque contribuyen a la descripción de esta zona del campo literario, al tiempo que insinúan redes apenas esbozadas por la historia literaria como las que pueden establecerse entre la producción de novelas baratas y los escritores de izquierda,⁷³ o entre estos escritores y la producción y los posicionamientos de Olivari, incluyendo los modos en que una identidad de escritor podía ser imaginada.

Olivari definía al realismo en esta dedicatoria de 1923, como un movimiento de oposición al romanticismo, aunque se trata, tal como también señalaba en sus relatos, de un romanticismo digerido por el mercado:

[Bourel] es el primero de la fila de los audaces y entusiastas escritores jóvenes argentinos, que renegando del acaramelado romanticismo de los novelistas cotizados, ponen en la literatura nacional, la **agria nota** del realismo, el sombrío acorde del

⁷² Para una reseña de los problemas implicados en la noción de realismo literario desde un punto de vista teórico y crítico, véase Gramuglio, “El realismo y sus destiempos”; y para una reseña de los usos históricos del término Williams, *Palabras clave* 273-277.

⁷³ Una de las hipótesis que se reitera en los estudios especializados sobre las revistas de Boedo (Montaldo, “La disputa por el pueblo”; Montaldo, “Los años veinte”; Eujenán y Giordano), sostiene que los escritores de izquierda rechazaban las producciones de la “cultura popular” y se situaban en una posición de guías intelectuales, que “reproduciendo un archivo bastante convencional” (Montaldo, “La disputa por el pueblo” 49) se sustentaba en la defensa de la cultura burguesa de occidente. Uno de los argumentos que permitió el desarrollo de esta hipótesis fue precisamente, la confrontación desde las páginas de *Claridad* con las colecciones de literatura barata, conocidas como “folletines”: “las publicaciones de *Claridad* plantean continuamente desde sus páginas un doble frente polémico: contra los “libreros comerciantes” [...] y contra los folletinistas, que consuelan y distraen de los verdaderos problemas sociales en lugar de contribuir a su comprensión” (Eujenán y Giordano 401). Las colecciones localizadas, además de evidenciar estrategias más diversas que las que se pueden deducir del estudio exclusivo de la revista y posicionamientos de los productores culturales sujetos a cambios y menos monolíticos que los que sus declaraciones permiten suponer, señalan también una continuidad entre el discurso que sostienen las colecciones baratas y eróticas que aquí estudiamos y las publicaciones de izquierda, en tanto ambas se proponen como alternativa a las novelas semanales de mayor circulación.

violoncello, de la **miseria**, el **sollozo sordo** de la verdad,
humilde y terrible (1- 2) ⁷⁴

Por su parte, en el cartel que en 1924 divulgaba con Barletta, ambos proclamaban:

Hacemos realismo porque tenemos la convicción de que la literatura para el pueblo debe ser sincera, valiente; debe contener la **nota agria** de la verdad dicha sin limitaciones y el **sollozo sordo** de la **miseria** y del dolor ⁷⁵

Esta declaración también diferencia la propuesta realista de la literatura romántica que identificaban con lo falso y lo superficial. Más allá de que primero se habla de “literatura nacional” y luego de “literatura para el pueblo”, es evidente la concordancia en el tono y la retórica. Estas coincidencias entre el cartel boedista y el prólogo de la novela erótica de Olivari, demuestran la estrecha vinculación entre ambos espacios.

Las colecciones, a través de sus editores, coinciden en proclamarse realistas y adhieren a definiciones similares a las propuestas por Olivari y Barletta tanto en el cartel cuanto en los prólogos que escriben. De hecho, cuando en un ejemplar de 1922, Bourel reitera el “Programa de acción” inicial de la colección bajo el título “Qué es «La Novela de Bolsillo»”, además de destacar la trayectoria de su publicación, emplea una retórica que lo emparentaba con quienes proclamaban un realismo literario: “Pretendemos hacer llegar al campo de la novela, bastardeada por la cursilería y la mojigatería imperantes/ Un soplo de verdad y de belleza”.

Sin embargo, no todo son coincidencias cuando de precisar qué es el realismo se trata. Como es sabido, muchos de los escritores y artistas vinculados a la izquierda propugnaban una *literatura realista* a comienzos de la década de 1920, movidos por la convicción de que resultaba un medio efectivo para transformar la sociedad. Pero el modo en que los mandatos realistas se articulan con el imperativo político en la narrativa de Olivari evidencia algunas divergencias, por lo menos de énfasis, con sus futuros

⁷⁴Las negritas son nuestras.

⁷⁵Barletta, L. y Olivari, N. (1924) “¿Con Gálvez o con Martínez Zuviría?” en Giordano, *Boedo y el tema social*. Las negritas son nuestras. Gálvez en sus memorias también cita y reproduce este texto.

compañeros boedistas.⁷⁶ En principio, coinciden en que deben producir un arte que sea, al mismo tiempo, “sincero”, “honesto” y que cuide sus formas; aunque al no realizar en estos primeros escritos precisiones con respecto a los procedimientos, el acento recae en los contenidos de la representación.⁷⁷

Coinciden también cuando depositan en el arte sus expectativas de cambio, es decir, cuando le atribuyen un rol social y político: “Hacer una novela de estas creo que es un bien” (3), dirá Olivari en el prólogo de *La carne humillada* (1922). Y por su parte, Barletta explica en las “Dos palabras del autor” que preceden *La sensualidad Redimida*: “La novela realista es un excelente vehículo para transmitir el pensamiento de un hombre que tiene algo que decir a sus semejantes; es el medio más eficaz para criticar esta absurda sociedad, en cuyo seno vivimos”. La postura de Barletta es ampliamente conocida: destina a la literatura una finalidad política que la justifica y le otorga sentido en última instancia.⁷⁸

⁷⁶ Montaldo propuso la noción de “verismo” para describir el programa de los boedistas pensando en la función pedagógica y política que le asignan al arte: “la tarea de estos escritores comprometió un programa ideológico elevado a la categoría de verdad del cual los textos pasaron a ser recortes y ejemplificaciones, muestreos y comprobaciones del funcionamiento que rige la realidad social y política” (Montaldo, “Literaturas de izquierda” 370-389). Por su parte, Eujenián y Giordano retoman esta noción y agregan: “Usando un concepto de Roland Barthes y siguiendo una línea argumentativa de Montaldo, se puede hablar de una *escritura verista* para identificar esta moral literaria de izquierda [...] La literatura tiene a su cargo revelar y divulgar una verdad doctrinaria, la que enmascara los dispositivos ideológicos capitalistas” (406). Este énfasis verista puede seguirse en la narración de Barletta pero, según veremos, presenta matices en las narraciones de Olivari.

⁷⁷ Según Adolfo Prieto, Castelnuovo habría sido el primero en plantear “distingos dentro de la concepción general de realismo literario” y, en un escrito de marcado tono paródico, publicado en 1923, *Notas de un literato naturalista*, en revisar sus procedimientos deteniéndose con especial interés en “ridiculizar los recursos estereotipados del naturalismo y la reducción tendenciosa de su círculo de percepción de la realidad”. Para Prieto, el primer libro de cuentos de Castelnuovo, *Tinieblas*, señala el fracaso de ese proyecto porque contrariamente a lo esperado, podría caracterizarse de naturalista (Prólogo XIV-XV). Por su parte, Bernini repara en que no se trataría de un naturalismo en un sentido zoliano ya que el énfasis no estaría puesto en los males de la herencia, sino en las fuerzas destructoras del medio (17). Con todo, la observación de Prieto sobre el primer libro de Castelnuovo, sumada al corpus de las novelas eróticas de izquierda y a los análisis que Tarcus hace de revistas que cruzan vanguardia estética con izquierda política, sugiere que en los primeros años de 1920, se habría configurado una zona de posiciones más complejas que las que habrían cristalizado después.

⁷⁸ Sobre el posicionamiento de Barletta, además de la bibliografía citada sobre Boedo y sobre las revistas de izquierda, puede consultarse el análisis que realiza Sarlo de la novela *Royal circo (Una modernidad)*, la reseña de sus trayectorias biográfica, literaria y política en Larra; y su testimonio en *Boedo y Florida*, donde, cuarenta años después, expone una reflexión sobre el rol político del arte de similar tenor a las producidas en los años de 1920.

Barletta concibe su actividad como escritor a modo de una extensión o una variante de su militancia⁷⁹ y no concede mérito a quienes tienen otra concepción literaria:

Creo en la novela realista como un medio para orientar a una juventud sin preocupaciones sentimentales, perversa, mal educada, y para poner al descubierto el esqueleto deshecho de este régimen social que alimenta cárceles y prostíbulos. Si otros no lo han hecho con esa intención, yo no tengo la culpa (s/p)

Si en la convicción de que la novela realista podía producir un efecto beneficioso en la juventud se lee el afán pedagógico; su definición también señala que “realismo” podía describir una estética y motivaciones diferentes a las suyas: el realismo de los “otros”, mencionado en el cierre del párrafo citado, y que carecía de propósitos legítimos era, en este caso, el del resto de las colecciones semanales.⁸⁰

Como puede observarse, la posición de Olivari se dirige en la misma dirección. Si escribir una novela equivale a un acto de bien, es porque “El [realismo] es el único que nos hará ver nuestras vergonzantes lacras, y nacer de allí el arrepentimiento, junto al deseo de terminar con ellas” (*La carne* 4). Y de hecho, cierra su prólogo citando el anterior de Barletta, con lo que no solamente evidencia posibles alianzas (con un escritor que pareciera, a la luz de los catálogos, gozar de cierto reconocimiento en esta zona de las novelas baratas) y un espíritu de grupo. También ilustra con respecto a la lectura entre

⁷⁹ En este sentido, el término “militante” se ha empleado para describir a la literatura y al arte asociados a la izquierda durante la década del 1920. Así la define, por ejemplo, Álvaro Yunque, uno de sus protagonistas: “El arte proletario es un arte militante [...] El artista debe militar entre los hombres que cambian el mundo” (Yunque 280). Candiano y Peralta, por su parte, definen la práctica de la formación boedista como una “*literatura militante* de estilo realista y con un sentido pedagógico mediante el cual se considera el propio accionar cultural como una forma de participación política” (15).

⁸⁰ Así, para agregar otro ejemplo que no solamente discute qué es realismo y da cuenta de las variantes que podía implicar el término, sino que también evidencia que efectivamente se trataba de un asunto polémico, citamos un texto publicado en la revista *La Campana de Palo*: “[Castelnuovo] es un escritor vigoroso, de indiscutible aptitud literaria, aunque sea bien discutible su realismo. El otro, Leónidas Barletta, es un pobre diablo al que se le llamó, acertadamente, <<el Quesada de Boedo>> [...] Boedo no existe. Lo que sí existe es una literatura de arrabal, hecha por mozos nacidos y creados[sic] en el arrabal[...] Hay un grupo numeroso también de jóvenes prosistas y poetas que no se consideran incluidos entre los <<realistas>> de Boedo, y que son realistas y que creen que el arte tiene una finalidad a cumplir, seria y trascendental [...] Conceptuamos absurdo que se quiera encajonar en Boedo, y con las características de una literatura que va del realismo patológico a la truculenta pornográfica, a un grupo de jóvenes escritores que no participan de esa literatura” (Dirección). Además de la explicitación sobre los diversos modos de entender el realismo –y la necesidad de separarse de Boedo-, interesa reparar en el mote que le adjudican a Barletta ya que probablemente lo están comparando con Josué Quesada (1885-1958), exitoso autor de novelas semanales como *La vendedora de Harrods* (1919). En este caso, estarían acusando a Barletta de ser un escritor comercial de novelas semanales. Para una reseña y fichaje de *La Campana de Palo* véase la tesis doctoral de Grillo.

pares: “Ahora, como dijo el vigoroso escritor Leónidas Barletta, si hay quien usa del realismo para fines subalternos, no tengo yo tampoco la culpa” (*La carne* 4).

¿Pero entonces cuáles son las diferencias en el modo de entender el realismo que formula Olivari? Además de las legibles en su narrativa, que veremos más adelante, también asoman divergencias cuando Olivari se detiene a explicar en qué consiste su novela y por qué espera que sea beneficiosa para la juventud. Para Barletta, el parámetro que permitía distinguir un realismo legítimo de uno espurio residía en la verdad social que escribía: una verdad entendida como la capacidad de mostrar los engranajes del sistema capitalista, o en sus palabras, de “poner al descubierto el esqueleto deshecho de este régimen social”; una verdad que desplazaba a un segundo plano a cualquier otro criterio que estableciera valor literario. Olivari, por su parte, identificaba el rasgo distintivo con respecto a los “otros” usos del realismo en la *calidad estética*. Si Barletta imaginaba que el poder político y transformador de una literatura residía en su facultad de mostrar la realidad social; a esto Olivari le añadía una aspiración anclada en el mundo literario: “ilustrará a alguno y será como una protesta amarga, viril, de las estupideces noñas, que en nuestra literatura actual se mienten” (4). La cita subraya que Olivari pensaba su escritura en relación con otras escrituras, es decir que el realismo no sólo posibilitaba denunciar una estructura social, sino que esperaba *mostrar* y denunciar lo que ocurría en la literatura, específicamente, en la que obtenía mayor difusión en el mercado. En otras palabras, pareciera que para Olivari la literatura era responsable de las “lacas” que le interesaba poner en evidencia. Pero además, si atendemos a estas declaraciones y las contrastamos con los relatos, es posible verificar que sus intereses se focalizaban antes que en denunciar la pobreza de las clases trabajadoras, la explotación fabril, o el maltrato familiar -los temas privilegiados por los realistas de izquierda-,⁸¹ en las complicaciones que la falta de dinero y

⁸¹La atención sobre estos temas 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 ya citada, 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 a 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. En “Tinieblas”, el protagonista es un obrero linotipista que lleva a su pieza a una joven mendiga que antes había trabajado como sirvienta; “De profundis” narra la historia de un adolescente que

una lectura bovarysta de la biblioteca decimonónica –especialmente la romántica- podían ocasionar en el inicio amoroso y sexual –y también literario- de jóvenes figuras de artistas. En este sentido, repararemos en cómo las narraciones olivarianas proponen una noción de literatura interrogada desde su capacidad de modelar y configurar subjetividades y no únicamente por su capacidad de *mostración*, a diferencia de los prólogos, según sugiere el empleo de verbos que aluden a lo visual para explicar el efecto del realismo que se busca producir: “hará ver”; “ilustrará”; “poner al descubierto”.⁸² Es decir que entre los relatos y las declaraciones contenidas en prólogos y otros escritos como por ejemplo, el mencionado cartel, se registran variantes y desplazamientos que testifican que la adscripción al “realismo” podía abarcar nociones más o menos diferentes, cuyos rasgos no coincidían necesariamente por completo o eran producto de malentendidos. De esta forma, las vacilaciones y sentidos superpuestos también sugieren que una de las motivaciones de la adhesión al realismo residía en que constituía un lenguaje disponible para hablar de la literatura y para pensarla.

En este sentido, volviendo al problema que motivó este apartado, pareciera que Olivari se acerca a esta vertiente del realismo y produce su flexión realista no solamente por sentimientos de solidaridad de clase, compromiso político e ideológico, es decir, porque el realismo pertenece a su espacio de posibles; sino también porque, como veremos al estudiar las novelas, encuentra el lenguaje que le permite dar cuenta de la experiencia de

cuando queda huérfano emigra al Brasil y se emplea como peón en una cantera, hasta que en pocos meses muere; “Desamparados” transcurre en una cárcel y sus protagonistas son un vagabundo, que muere en un calabozo, y una prostituta que se suicida; finalmente, en “Trozos de un manuscrito”, al narrador lo obligana abandonar la escuela y a trabajar en un empleo callejero y a sus hermanas, en un taller de medias. En Olivari no aparecen situaciones laborales y de explotación de este tipo. Sobre Castelnuovo, pueden consultarse los trabajos de Astutti; Bernini; Rosa. En relación al punto que aquí nos ocupa, Bernini encuentra ciertas líneas de continuidad entre el realismo de Castelnuovo y el de Manuel Gálvez, especialmente en la configuración de los narradores y de los ambientes; así como en el pietismo religioso que, sin embargo, en Castelnuovo estaría vinculado a una figuración de la clase social. Nicolás Rosa llama “anarquismo crístico” a esta presencia particular del cristianismo en la literatura de Castelnuovo (127), caracterización que podría también emplearse para describir el uso -aunque con menos intensidad- de la mitología cristiana en Barletta. Desde nuestro punto de vista, la construcción de personajes y ambientes y muchos de los recursos de efecto, conectan estos cuentos de Castelnuovo con los de Horacio Quiroga. Se trata a su vez, de un vínculo probable en tanto Quiroga fue en diversas oportunidades, reivindicado desde *Claridad*.

⁸² En esta clase de enunciaciones puede hallarse la explicación de las lecturas que atribuyen a los boedistas una creencia ingenua en la capacidad mimética del lenguaje: “Esta pedagogización de la literatura [...] se sostiene en dos creencias absolutamente tradicionales: existe una verdad (la de lo social, en este caso) y puede transmitirse gracias a la transparencia del lenguaje (literario, en este caso)” (Eujenián y Giordano 407).

frustración y fracaso de un tipo de artista moldeado en los patrones románticos y modernistas, así como pensar su desajuste en articulación con la experiencia de la década del 1920.

Y que los eunucos bufen

Las formulaciones que escribe Morales en 1921 para el prólogo de su relato resumen el tono y los propósitos de las colecciones:

niego con todo mi entusiasmo, que las ediciones renovadoras de “La Novela de Bolsillo”, sean perjudiciales para la moral de las niñas. Muy al contrario –y ante el falso asombro de Monseñor D’Andrea, que las lee a escondidas y me consta- diré que debían usarse como texto de lectura de quinto grado...Hay cosas “oficiales” que causan peor efecto

¿Qué era lo que podría malograr la moral de las niñas y por qué monseñor leería estos libros a escondidas? Además de las incitantes portadas –probablemente inadecuadas para exhibirse con ellas- los relatos cuestionaban una moral social a la que percibían como dominante y se ubicaban de este modo, exponiendo el goce que producía la rebelión (evidente en la cita), en una vertiente de la literatura para el mercado que sin lugar a dudas podía calificarse como transgresiva en relación a la moral y el gusto percibidos como imperantes. Los títulos localizados de Olivari, de Barletta⁸³ y de Morales,⁸⁴ repudian las

⁸³ *La sensualidad Redimida (Novela realista de la ciudad porteña)*, de Barletta es un relato de formación –o de *deformación*, según la probable perspectiva de Barletta- a través del viaje. Una migración desde un pueblo del interior a Buenos Aires, distintos recorridos por la ciudad, y el regreso al pueblo. Es la historia de un joven que llega a Buenos Aires para estudiar, pero resulta víctima de la “viveza criolla” cuando le hacen “el cuento del tío” y pierde todo lo que trae. Desorientado, comienza a caminar por las calles porteñas donde conoce a Maringa, una prostituta que lo lleva a su casa. La mujer lo mantiene mientras él hace amigos, visita el hipódromo, recorre bares, conoce a otras mujeres y busca, sin éxito, trabajo. Durante su estancia en la ciudad el muchacho pierde la inocencia y “cae en el vicio”. Finalmente, cuando la situación se torna insoportable, la mujer le entrega dinero para que vuelva a su pueblo. Al regresar se entera de que su madre había muerto de pena, perdidas las esperanzas de recibir noticias suyas. Entonces, el joven trata de olvidar su pasado urbano y de integrarse a la vida rural. Así enamora a una muchacha que ya está comprometida, él no lo sabe y provoca el encuentro amoroso. Después de esto la joven se suicida. Lo que el relato parece denunciar es el machismo que dispone a su antojo de los cuerpos de las mujeres. Pero además, cada vez que los personajes liberan sus deseos, sobreviene la tragedia, y –aunque podría hacerse una lectura moralizadora- en este sentido concuerdan, y van más allá, con lo que Barletta sostendrá en su prólogo: mostrar que la educación moral imperante es nociva.

⁸⁴ El suyo es el más antiguo de los ejemplares localizados, es el número trece de “La Novela de Bolsillo”, fechado en noviembre de 1921, se titula *Los lobos de la noche*. En la tapa, debajo del título, un epígrafe explica: “Escenas de la vida cruel, inspiradas en episodios de la trata de blancas en Buenos Aires”. En la historia, el sintagma “los lobos de la noche” del título se reitera para calificar tanto a los hombres que

normas con que la sociedad pretendía regular el deseo y su realización erótica: por un lado, cuestionan el matrimonio -y la inexistencia de una ley de divorcio-; y por otro, lamentan la censura de las relaciones sexuales libres que, de acuerdo con los relatos, perjudicaba a la mujer con todo el peso de una ley no escrita.⁸⁵ Para los narradores, las novelas sentimentales condensaban esa ideología moral y contribuían a su propagación. Esto explica Barletta:

Ahora que las publicaciones hebdomadarias se multiplican con asombrosa rapidez, el gusto del público accesible solamente por la baratura de la edición, se va estragando y amenaza llegar a una relajación idéntica a la de aquellos tiempos en que los novelones se vendían por entregas (s/p)

Por esto las pensaban como blanco de ataque y se proponían desenmascararlas mostrando “la realidad” que las otras colecciones ocultaban. Encaraban así, una lucha que era a la vez política y literaria, y que anticipaba, como anotamos, las preocupaciones de Boedo.

En consonancia con las motivaciones políticas de esta vertiente del realismo, en los relatos de Morales y de Barletta la prostitución constituye uno de los motores narrativos. Mientras Morales compone una historia sobre la trata de blancas y denuncia una doble moral que fomenta aquello mismo que condena; Barletta por su parte, incorpora la figura de una prostituta como heroína bondadosa y desinteresada. Se trata de una imagen contrapuesta, en ese punto, a la doxa social que condena moralmente a la mujer que se prostituye y que en las novelas semanales de tono moralizador aparecía como

frecuentan los prostíbulos de Buenos Aires, como a los proxenetas. Las veinticinco páginas del relato narran “la caída” de Esther, una adolescente que estudia en la escuela normal, se enamora de un muchacho criollo que, una vez la conquista, la obliga a trabajar en un prostíbulo. Aunque sus hermanos varones la buscan desesperadamente, no dejan de divertirse en los burdeles de la ciudad o haciendo caer algún “punto”. El relato condena a la moral burguesa como responsable, por un lado de los deseos de ascenso social de las mujeres y por otro, de la condena masiva a las relaciones sexuales libres. Pero también acusa, en coincidencia con Olivari, a la literatura romántica y sentimental como responsable de generar falsas fantasías en las muchachas.⁸⁵ Copiamos una cita de la novela de Barletta que muestra tanto la posición cuanto el tono en que era expresada: “¿Qué le importaba a la sociedad el amor? Lo esencial, lo fundamental era que existiese el documento, un documento que atestiguase que, dos personas se amaban en tal fecha. ¿Qué les importaba que ese amor no fuese yá[sic], que no existiese? La libreta del registro civil iba a perpetuar esa unión momentánea que no había podido subsistir. [...] ¡Ah! Mil veces desdichada mujer, pobre esclava, que tiene que ahogar su vida junto a un hombre que ya no ama [...] El amor no tiene ninguna relación con la integridad de la familia” (s/p).

representación frecuente de la prostitución.⁸⁶ En cuanto a Olivari, a diferencia de lo que escribirá en su poesía posterior, apenas incorpora en estos relatos la figura de la prostituta. Para los tres escritores, tal como puede leerse en estos textos, la prostitución era producto tanto de la pobreza como de la desigualdad que afectaba el derecho de las mujeres a decidir sobre su sexualidad. Al mismo tiempo, criticaban las legislaciones estatales que en ese momento, intentaban regular el ejercicio de la prostitución callejera. En el relato de Barletta, los personajes en la mesa de un bar discuten sobre el tema.⁸⁷ Olivari, en la introducción de *Historia de una muchachita loca*, también sentará una posición sobre el asunto marcada por la reflexión política y la retórica de izquierda.⁸⁸

Pero no eran solamente los temas de la representación los que podían causar malestar o curiosidad en los lectores, las estrategias que habían elegido para diferenciar sus escrituras también llamaban al escándalo: “A mi padre no le ha gustado el carácter realista de mi novela anterior” (1922), afirmaba Barletta. El lenguaje directo, los pocos eufemismos para hablar del acto sexual, la presentación erotizada y erotizante del cuerpo femenino, sumados al tratamiento de temas como la prostitución, son algunos de los elementos de ese realismo que molestaban a quienes esperaban otro lenguaje y otros asuntos en la literatura y que incidirán en la destrucción material de estas colecciones. Son también los rasgos que las distinguen de sus competidoras, a la vez que las acercan a lo que se llamaba en ese momento, “literatura pornográfica”:⁸⁹

⁸⁶ Al respecto, véase “La felicidad: soluciones imaginarias y utopías románticas” (Sarlo, *El imperio*). A su vez, la visión sobre la prostitución también diverge de la de Gálvez, quien la atribuye al fatalismo, producto de la escasa voluntad de la mujer. Por ejemplo en *Nacha Regules* el narrador explica: “Nadie tenía la culpa. Todo era obra del Destino. Una implacable fatalidad la había empujado hacia el mal” (Gálvez, *Nacha Regules*). Sobre esto, Gramuglio señala que en Gálvez “la perspectiva crítica queda obturada por la apelación a las motivaciones más convencionales para la desgracia de la protagonista” (Gramuglio, “Novela y nación” 160), cuestión que marca una de las diferencias con el tratamiento de la prostitución en las narraciones baratas que estudiamos donde las responsabilidades son colectivas.

⁸⁷ En la novela de Barletta: “El pelirrojo se puso a hablar de la reglamentación de la prostitución. [...] Desde cualquier punto de vista esto es una asquerosidad” –dice el pelirrojo– “Antes las mujeres estaban en la casa, ahora andan por la calle, prostituyéndose clandestinamente con mucho más peligro para la salud pública” (s/p).

⁸⁸ Así inicia la introducción: “Regular el problema sexual es en la juventud un dilema pavoroso. El estado paternal abre las luminosas bocas de miles de casas de lenocinio [...] Y en todas partes los gobiernos burgueses arrojan a la jauría de los instintos sagrados y vitales, la tortura grotesca de sexos alquilados” (4).

⁸⁹ Al respecto, puede consultarse la encuesta que en 1923 publica *La Razón*, donde se entrevista a diversas figuras públicas y escritores reconocidos (Lugones, Rojas, Giusti, etc.) para consultarlos por el “alarmante”

La había desnudado porque era un pecado no desnudar aquella forma perfecta, aquella desnudez ideal. Que vengan a verla los moralistas, los eunucos que dicen que el desnudo es inmoral. ¡Qué vengan! (Olivari, *¡Bésame en la boca Mariluisa!* 47)

Mientras que en las narraciones periódicas, según analiza Sarlo (*El imperio*), se imponía un erotismo pudoroso que no avanzaba en la mención de zonas del cuerpo más allá de lo que el recato admitía (la cara -los ojos, la boca, el pelo-, las manos; y en todo caso, alusiones metafóricas a lo que debía permanecer oculto); estos relatos en cambio, rendían culto al desnudo femenino: nombran sin eufemismos pantorrillas, vientres o pezones. Si bien no proponen un ideal de belleza homogéneo, coinciden en representar de modo casi exclusivo el cuerpo de la mujer y concuerdan en cuáles son las zonas que despiertan el deseo (una pantorrilla desnuda alcanzaba para atraer la mirada; un busto turgente, para componer toda una escena). Sin embargo, a través de situaciones diferentes en cada relato, construían un erotismo masculino más amplio que el sus competidoras. Morales opta por representar a un hombre erotizado por la virginidad e inocencia femenina; Barletta prefiere un joven deslumbrado ante la figura experimentada de la prostituta y Olivari presenta relaciones prácticamente simétricas entre jóvenes. Para montar la escena erótica despliega una variedad de mecanismos entre los cuales recurre -con una insistencia que buscaba interpelar al lector- a la figura del voyeur. Este narrador espía lo habilita para describir desde la relación que una ex novia tenía con otro hombre en *La carne humillada* (1922), hasta una escena de lesbianismo en *¡Bésame en la boca Mariluisa!* (1923). Esto le permite, además, detenerse en los momentos eróticos donde la descripción demorada parece una estrategia para movilizar el deseo del lector: “Fina corría suavemente su boca sobre ella. Se posó, leve mariposa loca, sobre los pechos duros, erectos, anchos, pujantes” (*¡Bésame en la boca Mariluisa!* 24). El relato detallado de esta escena ocupa casi tres páginas en un volumen de cuarenta. Como evidencia la cita, en una misma oración Olivari escribe una metáfora junto con una referencia directa a una parte del cuerpo de la mujer, acompañada por una sucesión de adjetivos. Este modo de yuxtaponer modalidades estilísticas es una característica de su lengua y constituye a la vez, una diferencia con respecto a las narraciones de Morales y de Barletta: la escritura de Olivari es la más explícita en las

crecimiento de la literatura pornográfica en los kioscos de revistas y la participación de los escritores argentinos. Al respecto, véase Pierini, “Alcaloides de papel: una encuesta sobre "literatura barata”.

referencias y descripciones de las escenas sexuales y al mismo tiempo, la que emplea con mayor frecuencia figuras retóricas, especialmente una adjetivación encadenada y metáforas, citas literarias, artísticas y filosóficas. Si bien estudiaremos la construcción de esta lengua en el capítulo siguiente, por el momento conviene reparar en que los narradores de Olivari emplean una retórica cuya matriz modernista garantiza un estilo *literario*, según establecían algunos de los parámetros vigentes por esos años;⁹⁰ aunque novelas como *La carne humillada* y *¡Bésame en la boca Mariluisa!*, admiten una lectura paródica que desestabiliza una descripción monolítica del estilo de los narradores, al mismo tiempo, en diferentes grados, confirman los parámetros de un tipo de escritura literaria de impronta modernista.

A su vez, el lenguaje de Barletta es cuidado y se mantiene dentro de un registro de lengua escrita (respetando la convención del verosímil para el habla de sus personajes), adjetiva con frecuencia, emplea variedad de imágenes, comparaciones y algunas metáforas, pero –probablemente motivado por la búsqueda de claridad comunicativa– construye párrafos breves y en su mayoría vinculados con una sintaxis paratáctica. La siguiente cita, además de ilustrar estos rasgos, muestra uno de los modos en que construían las escenas eróticas:

Fué un instante solemne. Parecía como si todo otro rumor se ahogase para que se oyera el dulce chasquido de los besos.

Los animales mordían aquí y allá un brotecito tierno, ajeno a la grandiosidad del acto que se desarrollaba delante de ellos. El burro sorbía el aire, alzando el hocico y enseñando los dientes largos y amarillos.

⁹⁰ Esto es lo que señala Adolfo Prieto cuando estudia lo que denomina el “fantasma del estilo” en Arlt. Prieto registra la creencia residual en una escritura artística de matriz modernista como parámetro de lo literario en diversos escritores del período: “El concepto de estilo, casi sofocado en los comienzos de la década del veinte por la fácil garrulería de la prosa periodística, y por la no menos fácil dicción de los narradores costumbristas y realistas, sobrevivía, de todas maneras, en las resonancias de la tradición consagrada por los poetas y prosistas del modernismo” (“Prólogo” XXIV). Y entre los ejemplos que incluye, recuerda estas palabras de Olivari extraídas de la encuesta de la revista *Nosotros*: “A más de la preferencia hacia el realismo hay otra orientación puramente estética, un culto formal, un cariño, un poco desmedido, por la suntuosa belleza estilística”. Al igual que Arlt, como veremos en este trabajo, Olivari se desplazará de esta noción de estilo, pero también como Arlt, vacilará en su rechazo. A estas vacilaciones apunta la conclusión de Prieto: “El que esta valoración de la escritura artística retomara antiguos causes de la tradición literaria, y el que esta valoración se correspondiera de más en más con las instituciones y con los órganos que representaban la cultura oficial en la Argentina, incidieron de hecho, en la demarcación de un enojoso territorio de marginalidad en el que se situaba a los escritores sospechosos de un manejo insuficientemente depurado de su instrumento profesional” (XXV).

Los ojos de ella se abrían desmesuradamente y la sorpresa se retrataba en su rostro encendido. Sentía la mano del hombre que amasaba sus carnes apretadas y una oleada de fuego corría por su cuerpo (*La sensualidad redimida* s/p)⁹¹

Si bien en el relato de este encuentro –que se produce al aire libre, en un bosque de algarrobos- Barletta dice poco sobre el acto sexual, el párrafo que se intercala y que describe a los animales que *muerden* y *sorben* pareciera contener las sugerencias necesarias para estimular la imaginación del lector. Esta modalidad alterna con otras más explícitas, aunque menos frecuentes en sus relatos: “Echada sobre la cama, al lado suyo, mostraba los senos, pujantes, redondos, vigorosos. Y un desasosiego corría por sus carnes. Su mano torpe, ansiosa, amasaba inconscientemente, el brazo carnal de la hembra. Y se hizo hombre” (Barletta, *La sensualidad redimida* s/p).

Por su parte, el estilo de la narración de Morales se enmarca en los parámetros de un estilo que podría definirse como periodístico, cercano a las crónicas de la época (“Mientras rueda el tranvía, destacaremos algunos detalles, relacionados con esta chica traviesa, que estudia para maestra, tiene diez y ocho años, saca buenas calificaciones, y es además preciosa” (6)). Los recursos de un lenguaje figurado –ausentes durante el relato- se concentran en el cierre, como golpe de efecto (“Mareados, famélicos, perdidos los lobos de la noche se acercan y en sus brazos pierden toda la fuerza... [...] Aquí, allá, el dolor pasa con careta que ríe. Y bajo el pecho, que se entrega al beso, palpita el drama aquel. Cualquiera. El otro...” (29)). Al mismo tiempo, abundan las reflexiones y acotaciones del narrador que aparece así, como un cronista o comentarista (“hablaban de carreras. (Desgraciadamente nuestra juventud no sabe hablar de otra cosa. Siempre recordaré que un joven acaudalado, me preguntó una vez en qué hipódromo había corrido “aquel célebre caballo...no recuerdo el nombre...ah...sí...Amado Nervo)” (15)). A su vez, señala las palabras del discurso oral o que indican formas de decir con comillas cuando no están en boca de los personajes (“Su familia era una de tantas [...]completamente “nacional”[...] Los muchachos, son Carlos y Eduardo, buenos mozos, que saben perder la noche maravillosamente “tomándole el tiempo” a las muchachas que pasan, o discutiendo las “performances” de Pulgarín, en “El Jockey” -que es el café donde para la “barra”.” (6)).

⁹¹ Copiamos con la ortografía original.

Otro problema resulta pertinente mencionar a partir de las citas: estas valoraciones distanciadas sobre los sectores medios y en ascenso, pero con especial énfasis en los de origen criollo, es una característica en la cual coinciden las novelas encontradas y que las diferencia de la posición adoptada por novelistas de mayor éxito comercial que, desde otras colecciones, proponían en cambio, imágenes negativas de la inmigración.⁹² Estas diferentes visiones en torno a la nacionalidad constituyeron, como es sabido, una de las más acaloradas y violentas disputas del período. Poco después, desde *Claridad*, los escritores de izquierda desarrollarán sus ideas con respecto al papel de la inmigración en la conformación de una identidad argentina que puede ubicarse en continuidad con las figuraciones que ficcionalizan las colecciones encontradas.⁹³ Volveremos a este problema cuando estudiemos el lugar de Olivari en la polémica en torno a la lengua literaria y, a partir de sus poemas, la configuración de una escritura que repara en las apropiaciones del criollismo realizadas por los sectores inmigratorios para producir, a partir de esas elaboraciones, una flexión vanguardista.

Como se advierte, no se trata de escrituras homogéneas: cada autor utiliza procedimientos y recursos que los diferencian. Es así que más allá de los puntos comunes (ligados a lo temático y, como señalamos, a un programa que establece una función para la literatura), la lengua literaria mediante la cual cada uno concreta el programa realista posee rasgos diversos.⁹⁴ Si hubiese, en consecuencia, que precisar la noción de realismo que configuran las colecciones encontradas, lo primero que sería necesario señalar -en tanto característica en la cual coinciden editores y autores, así como también enlace de este

⁹²Estamos pensando específicamente en Martínez Zuviría y Josué Quesada, ya que son los nombres más mencionados y denostados por los escritores en las colecciones que estudiamos. En este sentido, tal vez convenga recordar que si bien podría adscribirse a la colección de *La Novela Semanal*, una ideología dominante, cuestión que generalmente se hace a partir del examen de sus títulos y autores más representativos, esto es, con mayor inserción en el mercado; la extensión de la publicación durante casi una década (1917-1926), y la diversidad de escritores que participaron (desde Mariani hasta Martínez Zuviría), presentan reparos a estas generalizaciones. De hecho, Gladys Onega explica que encuentra ejemplos de tres posiciones con respecto a la inmigración (aceptación, rechazo y conciliación) aunque “exacerbadas [...] por su índole de relatos de difusión masiva destinados al gran público e inclinados a exponer oposiciones extremas” (“La inmigración” 106). Además, véase de Onega *La inmigración en la literatura argentina*. Sobre la relación de los inmigrantes con el criollismo véase A. Prieto, *El discurso criollista*. En Altamirano y Sarlo, el desarrollo de los problemas sobre “la identidad nacional”. También: Romero, *El desarrollo*.

⁹³ En Candiano y Peralta, véase “Boedo: la voz los inmigrantes (Para un estudio sobre la identidad nacional)”.

⁹⁴ Si bien esta observación puede resultar una obviedad, no lo es tanto cuando se advierte que las colecciones de literatura barata fueron generalmente estudiadas en su generalidad y como productos de la industria cultural estandarizados. Véase Sarlo, *El imperio*.

corpus con el producido por los boedistas y grupos de izquierda- es lo que Adolfo Prieto denominó la *voluntad de realismo* (“Prólogo”), implícita e igualada a la voluntad de producir una literatura pedagógica. Como ya señalamos, el realismo que defienden estos textos supone su valor en la capacidad de enseñar los males sociales. O, en otras palabras, la literatura es realista cuando busca evidenciar una estructura social perniciosa esperando que el lector la advierta y así modifique su situación. En la escritura de esta verdad social, que para los autores es la realidad que deben escribir, estaría sobreentendida la enseñanza y su valor político. A su vez, lo que garantiza la eficacia política y pedagógica de este modo de concebir la literatura, y el arte en general, es la continuidad entre la experiencia vivida del escritor y su escritura.⁹⁵ El conjunto de estas intenciones constituye el atributo fundamental y distintivo de este realismo.

Pero además, aunque los prólogos y escritos no incluyen en esta etapa precisiones con respecto a los procedimientos (y esto argumenta a favor del empleo del término *voluntad*), en los relatos es factible encontrar una serie de cuestiones formales que evidencian que el realismo era pensado, a su vez, como sistema de representación; aunque como señalamos, los estilos y el lenguaje difieran visiblemente de escritor en escritor.⁹⁶ La

⁹⁵ Probablemente el mejor ejemplo del valor que se otorgaba a la experiencia como única fuente válida de una producción literaria *sincera* y *honest*a, se encuentre en el episodio que protagonizó César Tiempo (pseudónimo de Israel Zeitlin, 1906-1980), y que pasó a la historia literaria como una broma. Como es sabido, Tiempo inventa la figura de una poeta ucraniana, Clara Better, que además es prostituta y escribe sobre su propia vida. En secreto, Tiempo comienza a enviar los poemas y cartas de Better a los boedistas que creen en la existencia de la mujer y publican sus textos en *Claridad* y en *Los nuevos* (el volumen VIII, de 1926, titulado *Versos de una...*). La invención de Better –cuyos poemas fueron un suceso de ventas y llegaron a ser traducidos al ruso-, incluidas las anécdotas graciosas sobre su búsqueda (ver Tiempo, César *Versos de una...*), subraya la creencia boedista en una literatura que se legitima a partir de su sinceridad, producto de la experiencia de los oprimidos: “<<Esa mujer escribe lo que escribe porque es lo que es>> señala Zamora [...] Es decir, estas imágenes poéticas no se podían concebir, desde la óptica de Boedo, como el resultado de una pura construcción estética” (Candiano y Peralta 243). En la misma dirección, se interpreta el énfasis en los trabajos no literarios de los escritores: Castelnuovo era linotipista; Mariani, entre otros oficios, fue empleado de una oficina; Barletta también fue empleado y Olivari, dependiente en un almacén.

⁹⁶ Si bien aquí nos referimos a los autores de las colecciones encontradas, estos diversos modos de producir una escritura realista, o esta diversidad de estilos y de lenguas literarias, también puede seguirse entre los escritores de Boedo –por ejemplo a partir de los cuentos que publica la colección *Los nuevos*, donde la mayor coincidencia es temática: la representación de injusticias sociales ligadas al orden capitalista. Así, en Castelnuovo el trabajo estilístico incluye un abundante uso de metáforas, adjetivaciones y elementos simbólicos, prácticamente ausentes en el resto. En Mariani la crítica especializada suele señalar, en comparación con los otros boedistas, un trabajo más depurado del lenguaje (Candiano y Peralta 231; Giordano 43). En sus cuentos no se registra el tono pesimista presente en sus compañeros, y sí el uso de la ironía. A su vez, la crítica social se centra en representar situaciones laborales de los sectores medios, los llamados empleados de cuello blanco, pero no situaciones de pobreza extrema y maltrato. Por su parte,

escritura realista puede seguirse, entonces, en los temas que se privilegian, en la construcción de los personajes típicos y la composición de los ambientes; en los modos de construir verosímil a través de descripciones y la inclusión de referencias localizables (la ciudad de Buenos Aires, la estación de Retiro, la calle Florida, la confitería “El Molino”, etc.) o la notación del tiempo, así como el lenguaje que hablan los personajes, diferente al utilizado por el narrador.⁹⁷

A continuación estudiaremos cómo el conjunto de estas cuestiones se configura en dos de las novelas de Olivari, *La carne humillada* e *Historia de una muchachita loca*, y en qué medida responden o se apartan de los procedimientos convencionales de la novela realista, pero sin dejar de sostener esa *voluntad* a la cual hicimos referencia. La flexión realista en estos escritos -que componen relatos de *comienzos literarios en el mercado-* permite estudiar centralmente, dos cuestiones que en su momento anticipamos. Una se vincula con la construcción de nuevas identidades de escritor en una cultura atravesada por un fuerte proceso de mercantilización. Las novelas permiten interrogar si es viable una figura de artista que cree que debe mantenerse alejado del mercado para ser un artista verdadero. Al igual que los cuentos analizados, ponen en escena a través del conflicto sentimental el fracaso de un modelo de escritor identificado con los ideales románticos y modernistas. La segunda cuestión que la flexión realista permite estudiar se vincula con su inscripción en la zona ampliada de la cultura: por un lado, a través de los materiales que ingresan en las narraciones y que permiten la construcción de verosímil; esto es, las referencias a consumos culturales de los sectores medios y emergentes, pero también la lengua del narrador y de los personajes. A su vez, son textos escritos para circular en el espacio de la literatura barata. La flexión realista posibilita, en suma, describir una de las posiciones de la trayectoria olivariana -sin cuyo estudio la consideración de sus escrituras vanguardistas resulta limitada- y que, desde la lógica del campo literario, lo vincula con los

Barletta escoge temas como la mendicidad y la muerte. Su estilo es visiblemente diferente a los de Castelnuovo o de Mariani, más descriptivo y paratáctico, con abundantes diálogos y personajes que hablan en cocoliche. Asimismo, mientras que Castelnuovo utiliza tanto la primera persona como la tercera; y Mariani juega con la voz narradora construyendo, por ejemplo, en una primera persona la voz de la oficina; Barletta suele recurrir a un narrador externo y omnisciente. A partir de este rasgo, Candiano y Peralta lo comparan con un cronista y equiparan su literatura a una especie de periodismo literario de los bajos fondos, centrado en la crítica social (236).

⁹⁷ Para los recursos que participan de la construcción de verosímil, véase Barthes “El efecto”.

sectores más desprestigiados. Más adelante veremos cómo operaron estas calificaciones en el ingreso a la revista *Martín Fierro*, y también, cómo el aprendizaje de la escritura realista posibilita, o se continúa, en algunos de los desplazamientos que produce su poesía.

2.2.1.-Dos novelas cortas de Olivari

Después de haber sido romántico a 120 H P soy ahora realista,
en contrapeso quizás a toda esa fuerza motriz dilapidada en
ripiosos sonetos, cantando a una morocha tonta pero hermosa
que me engañaba todos los días (2)

Esta declaración pertenece a “Mi biografía”, y fue publicada en *Historia de una muchachita loca* (1923), una de las novelas breves que Olivari rápidamente borró de su bibliografía.⁹⁸ Del mismo modo que “Glosa de un amor que no tuve” pone en escena la tensión entre figuras de escritor posibles y las respectivas ideologías literarias que condensan -a través del desdoblamiento entre un “yo fantasista” y un “yo crítico”-, y desde esa tensión elabora una respuesta que se aleja de una matriz romántica; el resto de esta literatura -como también evidencia “El verdadero encanto de la bohemia”- asocia el romanticismo al engaño y a una escritura ineficaz y artificiosa o, mejor, a una figura de artista anacrónica, desajustada respecto al tiempo en que vive, y que no logra el efecto que espera con lo que produce. Y en sus primeros textos, como apunta “Mi biografía”, Olivari explica su flexión realista como respuesta a ese desajuste.

Pero además, en la respuesta el desajuste se articula con un cruce que atraviesa la producción olivariana de esta década: la relación -que por momentos toma la forma de una homología- entre amor y literatura, y el rol de las figuras femeninas como ejes de ese vínculo. El fragmento comenta una decisión estrictamente literaria (“soy ahora realista en contrapeso quizás a toda esa fuerza motriz dilapidada en ripiosos sonetos”) y la combina con las referencias a una relación amorosa y a una figura femenina (“cantando a una

⁹⁸ Este título ya no figura en el recuento de textos previos incluido en *Manuel Gálvez, ensayo sobre su obra* de 1924; ni en la edición de *La musa de la mala pata* de 1926, y tampoco lo registra Del Valle en su bibliografía, la más completa hasta el momento. Sin embargo, uno de los episodios de *Historia de una muchachita loca* aparece reescrito en *El almacén* (1959), su última novela. En la tapa de *Historia de una muchachita loca*, debajo del título, entre paréntesis, se lee la aclaración “Novela realista”, acompañada de la leyenda “original del autor” y, en la parte inferior de la portada, la palabra “Deseo” enfatizada por signos de exclamación. Estas leyendas, sumadas a la provocativa imagen que ilustraba la edición, advierten al lector sobre el erotismo de la colección.

morocha tonta pero hermosa que me engañaba todos los días”). De hecho, dice que compuso los sonetos para conquistar a una mujer, es decir que el amor explica, digamos, la pulsión de la escritura (“toda esa fuerza motriz”). Y añade que fue el desengaño amoroso lo que provocó la flexión realista en tanto puso en evidencia la ineficacia de esas escrituras románticas, o mejor, de las escrituras de un romántico.

El realismo se configura así como una alternativa frente al engaño amoroso, es decir que más que denunciar la explotación de la sociedad burguesa y movilizar el cambio político permitiría, según estas afirmaciones de Olivari, conocer la verdad sobre el amor y el sexo; lo que sería una manera de develar aquello que ocurre en la literatura. Dicho de otro modo: la flexión realista busca evidenciar los usos que cierta literatura hace del tema amoroso porque –parecen decir estos textos- en el tratamiento literario de estos temas se cifra un modo de pensar la literatura, y por ende, la identidad del escritor. En el fragmento de “A manera de prólogo” de *La carne humillada*, que ya citamos, Olivari explicita esta intención: “[esta novela] ilustrará a alguno y será como una protesta amarga, viril, de las estupideces noñas, que en nuestra literatura actual se mienten” (4).

No se trataría, desde esta perspectiva, de una incorporación o reescritura de los tradicionales tópicos de la crueldad femenina o del amor romántico puesto que Olivari parece escribir ambas cuestiones para hablar de algo más y, en ese sentido, es que articulan un complejo de significados que intentaremos describir en este apartado. Si para el poeta romántico, la mujer era la encarnación del amor y de la poesía, aquí las figuras femeninas aparecen ligadas a los valores de una cultura mercantilizada y el amor –como la literatura- permite poner en escena ese cambio cultural. No se trata ya de una pasión sublime, platónica o espiritualizada, sino de un tipo específico de relación social sujeta al sistema de intercambios de una organización capitalista. Es más, uno de los problemas que la literatura de Olivari pone en escena es que el amor como tema literario y como discurso se convirtió en una mercancía que podía garantizar el éxito comercial, según refiere cuando acusa el “acaramelado romanticismo de los novelistas cotizados” en el prólogo de *¡Bésame en la boca Mariluisa!* El realismo es, en definitiva, un modo de confrontar ese problema y de elaborarlo en las mismas ficciones.

Volviendo entonces al comienzo de este capítulo, si reinscribimos a estos textos en el espacio literario del que participaban, el realismo aparece, específicamente, como una respuesta al “imperio de los sentimientos” en tanto parámetro que organizaba gran parte de las producciones en el circuito ampliado de la cultura. En los primeros cuentos y en las novelas breves hay que considerar, necesariamente, esta motivación. Así, resulta relevante recordar que la biblioteca que funciona como referencia –la que citan los narradores y la que leen los personajes– es la biblioteca romántica y modernista más popularizada y difundida por el mercado editorial, pero que ignora los títulos del realismo literario clásico, también difundidos por el mercado (Stendhal, Balzac, Flaubert), o a los autores de la literatura rusa, donde esa visión idealizada del amor ya aparecía cuestionada.⁹⁹ En este sentido, la disputa es netamente literaria porque las novelas sí mencionan los textos filosóficos que interrogan e incluso se distancia de las imágenes de pureza y espiritualidad femeninas para formular un punto de vista escéptico sobre las relaciones amorosas, como Schopenhauer y Nietzsche. Sin embargo, veremos cómo los relatos enfatizan que el aprendizaje sentimental y erótico se encuentra estrechamente ligado a la lectura literaria, interrelación que explica la descripción de esta vertiente del realismo como pedagógica. En este sentido, para los relatos de Olivari la literatura proporciona las palabras para decir y pensar la experiencia amorosa, de allí que pueda atribuírseles una pedagogía sentimental, erótica y también retórica, que se propone como alternativa tanto a las novelas de escritores católicos, como Martínez Zuviría, cuanto a las pornográficas del español Joaquín Belda, cuyos títulos eran un éxito editorial.¹⁰⁰

En efecto, esta es la trama discursiva en la que situamos el problema que relata “El verdadero encanto de la bohemia” cuando interroga la creencia en un sistema de valores a

⁹⁹ Es más, los textos de Olivari incluyen una referencia ambigua a Pío Baroja: mientras en *La carne humillada*, el protagonista lo describe como “mi ídolo”; en cambio, en la “Introducción” de *Historia de una muchachita loca*, la voz autoral culpa a la castidad de Baroja de su famoso mal humor. La literatura del escritor español si por un lado, presenta una visión desidealizada y más bien crítica de las figuras femeninas, y su retórica puede inscribirse en el realismo literario clásico; al mismo tiempo no incluye o pasa rápidamente por las escenas eróticas. Por ejemplo, en *La busca*, en todo el primer tomo de *La lucha por la vida*, el joven protagonista, Manuel, no concreta ningún encuentro amoroso y si bien el narrador se ocupa de aclarar que no tiene una concepción romántica de la mujer, su vínculo con los personajes femeninos aparece deserotizado. Su primer encuentro sexual se produce en el segundo tomo de la serie, *La mala hierba*, y carece de descripciones.

¹⁰⁰ Sobre Belda, dice Morales en el prólogo de su novela que “usa para escribir, un nuevo Diccionario de mancebía”.

la vez estéticos y éticos que traman la conducta del personaje, ocasionan su fracaso en el amor y en la vida literaria, y atribuidos por el narrador a una creencia romántica. Creencia que a su vez, como anotamos, se configura a través de la lectura. Idéntica operación estructura las novelas breves *La carne humillada* (1922),¹⁰¹ e *Historia de una muchachita loca* (1923).¹⁰² Los protagonistas -Nicolás y Pedro, respectivamente- son lectores adolescentes que así como leen, se complacen “con su elocuencia al viento, entre un rocío copioso de metáforas y deslumbrantes imágenes” (*Historia de una muchachita loca* 18), y el narrador o el resto de los personajes los llama poetas, aunque las escenas de escritura son más bien escasas. En el conjunto de estos relatos, los protagonistas componen un tipo de lector joven y romántico que une literatura y vida. Se trata de lectores que representan, de este modo, una figura de artista convertida en narrador y en personaje. Pero la forma en que ambos entienden su entorno evidencia el desajuste que señalamos porque se estrellan constantemente con una realidad que no se adecúa a sus valores e ideales.

2.2.1.1.- *La carne humillada*: una novela sobre la clase media

Si no se olvida que el realismo de Olivari implica una versión particular de esta corriente literaria, *La carne humillada* podría describirse como su novela más realista. Es decir que a la *voluntad realista*, presente en todo este corpus, se agregan algunos procedimientos (los que utiliza para construir verosímil, la composición de los personajes como tipos sociales y los fragmentos expositivos con las tesis del narrador) y su inscripción en una tradición local cuya cabeza visible sería Gálvez, a quien dedica la historia (“A

¹⁰¹ Se trata probablemente de la primera novela corta que publicó Olivari ya que en la introducción solo se menciona como obra previa *Carne al sol*. A diferencia de lo que ocurre con *Historia de una muchachita loca*, que Olivari ignora en todos sus recuentos bibliográficos y tampoco aparece en sus bibliografías, sí cita este título en 1924, en la presentación de *Manuel Gálvez, ensayo sobre su obra*; pero ya no lo menciona en la edición de 1926 de *La musa de la mala pata*. Del Valle tampoco incluye *La carne humillada* en su trabajo. El relato de 46 páginas está organizado en 6 capítulos o partes: “La familia Serrano” (5-10); “El deseo bastardo” (11); “La torpe lujuria” (19); “Y lo inevitable fue” (26); “¡Primavera! ¡Juventud, divino tesoro!” (31); “La Chola tiene novio” (40). La dedicatoria a Manuel Gálvez anticipa la alianza que sería retomada –no sin intermitencias- por él mismo y por sus compañeros de Boedo.

¹⁰² La novela de 41 páginas está organizada en diez partes numeradas, con excepción de la sexta titulada: “Intermezzo lírico” (19- 27). Además cuenta con una “Introducción” (3-5), y un apartado interno, una especie de digresión donde la voz narrativa vuelve a asimilarse a la voz autoral “Elogios sentimentales de los suburbios” (13- 17). Como anticipamos, el ejemplar incluye el texto breve “Mi biografía” (2); publicidades de la colección y una foto del joven Olivari.

Manuel Gálvez, el doloroso realista de “Nacha Regules”, el generoso optimista de “La tragedia de un hombre fuerte” (3)).

Así, la *voluntad realista* se manifiesta desde el prólogo. En efecto, la presentación del relato se sustenta a partir de su anclaje en la “vida”: “Esta es una novela real y, como la vida, no concluye nunca. Así, como la vida se divide y subdivide en siglos, en años, en meses y en días, esta novela se subdivide en capítulos, que son días, meses, años, de vergüenza y de mentira” (3).¹⁰³ Y el narrador autoriza su relato en la experiencia vivida: “Esta novela continúa. Hasta donde yo la ví, la escribo” (4). Escribir lo visto y vivido: en la misma línea, dos años después afirmará junto a su amigo Stanchina en el ensayo sobre Gálvez –donde se incluyen entre “los jóvenes que formaban la vanguardia de la escuela realista” (101)- que la capacidad de representar la vida miméticamente se acreditaba en la experiencia del que escribía sobre aquello que conocía bien: “[Gálvez] Pinta la vida como la ve, sin deformarla, y después de haberla estudiado con seriedad” (Olivari y Stanchina, *Manuel Gálvez, ensayo sobre su obra* 26).¹⁰⁴ Este énfasis en una escritura que se ocupa de aquello que forma parte de la experiencia de quien la produce está en la base de la identificación transparente que el prólogo propone entre la figura del narrador y la del autor que -al igual que en “El verdadero encanto de la bohemia”- se llama Nicolás.¹⁰⁵ De este modo, en lugar de la visión objetiva que el realismo clásico buscaba construir con un narrador en tercera persona, Olivari privilegia el efecto verídico que produce el relato autobiográfico, en consonancia con algunas elecciones de los boedistas, como Castelnuovo

¹⁰³ La correspondencia entre la estructura de la novela en capítulos y la subdivisión del tiempo en años, etc., en tanto búsqueda de una forma que produjera el efecto de lo real, podría encontrar parte de su lógica en la organización que propone Balzac para *La comedia humana*: “[Walter Scott] no pensó en ligar sus composiciones a fin de coordinar una historia completa, en la que cada capítulo hubiese sido una novela y cada novela una época” (Prólogo a *La Comédie Humaine*).

¹⁰⁴ El realismo “exige el haber vivido, el poseer excepcionales dotes de observación psicológica y exterior” (120), afirman Olivari y Stanchina en el ensayo que dedican a Gálvez.

¹⁰⁵ Pero además, aquí profundiza el juego autorreferencial porque, veremos, varias de las ideas que expresa vuelven a aparecer en prólogos u otros textos firmados por Olivari. A su vez, esta identificación despliega un modo de leer en el ensayo sobre Gálvez, donde abundan este tipo de comentarios: “Gálvez no es enteramente Gabriel Quiroga en lo que este tiene de amargo y bizarro. Quien conozca a Gálvez nos dará la razón” (Olivari y Stanchina, *Manuel Gálvez, ensayo* 40), es decir que a partir de la identificación como parámetro de lectura, se ven en la necesidad de realizar la aclaración. Un ejemplo más: “El novelista, por motivos de ética profesional quizás, no quiere que las ideas que sus héroes emiten se atribuyan a la pluma que los engendró. Pero es indudable que [...] son ideas propias del autor” (Olivari y Stanchina, *Manuel Gálvez, ensayo* 109).

o Mariani.¹⁰⁶ Pero el rasgo distintivo de esta primera persona (y que intensificará en *¡Bésame en la boca Mariluissa!*), es que con esta identificación realista, Olivari combina la parodia del personaje narrador. Es decir que el propósito de construir una historia verdadera, evidente por ejemplo, en los fragmentos donde coinciden el personaje con la instancia autoral, se mezcla con fragmentos –los referidos a la figura de artista que compone ese narrador- donde el discurso de la voz narradora es autoparódico y la identificación, inestable; a la vez que utiliza un estilo recargado de recursos retóricos que se diferencia de la escritura realista más despojada.¹⁰⁷

Al mismo tiempo, *La carne humillada* se aparta de los temas de representación que privilegiaba el realismo político, para ocuparse de los problemas amorosos, sexuales y literarios de un sector de la clase media y de una figura de escritor que, lejos de proletarizarse, se autofigura como un miembro –aunque distanciado y crítico- de una clase con fuertes aspiraciones de ascenso. Sin embargo, podría explicarse esta elección temática como una respuesta particular al mandato realista que exigía al artista ocuparse de aquellos asuntos donde su propia experiencia aseguraba el valor de la escritura. Olivari insiste en este punto en el prólogo, y también en el relato: habla de lo que conoce, y según parece, lo que conoce es una familia de la clase media y los primeros conflictos sentimentales de un estudiante, aspirante a escritor. Opera de esta forma, una ampliación de los temas que interesaban a los realistas de izquierda y que sería retomada por Mariani algunos años después, en sus *Cuentos de la oficina* (1925).

En el nivel argumental, la novela narra el fracaso de una historia de amor adolescente. Nicolás visita asiduamente la casa de la familia Serrano -compuesta por la madre viuda, “cuatro hijas solteras” (6) y Federico, el hijo varón, compañero de escuela de Nicolás- porque está enamorado de “la Chola”, una de las hermanas (“me vi envuelto en un

¹⁰⁶ En este sentido, cuando Barthes explica el efecto de la tercera persona en la construcción de verosímil advierte: “La tercera persona, como el pretérito indefinido, cumplen con esa función [construir verosímil] y dan al consumidor la seguridad de una fabulación creíble y, sin embargo, manifestada incesantemente como *falsa*” (el subrayado nos pertenece) *El grado cero* 13. Es decir que mientras la tercera persona participa del efecto de verosimilitud, en cambio, emplear la primera persona gramatical –como en el testimonio clásico- produce el efecto de estar leyendo una verdad.

¹⁰⁷ Véase en Ferreira una reseña crítica, teórica e histórica de la noción de “parodia”. Siguiendo a Gianetto, Ferreira define la parodia como un “extrañamiento, esto es, una utilización *a-normal* en un texto, de los códigos típicos de otro” (281); y enumera los siguientes procedimientos “inversión, distorsión, mezcla y énfasis hiperbólico de aspectos retóricos, estilísticos, lingüísticos, estructurales y de contenido” (282).

conflicto sentimental, llevado por mi acerbo y maldito romanticismo que aún hoy a duras penas puedo extirpar” (10)). Al comienzo, la joven se muestra interesada, pero pronto las diferencias se vuelven inconciliables y tornan la relación imposible. Entonces la Chola abandona a Nicolás y rápidamente, busca otro novio. Como para el narrador estas mujeres son insaciables vampiresas de barrio, en contraste con sus ideales de pureza exagerados paródicamente, también exagera la libertad sexual de las hermanas, cuestión que a la vez que contrasta con la moral dominante, permite incluir las escenas eróticas o *subidas de tono*. Así describe escandalizado, pero sin omitir detalles, los toqueteos y caricias que la Chola le permite a Silvano, su nuevo novio, y cómo también lo abandona y reemplaza por otro, con quien repite los acercamientos físicos. El final relata un episodio que el narrador interpreta a posteriori como una venganza, es decir que se trataría de una venganza no premeditada, cuestión que podría considerarse una parodia del género en tanto era un elemento convencional en los folletines y un recurso explotado por la novela corta:¹⁰⁸ “Era mi venganza. Mi paupérrima venganza de soñador, de lírico, de poeta...” (46). En esta escena, Nicolás presencia la humillación de la Chola cuando Silvano la insulta frente al nuevo candidato y provoca su huída. Lograr vengarse, aunque se trate de una venganza “paupérrima”, de alguna manera matiza el fracaso del protagonista. Si bien la relación de Nicolás con la Chola no prospera y en definitiva, es una historia de amor frustrado, a diferencia de “El verdadero encanto de la bohemia”, donde la muchacha se casaba con otro y el protagonista terminaba sufriendo con su orgullo herido; aquí el final propone una compensación (“Y se mutó entonces la expresión asqueada, amargada, de mi rostro, en una fina sonrisa florentina que me hubiera envidiado el Maquiavello” (46)), puesto que también fracasan los valores de la mujer, quien finalmente queda sola y humillada. Y del mismo modo que cuando el protagonista de “El verdadero encanto de la bohemia” expresaba su dolor, lo hacía refiriendo sus sentimientos como artista; aquí el narrador habla en términos de sus emociones como poeta. Es así que cuando busca dar cuenta de la experiencia amorosa, lo hace como si relatara una experiencia “estética”, moldeada en un aprendizaje romántico: “la pureza estética de mi iluso ensueño de amor” (32). Esta interrelación entre

¹⁰⁸ Según Meyer, “el gran tema de la venganza” es una de los tópicos novelescos que vienen “del gran folletín romántico” (12-13). El tópico vuelve a aparecer en *Historia de una muchachita loca*, pero en esta ocasión se trata de una venganza planificada que fracasa porque el protagonista finalmente, no puede concretarla.

literatura y formas de sentir y decir el amor, que entonces también puede seguirse en el uso del lenguaje, es la que se afirma cuando el narrador imagina que la venganza fue la de un poeta, soñador y lírico y no el desagravio de un hombre enamorado. De esta forma, si el vínculo con la literatura, de acuerdo con el relato, supone una pedagogía sentimental, erótica y retórica, entonces al fracaso del amor adolescente se le superpone el fracaso de la literatura en la que esa subjetividad se habría moldeado.

Al mismo tiempo, en este sentido es que resulta factible afirmar que el conflicto sentimental sirve para hablar, a la vez, de otra cosa y que propone una homología entre las ideas sobre el amor y las ideas sobre el arte. En otras palabras, cuando los relatos impugnan la concepción romántica e idealista del amor, se oponen a una visión romántica e idealista de la producción artística, cuestionamiento que sitúan en la etapa de ingreso del joven a la vida social.

De allí que antes que el problema sentimental, desde el comienzo lo central sea el tema del dinero: es objeto de conversación entre los personajes, motivo de las reflexiones del narrador y fuente de conflictos. En consecuencia, la interrogación de una ideología del arte asociada a valores románticos se corresponde con una trama en la cual el amor aparece atravesado y sometido a lo económico como clave de bóveda del edificio entero de las relaciones sociales, empezando por el matrimonio.

Lo que posibilita esta puesta en tensión es, como anticipamos, la construcción de una figura femenina que en este relato participa de una imagen de clase regida por intereses y valores que componen una cultura mercantil. De hecho, desde las primeras carillas, la conversación entre Doña Justa y sus hijas es sobre dinero y toda la página seis gira en torno al tema. Copiamos un fragmento:

-Sí, decía [la madre, Doña Justa], tanto biógrafo y tantas cosas... Los pesos se me vuelan. ¿Qué hacemos ahora? ¿Con qué pagamos?

-¡Bah, mamá! Rezonaban molestas las chicas, siempre con esa bendita plata.

-Esa bendita plata... porque Uds. no la ganan no saben lo que vale. Sin plata, m'hijitas no hay nada (6)

El diálogo se extiende en torno a cómo conservar el estatus sin restringir los gastos y entre las opciones para las hijas mujeres, la primera es el matrimonio; en segundo término, la profesión de maestras. El argumento del narrador es que el matrimonio representa un negocio para la mujer de clase media que pone en esa *empresa*, todos sus intereses: “Habilidad de chica criolla, alumna del Liceo, que lee a Martínez Zuvuría y va a misa de once, pero que para pescar marido, tiene una ingénita truhanería de golfa” (17).¹⁰⁹ Esta y otras figuraciones similares subrayan por una parte, que este tipo de matrimonio nada tiene que ver con el amor (“¿Qué sabían del amor, del verdadero amor, puro, noble, sublime amor, esos eunucos mentales?” (9); “esas mujeres nuestras, egoístas, vacías, que no comprenden el amor, que no lo han soñado siquiera...Que nunca lo tendrán” (37));¹¹⁰ a la vez que contribuyen a la composición -podría agregarse: una composición demonizada- de esta clase de figura femenina. Fragmentos como el citado extreman las conexiones entre amor y dinero, y asociar el matrimonio a la prostitución resalta ese argumento. Es de este modo, entonces, que las mujeres representadas posibilitan la emergencia del desajuste entre un personaje que compone una figura de escritor y su entorno.

En consonancia con el Olivari de la autobiografía de *Historia de una muchachita loca*, que declaraba cómo había modificado sus adhesiones estéticas por amor, y con la descripción del joven Nicolás que propone “El verdadero encanto de la bohemia”, aquí el narrador confiesa que en la época en que visitaba a la familia Serrano aún adhería a las concepciones románticas de la vida y especialmente, a una visión idealizada sobre las mujeres: “Yo, que en aquel entonces era romántico, y creía que la mujer era un ángel” (7).

¹⁰⁹ Como se sabe, los casamientos por interés y este tipo de figuración femenina tienen una extensa tradición literaria que, no obstante, no ingresa como referencia a los relatos. Años después, Arlt también se ocupará de estas representaciones, por ejemplo en *El amor brujo* (1933); aunque creemos que con un sentido diferente al que leemos en estos escritos previos de Olivari donde, como dijimos, los intereses de las figuras femeninas condensan los valores de una cultura mercantilizada y sirven de contrapunto a personajes masculinos cuyos valores se asocian a zonas residuales de la cultura. En este sentido, el cuestionamiento no recae solamente sobre la mujer. Este tipo de figuraciones encuentra una síntesis en tangos como “Que va chaché”, al que hicimos referencia.

¹¹⁰ El lenguaje empleado en los abundantes diálogos -recurso explotado por la novela realista - construye una oralidad urbana que tiene un tono que recuerda las películas argentinas desde la década del 1930. Copiamos otro fragmento donde las mujeres exponen esta visión mercantilizada del matrimonio: “Si siguen así, dijo de pronto doña Justa, voy a vender la sala y la alquilo en ochenta pesos...Sino no podemos tirar adelante.// -¡Pero mamá, estás loca...suprimir la sala! // [...]// - Bueno, no. Dejaremos la sala. Pero entonces hay que ir menos al cine. Conténtense con la vermout.// -Sí, apuntó Marga, sólo con la vermout...Para eso nos quedamos en casa o nos metemos a monjas.// -Cierto, dijo la Chola, si no vamos al biógrafo no pescamos ningún otario. ¿Con quién nos casamos entonces?...” (*La carne* 7).

El conjunto de estos personajes y la autofiguración del autor tienen en común una primera juventud ligada a la creencia en una serie de valores que se sustentan en lecturas como la de Víctor Hugo y construyen una idea sobre la vida que llaman romántica. Que estas ideas son falsas es la premisa que organiza los relatos y desde su adhesión al realismo, aquello que buscarían demostrar.

El narrador describe mujeres sometidas a una cultura regida por lo mercantil y con valores opuestos a los suyos, ligados en cambio, a una idealización romántica; cuestión que por supuesto, también informa de lo concerniente a su vínculo con el dinero. Así, en un extenso monólogo –con un tono que combina ambigüamente parodia e ironía– reflexiona sobre los impedimentos que encuentra para concretar su relación con la Chola:

Si fueras rico, Nicolás, me decía, si al menos te encontraras con algún trabajo de provecho, te podrías casar con ella. Es hermosa y no es mala. Serías feliz. Te daría hijos gordos y sanos. Y fundada así la familia pura, buena, honesta, la educarías en tus nobles ideales (14)

Pero serán esos ideales, junto con la falta de dinero, los que producirán la ruptura. Durante un paseo dominical en la costa del río (“Estábamos en Olivos. Un pic-nic entre las muchachas y sus novios, la madre, Federico, Silvano y yo” (32)), Nicolás monologa extasiado ante la naturaleza. El fragmento –que refiere un paseo típico de los sectores populares y medios de la época, junto con los datos espaciales y temporales que contribuyen al verosímil– apela a una retórica modernista ya desde el título “¡Primavera! ¡Juventud, divino tesoro!” (31), con lo cual intensifica el efecto paródico, evidente en la exageración del éxtasis que experimenta el narrador ante el paisaje y el modo en que se abandona a la corriente de sus pensamientos; pero sobre todo, en la retórica que utiliza para expresarlo:

El río se hinchaba bajo la caricia rubia del sol. Cantaba la marea...Juventud..., ilusión..., ilusión... Yo tenía el alma llena de la lírica alegría del paisaje y abría mi pupila atónita, que se llenaba del verde césped, deslumbrándose luego, allá, en la lejanía esfumada del horizonte azul (31)

La divagación continúa, en el mismo tono y estilo, por una carilla hasta que interrumpe la voz de la amada e introduce un contraste con la voz del protagonista: “La voz

de la Chola me sacó de mi inocencia [...] Pero la voz de la Chola me sorprendía, sonaba áspera e irritada. Nunca la había visto así” (32).¹¹¹ Luego de esta pelea (33-34), aunque Nicolás ve a la Chola alejarse y compara su andar con el de una prostituta, continúa deseándola “casta, como una esposa” (35).¹¹²

En cierto modo, el enfático contraste entre los personajes del poeta y de la mujer amada reescribe la oposición entre el artista romántico y el burgués porque además, cuando se trata de una mujer obrera los términos de la descripción varían. Al contrario de la frivolidad que el narrador achaca a la mujer de clase media “ignorante, mal educada, superficial” (33), “ahogadora de ideales!” (37); la obrera (novia de Federico, el compañero de escuela del protagonista, único hijo varón de la familia Serrano) tiene un “alma apasionada y simple” (33), y es capaz de escuchar las palabras del hombre que ama “como una música alada, como un recitar de versos, como un coro de violines meciendo su candoroso ensueño de quererlo tanto” (33). Es decir que para la obrera, en este relato, es posible comprender la experiencia amorosa expresada con un discurso similar a la del narrador: una combinación del modernismo más popularizado con una retórica sentimental. En suma, las figuras femeninas que desatan los conflictos en este, como en el resto de los títulos citados, condensan una serie de valores y significados en torno a la mercantilización de la cultura – donde cultura debe entenderse como todo un modo de vida- y en este sentido, permiten un contrapunto con los valores del narrador, que es una figura de artista, y establecen su desajuste. Sin embargo, éstas son también las mujeres que los narradores aman y desean.

A su vez, la representación de las figuras femeninas advierte sobre aspectos constructivos que se vinculan con los procedimientos del realismo literario. Por un lado, responden a la composición de tipos sociales: la mujer de clase media o la mujer obrera.

¹¹¹ En el capítulo siguiente volveremos sobre esta representación para pensar estos problemas desde las figuraciones del lenguaje que proponen los escritos. Adelantamos que mientras el narrador usa esa retórica recargada de imágenes modernistas y románticas con las que compone lo que se podía considerar un estilo literario, como apuntaba Adolfo Prieto; en cambio, la descripción de la voz femenina enfatiza los contrastes: suena “áspera e irritada” y su acento es “conventillero” (33). Además se ríe “con una risa necia, de mujer ignorante, mal educada, superficial” (33).

¹¹² Copiamos aquí el fragmento que además, registra una referencia espacial como dato realista: “Tenía el mismo andar, laxo y perezoso, de las prostitutas pintarrajeadas del Paseo de Julio [...] Pero mi amor, mi grande amor, era inútil. No comprendía la esencia del mismo; suave, serena, que la deseaba sí, pero pura, honesta, casi casta, como una esposa. Pero ella es una mujer carnal, me dije con rabia” (35).

Esta construcción puede seguirse, por ejemplo, en recursos que indican la generalización como el uso del determinativo indefinido “esos” y “esas” (“esas muchachas histéricas, locas, de la clase media” (42)). Simultáneamente, la tipificación propone una antítesis regida por la pertenencia de clase (clase media/clase obrera) que enlaza con fragmentos en los que predomina una intención denunciacionista, esto es, fragmentos en los cuales el narrador protesta y reflexiona sobre la opresión del sistema capitalista y se inscribe así, en la retórica de izquierda y el ideario boedista:

Lujo insolente el de la clase media, que ansía encaramarse hacia arriba, hacia la burguesía adinerada y desgarrar sus uñas, sus carnes, en la ascensión, dejando caer, para aligerarse en la suba, la dignidad, el buen sentido, la decencia, la moral. Lujo insolente que insulta el dolor de los humildes y hace reír a los de riñón bien cubierto, los que están arriba, que los desprecian (43)

El narrador había comenzado este discurso dos párrafos antes, indignado al ver a las “muchachas que salían de algún biógrafo. Bien vestidas, con medias de seda y altos zapatos de charol” (43), y aún continúa dos párrafos más, en la página siguiente. El tono y la visión sobre la sociedad de este tipo de intervenciones se relacionan con el fragmento analizado anteriormente de “Glosa de una amor que no tuve”, donde el “yo crítico” le recordaba al protagonista su condición de recién llegado y enumeraba todo aquello que lo separaba de la mujer de clase de alta que quería conquistar. En su conjunto, estas formulaciones – desperdigadas en varios de sus textos- permiten aproximarse a una trama de valores éticos y estéticos, de discursos y de posiciones que configuran la zona en la cual inicialmente (ambos relatos fueron publicados en 1922), Olivari se desplaza.

Con todo, la descripción de la clase media no implica siempre ese tono de condena solemne, sino que más bien domina un tipo de descripción que mediante la exageración, los contrastes y los abundantes diálogos, produce un efecto humorístico. Esta mezcla de tonos, entre los que sobresale en diversos grados el humor, la parodia y la ironía, es una de las características que enlazan *La carne humillada*, los cuentos de Olivari que analizamos, *¡Bésame en la boca Mariluisa!*, y la producción poética posterior, a la vez que resulta una de las diferencias más evidentes con respecto a las narraciones de Barletta o de Castelnuovo.

La clase media aparece, entonces, como el objeto de la novela desde la primera frase, junto con la explicitación del método elegido. Cuando el narrador aclara que se ocupa de personajes típicos en circunstancias típicas y sitúa a los personajes en la trama social, a partir de lo cual advierte sobre la centralidad del tema económico, evidencia su intención de ceñirse a este procedimiento del realismo clásico:

La familia Serrano constituía una típica familia de la clase media; esa clase media tan pintoresca en Buenos Aires, ya que participa por igual de la burguesía cuando abunda el dinero a principio de mes, lindando al fin del mismo, con la obrera, al nacer los apuros pecuniarios (5)¹¹³

La novela se inicia con esta descripción que constituye un comienzo más cercano a lo expositivo que a lo narrativo, razón por la cual podría vincularse a las introducciones de las novelas de Gálvez –en tanto no relata directamente los sucesos de la narración, sino que presenta en primer término el *ambiente moral* y las circunstancias históricas en la cual sitúa la acción–; aunque, por supuesto, sin su extensión y detalle.¹¹⁴ A su vez, la frase que caracteriza a la familia Serrano se repite durante el relato, aunque menos como un ornamento retórico que, según parece, como un recurso que responde a la necesidad de recordar el nombre de aquello que se representa: “Y esta era realmente una típica familia de la clase media” (5; 8; y dos veces en la página 10). En este sentido puede pensarse la descripción inicial que explica por qué se trata de una familia típica de la clase media, es decir que podría suponerse que este narrador creía que no era suficiente con decir “clase media” para que su lector pudiera imaginar lo que quería representar y en cambio, precisaba ahondar en la descripción.

¹¹³ Durante el relato, se reitera una figuración negativa sobre los sectores medios que subraya como rasgo dominante un excesivo interés en mantener las apariencias y una simultánea indiferencia ante “el clavo” al “zapatero, al sastre, al almacenero” (43). Unos años después, en *El juguete rabioso*, Arlt reformula el motivo y extiende los ejemplos en anécdotas al describir a los Irzubeta, la familia del primer compinche de Astier: “Las inquietudes sobrevenían al comenzar el mes. Se trataba entonces de disuadir a los acreedores, de engatusar a los “gallegos de mierda”, de calmar el coraje de la gente plebeya que sin tacto alguno vociferaba a la puerta cancel reclamando el pago de las mercaderías, ingenuamente dadas a crédito” (6).

¹¹⁴ Copiamos parte del comienzo de *Nacha Regules*: “Noche de agosto. Buenos Aires ardía en millones de luces, deliraba en fiestas jubilosas, se exaltaba en la fiebre de su adolescente energía. Celebrábase el primer siglo de la Revolución liberadora [...] En los cabarets se codeaban el ruidoso libertinaje y la curiosidad. El cabaret porteño es un baile público: una sala, mesas donde beber y una orquesta. Jóvenes de las altas clases, sus queridas, curiosos y algunas muchachas “de la vida” que acuden solas, son los clientes del cabaret” (Gálvez, *Nacha Regules* 5). Este tipo de descripción general continúa por el espacio de una carilla hasta llegar al cabaret en el que se conocen Monsalvat y Nacha.

Como anticipamos, se trata de una estrategia de construcción realista porque el narrador subraya que está informado y que relata su propia experiencia (“Y es esta, repito, una familia típica de la clase media argentina. Como yo frecuenté su casa mucho tiempo [...] es que conozco ese ambiente falso, seco, lleno de vicios que encubre la decencia y de lacras que enmascara su católica moral. Por eso, puedo afirmar que era ésta, una típica familia de la clase media argentina” (10)). Al mismo tiempo, este procedimiento le permite autofigurarse como separado de esa zona social que construye en su relato, cuestión que si por un lado puede vincularse al ideario de izquierda, por otro, reiteramos, redefine la oposición clásica entre el burgués y el artista, que aquí dibuja una figura de desclasado, aunque fuertemente paródica.¹¹⁵

Es posible seguir esta posición distanciada en las descripciones de los personajes que también componen “tipos sociales”. El narrador los diferencia de acuerdo a cómo cree que se relacionan con el dinero, marcando a partir de esto una serie de oposiciones entre ellos. En verdad, son dos los elementos que articulan las caracterizaciones: el dinero y las lecturas. Asociado al modo de vincularse con el dinero, también informa algún atributo de su personalidad lo que cada personaje lee. Por ejemplo, Chita, la menor de las hermanas Serrano, “le revolvió la biblioteca a su hermano, en procura de los amenos libros de Barbadillo y sus amigos” (7). Seguramente, se trata de la serie de literatura erótica que, en España, publicaba Joaquín López Barbadillo entre 1914 y 1924, llamada Biblioteca de López Barbadillo y sus amigos.¹¹⁶ Estas lecturas, consideradas como inconvenientes para mujeres, llegaban a los hogares de la mano de los hombres de la familia. Chita no accede a estos materiales porque su hermano los pone a su disposición, sino que los busca. El énfasis recae, entonces, en la curiosidad sexual de la muchacha quien, además, acosa al protagonista y espía a sus hermanas mayores. Simultáneamente, esta referencia literaria, como el resto de las que aparecen en el relato, contribuyen a su inscripción en la zona ampliada de la cultura.

¹¹⁵ En este sentido, el juego con el recurso autobiográfico, además de contribuir a que el relato sea verídico, habilita la parodia, volviéndola aceptable para los lectores jóvenes que pudieran identificarse con los personajes. Es decir que, como la figura de Nicolás es una figura paródica, para los jóvenes con ideales humanistas podría resultar algo más admisible (menos irritante) que diga lo que dice y actúe del modo en que lo hace.

¹¹⁶ Esta serie incluía títulos como *Jardín de Venus* de Samaniego; *Los diálogos* de Pietro Aretino; *La academia de las damas* de Nicolás Chorier. Para conocer sobre este material véase Blas Vega.

Una escena de lectura al comienzo del capítulo “La torpe lujuria”, refuerza esa inscripción a la vez que opera como dato realista. En el comedor de la casa de la familia Serrano, alrededor de una gran mesa:

La Rosa planchaba unas enaguas. Chita estudiaba la geografía de Boero. La Chola leía el Caras y Caretas. Y Federico tenía, entre las páginas de una lógica severa y formal, una novelita de esas que llenan de bobería medio Buenos Aires. La leía ansioso, rápidamente, para llegar pronto al final y saber por fin, cuántas veces se acostó la eterna costurerita con el eterno Don Juan criollo de la calle Florida, chez Harrods, etc., etc. (19)

No se trata de la lectura solitaria, ni de la lectura compartida en el salón o en la tertulia; lo que estos relatos representan es la lectura incorporada a la vida cotidiana, aquí la de una familia de la clase media urbana. Sobre una única mesa encuentran su lugar distintos materiales: manuales escolares, revistas y según parece, novelas semanales. El narrador también identifica distintos modos de leer con propósitos diferenciados: se lee detenidamente para estudiar; se lee rápido, salteado, para entretenerse. Se lee abiertamente y también se oculta lo que se lee. Pero además de esta descripción, el narrador exhibe un modo de valorar esas lecturas y esos materiales: se distancia de un lector que saltea partes del texto y que permanece atento sólo a los avatares de la historia. Una historia que, además, menosprecia porque responde a un estereotipo.

La escena se encuentra precedida por una descripción del espacio que informa sobre las costumbres, gustos y aspiraciones de los personajes y del narrador:

Nos reunimos para estudiar en el comedor. Una pieza adornada con un mobiliario de roble, comprado a plazos, con pretensiones de lujo en las incrustaciones de bronce, que ya amarilleaban, ido el falso color que las recubriera.

La mesa, grande, llenaba media habitación. A la tarde estaba colmada de cajas de pinturas, de libros, de papeles, etc. (19)

Las aclaraciones sobre la compra de los muebles en cuotas y el énfasis en las intenciones de aparentar unas riquezas no se correspondían con la situación real, componen

una descripción del ambiente que busca sugerir la atmósfera moral de los personajes.¹¹⁷ En este caso, sobre todo las aspiraciones de ascenso social.

Así los novios de las hermanas integraban “la muchachada ociosa del país” (8) compuesta por “Estudiantes, burócratas o simplemente vagos, mantenidos por el padre, el “viejo gringo” que les compraba desde el agua de olor hasta los botines” (8). Aún peor, “Como todos los muchachos criollos, eran orgullosos y petulantes, y, con seguridad, que ninguno en cuestión de lecturas, había pasado de la novela semanal” (11). La generalización -que señala un distanciamiento crítico respecto de los sectores más atentos a la movilidad social- une referencias a la posición económica de estos jóvenes y a sus intereses culturales, entendidos en un sentido amplio.¹¹⁸ Por ejemplo, el novio de Marga: “Era estudiante de Medicina, pero se ocupaba más de leerse el pedigrée de los burros del Hipódromo antes que aprender algo de Testut” (9). Además, “lo mantenía” su padre, “un aragonés bruto, cerril analfabeto, que se enriqueció vendiendo a los aliados botines con suela de cartón” (9). Por su parte, el novio de Rosa “Empleadito con ínfimo sueldo, mentía grandezas que ni en sueños tuvo, como si no se supiera en el barrio” (9). Estas especificaciones y otras del estilo introducen brevemente la presentación de cada personaje, cuya caracterización general y tono puede sintetizarse con la siguiente descripción: “[los jóvenes tenían] el estómago lleno y la faltriquera resonante de níqueles (nada más que níqueles, eso sí) y el meollo vacío como la escupidera de un dispéptico” (8).¹¹⁹

¹¹⁷ Eric Auerbach, en *Mimesis*, analiza y describe la función de este tipo de descripciones en la novela realista que se basan en el supuesto de “la armonía entre [el personaje] y lo que nosotros (y también Balzac) llamaríamos su *milieu* (ambiente)” (442). Véase especialmente el capítulo “La mansión de La Mole” (426-463).

¹¹⁸ Las apreciaciones del narrador de tono moralizador recuerdan las caracterizaciones de Gálvez, aprendidas a su vez, en Balzac (Gramuglio, “Novela y nación en el proyecto literario de Manuel Gálvez”; Auerbach 450). En *Nacha Regules*, la descripción del Pampa Arnedo, para citar un caso, propone una construcción que se podría vincular con las de *La carne humillada*: “Gran perla en la corbata de plastrón, polainas blancas sobre zapatos de charol y enormes anillos en los dedos. Individuo de esos que abundan entre la gente porteña. Rastacueros, exhiben sus pesos y sus mujeres. Viven maritalmente con alguna muchacha bonita [...] Seres sin escrúpulos, ni moral, ni disciplina, no tienen otra ley que la de su capricho” (9).

¹¹⁹ La construcción de estas imágenes metafóricas que recurren a la patología médica (y podrían acercarlo a Castelnuovo), remiten a un rasgo que podría describir la estética olivariana. Aquí, además, la frase contribuye a la parodia porque subraya contrastes muy marcados en la retórica del narrador que salta repentinamente de un estilo a otro, procedimiento sobre el cual volveremos en el capítulo siguiente.

En oposición a estos jóvenes, el narrador ubica a Silvano “un sombrerero italiano”, que tiene un noviazgo breve con la Chola y se confiesa casi analfabeto (“apenas si se [sic] leer” (41)). Este inmigrante, que “Ganaba buenos salarios”, es amigo y protector económico de la familia: “convidaba siempre a las chicas, a teatros y fiestas. Por eso lo querían. Además, más de una vez sacó de apuros a ese hogar despreocupado y falso” (12). La relación con Silvano acentúa que el dinero es un elemento central en el modo en que esta familia establece sus vínculos;¹²⁰ cuestión que Nicolás, intensamente atento a los intercambios económicos, no deja de enfatizar.

Entre los procedimientos retóricos del realismo pueden listarse las referencias espaciales (“vuelta de Rocha” (18); “la calle Talcahuano” (18); “un bar de la calle Rivadavia” (40); “Buenos Aires” (5; 12; 44); etc.); las temporales (“El 18 de mayo era el santo de doña Justa” (11); “la clara noche de Septiembre” (29), entre otras); el inventario, como vimos, de libros y revistas de amplia circulación en el período y otras referencias culturales, que podrían clasificarse como costumbres de la vida cotidiana moderna (así, un día el narrador se emborracha por beber “un anís pestífero, con lejano gusto a petróleo que hacían las chicas en la casa, con una receta que leyeron en “El Hogar”” (13)); además de las descripciones detalladas de los ambientes y de los personajes, caracterizados también a través del habla, cuestión sobre la cual volveremos en el capítulo siguiente.

2.2.1.2.- *Historia de una muchachita loca*: la producción de la creencia

Si *La carne humillada* se puede calificar, entonces, como la novela más realista de Olivari dentro de este corpus en base, sobre todo, a sus procedimientos; *Historia de una muchachita loca*, por su parte, sería la novela más cercana al realismo de Boedo, pero por su tono entre melodramático, lúgubre y solemne. Es decir que es la menos humorística del conjunto, y con un narrador en tercera persona, la parodia del personaje parece haberse diluido.

¹²⁰ Así el narrador añade en la caracterización de la madre, que Silvano “le prestaba dinero” que luego ella “jugaba furiosamente a la quiniela, royendo del almuerzo, de la cena, los pocos centavos con que alimentaba su pasión” (12).

Historia de una muchachita loca inicia con una “Introducción” en la cual la voz autoral se dirige directamente a los jóvenes lectores, de hecho, la palabra “Joven” -al igual que el encabezamiento de una carta- se ubica seguida de los dos puntos (3), sobre el margen izquierdo.¹²¹ Enmarcada en lo que describimos como voluntad realista, esta introducción parece cumplir, centralmente, con la función de legitimar los contenidos del relato presentados como una historia que defiende las relaciones sexuales libres. En este sentido, explicita el interés por producir una enseñanza y apela a la experiencia del escritor para autorizar el tratamiento de los problemas que presenta.

Por una parte, justifica la historia ya que formula una teoría sobre el ejercicio de la sexualidad en hombres jóvenes y de escasos recursos económicos (estudiantes, horteras, empleados),¹²² en el marco de las restricciones que ejercen tanto “los gobiernos burgueses” (4), como los “viejos mitos, cascarones de cartón piedra: Honor, Inocencia, Castidad” (5). La formulación de estos valores como caducos y artificiosos, que probablemente constituía una visión alternativa respecto de la moral dominante (una visión que si bien no era generalizada, seguramente tampoco era exclusiva de Olivari), se configura en la distancia de las lecturas de los románticos: “Pero nosotros creímos en el honor, en la castidad y leímos a Hugo y a Lamartine” (5).¹²³ De esta forma, la introducción haría las veces de una defensa de orden político de los contenidos del relato porque liga todo el problema de la educación sentimental y erótica a través de la literatura, a las regulaciones estatales de la prostitución y a las dificultades pecuniarias de los hombres jóvenes. En otras palabras, Olivari busca justificar a través de la retórica de izquierda -esto es, acusando al estado burgués y detallando las injusticias que sufren los sujetos pobres- el tratamiento del tema de

¹²¹ Las interpelaciones al lector continúan durante la introducción: “Meditemos serenamente”; “Meditemos nosotros jóvenes” (4).

¹²² En estos textos de Olivari generalmente se trata de estudiantes o empleados pobres, pero no de obreros o desempleados. Son sujetos que acceden a la educación secundaria y conforman una clase media emergente, con posibilidades más o menos ciertas de ascenso. Es decir que si bien Olivari se explaya en las descripción de las situaciones de precariedad laboral, y coincide en este punto con los intereses de los escritores de izquierda, se concentra en estas zonas puntuales de las capas medias: “Hace la argamasa el dinerillo ahorrado pacientemente por el hortera, por el estudiante pobre, por el ínfimo empleadillo con catorce horas de trabajo, ciento veinte pesos de sueldo y obligado a ostentar camisa pulcra lo menos dos veces por semana” (4).

¹²³ Las referencias a la “castidad” aparecen insistentemente en este prólogo, incluso de forma figurada: “si un joven inteligente, un poco romántico como se es a los veinte años, quiere conservar la castidad, la bella castidad”; “Cargados desde la cuna de prejuicios de castidad”; “creímos [...] en la castidad”; “[los viejos mitos:] Castidad”.

la iniciación sexual; y al mismo tiempo, instala la disputa literaria al otorgarle a la lectura un lugar de relevancia en la formación de las creencias. De allí que no condene aquí a la moral religiosa (cuestión que, inversamente, sí explicitan los narradores en sus otros relatos),¹²⁴ ni el ejercicio de la prostitución en sí mismo, ni denuncie la explotación de la mujer, como sí lo hacen Barletta o Morales. En cambio, Olivari focaliza la queja en las dificultades que encuentra un hombre pobre para tener relaciones sexuales porque “el vicio cuesta caro. Juntar los cinco pesos para pagar una hembra de burdel, equivale las más de las veces, a no comer un día” (4). Expresiones como estas no aparecerán en otros textos de Olivari, más propensos a construir visiones solidarias con la situación de las prostitutas, según veremos en los poemas.¹²⁵

Simultáneamente, si la “Introducción” cumple con el mandato realista que legitima los contenidos de la representación literaria en las vivencias del escritor; Olivari relata lo que podría haber sido su propia experiencia como lector y describe un itinerario que incidió en su educación sentimental, sin dejar de apelar a la experiencia común con el lector de estas novelas baratas reforzando un nosotros inclusivo, como cuando aclara “Meditemos nosotros jóvenes”. De este modo, generaliza la adhesión romántica que si primero puede resultar vaga (“un joven inteligente, un poco romántico, como se es a los veinte años”), más adelante se especifica en las lecturas, que también determinan un cambio:

Pero nosotros creímos en el honor, en la castidad y leímos a Hugo y a Lamartine y huimos de ellas [las “dulces amiguitas”] para encerrarnos a preparar la lección de Matemáticas, de Instrucción Cívica... Ahora leemos a Anatole France, pero es tarde ya... las dulces amiguitas ya no nos llaman a contemplar el milagro florecido en el rosal... (5)

¹²⁴ En *La carne humillada*, acusaba la “católica moral” (10) de la clase media; en *Historia de una muchachita loca*, describe la vida de Pedro, el protagonista: “Entre una madre chapada a la antigua, religiosa con acritud y una hermana medio histérica en sus fanatismos místicos, a válvula de escape de su inacceptada soltería” (7). Luego veremos cómo en *¡Bésame en la boca Mariluís!*, el narrador se burla, aunque amparado por la parodia, de un cura que ignorando los votos de castidad quiere conquistar a Mariluís.

¹²⁵ En *¡Bésame en la boca Mariluís!*, el protagonista le entrega los últimos pesos que tiene a una prostituta hambrienta que lo detiene en la calle: “le puse los dos pesos en la mano y huí corriendo.../Me quedaban treinta centavos y dos cigarrillos”. Se trata de una escena que enfatiza el tono autoparódico, porque gracias a su gesto de generosidad con la prostituta, el narrador se describe casi como un santo: “al envolverme en las volutas azules del humo, vi que eran como una aureola...Sí, febricitante, mal comido, lleno de rabia”, se siente un “héroe” (5). Estos sucesos relatados al comienzo de la novela, no se retoman después y parecieran más bien destinados a cumplir con la cuota de crítica social necesaria; además de contribuir a la presentación paródica del protagonista.

Como subraya la cita, resulta clave la relación entre lectura y vida sentimental que esta “Introducción” establece y que luego, continúa en el relato el recorrido del personaje.

Así como en el prólogo de *La carne humillada*, según vimos, Olivari explicitaba su deseo y confianza en la capacidad de la literatura para modificar la sociedad y hacía hincapié en la posibilidad de desmontar lo que ocurría en la literatura (“Hacer una novela de estas creo que es un bien [...] será como una protesta [...] de las estupideces ñoñas, que en nuestra literatura actual se mienten” (3)); en esta “Introducción”, espera que el lector identificado con las penas del personaje sea capaz de advertir el efecto nocivo de sus lecturas y se vea motivado, entonces, a cambiarlas y modificar así su vida amorosa:

El autor se diera por bien remunerado en su labor de novelar estas páginas, si algún muchacho melencólico de esos con los bolsillos horros de dinero pero repletos de madrigales a la luna, se viera retratado en el héroe de los siguientes capítulos, y repudiando su falso lirismo se gozase[sic] a su amada, rijoso como un fauno joven (5)

En este sentido, tal como anunciaba *La carne humillada* y la autobiografía que reseñamos, una de las diferencias del realismo que formula Olivari reside en que busca mostrar la verdad sobre el amor y la literatura, antes que sobre las injusticias sociales que produce el sistema capitalista.

Pero en verdad, lo que autoriza la escritura y la hace posible, o mejor, lo que legitima la cualidad ejemplificadora del relato (“Esta novela, historiando un caso episódico del estrago que en la adolescencia y en la plena juventud, hace el instinto bastardeado, señala hasta qué punto de estupidez pueden llegar los jóvenes” (5)) es el momento en que la experiencia del escritor se separa del recorrido de su personaje y a partir de esa distancia puede escribir una historia diferente a la propia porque además, lo que *Historia de una muchachita loca* narra es el fracaso de un escritor. Hay un momento en esta “Introducción” que señala las consecuencias de la idealización romántica, y específicamente de la castidad, pero no en un joven cualquiera, sino en uno que escribe “como ese gran vasco Baroja, a quien la falta de una dulce ternura en la juventud, ha agriado en agraz su levadura de genio” (5). No se trataría, entonces, meramente de ilustrar a los jóvenes sobre la conveniencia de

sostener nuevos parámetros sentimentales y eróticos, sino que también parece necesario advertir los peligros que pueden malograr, o *agriar* tempranamente, a un escritor.

Que la experiencia vivida a la que remiten los escritos de Olivari sea un aprendizaje cuya base es literaria, es decir, que la fuente del aprendizaje sea una experiencia libresca formulada en contraste con la realidad, señala la complejidad de la relación literatura y vida en un momento de cambio cultural, así como evidencia la necesidad de interrogar los presupuestos realistas y sus descripciones críticas.

En *Historia de una muchachita loca*, Pedro es un joven poeta malogrado por causa de un “mal amor” (“Pedro hubiera sido un buen poeta. Tenía el sentimiento trágico de la vida con esa especie de desolación íntima” (33)), se enamora de su vecina Nélide, pero la muchacha –al igual que la morocha tonta de la biografía que precede la novela- lo engaña. Finalmente, Nélide “no lo quería ver más, aburrída de sus versos” (30), se muda y Pedro no sabe más nada de ella. El joven enferma de tristeza y su familia lo envía como marinero a recorrer el mundo. De regreso, al pasar por un mercado, Pedro encuentra a Nélide atendiendo un negocio. Se ha casado con el dueño y lleva una vida tranquila: cumplió con las expectativas del matrimonio que tenían las mujeres de *La carne humillada* (“Era ella, Nélide la chiquilla loca de un día, metamorfoseada en una burguesita donosa y gentil. Sentada ante una máquina registradora parecía velar por intereses queridos” (37)). Entonces Pedro planea una venganza: extorsionarla y someterla a sus deseos. Sin embargo, justo en el momento en que está por consumir el encuentro sexual, el repentino recuerdo de su amor adolescente (“El primer beso, la primera cita, la primera flor, la primera rima cantata a la noviecita dulce, a la suave bien amada, con la inconsciencia divina de la primera juventud” (43)) se lo impide: “Y entonces huyó de allí, dejando a la otra, a la de carne, y como persiguiendo a la soñada” (44). La venganza fracasa y Pedro nunca concreta la relación amorosa con Nélide.

De un modo similar a *La carne humillada*, un malentendido produce los conflictos en *Historia de una muchachita loca*: los protagonistas evalúan su entorno a partir de lo que aprendieron leyendo, pero lo evalúan equívocamente. Es decir que el motor de los conflictos reside en el horizonte literario en que se sitúan los personajes. Como afirma el narrador en el relato del encuentro fallido, donde Pedro finalmente huye porque –de

idéntico modo al personaje de Nicolás- elige la idealización forjada en sus lecturas (“la [mujer] soñada”) antes que a la mujer real, “de carne”, que tiene frente a sí. No es casualidad, entonces, que el mayor malentendido se origine en que para estos personajes masculinos el amor se erige como un sentimiento casto. Ambos se niegan a satisfacer sexualmente a sus novias y ellas los engañan y abandonan. Pero mientras que en *La carne humillada*, el contraste entre los deseos de la mujer y los sueños del narrador se exagera para producir un efecto paródico; en *Historia de una muchachita loca*, como anticipamos, el tono se acerca a lo melodramático, aunque por momentos también es irónico, y el contraste entre las idealizaciones de Pedro y lo que sucede componen un personaje torturado antes que ingenuo o gracioso (y tal vez en este tono habría que situar la omisión prácticamente inmediata de esta novela por parte de Olivari).

Son numerosas las pruebas que Pedro tiene de los engaños de su novia y de las diferencia de intereses, pero el narrador insiste en dos cuestiones: una, que el joven se niega a aceptarlas; la otra, que el amor de Pedro es “puro” y propio de un “poeta”. Desde la página 23 hasta la 25, Pedro imagina a Nélide con “el oficialito que rondaba la cuadra” en una tortuosa descripción del encuentro sexual: “Pero [Pedro] soñaba regenerarla con su inmenso, purísimo amor de poeta y de niño” (25). En las páginas 26 y en la 27, hay escenas en las que Pedro interroga a Nélide sobre el motivo de sus ausencias y acepta sus mentiras “Y así, perdida cada día más la dignidad, pero siempre grande y puro el amor, pasó el tiempo” (27). En la página 28, un amigo le cuenta que vio a su novia con otro y “Pedro no creyó al amigo. Su alma era una de esas almas selectas que erigen un culto de confianza a la mujer amada”, afirmación que como resulta evidente, contradice el relato de las páginas previas, especialmente la celosa fantasía erótica sobre Nélide y su amante.¹²⁶ En la página 29, “la seguía amando con toda su alma, con toda su gran alma de poeta, con todo su “yo” sensorial, lleno de genuflexiones espiritualmente líricas, lleno de arrobamiento, de unción” (28) a pesar de que la muchacha “ahora se burlaba de él”.

La asociación entre el romanticismo y este principio de castidad, reiteramos, constituye el principal rasgo de estos personajes en los inicios de su vida sentimental. Los

¹²⁶ Estas fantasías humillatorias podrían enlazarse con las de Erdosain en *Los siete locos*; véanse los capítulos “El paseo” y “Trabajando en el proyecto” (Arlt).

dos protagonistas masculinos persiguen un ideal de amor literario, la mujer de sus fantasías es una *donna angelicata*, un ángel del hogar cuya mayor virtud es la castidad (“la deseaba sí, pero pura, honesta, casi casta, como una esposa” (*La carne humillada* 35)). Sin embargo, los relatos enfatizan que esa fantasía se hallaba muy lejos de las mujeres que los personajes conocen:

Pedro quería a la musa alada, soñada princesita de quimera, que como buen visionario construyó con los rasgos espirituales de la perfección.

Y ella era solo una muchachita traviesa y sensual, cuya ardiente sangre de morena, quería algo más que el casto beso, depositado con unción mística (13)

Por un lado, el contraste entre la virtud de los protagonistas y la lujuria de las mujeres pareciera uno de los principios de realidad que confrontan los personajes, pero además, los mismos relatos la relativizan y presentan esa oposición como aparente porque el énfasis recae en mostrar la falsedad del amor romántico. O la imposibilidad de considerarlo seriamente, según las nuevas reglas del juego que proponen las figuras femeninas.

En este sentido, podemos volver momentáneamente a *La carne humillada* para detenernos en una escena en la que el narrador imagina un acercamiento a la Chola y, a la vez que establece una relación entre estéticas y formas del amor, da cuenta de lo inestable de la idealización. Su fantasía es un estereotipo novelesco (que los lectores verán también en el cine): la chica tocando el piano y el muchacho junto a ella, pasando las hojas; el suyo, explica en términos que evidencian la disputa literaria es “un amor folletinesco, de novelas por entregas, pero que se hacía realista cuando la verdad triunfaba del espeso y falso lirismo que ocultaba mi sana, honesta hambre de esa carne joven” (12). Habría, entonces, dos modos de concebir el amor: el de las novelas por entregas y el realista. Aquí, el amor folletinesco es el que condensa el “falso lirismo” que el realismo proponía combatir con la verdad. Y el realismo se vincula al *honesto* deseo sexual (“honesto hambre”), calificativo que resulta pertinente subrayar porque sugiere la necesidad de diferenciarse de las colecciones de literatura pornográfica que, en cambio, eran acusadas de “libertinaje”. De esta forma, reiteramos, la flexión realista se explica en estas escrituras impulsada por la

necesidad y la decisión de separarse de una literatura que incluía tanto a los grandes nombres del romanticismo del siglo XIX, como a una biblioteca compuesta por folletines, novelas semanales y la diversidad de textos que circulaban en el incipiente mercado cultural de la ciudad de Buenos Aires a comienzos de 1920, y no solamente por la influencia del realismo ruso y francés.

Desde esta perspectiva, puede recordarse uno de los problemas planteados en el inicio: la inscripción de estos relatos en el circuito ampliado de producción y la posibilidad, en ese sentido, de pensarlos como relatos de comienzos en el mercado para agregar entonces, que la oposición castidad/lujuria tiene como correlato un contraste entre el espiritualismo de los protagonistas y la preocupación de las mujeres por su bienestar material. Aquí como en *La carne humillada* -al igual que en “El verdadero encanto de la bohemia” y “Glosa de un amor que no tuve”- el dinero es el otro elemento que condiciona la relación entre los personajes. Cuando sobre el final, el narrador describe el matrimonio de Nélide, enfatiza que no se trata de amor porque ella “no sabía amar”, aunque “estimaba [a su marido] sinceramente, porque junto al placer carnal jamás rehusado [...] le daba tranquilidad y un sólido bienestar” (39). Dinero y lujuria son el par que define a las mujeres de estos relatos y por contraste define a las figuras de los poetas hombres, a la vez que sintetiza los problemas que el conjunto de esta literatura configura.

De hecho, la recurrencia a los tópicos de la castidad en los personajes masculinos que componen figuras de artista y al engaño amoroso se explica en el marco del cruce entre amor, literatura y mercado señalado anteriormente. Podría leerse en los relatos, en este sentido, una homología entre la situación del joven que fracasa en el amor porque quiere preservarse puro en pos de los ideales románticos, y la situación del escritor frente al mercado. Esta hipótesis, como anticipamos, organiza nuestra lectura de *Historia de una muchachita loca*: Pedro fracasa en el amor por causa de sus idealizaciones, y esto implica su fracaso como poeta (“por culpa de un amor desgraciado” (36)). El conflicto sentimental permite, de esta forma, poner en escena el desajuste de esta figura de escritor potencial.

Otro problema que aquí se vislumbra –a partir del malentendido que, decíamos opera como motor narrativo- es el de la relación entre literatura y vida que en esta trama, aparece resignificada desde la adhesión al realismo como la oposición entre una experiencia

libresca y otra real, vivida. Este relato en particular enfatiza el vínculo entre lectura y experiencia, y entre aprendizaje libresco y aprendizaje vivido, pero no solamente como generador de los conflictos sino como tema de reflexión, esto es, las relaciones entre la literatura y la vida constituyen aquí un problema tematizado y explicitado por la tercera persona que asume la voz narradora.¹²⁷ De esta forma, la intención pedagógica que constituía uno de los pilares de la voluntad realista, aparece problematizada a través de figuraciones que interrogan la función de la lectura.

Juegos serios, muchachitas locas

Una escena de carnaval en *Historia de una muchachita loca*, contiene un diálogo que en tanto resume la actitud de Pedro y su relación con Nélide, permite volver sobre los problemas señalados:

-¡Oh! Nélide, qué divina! Sólo por tu peregrina belleza te perdono el disfraz.

-¿Qué?...no te gusta?

-No me gusta que te disfraces. Es poco serio.

¿Poco serio?...ja...ja...tu eres un triste che, nada te divierte [...] nada, que eres un triste..." (21)

Mientras que el narrador describe a Nélide, la mayoría de las veces, riendo y es su risa la que anuncia al joven enamorado su presencia ("un tamborileo de argentina risa lo sacudió" (8); "el gorjeo melodioso de la risa oído en el estrecho corredor" (9) "el marfil de sus dientes" (9); "loco cascabel de su risa traviesa" (9); "con mohín de pájaro loco desgranaba las perlas de su risa intensa" (10); "rió un poco desencantada la chica" (11); "estalló el gorjeo cristalino de su risa habitual" (11); "dijeron entre cantarinas risas los labios rojos de Nélide" (11); "lo miraba sonriendo" (21); etc.); a Pedro en cambio, lo caracteriza por su seriedad. Las insistentes descripciones de Nélide riendo (expresadas en

¹²⁷ Para estudiar las representaciones de la lectura en las ficciones y sus vínculos con significados, valores y creencias en el proceso cambiante de la cultura y en la tradición literaria, seguimos a Chartier; Catelli; Zanetti; y Darnton, especialmente el capítulo "Los lectores le responden a Rousseau: la creación de la sensibilidad romántica" (216-267). A su vez, un análisis que amplía la red en la que se inscriben las afirmaciones de este apartado de las lecturas en el Quijote y sus relaciones con la literatura moderna, puede encontrarse en Saer, "Líneas del Quijote".

una retórica modernista) anticipan un atributo de las figuras femeninas en la primera literatura de Olivari sobre el cual volveremos en el capítulo siguiente: las mujeres que representan a los sectores populares -o las musas plebeyas, en la poesía- tienen la capacidad de reír y de burlarse de una actitud de seriedad, asociada a una visión de la cultura legítima, ostentada por los protagonistas masculinos.¹²⁸ Pero además, la presencia recurrente de la risa de Nélide remite a la insistencia del presente que Pedro no puede enfrentar o que rechaza porque lo mira a través de sus ideales (“Y Pedro amaba con toda su alma; por eso Pedro no creía en la evidenciada traición [...] Y seguía amando dolorosamente, cada vez más lejano de Nélide que ahora se burlaba de él. Y la seguí amando como a una noviecita buena, que su sentimentalidad adornaba con virtudes y belleza [...] y la seguí amando [...] con toda su gran alma de poeta” (29)). Esta risa que sacude, es sonora, intensa y para describir su efecto el narrador elige asociarla a un cascabel o a un gesto “loco”, es una risa desacralizadora de las creencias que, en cambio, traman la conducta del personaje. Podría decirse que la risa es, entonces, una señal de ese desajuste que, ya lo señalamos, la figura femenina provoca.

En su análisis de *La educación sentimental*, para explicar la categoría de *illusio* - esto es, la creencia en el juego específico de un campo- Bourdieu estudia las figuraciones sobre la adolescencia que plantea la novela y lo que implica que uno de sus rasgos definitorios sea la seriedad. El conjunto de estas cuestiones resulta útil para describir la posición que representa Pedro. Así, dice Bourdieu:

[Flaubert] dirige la reflexión hacia lo que hace que la adolescencia sea un *momento crítico*, en su doble sentido. <<Entrar en la vida>>, como se suele decir, es aceptar entrar en uno o en otro de los juegos sociales socialmente reconocidos, e iniciar el *compromiso* inaugural, económico y psicológico a la vez, que implica la participación en los *juegos serios* que integran el mundo social. Esta creencia en el juego, en el valor

¹²⁸ Es conocido el análisis que propone Bajtín de la cultura en la Edad Media a partir de la obra de Rabelais y su tesis sobre la cultura popular vinculada al carnaval, al humor y a lo cómico, opuesta a las jerarquías, situada y definida en oposición a una cultura oficial que, en cambio, se caracterizaría por su tono serio, jerárquico, religioso, etc. (Bajtín). Sin embargo, pensar la escena de carnaval en *Historia de una muchachita loca*, y la relación entre el humor y lo popular en la literatura de Olivari desde la matriz bajtiniana de una cultura carnavalesca y una poética del grotesco, implicaría una consideración esencialista y dicotómica sobre lo popular que limitaría el estudio de las ambivalencias que presenta nuestro corpus, por otra parte, estrechamente relacionadas con una emergencia concreta que se produce en la Argentina de los años de 1920.

del juego, y de sus envites, se manifiesta ante todo, como en Martinon, en la seriedad, incluso en el espíritu de seriedad, esa propensión a tomarse en serio todas las cosas y a todas las personas socialmente designadas como serias –empezando por uno mismo- y sólo a ellas (*Las reglas* 34)

Si Pedro no puede entrar en el juego del carnaval presentado en el relato como un momento de diversión, es porque toma demasiado en serio el juego de reglas propuesto por sus lecturas. Cuando rechaza el disfraz de Nélide por no ser serio, impugna –para decirlo con Bourdieu- uno “de los juegos sociales socialmente reconocidos”; es más, ignora que esa es precisamente la manera (disfrazándose) de participar *en serio* del carnaval.

Pero Pedro se resiste al juego que le permitiría entrar en ese espacio y en cambio, adopta las poses del artista: es “un triste” que cree en el juego marcado por una figura delineada por las lecturas románticas y también, por la biblioteca de izquierda¹²⁹ cuyos integrantes además, como se recuerda, se oponían por esos años a los festejos del carnaval: “Porque Pedro era socialista, anarquista y hasta nietzchiano. En la infinita ingenuidad de sus años pocos, preguntábase serio, sino sería él el hombre superior” (8).¹³⁰ La actitud de Pedro, su gestualidad y sus conductas componen el personaje de un joven idealista según se lo podía entender en esos años. Esto es, una sensibilidad que se configuraba a partir, reiteramos, de la biblioteca de izquierda, de la literatura del siglo XIX, y del horizonte de la Revolución Rusa de 1917, entre otros materiales:

La indigestión de las utopías, devoradas acá y allá atracábasele en un airecillo pedantesco de suficiencia [...] Por eso, más de una vez, entre el solaz de la sabrosa rabona, junto a un árbol en

¹²⁹ Para un estudio de los títulos y colecciones que componían esta biblioteca, así como de su circulación, véase Di Giovanni. Resulta pertinente para nuestra lectura advertir que muchos de los títulos y referencias literarias y filosóficas que abundan en las narraciones de Olivari coinciden con el catálogo de *La vanguardia* y de la *Biblioteca Sempere*: Ibsen, France, Hugo, Nordau, Eça de Queiroz, Zola, Baroja, Ayala, Proudhon, Kropotkine, Mirbeau, Barret, Nietzsche y Schopenhauer.

¹³⁰ Los festejos de carnaval eran vistos como un momento de descontrol y pérdida de las buenas costumbres tanto por los sectores más tradicionales de la sociedad como por los vinculados a la izquierda política que veían en la ilusión que promovían los festejos, un narcótico compensatorio del capitalismo. Para *Insurrexit*, por ejemplo, la revista de jóvenes libertarios en la que participó Olivari, el carnaval era una “limosna de alegría” arrojada por las clases dominantes para engañar al pueblo, y que nada tenían que ver con la cultura “sana” (*Insurrexit*: 1); argumentos similares pueden encontrarse en las publicaciones asociadas al grupo Boedo, como *Claridad* (“Ya nadie puede creer en una fiesta creada por imbéciles para satisfacer las ilusiones de los tontos y la lujuria de los pillos”(1927).[Citado por Romano (110)]). O socialistas, como *La vanguardia*. Circula, por ejemplo, la anécdota de que Castelnuevo abofeteó a Riccio porque un anarquista no podía festejar el carnaval (Candiano y Peralta 245).

Palermo o a un dique en el puerto, el ambiente dorado de la mañana, parecía contemplarle absorto, amenazando hacia la ciudad con su brazo, que cual aspa de molino, dibujaba un amplio círculo de derrumbe (8)

La gestualidad, la apariencia física en su conjunto a través de indicaciones como la vestimenta, y las referencias literarias y filosóficas son los elementos con los que el narrador acompaña la construcción de las poses de artista que los personajes asumen.¹³¹

En esta trama, el narrador de *Historia de una muchachita loca* oscila entre la identificación (“Pero nosotros creímos en el honor, en la castidad y leímos a Hugo y a Lamartine y huimos de ellas”) y la distancia respecto de las creencias de su personaje. Por un lado, interviene para marcar una posición alejada, para recordar a cada paso el desajuste de Pedro. En la presentación, por ejemplo, describe la vida del joven en el conventillo y focaliza en el efecto que produce la declamación de unos versos de Darío, cuyo nombre no menciona probablemente porque supone que cualquier lector conocía los famosos versos:

Un cuchitril de acceso gimnástico era la torre marfileña de sus sueños y más de una vez, una voz ronca, desagradable, de adolescente que empolla, rompía la monoritmia del roncar colectivo:

“Era un aire suave de pausados giros.

“El hada ritmaba sus vuelos” (7)

En ocasiones, en estas escenas, el narrador también desliza sus opiniones sobre la retórica que caracteriza esa literatura aprendida de memoria (“la inflamada oración que comenzaría: <<Hada gentil de belleza>>” (10)). La calificación “inflamada”, junto con la imagen ridiculizada de Pedro que estas escenas de recitado y declamación construyen, sumadas al resto de los comentarios y descripciones del relato¹³² y a las parodias de personajes similares que proponen las otras novelas, formulan un visión distanciada de un

¹³¹ Cuando el narrador de “El verdadero encanto de la bohemia” se describe: “Yo tenía diez y ocho años, una cáscara romántica impermeable a la estulticia humana y un libro de Hugo bajo el brazo” (*Carne al sol* 56), pone en evidencia esa pose del lector que se pasea exhibiendo el libro que lleva.

¹³² Copiamos otra cita que a la vez que informa sobre las lecturas de Pedro, subraya su desajuste -en tanto la experiencia leída trama su conducta-; la distancia del narrador, el contraste con la figura femenina, y la descripción de una pose: “Pedro que entonces leía a Ibsen, dado del brazo con Nélide, se perdía por calles y plazas, soñando insensato, con una “dama del Mar”. Aturdido y glorioso bajo la copiosa erudición que exponía sin que ella comprendiese nada, decía de teorías, hablábale vagamente” (18).

tipo de relación con los bienes culturales y de ciertas prácticas -como el recitado y la cita memorizada- que podrían suponerse como usuales y difundidas en algunas franjas sociales y etarias durante el período.

La imagen que en definitiva, se estaría construyendo y parodiando es la de un joven de las capas emergentes, estudiante y con pretensiones de poeta, lector extensivo¹³³ de bibliotecas económicas, que mezcla arielismo,¹³⁴ humanismo, anarquismo y una izquierda sustentada en la literatura rusa (Tolstoy específicamente) más que en Marx o en la literatura política clásica, según sugieren las referencias que proveen los escritos; y lector intensivo de los poemas románticos y modernistas que aprende de memoria. Entonces, así como Pedro “toma en serio” su noviazgo, cree seriamente en los valores de la cultura que aprendió en los libros y cree que la vida es una novela (“Un personaje del libro dice “La vida no es una novela”; y Pedro creyó que lo fuese, más aún, creyó que era un poema hecho de amor, de verdad y de belleza...” (28)).

Sin embargo, esto es lo que proponen los relatos en su conjunto con respecto a los personajes, y no necesariamente coincide con la retórica que emplea la escritura ya sea a través del narrador en tercera persona, ya sea cuando asume o se acerca a la voz autoral. Así, para señalar un caso, en el apartado “Elogios sentimentales de los suburbios” (13), la posición del narrador que deja de contar la historia de Pedro para dirigirse nuevamente, como en la “Introducción”, a los jóvenes lectores y esta vez, reflexionar sobre la ventaja de recorrer los barrios periféricos en busca de inspiración poética, relativiza el efecto de distanciamiento que producían las descripciones del personaje. A pesar del énfasis en el modo de hablar de Pedro como un rasgo ridículo y que además, produce el aburrimiento de

¹³³ Robert Darnton distingue entre dos modalidades de lectura: la “intensiva” y la “extensiva”. La primera, aproximadamente hasta la segunda mitad del siglo XVIII, caracterizó a los lectores que tenían acceso a muy pocos libros y “los leían una y otra vez, meditándolos interiormente o leyéndolos en voz alta” (251-252). La segunda modalidad es la que se habría impuesto a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, y remite a una lectura voraz, de materiales variados “en especial novelas y periódicos”. Los lectores extensivos, dice Darnton, “Leían cada texto sólo una vez, por diversión, pasando rápidamente a otro” (252). Darnton también registra la combinación de ambas modalidades de lectura, vale decir, lectores que leen intensivamente ciertos textos –como los filosóficos- y extensivamente otros, como las novelas, revistas y periódicos.

¹³⁴ En estos términos, por ejemplo, en uno de sus monólogos el narrador de *La carne humillada* formula una crítica a sus compañeros de escuela: “La ilusión alada de Ariel es para ellos cosa de marica, la fealdad moral de Caliban [sic] es para ellos la perfección suprema... (Olivari 22).

su compañera, el habla del narrador no parece demasiado distinta y, al contrario, también se caracteriza por una retórica *copiosa* “de metáforas y deslumbrantes imágenes” (18), que en rigor es una prosa hiperbólicamente adjetivada y con un léxico entre modernista, romántico y decadente, abundante en lugares comunes. Se trata, recordemos, de ese “patrimonio estilístico colectivo” que describía Sarlo (*El imperio* 215), y que opera como “un fondo común” donde estas escrituras se tocan con las de las novelas semanales y participan de una noción de estilo literario que parecía consolidada. Pero al revés de lo que ocurría con Pedro, o con el personaje de Nicolás, cuando se trata del parlamento en tercera persona de este narrador, en lugar de recibir el rechazo y el aburrimiento de las mujeres que busca conquistar, su discurso es “festivo” y constituye el preámbulo de la conquista amorosa (“¡Qué dulce y grato el discursar festivo bajo los faroles exangues[sic], que con sus guiños de poca luz se están burlando maliciosos del Municipio!//La charla se aquieta y un grato silencio nos abisma bajo el comentario lírico de las ranas que elogian croando a la luna; a la misteriosa envelada de nubes que riega poco a poco sus inefables palores pálidos por las sendas barrosas, donde los yuyos se encrespan y se abrazan” (15)). Es más, la verborragia del narrador, que en este excursus se identifica con la voz autoral, apenas controlada en párrafos más breves que los que organizan los soliloquios de los protagonistas masculinos, resulta semejante a la parodiada en los relatos analizados.

Es en este sentido que estas escrituras en su conjunto se mueven entre el distanciamiento y la cercanía respecto de las figuras de artista que esbozan, asociadas a una sensibilidad romántica, y también respecto de prácticas y consumos culturales inscritos en los circuitos ampliados de producción. Un distanciamiento que se evidencia, como anotamos, a través de la parodia, de descripciones y aclaraciones explícitas, y de los conflictos que articulan las historias y su resolución. Una cercanía que se delata en el registro detallado e informado respecto de los sentimientos, lecturas, costumbres y modulaciones del lenguaje de esas figuras de artista, así como del conjunto de los consumos y prácticas culturales de los sectores medios y populares que constituyen algunos de los materiales de los relatos, esto es, que no son únicamente objeto de representación. También es posible seguir la cercanía en la retórica de los narradores que, como estudiaremos en el capítulo siguiente, junto con irrupciones de un lenguaje ligado a la oralidad urbana moderna, y a un español llamado vulgar, incorporan algo de la parafernalia

modernista y aún necesitan recurrir a una retórica romántica para expresar sentimientos de fracaso y frustración. Una proximidad que además se advierte en las identificaciones que propone la escritura en los prólogos o en el recurso autobiográfico; y finalmente, que puede intuirse en ciertas figuraciones ambivalentes, como las que componen los personajes femeninos que simultáneamente, despiertan rechazo y deseo en las figuras de escritor. Esta oscilación entre distancia y cercanía pareciera el modo en que aparece configurada a través de la escritura, una primera respuesta a la pregunta por la identidad social del escritor.

La iniciación sentimental permite, entonces, problematizar la situación de “entrar en la vida”. Los problemas que se desatan a partir del conflicto amoroso, insistimos, se corresponden con los problemas de una figura de escritor en un momento y espacio determinados. En este sentido, *Historia de una muchachita loca*, enfatiza especialmente que hacerse escritor, o lograr convertirse en poeta, depende de poder advertir las reglas del juego más que de poseer talento o alguna disposición individual. De hecho, el narrador se ocupa de aclarar que “Pedro hubiera sido un buen poeta. Tenía el sentimiento trágico de la vida con esa especie de desolación íntima” (33). Es decir que Pedro, “que pudo ser un gran poeta, o un gran escritor” (36), sin embargo se malogra porque no reconoce las reglas del juego necesarias en su mundo presente. Una creencia inadecuada (anacrónica, a destiempo) y la confusión respecto de cuáles juegos pueden tomarse en serio lo conducen al fracaso. Según el orden del relato, en primer término, se trata de un fracaso amoroso; pero, agrega el narrador, también es el fracaso de una figura de escritor porque es la historia de un joven que escribe poesía (el narrador lo llama poeta) y no logra convertirse en escritor.

En este sentido, el relato no se refiere a la conexión entre literatura y mercado explícitamente (esto es, Pedro nunca publica ni busca publicar lo que escribe y su única lectora parece ser Nélide); sin embargo, la representación de Pedro como poeta, su asociación a una imagen de joven artista y el estrecho vínculo que se establece entre el fracaso amoroso y el del escritor permiten establecer una homología entre las formas del amor y las del arte: así como el amor puro no parecería posible (al igual que en “El verdadero encanto de la bohemia”), tampoco habría lugar para un arte totalmente desinteresado. O, en otras palabras, *Historia de una muchachita loca* sugiere que del mismo modo en que la narración desenmascara la idealización romántica como parte del juego del

cortejo amoroso (“todo el delicioso baratillo de mercancías de amor” (12)), interroga una imagen de poeta identificada unívocamente con un tipo de subjetividad desinteresada por las condiciones materiales de la producción artística.

Como la vida misma

¿Pero cómo se moldea y define esta subjetividad? ¿Y cómo se construye esta creencia -que metafóricamente, la risa femenina desestabiliza- según el relato y según la voz autoral? En la “Introducción” de *Historia de una muchachita loca*, Olivari explicita que esta creencia se produce, como ya señalamos, a partir de un modo de leer. Es decir que sus lecturas construyen una trama que funciona como molde de la experiencia y en este sentido es que define la relación con la mujer amada.

Además de un recorrido lector (en la introducción el narrador mencionaba que primero se leía a Hugo y a Lamartine, y después –cuando ya era tarde porque era más difícil producir el encuentro amoroso y las mujeres no estaban interesadas- a Anatole France), la relación entre las bibliotecas y el aprendizaje sentimental explicita y anticipa el conflicto que luego desarrollará la novela. Y según anticipamos, también lo justifica autorreferencialmente a través de la primera persona que propone una identificación transparente con el nombre del autor. Efectivamente, la novela retoma la relación que esta “Introducción” formula entre lectura y vida y propone un itinerario similar para el personaje que construye su ideal amoroso a partir de lo aprendido en novelas y poesías.

La narración de *Historia de una muchachita loca* comienza a su vez, con una presentación del protagonista que enfatiza la modelización literaria de sus sentimientos: “Amaba por fin, después de tanto saborear en las novelas, leídas a escondidas, ese sentimiento, cuyo solo nombre: ¡Amor! Lo turbaba de visiones suaves” (5). Las imágenes que alimentan las fantasías amorosas de Pedro surgen de la literatura. Pero el narrador va más allá del imaginario erótico y sentimental y acusa a esa literatura de producir algo así como una falsa conciencia:

En cambio, en abundantes lecturas buscaba Pedro la sanción de sus desdichas, porque en los libros aprendía a soñar y la vida se le presentaba cual no era; en vez de mostrarse como es: egoísta, cruel, falsa, se encubría entre líneas, surgidas del calor de la

fantasía de poetas y novelistas, líneas que él aceptaba como pintura acabada de la vida y en cambio cual falaz prisma cubrían sus ojos, barajándole su cerebro de quimeras y de espejismos (28)

Aunque más adelante, Pedro modifica su biblioteca y lee a los escritores naturalistas, para el narrador -del mismo modo en que lo formula la “Introducción”- la letra impresa continúa siendo la fuente válida del aprendizaje. Esta confianza en la capacidad configurativa del lenguaje es la base de la creencia en la función pedagógica del arte como motor de transformaciones sociales que explica algunos de los aspectos de la flexión realista efectuada por Olivari, y aparece de esta forma, tematizada en los relatos. Sin embargo, si bien en sus nuevas lecturas Pedro aprende que leyó “mal”, la posición del narrador respecto de la función de la lectura explicita una ambivalencia o indecisión porque exhibe un tipo de acercamiento a los libros que al mismo tiempo censura para el personaje:

Años más tarde, ojeando un libro desolante y cruel como la vida misma: **Jack** de Alfonso Daudet, leyó una frase que arrojó luz sobre la misericordiosa mentira (...) Un personaje del libro dice “La vida no es una novela”; y Pedro creyó que lo fuese, más aún, creyó que era un poema hecho de amor, de verdad y de belleza... (28)

Si primero equipara los episodios del libro de Daudet con “la vida misma”, inmediatamente se separa de esa lectura mimética y parece señalar que la “mentira” no reside solo en cierta literatura –en sus contenidos- sino también en el modo de leerla (“y Pedro creyó” que la vida era una novela). Aunque continúa siendo la lectura la que enseña cómo es la vida, fragmentos como este insinúan una vacilación. La ambigüedad señala que la asimilación entre literatura y vida está en permanente tensión, aunque como presupuesto no llega a derribarse.¹³⁵

El conjunto de los relatos de Olivari que aquí analizamos, y este especialmente, podrían inscribirse, entonces, en una tradición que vincula lectura y aprendizaje erótico. Al

¹³⁵ Sobre este problema, observa Gramuglio: “no resulta aventurado reconocer que en las raíces de la modernidad, y en el interior de la gran literatura, se hallan inscriptas las aspiraciones, aun no muy definidas, de una relación entre arte y vida que apunta a producir transformaciones en la vida cotidiana: recorren, en permanente tensión con el principio de autonomía, la entera historia del modernismo estético; alimentan tanto las utopías que asignan un papel prometeico al artista en la transformación de la sociedad como las de las vanguardias históricas” (Gramuglio, “Un postmodernismo crítico” 31).

mismo tiempo, subrayan que este vínculo conduce a la frustración amorosa de los protagonistas que evalúan la experiencia con parámetros literarios. Durante el siglo XIX, explica Nora Catelli, “La educación de los sentimientos –*Werther*- y la forja del carácter para la acción y la imaginación –*Quijote*” tomaron el lugar de “los más poderosos modelos de lectura para la ficción novelesca” (22).¹³⁶ Estas historias de Olivari participan especialmente de la primera tradición, pero donde antes había “celebración del conocimiento amoroso y del dominio del mundo” (23), más allá de los desenlaces desdichados; ahora se mezclan relativización y cuestionamiento. Es decir que donde había solo confianza en la función de la lectura, en Olivari además, hay escepticismo. Más allá de las corrientes estéticas que se cuestionan o entronizan, lo que pareciera estar comenzando a desestabilizarse es la creencia en las posibilidades miméticas del lenguaje y, al mismo tiempo, en la “función constructiva” de la lectura, en el sentido que precisa Catelli, es decir como “la certidumbre del vínculo entre lectura y progreso individual y social” (23). Una certidumbre que como se sabe, organizaba los discursos humanistas y de la izquierda durante las primeras décadas del siglo, así como las aspiraciones de movilidad social de gran parte de los sectores emergentes.¹³⁷ Es en estos sentidos que los textos parecieran señalar un cambio en esas tradiciones sobre la lectura que seguramente habría que vincular a la modernización y específicamente, a la alfabetización masiva. Y es también en estos sentidos que podría advertirse la configuración literaria de una noción de realismo (y de una

¹³⁶ Catelli explica estos dos modelos de lectura que arraigan en el siglo XIX como “enfermedades propias de la lectura profana” en tanto la lectura era vista como una enfermedad: “la primera insiste en el vínculo entre lectura y aprendizaje erótico; la segunda, en la confusión libresco entre aventuras de la fantasía y servidumbre de la realidad. La primera muestra el vínculo entre frecuentación de la letra escrita y amor cortés, y encuentra allí su espejo del amor; la segunda, en cambio, se enlaza al mundo siguiendo el rastro de la letra ya impresa: la novela de caballería” (21-22).

¹³⁷ Como es sabido, el nuevo público lector que se constituye desde fines del siglo XIX, imagina a la lectura “como un medio no sólo de integración sino también de ascenso social” (Eujenián y Giordano 395). Sin embargo, a la confianza en la concepción progresista basada en la seguridad del rol civilizador de la escuela pública, las novelas de Olivari oponen unos personajes que leen de todo, pero, según el sistema de valores de los relatos, permanecen en la ignorancia porque sus lecturas son equivocadas, o no pueden ser felices porque leen “mal”. La valoración negativa del sistema educativo puede registrarse, a su vez, en la representación de las mujeres que en los relatos trabajan de maestras o estudian para serlo. Tienen todas ellas un escaso interés por la lectura o son lectoras ocasionales de novelas semanales y revistas de entretenimiento. No obstante, no pudimos encontrar que estas visiones de los relatos (que también coinciden con los poemas, puntualmente en “Mi mujer”), estén acompañadas por declaraciones o manifestaciones de Olivari en escritos periodísticos o autobiográficos. Esta dualidad podría formar parte de la ambivalencia ante la masificación de la lectura y una confirmación de la hipótesis de Catelli que señalaremos a continuación, sobre la emergencia de temores de pérdida de distinción y descontrol ante esa masificación.

concepción del lenguaje) más compleja que la que aparecía postulada explícitamente en los prólogos y declaraciones. Más adelante veremos cómo será en la escritura poética donde este cuestionamiento alcanzará la consistencia de un procedimiento que, además, Olivari acompañará con su formulación.

Por tanto, si en las lecturas Nicolás y Pedro aprendieron que libros y poesías podían servir para declarar su amor y asegurarse una conquista, en cambio, los personajes femeninos que encuentran no se dejan seducir a través de la literatura y califican a los jóvenes protagonistas de “raros”; de hecho, en *La carne humillada*, Chola se defiende acusando al narrador poeta de hacerse “el interesante” (33) y Nélica, en *Historia de una muchachita loca*, “no lo quería ver más, aburrída de sus versos” (30). Mientras que en la tradición de la novela decimonónica la lectura facilitaba el acercamiento entre los personajes, en estos relatos genera distancia. La proximidad física será posible, en contraste, en la oscuridad de la sala cinematográfica que favorece nuevos y modernos modos del encuentro amoroso (“Luego fueron al cinematógrafo, el buen invento tan propicio a los romances” (*Historia de una muchachita loca* 12)).

Una escena de *Historia de una muchachita loca* condensa estas diferencias entre el personaje masculino y el de la mujer –cada uno, a su vez, sugiere una visión sobre la relación de los sectores populares con la cultura letrada- y construye una imagen que permite pensar el proceso de cambios que operaba en la cultura siguiendo el modo en que los personajes se relacionan con los libros. Se trata de una escena que, además, reúne varios de los problemas que atraviesan este período de la literatura de Olivari. El narrador describe de un modo extremo la ceguera del enamorado frente a la frivolidad femenina apelando al cliché de la coqueta: “Pedro le prestaba libros. Libros que hablaban de tristezas de amor, de penas de amor” (13), pero Nélica además, probablemente, de leerlos, encuentra otras utilidades:

Un día ella rizó su cabellera bruna y para ello, deshojó impiamente las “Cartas a la novia” de Víctor Hugo, volumen emotivo, con que Pedro le obsequiara. Este supo el sacrilegio y echó de menos la Inquisición, pero un beso de ella aplacó su enojo y deseó entonces deshojar toda la literatura para peinar la cabecita loca (13)

Que el libro destruido sea de Víctor Hugo, señalado por los mismos relatos como el autor romántico de mayor importancia en los comienzos de estas figuras de escritor, por un lado, enfatiza el gesto antagonista e irónico que buscaba liquidar ficcionalmente, una tradición específica. Pero a su vez, la escena propone una visión sobre el libro como un objeto carente de valor simbólico donde lo mismo se lee en *las cartas a la novia*, que se utiliza el papel para peinarse. El libro –especialmente el libro romántico– se transforma así, en el espacio de la cultura ampliada, en un fetiche que se consume: se compra y se vende como cualquier otra mercancía, se regala para asegurar una conquista, y se desecha.

Si, como afirma Catelli “esa multiplicación” -implicada en la expansión del público y del mercado editorial extensamente figurados en los relatos- “supone, por su misma existencia, la aniquilación de la lectura como búsqueda individual y distintiva” (26), en cierta forma, la escena configuraría una transformación en la cultura en la que, podría pensarse, emergen los temores que produce la difusión masiva de la lectura (especialmente una lectura incontrolada), pero en un sujeto que es a la vez, protagonista de ese proceso de ampliación.

En otras palabras: para que esta escena pudiera leerse como una ilustración de los efectos nocivos del enamoramiento romántico era necesario un lector que pudiera compartir la creencia en que la lectura todavía conservaba cierto valor, y que los libros no eran objetos desechables, como podían serlo por la fragilidad de su factura, las revistas o las novelas baratas; aunque el énfasis en los efectos del libro romántico parece querer discriminar lecturas valiosas y lecturas perjudiciales. En este sentido, la imagen condensa del mismo modo, las ambivalencias y sentimientos encontrados que el mercado y la creciente mercantilización de la cultura podían producir; así como una ambigüedad con respecto a la función de la lectura. Porque además, como vimos, tanto las narraciones de Olivari que pertenecían a colecciones de literatura barata como los textos de Víctor Hugo que eran publicados en ediciones económicas y vendidos en grandes tiradas, participaban del proceso de mercantilización.

La inscripción de las narraciones en el espacio de una cultura mercantilizada puede seguirse así, en las diversas figuraciones que contienen los relatos. En esta literatura los libros, además de fuente de experiencias, modelos de imaginación y de lenguaje, son

mercancías: se compran y se venden, los libros cuestan dinero: “No tengo [cinco pesos], viejo, le respondí, pagué hoy el libro ese que te presté” (*La carne humillada* 21); “Fui a la ciudad y compré una enorme cantidad de libros de versos, de versos de amor” (*¡Bésame en la boca Mariluisa!* 21). Pero también -como escribe Arlt en la escena del robo a la biblioteca de *El juguete rabioso*- los libros, al igual que cualquier otra mercancía, sirven para obtener un ingreso: “Juntar los cinco pesos para pagar una hembra de burdel, equivale [...] a vender los libros de texto” (*Historia de una muchachita loca* 4); “una corbata, de reciente estreno, adquirida con sus economías: venta de libros y privaciones de tabaco” (*Historia de una muchachita loca* 9). Figurada como habitual, esta relación entre libros y dinero insinúa cuáles son las condiciones materiales de la zona en que se produce esta escritura: más allá de su contenido, los libros son objetos valiosos (también) porque pueden participar del sistema de intercambios económicos. Podría afirmarse, entonces, que por lo menos este aspecto del mercado (a diferencia de *El juguete rabioso*, no hay aquí referencias a la cotización de esos libros¹³⁸), lejos de presentarse como ajeno a la literatura, está naturalizado. Lo que el conjunto de las figuraciones señalan es que la mercantilización de la cultura aparece como un espacio dado, es decir, como una condición material: si el libro puede ser una mercancía, entonces, vincular literatura y dinero resulta previsible e imaginable y mucho más que en una cultura, o mejor, que en una zona de la cultura, dominada por valoraciones y prácticas idealistas. Estas narraciones construyen relatos de los comienzos en el mercado también a partir de estas visiones.

En suma, podría decirse que Olivari, insertándose en una temática que, reiteramos, cuenta con una abundante tradición literaria, propone ficciones que problematizan la creencia en la letra impresa para poner en cuestión la construcción de una figura de escritor, para preguntarse qué es un escritor y a partir de qué lecturas, modelos y operaciones se construye. Es más, toma un motivo que había sido desarrollado en la literatura (en las tradiciones del Quijote y de *Madame Bovary*) como la inclinación a vivir literariamente cualquier aspecto de la realidad, pero se detiene con especial interés en uno de “los tópicos más trillados de la ficción, como el mito de la pureza amorosa” (Bourdieu, *Las reglas* 484),

¹³⁸ Copiamos un fragmento del relato de Arlt: “Sacando los volúmenes los hojeábamos, y Enrique que era algo sabedor de precios decía: “No vale nada”, o “vale”. // —Las montañas del oro. // —Es un libro agotado. Diez pesos te lo dan en cualquier parte” (*El juguete rabioso* 22).

y lo articula con personajes que remiten a figuras de artista que fracasan en el amor y en la vida social porque toman lo que leen en serio y no pueden entrar en el *juego social real*. De allí que la idealización del amor, que se asocia al modelo romántico y a una ideología de artista desinteresado por lo material construidos en primer término en las lecturas, pueda vincularse con el dilema del escritor que *Cree* que para convertirse en un artista verdadero – un artista puro- debe mantenerse alejado del mercado. Olivari, en los relatos que estudiamos, pone en escena el fracaso de esta creencia, al mismo tiempo que la presenta como etapa inicial en la carrera de un escritor.

En las dos novelas cortas que reseñamos -*La carne humillada* (1922), e *Historia de una muchachita loca* (1923)-, seguimos la elaboración literaria de este conflicto en articulación con el programa realista, del cual Olivari formula una flexión particular. Podría suponerse que la voluntad realista -que enlaza las narraciones de Olivari con las de sus compañeros en la izquierda- aseguró un aprendizaje de procedimientos y de recursos literarios necesarios, por ejemplo, para producir un efecto de realidad y que permitieron la interrogación de las relaciones entre escritura y vida.

Desde esta perspectiva, uno de los aspectos por los cuales la flexión realista resulta clave en la literatura de Olivari reside en que puede seguirse su continuidad en la escritura poética. O mejor, según veremos en el capítulo siguiente, en ciertos procedimientos que ensaya la poesía de Olivari para separarse del imaginario modernista se insinúan los recursos y las motivaciones de la flexión realista. En esta línea podrían explicarse la insistencia en situar la escena poética en un espacio conocido, generalmente el de la ciudad de Buenos Aires, la incorporación de materiales identificables con la cultura urbana local o la construcción de un sujeto poético desaturado. Es decir que el interés por producir una literatura con la cual el lector se viera identificado, uno de los postulados que definían la voluntad de realismo, también organiza algunos clivajes de sus poesías.

Volveremos al problema inicial cuando nos ocupemos de otra de las novelas breves y baratas encontradas, *¡Bésame en la boca Mariluisa!* (1923), para observar una elaboración paródica de la posición del escritor junto con una visión de la escritura que solicita ser pensada en correspondencia con el sistema económico. Esto es, ya no se trata solamente de que las novelas fueron escritas para participar del mercado editorial, ni de

narraciones que tematizan los efectos del dinero en la sociedad, sino que conjuntamente la lengua es concebida como un intercambio económico más: la mercantilización de la cultura es además de un tema, el principio constructivo del relato. Pero antes de abordar *¡Bésame en la boca Mariluisa!* para seguir este proceso, será necesario un paréntesis para ordenar las formulaciones explícitas de las figuras de escritor que construyen los textos y discursos de Olivari en tanto permiten describir el espacio de los posibles y advertir así, los cambios que se producían.

2.3.- En el espacio de los posibles: el mercado

Los cuentos y novelas cortas analizados permitieron seguir el itinerario a través del cual la voz narradora se desprendía de una figura de artista bohemio y romántico para esbozar una imagen alternativa. Esta construcción de una identidad de escritor en la escritura se revela como un proceso complejo que no parece estabilizarse en la década y que implica sucesivas asunciones y descartes; que por supuesto no consiste en decisiones globales sino, generalmente, en un proceso selectivo, es decir, concerniente a rasgos de esas figuras e ideologías artísticas. Junto con la formulación imaginaria de diversas figuras de escritor y de su problematización en las narraciones, Olivari elaboró respuestas a la pregunta por la identidad del escritor y del artista en prólogos, entrevistas y escrituras programáticas. Pero lo que interesa subrayar es que estas preguntas aparecen ligadas por un problema que las vertebra: el de la subsistencia económica del escritor. Es decir que Olivari describe las diferentes figuras y asume o descarta sus rasgos a partir de este interrogante que, dada su posición y las condiciones del espacio cultural en que se inserta, no puede eludir: interpelar los posibles modos de subsistencia del escritor forma parte de la definición de una identidad profesional y establece una trama en la que se inscriben las tomas de posición artísticas, esto es, una trama que dialoga (lo que no equivale a determina) con estas tomas de posición.

Estas cuestiones, insistimos, pueden leerse en la producción inicial de Olivari, en las novelas realistas que estudiamos, y también configuran sus posiciones cuando es un poeta premiado que participa de la vanguardia martinfierrista.

Desde Gálvez: el escritor y una profesión

Así, la formulación explícita de este recorrido y la tensión que lo impulsa se puede articular siguiendo el libro que escribieron juntos Olivari y Lorenzo Stanchina, publicado en 1924: *Manuel Gálvez, ensayo sobre su obra*. Editado por la Agencia General de Librería y Publicaciones, la misma editorial que publicaba a Gálvez,¹³⁹ está organizado en dos partes: una presentación biográfica titulada “El hombre”, donde se destaca una defensa del “escritor profesional”; y una segunda parte que reseña y comenta cada uno de los títulos que publicó Gálvez, ordenados cronológicamente. Finalmente, una detallada bibliografía incluye también los artículos y reseñas motivados en los títulos del escritor.

Beatriz Sarlo (*Una modernidad periférica*), analiza este libro como una estrategia de inserción en el mercado y sostiene que los jóvenes escritores proponen una alianza estética y moral con Gálvez que, centralmente, apuntaría al público lector. Sarlo cree que tanto para Olivari como para Stanchina - compañero de escuela de Olivari, elogiado por Alonso Criado en su libro, integrante inicialmente del grupo Boedo- la alianza significaba la posibilidad de acceder a esa zona del público que Gálvez ya había conquistado y que sería también la destinataria deseada de sus escrituras. Se trataría de “el público ampliado de la ficción realista, diferente de la fracción de público de la nueva poesía” (189).¹⁴⁰ A la

¹³⁹ La aparición de este libro parece haber suscitado peleas y rumores en el espacio literario que transitaban los jóvenes escritores e incluso, originó una de las versiones sobre el alejamiento de Olivari del grupo Boedo. En sus memorias Gálvez relata al respecto: “el caso es que Barletta, resentido ya con Olivari, escribió que el librito había sido hecho por mí, y que yo le había regalado un sobretodo a Olivari. [...] Nada le había regalado a Olivari, quien, aparte de que me admiraba de veras, es desinteresadísimo, ni soy yo tampoco hombre de comprar conciencias”. Y luego de señalar sus disidencias con el procedimiento elegido por los autores, que dedican un capítulo a cada obra, describe en qué consistió su colaboración: “Yo solamente les había suministrado algunos datos personales que me pidieron y había trabajado en la reducción del volumen, pues el editor no consentía que excediera las ciento veintiocho páginas. Además, tenía el librito no poco de pleonástico, y las frases y aun párrafos que pedí suprimir a los autores eran, en su casi totalidad, exageradamente elogiosos y hasta ditirámicos [sic]”. Antes, comenta: “Olivari, acaso porque sus flamantes correligionarios de Florida me hacían la guerra, eliminó ese librito de la lista de sus obras; no así Stanchina”. (Gálvez, *Recuerdos de la vida literaria (I)* 544). Lo cierto es que el libro parece haber sido leído por los pares como producto de intereses comerciales y no de un trabajo genuino. *Martín Fierro*, con la firma “H.C.” (Héctor Castillo), le dedica una pocas líneas que abonan este sentido: “Es doloroso que los jóvenes escritores inicien su vida literaria con este libro [...] es archisabido que fue hecho por cuenta del propio biografiado con propósitos de propaganda editorial”. Es más, Castillo lleva explícitamente la crítica al plano moral: “La juventud es excusa insuficiente, pues no todos los jóvenes delinquen. Una vida de honradez puede hacer olvidar, sin embargo, el tropiezo inicial”; y finaliza sugiriendo las incipientes afinidades martinfierristas con la escritura poética de Olivari: “Es lo que esperamos de Stanchina y, sobre todo, de Olivari, el de “La amada infiel”.” (*Martín Fierro*, 53).

¹⁴⁰ Sarlo insiste en la figuración de públicos separados y hasta opuestos: “la alianza supone un campo común que, en mi opinión, es el público. Los tres escritores piensan en la misma franja del público que, si Gálvez ya ha conquistado, Stanchina y Olivari tienen como aspiración. Se trata una vez más del público ampliado por

luz de lo que venimos estudiando, resulta evidente que la alianza se vinculaba además, con la necesidad de señalar una figura de escritor disponible en el campo literario que permitía hablar de sus situaciones como escritores, y en este sentido la intensa militancia gremial de Gálvez era clave.¹⁴¹ Es decir que en un contexto marcado por profundos cambios en los campos cultural y literario, para Olivari y para Stanchina ya no resultaba tan simple reconocerse en las ideologías de artistas disponibles. A las preguntas que los autores se harían según Sarlo (“¿para quién escribimos?” y “¿a quién representamos, en el sentido narrativo y moral del término?” (191)), antepone, como anticipamos, una pregunta central en esta etapa: ¿qué tipo de escritor soy? O, mejor: ¿qué digo de mí como sujeto social cuándo afirmo que soy un escritor? Un análisis del ensayo parece indicar que la figura de Gálvez resultaba útil para precisar una noción de escritor y una concepción de la escritura literaria -según veremos, escritura como trabajo- antes que para realizar un alegato del realismo, por supuesto, también presente.¹⁴²

los procesos de urbanización y alfabetización, al que la literatura de “contenidos” podía interesar más que la poesía de los renovadores” (Sarlo, *Una modernidad periférica* 191). Sin embargo, en el mismo año en que se publica el libro sobre Gálvez, Olivari publica su primer poemario *La amada infiel*, que no solamente puede inscribirse en el corpus vanguardista sino que, como estudiaremos más adelante, aspiraba tanto al público ampliado (específicamente, el lector de Amado Nervo y de los modernistas), como al restringido de la vanguardia.

¹⁴¹ Sobre la actividad gremial de Gálvez, véase Sarlo, “Recuerdos de un escritor profesional. Estudio preliminar”. Por su parte, Viñas describe el modo en que Gálvez concretaba esta figura profesional: “En realidad, Gálvez es el arquetipo del escritor de las clases medias argentinas (v. Adolfo Prieto, *Sociología del público argentino*). Hasta su proyecto fundamental de novelista totalizador más allá de la influencia zoliana, su participación en la fundación del PEN Club y la Academia Argentina de Letras, su fe en los premios oficiales, las gacetillas de los diarios canónicos y el Premio Nobel lo recortan aun más en la profesionalización de la literatura: en la institucionalización social del escritor”(37). Y concluye explicando el proyecto literario que Gálvez se habría trazado: “Es decir, el proyecto más íntimo condicionado por las carencias económicas, su inserción en un estatus inferior, sus tensiones de clase y sus ideales de vida adoptados de la elite dirigente” (Viñas, *De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista* 37). Las descripciones de Viñas permiten imaginar en qué se originaba la empatía que los jóvenes de la izquierda tuvieron con Gálvez. Asimismo, véase Gramuglio, “Novela y nación en el proyecto literario de Manuel Gálvez”.

¹⁴² Además, el acercamiento a Gálvez parece haber contribuido con el acrecentamiento del capital social de los jóvenes escritores, como evidenciaría la participación en revistas brasileñas y la traducción de las novelas breves de Olivari. Estos intercambios fueron documentados por Patricia Artundo al estudiar las relaciones entre Gálvez y los escritores del Brasil. En su trabajo, Artundo señala que “el punto más importante” en las relaciones establecidas por Gálvez “estuvo dado por la incorporación, [...] como “colaboradores efectivos”, de otras voces argentinas: Nicolás Olivari y Lorenzo Stanchina” a *Novíssima* (1923-1925), revista dirigida por Cassiano Ricardo y Francisco Pati, y donde Gálvez ya venía colaborando. Por un lado, “Stanchina se ocupó de entrevistarle [a Gálvez] para *Novíssima* inquiriéndolo acerca del intercambio intelectual entablado entre ambos países” (“Manuel Gálvez entrevistado pela *Novíssima*”. *Novíssima*. São Paulo-Rio de Janeiro, a. 1, n. 6, julho/agosto de 1924). Con respecto a Olivari informa que “tuvo a su cargo reseñar en “A jovem poesia argentina” el movimiento de renovación literaria que tenía lugar en Buenos Aires a través de publicaciones

De allí que las primeras páginas de *Manuel Gálvez, ensayo sobre su obra*, se demoren en la defensa de una ideología profesional que toma a Gálvez como modelo. Esta operación a su vez, puede seguirse en los énfasis e insistencias que atraviesan el ensayo en su conjunto, donde por ejemplo, los autores detallan el éxito de cada uno de los títulos de Gálvez en términos de venta, ediciones agotadas y traducciones, es decir en términos de su inserción en el mercado editorial. Estas observaciones permiten delinear no solo la ideología literaria que sustentaría el ensayo, sino que desplazan, aunque sea momentáneamente, el foco de atención, esto es, dejan de referirse a los libros de Gálvez desde el punto de vista de sus características literarias (la trama, el lenguaje, la técnica), para considerarlos en su condición de objetos de consumo. Así, por ejemplo, cuando presentan los libros, expresan su preocupación por factores como la escasa divulgación y venta (“este libro se vendió poco, como todo libro de autor argentino aparecido en aquellos años” (10); “no obtiene en su publicación el éxito que debiera” (13)); o refieren al éxito en términos de acceso al público masivo (“se agota a los dos meses de aparecido” (15), “es el libro de Gálvez que ha tenido más éxito en los países hispanoamericanos” (15)). Formulaciones que además, evidencian que cuando Olivari y Stanchina hablan de éxito/fracaso, piensan en primer lugar, en la consagración del público lector, y en segundo término, en la aceptación del campo literario.¹⁴³

como *Inicial, Martín Fierro y Proa*.” (“A jovem poesia argentina”. *Novíssima*. São Paulo-Rio de Janeiro, a. 1, n. 8, novembro/dezembro de 1924). Y aclara : “Ahora bien, todo parece indicar que el autor de *La musa de la mala pata* ignoraba a otro de los grupos que para entonces ya estaba constituido y que había contado con él y con Stanchina como dos de sus integrantes: hacemos referencia a *Los Pensadores*”. Estas notas fueron publicadas en el marco de los intercambios entre escritores de ambos países, especialmente entre Gálvez y Monteiro Lobato, así, según Artundo no sería casual que “en el mismo número se incluyera el testimonio de Monteiro Lobato, “A Argentina e eu...” y apareciera otro artículo de Gálvez, “O ritmo da vida” (Artundo, “Monteiro Lobato y Manuel Gálvez”).

¹⁴³ Como se observa, estas formulaciones invierten la ecuación que propone Bourdieu en relación a la consagración: “Si los productores (intelectuales, artistas o científicos) miran con recelo –lo que no excluye, por otra parte, cierta fascinación– las obras o autores que buscan u obtienen éxitos demasiado estrepitosos –llegando incluso a ver en el fracaso en este mundo una garantía, al menos negativa, de salvación en el más allá– es, entre otras razones, porque la intervención del “gran público” puede amenazar la pretensión del campo al monopolio de la consagración cultural”. De esto Bourdieu deriva que “la diferencia entre la jerarquía de los productores según el “éxito de público” [...] y la jerarquía según el grado de reconocimiento en el interior del grupo de los productores” indica el grado de autonomía del campo de producción restringida, es decir “el desfase entre los principios de evaluación que le son propios y los que el “gran público” (y en particular, las fracciones no intelectuales de la clase dominante) aplica a sus producciones” (92). La posición de ingresantes al campo literario de Olivari y de Stanchina –y sus vínculos con lo que Bourdieu llama “gran público”– serían parte de los aspectos que los llevarían a observar con fascinación el éxito editorial y tener una

Por un lado, el conjunto de estos datos pareciera innecesario puesto que Gálvez ya era en 1924, un escritor prestigioso y consagrado, y en este sentido, si el ensayo hubiese buscado privilegiar “la presentación de una estética que, legitimándose en Gálvez, expone un programa opuesto al de las vanguardias” (Sarlo, *Una modernidad periférica* 189), hubiese alcanzado con que los autores se circunscribieran a opinar sobre la literatura de Gálvez o a enunciar enfática y explícitamente el programa estético del realismo, como sí realizan en los escritos que señalamos. Que Olivari y Stanchina se preocupen por señalar algunas de sus distancias estéticas con respecto a la obra de Gálvez (22; 96),¹⁴⁴ y sobre todo sus divergencias ideológicas,¹⁴⁵ evidencia que la operación de este libro consiste menos en una defensa de su literatura –aunque lo es, por supuesto–, que en una apuesta por definir una identidad laboral o profesional. En efecto, en el ensayo Olivari y Stanchina sostienen que la escritura literaria es una labor intelectual que puede ser igualada con el resto de las actividades productivas. Por otra parte, que de diversas formas insistan en los aspectos materiales de la producción artística revela el lugar que el mercado cultural jugaba más o menos recientemente, en los modos según los cuales los escritores imaginaban sus carreras literarias.

Estas premisas los llevan a definir modelos de escritor visibles y a señalar sus preferencias. Así en el ensayo describen básicamente, cuatro posiciones; pero lo que resulta pertinente subrayar es, como anticipamos, que las distinguen a partir del vínculo que cada una desarrolla con el mercado y, por supuesto, en relación con Gálvez. De esta forma, refieren a los artistas románticos y bohemios, como vimos en las narraciones, rechazados por desinteresarse en la retribución material; a los escritores mercantiles, entre los que

visión menos unívoca de este tipo de consagración y en este sentido, señalan una diferencia respecto las zonas más restringidas del campo.

¹⁴⁴ Sobre *El enigma interior*, por ejemplo, afirman que la “emotividad [es] un poco ingenua” (29) y que “Hay, quizás, algo de morboso en el dolor ingenuo del poeta juvenil” (29).

¹⁴⁵ Al reseñar *El diario de Gabriel Quiroga* lo califican como el menos afortunado de los libros de Gálvez “porque hay en él páginas chauvinistas y reaccionarias” (40); “experimentamos franco disgusto ante muchas de sus opiniones” (39). El elogio, que en algunos tramos podría parecer excesivo, en otros se vuelve ambiguo: “Le deberemos, si no la influencia decisiva de los apóstoles iluminados en cualquier credo, el honrado esfuerzo de un trabajador de talento” (116); y llega a sorprender cierta brusquedad en la formulación de las diferencias: “Gálvez ha evolucionado ideológicamente, pero no tanto como pudiera creerse [...] Nosotros no creemos mucho en sus ideas católicas” (116). Cuestión esta última que enfatizan más adelante, al detenerse en las diferencias políticas entre Gálvez y los integrantes de “nuestra extrema izquierda juvenil”: “Su ruta espiritual, ya lo hemos dicho, diverge ahora fundamentalmente de la que nosotros, los jóvenes, tendemos a seguir” (121).

mencionan a Martínez Zuviría, que someten la escritura a intereses comerciales; a los escritores “diletantes”, modelos del pasado; y al “escritor profesional”, categoría que emplean para describir a Gálvez y que especifica las características atribuidas al escritor moderno, según apuntaba “Glosa de un amor que no tuve”.

En el desarrollo de estas clasificaciones, proponen una primera distinción que ubica a Gálvez en un sitio inaugural como escritor “profesional”. Su principal atributo es el de un “trabajador intelectual” (20), que se dedica exclusivamente a la escritura literaria: “Es el primer escritor profesional que hemos tenido, pues no es ni periodista, ni político, ni profesor, ni rentista” (24)). Es decir que la figura de Gálvez permite formular a partir de una práctica literaria, una identidad profesional diferenciada de otros ejercicios de la escritura como el periodismo o la realizada durante el tiempo libre.¹⁴⁶ Así, reseñan el proceso de profesionalización literaria y, proponiendo el primer desplazamiento, oponen esta figura de escritor a la del “diletante”, modelo de escritor del pasado:

En Europa son innúmeros los escritores que viven de su trabajo. Pero en la Argentina, antes de Gálvez, los artistas eran diletantes, médicos o abogados que, entre receta y receta o entre pleito y pleito, iban echando al aire un soneto o un artículo. Así todos fueron fragmentarios y no realizaron obra orgánica (25)

Uno de los rasgos que define a esta figura es, entonces, la dedicación de tiempo completo a la escritura literaria, actividad que por un lado, conciben separada de otras prácticas escriturarias y a su vez, piensan en los términos de un trabajo. Tiempo, en tanto posibilidad de dedicación, y trabajo: son los rasgos de una formulación que en principio, permitiría desprenderse de los tópicos de la inspiración y el genio románticos. Pero si decimos *en principio* es porque el énfasis en la laboriosidad construye finalmente, una imagen de sujeto excepcional que se liga a los presupuestos románticos.¹⁴⁷ De esta forma, hacen tábula rasa del pasado (e ignoran a escritores como Payró -probablemente debido a su fuerte inserción periodística- que también tuvieron una trayectoria profesionalista) y destacan que Gálvez “aparece en un ambiente por completo falto del escritor consciente” y

¹⁴⁶ Sobre este problema en el campo literario local, véanse los trabajos de Rivera, “La forja del escritor profesional: 1900-1930” y *El escritor y la industria cultural*. Altamirano y Sarlo; Rogers, “Émile Zola”.

¹⁴⁷ En este punto seguimos el desarrollo que propone Williams en el capítulo 2 de *Cultura y sociedad*, “El artista romántico”.

“que hace de su Arte un oficio metodizado” (24). En efecto: oficio, método, trabajo y estudio son los términos que emplean para precisar esta figura de escritor – llamada alternativamente “artista”- y para definir este modo de entender la escritura literaria. Así, puntualizan que Gálvez “Sabe su oficio, su métier, admirablemente, y cumple su labor de novelista con sencillez, con la honradez de un artesano” (20); o en consonancia con los valores de productividad y control del ocio de la cultura burguesa, señalan que “es un escritor dedicado por entero a su arte. No conoce el descanso y no se ha entregado nunca a la ociosidad” (21). O destacan que su obra demuestra que es un “infatigable trabajador” (13); un “formidable trabajador, planea novelas y nos da siete u ocho tomos” (55); y que “encuentra la gloria en el trabajo continuo y fecundo”.

Las descripciones previas, articuladas con la imagen del luchador que en “Glosa de un amor que no tuve” asociaba la práctica del escritor moderno al boxeo, permiten volver sobre esta configuración para precisarla: a la vez que Olivari y Stanchina insisten en una visión de la práctica literaria asociada al esfuerzo, incluso corporal; también, presentan una contraposición entre escritor y sociedad (donde figuran el espacio social como hostil), que compone una imagen heroica del escritor que distingue su ejercicio profesional del resto de los oficios: “Es un guerrero esforzado por su arte, armado de su poderosa pluma, irrumpe en la selva social” (56). Es decir que combinan una visión que piensa a la literatura como un trabajo con un énfasis en la figura del escritor percibido como un ser excepcional y separado de su espacio social. En este sentido es que persiste un residuo romántico en la visión de artista o de escritor -el ensayo alterna ambos términos- dotado de cualidades especiales que lo distinguen de su entorno: “El novelista es antes que escritor, y quizás por ser escritor, un hombre lleno de una infinita piedad. Su poder de comprensión es ilimitado” (89).

De allí que si bien Olivari y Stanchina por un lado, enuncian una figura de escritor moderno centrada en el dominio técnico de la escritura, adquirido con estudio, planificación y laboriosidad; al mismo tiempo formulan, en sus operaciones de lectura, una imagen del artista como sujeto especial y único, de sensibilidad extraordinaria (“la vieron como solo los artistas saben ver: con los ojos del alma y del corazón” (53)).

Más allá de la expresión de estas ambivalencias entre una visión del arte, o mejor del artista, como un trabajador o como un sujeto excepcional –cuya persistencia podría suponerlas estructurales al espacio artístico moderno- que Olivari y Stanchina enfatizan el intercambio económico, puede entenderse en el contexto de una organización capitalista del trabajo: si imaginar a la escritura literaria como un trabajo implica una idea democratizadora del arte (en el sentido de que la realización de una obra ya no depende de la posesión de algún don, sino de las posibilidades de estudio y dedicación); es sin embargo, la retribución monetaria la que garantiza a los jóvenes escritores la dedicación metódica y sistemática a la escritura. Por ello, cuando insisten en que Gálvez “como todo escritor profesional, pretende -¡oh, burgueses, oh rentistas!- vivir de su pluma” (24), orientan sobre sus aspiraciones antes que sobre la descripción del modo en que Gálvez pensaba su situación como escritor. Estos son entonces, los problemas que se advierten en la defensa que Olivari y Stanchina proponen del escritor profesional.

Poeta con cara/ de empleado nacional:¹⁴⁸ el escritor y el Estado

En el espacio de problemas que abre esta interrelación entre tiempo y trabajo, la dedicación de tiempo completo a la escritura literaria era una de las preocupaciones sobre la cual insistía toda una franja de escritores durante la década, aunque la explicitaban y consideraban de diferentes modos. Olivari, en rigor, lamentaba la imposibilidad de vivir de la escritura desde sus primeras producciones y ponía toda la fuerza de esta carencia en la construcción de una figura de trabajo obligado, realizado por necesidad y al que desde su perspectiva, podríamos calificar de “alienante” porque impide la realización de una carrera literaria “orgánica” –para decirlo en sus propios términos. En 1923, explica:

En prensa tengo “OPINIONES INOFENSIVAS”, un libro que recomiendo no lean, porque son desahogos literarios frutos de mi eterno malhumor, que nace del poco tiempo que dispongo para dormir, pues, **trabajando catorce horas, tengo que robarles muchas al sueño para estudiar y escribir** (“Mi biografía”, *Historia de una muchachita loca* 2)

¹⁴⁸ Este subtítulo pertenece a la primera edición de “Domingo burgués”, en *La musa de la mala pata* (1926). Copiamos la estrofa completa: “Este poeta con cara/ de empleado nacional, / -su elegancia un poco rara/ de premio Municipal-.”

En la indignación y el resentimiento de este reclamo está implícita la creencia en la posibilidad de que el escritor no se vea obligado a emplearse en trabajos que le quiten tiempo a sus labores específicas, es decir que Olivari concibe la práctica literaria como una práctica escrituraria diferenciada. Escribir es un trabajo, generalmente arduo, que se complica cuando el escritor debe, además, ocuparse en otra actividad para obtener una remuneración con la que garantizar su subsistencia. Esta visión se explicita en el libro sobre Gálvez, cuando ambos autores lamentan su empleo como inspector de escuelas:

Lo más triste en la vida de Gálvez es su trabajo de empleado, que debe efectuar por necesidad. [...] Esto es lo que más duele a quien lo admira: la labor subalterna y mal remunerada, por más bien que lo esté, que hace que el artista se distraiga (21)

Según estas afirmaciones, para Stanchina y para Olivari la función pública como modo de patronazgo era residual. Por un lado, respondía a un modelo caduco porque significaba un desvío, una dilación en la carrera literaria. Por otro, subrayan que Gálvez lo realiza por “necesidad”, que es una “labor subalterna” y que el salario siempre es escaso –o que nunca se corresponde con lo que merece el “artista”- lo que parece un modo de despojar al empleo público de prestigio simbólico.

En verdad, también podría suponerse que parte de la objeción residía en que el acceso a estas posiciones estaba vedado, como anticipamos, para sujetos con el tipo de capital social que disponían los autores del ensayo sobre Gálvez y en ese sentido, señala un cambio más amplio con repercusiones en las condiciones materiales del mercado laboral. En efecto, al igual que muchos jóvenes de su generación, “recién llegados” al campo cultural, Olivari y Stanchina carecen de las relaciones necesarias para garantizarse un empleo en el Estado y también del apoyo financiero que les permitiera despreocuparse de las ganancias materiales. En este sentido, la queja une una noción de profesión literaria con retribución económica, además de simbólica y social.¹⁴⁹

¹⁴⁹ El corpus que estudiamos permite formular una hipótesis que precisa lo que ocurre en los años de 1920, en una zona específica del campo literario, que reformula y en este punto especifica, la descripción global del proceso formulada por Sarlo: “Cuando nos referimos a escritores profesionales (tanto en el Centenario como, con algunas variaciones, en las vanguardias del veinte) lo que define la cuestión no es la forma en que los escritores obtenían sus medios de vida, ya que lo incipiente del mercado y la relativa extensión del público hacían improbable la existencia de escritores profesionales en el sentido de que vivieran de lo producido por

A su vez, en esta afirmación sobre el empleo público de Gálvez, y en el tipo de relación con el Estado que esta franja de jóvenes escritores podía establecer, se insinúa el papel que adquiere el mercado en la invención de una carrera literaria. Si, como afirma Dalmaroni, a comienzos del siglo el empleo estatal implicaba para Gálvez, además del sustento económico, la posibilidad de articular su producción ficcional con las políticas culturales, y por ende, la paulatina posibilidad de formular de ese modo “la función social diferenciada del escritor” (“El nacimiento del escritor argentino” 77); afirmaciones como las del ensayo evidencian que entrados los años veinte, los jóvenes productores culturales evalúan esta situación como una distracción en sus carreras y además, desprovista de prestigio porque algo que había cambiado en ese lapso, era la relación de los escritores con el Estado. En este sentido, Ángel Rama, al estudiar el modo en que se desenvuelve el proceso de profesionalización en el siglo XX, aunque situado en el contexto del boom latinoamericano de los años sesentas, advierte que “cuando se ensanchó el foso entre las doctrinas políticas a que estaban afiliados los escritores y las que regían desde la cúpula del estado” (“Los efectos del boom” 11), no tuvieron más alternativa que “Conquistar la autonomía mediante lo que parecía una libre vinculación profesional con el público consumidor” (11). En efecto, en la década de 1920, puede pensarse un proceso similar marcado por las ideologías anarquistas y socialistas que sostenían estos escritores, que se combinaban con las restricciones impuestas por el escaso capital social disponible, como señalamos, y contribuían a una posición de clase cuya figuración ficcional leímos en “Glosa de un amor que no tuve”. Es decir que el conjunto de estos textos evidencia cómo a comienzos de los años de 1920, para una franja de escritores el empleo estatal dejaba de representar una alternativa de sustento factible y prestigiante en el desarrollo de sus carreras literarias. De esta forma, ante la ausencia de mecenas y patronazgos, y ante la imposibilidad de la solución bohemia,¹⁵⁰ el mercado de bienes culturales emergía como la opción posible y con una significación diferente a la que podía tener para Gálvez.¹⁵¹

la venta de sus obras. Se trata más bien del proceso de identificación social del escritor: hombres que dejaban de ser políticos y *a la vez* escritores para pasar a ser escritores que justamente en la práctica de la literatura afirmaban su identidad social” (Altamirano y Sarlo 214). En el mismo sentido, también se sitúan las afirmaciones de Altamirano, cfr. 170.

¹⁵⁰ En sus memorias, José Antonio Saldías refiere que los escritores del Centenario gozaban de una cierta facilidad para obtener un empleo estatal, especialmente porque tenían vínculos directos con los sectores

Para decirlo de otro modo, también pueden pensarse estos problemas en los escritos ficcionales de Olivari: si para los escritores alrededor del Centenario los vínculos con la clase alta constituían caminos viables para garantizar la subsistencia y la realización de una carrera literaria (Viñas, *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh* 24), a comienzos de los años veinte, cuentos como “Glosa de un amor que no tuve” (a través de las escenas en las que el narrador explicita cómo y por qué será rechazado por la mujer aristocrática y también, a través del desdoblamiento que secuencia el conjunto del relato) figuran ficcionalmente que la percepción del lugar que ocupaba el artista en sus relaciones con el poder estaba, por lo menos, complejizándose. El relato propone, entonces, un cambio en el modo de imaginar soluciones a la problemática inserción del escritor en un momento de modernización cultural: a diferencia, como anticipamos, del Riga de Gálvez, en *El mal metafísico*, no hay amigos ricos a quienes recurrir para obtener dinero, un empleo estatal o una carta de recomendación. El fracaso del encuentro casual en la calle señala asimismo que ya no era factible, o por lo menos que no resultaba tan evidente imaginar la posibilidad de ingresar de este modo al circuito de relaciones tradicionales. Y tampoco la ayuda familiar aparece figurada como una posibilidad. Lo que este cuento subraya es que para el narrador la escasez de recursos –materiales y simbólicos– restringía, inicialmente, el acceso al mundo literario, pero también que percibía los caminos establecidos como pertenecientes a un estado del campo previo.¹⁵²

dominantes, cuestión que además, limitaba la “aventura bohemia” (72). Para aportar un ejemplo relata cómo su padre le consiguió un puesto en un ministerio por intermedio del presidente Victorino de la Plaza (211).

¹⁵¹ En estos sentidos, pueden seguirse posicionamientos diferentes y complejos en diferentes zonas del campo, así, según señala Sarlo: “Esta ideología del patronazgo estatal, que se corresponde con el carácter aún poco articulado del campo intelectual, coexiste en *Martín Fierro* y en la vanguardia en general con un rechazo elitista de los productos que la industria editorial lanza para un público más extenso y, por supuesto, menos culto” (“Vanguardia y criollismo” 224). Es más, podría afirmarse, en este punto, que *Martín Fierro* y “la vanguardia en general”, sostienen una posición residual, más cercana a los escritores del Centenario, con respecto a la zona que describimos, asociada al público ampliado. Volveremos a estas hipótesis más adelante en este capítulo, cuando nos ocupemos de la participación de Olivari en *Martín Fierro*.

¹⁵² Al respecto, sobre la situación de los escritores y artistas alrededor del Centenario, la descripción de Rivera permite pensar el contraste con lo que ocurría en la década de 1920: “Hombres de la clase media en su mayoría, muchos de ellos llegados a Buenos Aires tras el incentivo de una carrera universitaria [...], puede decirse que no tropezaron con excesivos inconvenientes para acceder [...] a las mismas posibilidades materiales en los circuitos y posiciones del aparato cultural de la época, un aparato ciertamente permeable y liberal que no oponía exagerados reparos desde el punto de vista ideológico” (Rivera, “Prosas de bohemia” III).

En esta trama de discursos, una escena de *¡Bésame en la boca Mariluisa!* (1923), propone otra visión con respecto a una de las modalidades que podía asumir el empleo estatal y que amplía el desarrollo propuesto. Si para Lugones resultaba factible escribir por encargo ministerial, y Gálvez era funcionario en el ámbito educativo, al contrario, en este caso la actividad rentada para el Estado, lejos de permitirle al escritor ejercer algún tipo de función pública que conferiría una dignidad ennoblecedora, se aproxima al empleo en una oficina y constituye más bien un refugio para escritores malos y amateurs. Este tipo de figura de escritor empleado público no aparece en el ensayo sobre Gálvez, pero considerarla contribuye a comprender las reflexiones de Olivari y Stanchina respecto del escritor que, como una prerrogativa de clase, se ocupa en el Estado. El narrador de la novela breve –Mario Morante, autofigurado como un “poeta ripioso y prosador rechazado en todas las redacciones donde pagan” (8)- se encuentra en una cervecería, antes de ingresar a su trabajo en un comercio, con un amigo poeta que trabaja en una oficina pública:

Para hacerme el fuerte ante el poeta, un muchacho que tenía un hermoso empleo de no hacer nada en una oficina pública, seguí insultando a los poetas españoles del siglo XIX. La discusión y la vista del insigne chaleco blanco de mi vecino, me secaban la garganta (5)

La escena integra un fragmento que explica cómo Morante perdió su trabajo: el amigo poeta que dispone de tiempo para escribir gracias a su cómodo empleo en el Estado le “había leído a mansalva tres lagrimeantes poemas, cuyo dolor inenarrable” el narrador protagonista “[ahogó] pródigamente en la cerveza” (5). Morante, una vez en su trabajo, inspirado por la borrachera escribe una “tragedia en verso” en “el libro de Caja”, situación que provoca su despido.

Este encuentro con un amigo poeta es la única situación ficcionalizada en las narraciones de estos años que podría remitir a un tipo de sociabilidad literaria de acuerdo con su descripción habitual, es decir, una sociabilidad preferentemente entre escritores y artistas, pensada en términos de reuniones, discusiones, escenas de lectura y amistades literarias. Las primeras escrituras de Olivari carecen de esta clase de escenas y en cambio, proponen como apuntamos anteriormente, una modalidad de intercambio literario y sobre

literatura situado en el espacio del público ampliado y entre lectores. Aquí además, el encuentro con un amigo escritor en un bar figura una situación tortuosa para el protagonista, e incluso de ella derivan consecuencias negativas como la pérdida del trabajo. La imagen del amigo – compuesta a partir de una mirada irónica sobre sus poemas, su empleo estatal y su aspecto demasiado pulcro- permite plantear dos de las cuestiones que Olivari retomará con los años, y que se inscriben en este desarrollo: una sugiere que la disponibilidad de tiempo constituye una marca y privilegio de clase, y en este sentido, la escritura sería un producto del ocio de los sectores dominantes, posibilitada por un excedente.¹⁵³ La segunda cuestión, estrechamente relacionada, figura el vínculo de los escritores con el Estado, es decir, con otra de las formas del poder. La composición de esta imagen de escritor, en suma, pareciera caracterizar por contraste los modos en que Olivari imagina una respuesta -desde la figuración de una identidad profesional y sus vínculos posibles con lo estatal- al problema de cómo legitimar un proyecto estético que, en tanto carecía de las tradicionales fuentes de protección económica buscaría necesariamente, insertarse en el mercado.

De hecho, cuando ya es un miembro indiscutible de las capas más prestigiosas del campo literario, en un reportaje que en 1929 publica *La literatura Argentina* (incluido en una serie de entrevistas realizadas a los escritores candidatos al premio municipal), Olivari plantea explícitamente una visión sobre el empleo público similar a la figurada en la escena de su novela breve, seis años antes:

Yo le preguntaría a Capdevilla, a Fermín Estrella Gutiérrez, a González Arrili, etc., porqué escriben libros si nadie se va a tomar el trabajo de leerlos [...] A esa gente le haría falta un trabajo pesado. Cargar bolsas, ir a la cosecha, cualquier cosa, en lugar de los cómodos empleos nacionales que disfrutan (“Nicolás Olivari tiene la palabra”)

¹⁵³ Algunos años después, Roberto Arlt propone figuraciones emparentadas en su famoso prólogo a *Los lanzallamas*: “Orgullosamente afirmo que escribir, para mí, constituye un lujo. No dispongo, como otros escritores, de rentas, tiempo o sedantes empleos nacionales. Ganarse la vida escribiendo es penoso y rudo”. La escritura como gasto de un excedente (un lujo) retoma la queja de Olivari con respecto a la imposibilidad de dedicarse completamente a la escritura literaria como una marca de clase (y por supuesto, como distinción): “Estoy contento de haber tenido la voluntad de trabajar, en condiciones bastante desfavorables, para dar fin a una obra que exigía soledad y recogimiento. Escribí siempre en redacciones estrepitosas, acosado por la obligación de la columna cotidiana”.

En ambos escritos –la novela corta de 1923 y la entrevista de 1929-, la oficina pública y el empleo nacional se asocian a la ausencia de trabajo esforzado y a la comodidad, en consonancia con las figuraciones que proponía Arlt; y en ambos, los escritores que gozan de ese privilegio producen mala literatura. Si en la descripción sobre Gálvez, el empleo estatal es distractivo y resulta una labor subalterna, y en la novela parece un lujo o un premio al que acceden los poetas malos, en la entrevista de 1929, Olivari imagina cuál sería un rol admisible para el Estado y propone una figura de patronazgo que no le quitaría tiempo específico al escritor; a la vez que, bajo la forma del chiste retoma el vínculo que había establecido entre la calidad de la escritura y el origen social del artista cuando recomienda que ciertos escritores deberían realizar trabajos pesados: “Yo creo que el gobierno debería pensionar a los escritores. A los buenos para que escribieran sin angustias económicas. A los malos para que cerraran el pico” (“Nicolás Olivari tiene la palabra”). En este sentido, el desplante no deja de ser una protesta sobre las condiciones desiguales de trabajo y se sostiene en el supuesto de que el buen escritor es aquel capaz de preservar su autonomía ya sea, como en este caso, respecto del Estado; ya sea, como veremos, en relación al mercado y a las presiones y demandas que ejerce.

La intención abiertamente confrontativa y burlesca de estas figuraciones -que ligan a Olivari con la tradición contestataria de la vanguardia e incluso, lo colocan entre sus integrantes más radicales- enlazan, entonces, el problema sobre la identidad profesional con la discusión estética, aunque por momentos ésta pareciera relegada a un segundo plano. En 1929, en el mismo reportaje, el Olivari martinfierrista se quejaba de las críticas recibidas por sus libros de poemas según pareciera, porque afectan su fuente laboral más que su proyecto poético:

Que es muy probable que, como sucedió con *La Musa de la Mala Pata* se meta conmigo gente que no sabe nada de nada y que siendo ricos o gozando de succulentos empleos nacionales, se complacen en zaherir a pobres periodistas que no tienen donde caerse muertos (“Nicolás Olivari tiene la palabra”)

Sin embargo, si se considera que la enunciación se asemeja a la de un manifiesto en tanto tiene el tono de una declaración (de hecho, a la cláusula introductoria “Que es” en la aclaración citada, pareciera que solo le falta explicitar el verbo “declaro”); y a esto se le

añade que se incluye en un párrafo donde define su libro *El gato escaldado*, puede advertirse que Olivari no concibe ambas cuestiones (la estética y la comercial) escindidas. En este sentido, que no se autofigure poeta, pero sí periodista (un “pobre periodista” que además, según indica el plural, señala que pertenece a una clase de periodistas, es decir, refiere a una posición colectiva), junto con la implícita visión de la producción literaria como recurso de financiación, sugieren el modo en que Olivari pensaba su literatura y su posición de escritor: si lo que escribe es incomprendido y produce escándalo (un escándalo esperado), también asume intencionalmente, una posición menor, de subalterno. Colocación que se enfatiza estratégicamente ante quienes *no saben nada de nada* y ocupan posiciones dominantes en algunas de las instituciones con capacidad de consagración. Al mismo tiempo, si elegir la tercera persona en lugar de la primera es una forma de modestia que refuerza esa posición menor, también delata un desplazamiento en la identidad que se asume: no es el yo el que dice ser un pobre periodista. En cierta forma, podría suponerse que Olivari no se hace cargo del todo de la autodefinición como pobre periodista porque, probablemente, prefiere pensarse como un poeta. Más adelante, volveremos sobre la figura del escritor periodista para recuperar algunas de las ambivalencias que propone este recorrido. Tal como señalamos en un comienzo, el posicionamiento de Olivari en el campo literario es complejo y mal podría separárselo de su inserción en el mercado cultural, en tanto constituye el espacio laboral al que aspira.

Saber Venderse: “¿Con Gálvez o con Martínez Zuviría?”

En la autobiografía que en 1923 introducía *Historia de una muchachita loca*, el tono burlón lo autoriza a promocionar su libro con las estrategias corrientes en el mercado:

Todos los datos personales que pudieran interesar al lector desocupado, que cae en la tontería de leerme en vez de irse al cinematógrafo, pueden verse en el prólogo que hice a mi libro “CARNE AL SOL”, 1\$ m/n. En venta en todas las buenas librerías. (Hablando así quizás me haga de un nuevo cliente que me ayude a costear la edición) (2)

Todo en el párrafo refiere al libro como mercancía y subraya en Olivari una posición informada, donde la ironía parece una estrategia de venta más: la aclaración del paréntesis propone cierta distancia a la vez que explicita la retórica publicitaria (“Hablando

así”), la figura del “cliente” en lugar del lector, e informar que se trató de una edición paga cuya inversión además, el autor necesita recuperar.¹⁵⁴ En la misma autobiografía, sobre *Carne al sol* primero aclara: “Escribí un libro de cuentos, que, cosa rara, se vendió bastante” (2), y agrega, pero en segundo término: “Por lo demás fue elogiado por la crítica burguesa” (2).¹⁵⁵

En el ensayo sobre Gálvez, esta visión se manifiesta en las insistencias que señalamos con respecto al éxito editorial de sus libros, y en cómo Olivari y Stanchina privilegiaron esta clase de datos frente a un tipo de consagración más específica como la que produciría la crítica u otras instituciones literarias. Afirmar al mercado como espacio laboral no implicaba para Olivari, sin embargo, amoldarse a los intereses del gran público o de los editores, cuestión que además resulta evidente en sus poemarios, pero sí sostener una posición en un terreno que aparecía como una fuente factible de financiación (en ese contexto, mucho más probable que la propuesta de pensión estatal). En el mismo reportaje de *La literatura argentina*, declaraba esta aspiración de salir del circuito de producción restringida conservando, aunque sea imaginariamente, cierta independencia:

No es posible que continuemos escribiendo para los amigos o para las revistas de diez lectores. No quiere decir esto que debemos convertirnos en Martínez Zuviría ni mucho menos. No. Debemos usar nuestros elementos de renovación literaria para extenderlos a todo el mundo

Convertirse en Martínez Zuviría era para este grupo de escritores equivalente a asumir la figura de un escritor comercial que anteponía el afán de lucro y no dudaba en

¹⁵⁴ El recurso publicitario y la explicitación del interés comercial, que todavía podían resultar escandalosos en algunas zonas del campo, también eran empleado por escritores de la formación martinfierrista a pesar de lo que las descripciones dominantes permiten suponer, y donde el caso de Gironde es el más conocido; aunque sería necesario indagar si, más allá de las coincidencias retóricas, se trata de operaciones equiparables. Gilman, por ejemplo, incluye una referencia a un poemario de González Lanuza (*Aquelarre* 1925) que recurre a una estrategia similar a la que señalamos en Olivari: “el ultraísta, González Lanuza, prologa su *Aquelarre* en una isotopía netamente mercantil; donde no falta el fabricante que presenta su producto ante el público: “Yo rogaría a los señores libreros que hicieran conocer este índice de intenciones a mis presuntos consumidores, para que ellos sepan a qué atenerse acerca del artículo que van a comprar”.” (Gilman 55).

¹⁵⁵ La visión despectiva que define “la crítica literaria burguesa” a medida que avanza la década será “la crítica literaria”, que para Olivari estaba integrada casi exclusivamente por la revista *Nosotros*. Publicación que criticará duramente sus poemarios y donde además, a diferencia de Barletta (que participa con varias reseñas), o de Stanchina, no colabora hasta los años de 1940. Retomaremos esta relación conflictiva en el capítulo siguiente.

“falsear la vida y el amor”. En otras palabras: Martínez Zuviría constituía uno de los posibles para quienes iniciaban su carrera literaria en los años veinte. Como se recordará, en el cartel que Olivari y Barletta redactaron en 1924, planteaban una oposición entre Zuviría y Gálvez desde la dicotomía del título: “¿Con Gálvez o con Martínez Zuviría?”. Y en el prólogo de *Carne al sol*, Olivari había advertido que no iba “tristemente resignarse a no turbar la digestión a los pazguatos, dándose a escribir cositas de encargo y molde: tipo Martínez Zuviría” (6). Esta diferenciación entre quienes escriben por “encargo y molde” y quienes se posicionan en el mercado pero, según explican, conservan su autonomía estética se desarrolla también en *Manuel Gálvez, ensayo sobre su obra*.

En este texto, en lo que respecta a la siempre problemática relación entre literatura y dinero, Stanchina y Olivari se alejan de las figuras románticas y bohemias por un lado, y aparentemente, de los jóvenes escritores vinculados a las clases patricias por otro, y explicitan ese vínculo incómodo para subrayar el carácter material de las prácticas literarias:

Gálvez, por primera vez en nuestro ambiente intelectual, quiere vivir de su pluma, quiere vender sus novelas como el farmacéutico vende sus remedios y el industrial sus productos. Hora es que sea dicha una palabra sensata y sincera acerca del ridículo idealismo de poetas y autores jóvenes, que no quieren dinero por sus obras, alegando que el Arte no se metaliza (25)

Si ya no era posible vivir del espíritu, vivir del arte implicaba para estos jóvenes, también obtener dinero. Pero, si bien las insistentes y encendidas defensas de la posibilidad de obtener un rédito económico gracias a la literatura indicarían que no era percibido como un descrédito, o por lo menos no completamente; morigeran su discurso con un señalamiento que advierte una tensión respecto de la dualidad constitutiva del campo literario:

Y si alguna vez la bella norma del Arte por el Arte, en el sentido del más alto desinterés, fue bandera del idealismo en nuestra literatura, Gálvez fue su abanderado más fiel (26)

Esta tensión y ambivalencia indican, por un lado, una norma que atraviesa el conjunto del ensayo: el escritor debía declarar su desinterés y autonomía respecto de las preferencias estéticas y temáticas del mercado. Así añaden, por ejemplo, que si bien *Nacha*

Regules garantizó a Gálvez “algunos miles de pesos”, este éxito no le impidió luego publicar libros que no “dará[n] nunca beneficio material” (26). Observaciones como “No piensa en el éxito y escribe por vocación” (23); o “Una vez el libro publicado, solo entonces aspira a que sea vendido y leído [...] porque es un escritor viviente, que está en constante comunicación con el público” (26), se dirigen en la misma dirección, esto es a recordar su conocimiento de las reglas del juego: la norma enseñaba que el escritor, aunque se definiera como “profesional” y proclamara su derecho a percibir una ganancia económica, nunca debía producir pensando en la potencial venta.¹⁵⁶ Pero además, señala que la flexión ética y moral con respecto al lucro no era un patrimonio exclusivo en 1924 de la vanguardia martinfierrista sino más bien, un conflicto que en una etapa de fuerte mercantilización cultural atravesaba el conjunto del campo literario, aunque producía diferentes respuestas.¹⁵⁷ En este sentido, los reparos de Olivari y Stanchina no consistían en meros gestos de denegación, sino en un modo de imaginar una solución a un problema que no podían eludir. En otras palabras, Olivari y Stanchina eran sinceros cuando afirmaban que creían que un escritor debía “vivir de su pluma”, pero también y probablemente con la misma intensidad, cuando asumían una distancia crítica –estética y moral- de quienes se regían exclusivamente por intereses comerciales. Sus textos son, en este sentido, uno de los escenarios donde ese conflicto busca las formas de dirimirse.

¹⁵⁶ Horacio Quiroga es el otro escritor que menciona el ensayo (“[el] público lector, que agota ediciones de insulsas novelas y apenas compra quinientos ejemplares de los recios libros de cuentos de Horacio Quiroga” (25)), también incluido entre los modelos que propone el cartel boedista de 1924. Quiroga, como se sabe, formula una figura de escritor profesional que desarrolla explícitamente en una serie de artículos publicados unos años después del ensayo de Olivari y Stanchina (cuando Olivari ya no plantea tan abiertamente la defensa económica de su trabajo), que coincide en los postulados básicos. En 1927 publica en *Caras y Caretas* el artículo “La honestidad artística”; y en 1928, en *El Hogar*, “La profesión literaria” (*Los trucos del perfecto cuentista*).

¹⁵⁷ La identificación de una posición crítica y distanciada con respecto al mercado como un rasgo definitorio y exclusivo de la vanguardia martinfierrista es un supuesto dominante en la historia literaria, tal como puede leerse en Sarlo: “Hay una estética del escritor profesional (en términos amplios, en ese momento, la del realismo) que genera una continuidad no sólo aparente entre un novelista como Manuel Gálvez y los boedistas. Frente a esta estética, que produce su ideología corporativa, los martinfierristas proponen la verdad de la vanguardia, que condena la mercantilización artística: contra los “fabricantes de novelas”, que no pueden aspirar a una legítima consagración, los redactores de *Martín Fierro* prefieren pensarse dentro de los marcos convencionales de un desinterés que está más cerca del arielismo que de las rupturas radicales del siglo XX, [...] Origen de clase, relación con la tradición nacional, relación con el lenguaje y desinterés frente al mercado literario forman una estructura ideológica de la vanguardia argentina” (Sarlo, “Vanguardia y criollismo” 231-233).

Sin embargo, unos años después Olivari modificaba, sin desplazarla por completo, esta defensa abierta de la doble inserción del escritor. Si hasta 1926, firmaba con su nombre los escritos ligados al circuito de producción ampliado y los mencionaba entre sus obras en la edición martinfierrista de *La musa de la mala pata*; desde 1929, borra las referencias a estas primeras publicaciones y un año después comienza a usar pseudónimo para algunas letras de tangos. No obstante, podría afirmarse que mantuvo una posición ambigua porque nunca deja de escribir en diarios y revistas, de escribir y adaptar textos para el teatro, de vender letras de tango (y más adelante en los años de 1940, firmar con su nombre los guiones para las radionovelas).

Ganar en el mercado sin someterse a sus dictados era entonces, el problema que debían resolver. Un párrafo del ensayo sobre Gálvez condensa esta cuestión a través de un contraste entre dos posiciones que Olivari y Stanchina presentan como una cristalización de ideologías artísticas inadecuadas para resolverla. Así sitúan por un lado, a los escritores que como Martínez Zuviría se enriquecían gracias al éxito de público y por otro, a quienes asumían una posición de aparente indiferencia respecto de la ganancia material, asociada a lo romántico y de acuerdo con la descripción de los autores, incapaces de comprender las nuevas reglas del arte:

Cansados como estamos de ver a semianalfabetos cronistas de policía comprarse casas y terrenos con sólo emporcar el idioma en los tablados nacionales, nos rebela la actitud romántica, más pose que otra cosa, de esos artistas que odian el dinero quizás porque no le tienen para cortarse las merovingias melenas o porque sus libros no se venden (25)

Que el desinterés sea parte de una pose desacredita a esos escritores idealistas y pone bajo sospecha su falta de motivaciones económicas; pero además el mismo movimiento condena esta posición por inverosímil y residual. Simultáneamente, censurar el destino que algunos escritores darían a sus ingresos sin dejar de decir que existe la posibilidad de enriquecerse y garantizar una renta gracias a la escritura (“Cansados como estamos de ver [...] comprarse casas y terrenos”), sugiere cuáles serían los intereses de los autores. Tal es así que finalmente, la queja resulta ambigua porque recuperando el argumento de la calidad estética, conecta la percepción de una injusticia por lo que no se posee, expresada con el tono del resentimiento, con los deseos que genera esa posición

económica mejor.¹⁵⁸ A su vez, si vinculamos este texto con el resto de los escritos de Olivari, la condena a los escritores desinteresados por los bienes específicamente culturales contrasta por ejemplo, con los deseos del protagonista de “Glosa de un amor que no tuve” que imaginaba emplear el dinero de la aristócrata en la encuadernación sus libros gastados o en la edición de su obra inédita. Así podría pensarse que en cierta forma, el problema no consistía solamente en cómo ganar el dinero, sino también en cómo gastarlo. Es decir que junto con el rechazo a una escritura “hecha por encargo y molde”, esto es, en serie y estereotipada, o de una escritura mala porque *empuerca* “el idioma”, otra pauta para distinguirse de los escritores comerciales era la que establecía modos legítimos e ilegítimos de utilizar el dinero ganado con la escritura. Se trata de una diferencia que en el fondo, superponía a las nuevas condiciones materiales viejas distinciones espiritualistas y recuperaba, aunque bajo otra forma, la oposición romántica al burgués.

En suma, Olivari y Stanchina (al igual que otros escritores del período, como Arlt o Quiroga) imaginan una figura de escritor que sin mecenas ni patronazgos estatales, sin rentas ni bienes heredados, necesita de la consagración del público para garantizar el necesario éxito comercial que les permitiera dedicarse profesionalmente a la literatura, es decir, que posibilitara el desarrollo de la carrera literaria como una actividad de tiempo completo. Así, delimitan una primera tensión trazada por la posición del escritor en el mercado: si por un lado defienden su inserción, al mismo tiempo presentan sus reparos ante las modalidades de esa participación: no todas las formas de vivir de la pluma tenían, según afirman, idéntico valor.

El escritor y los trabajos

En esta trama de transformaciones materiales y simbólicas asociadas al proceso de modernización, se configura en los años de 1920, un posible más para los jóvenes escritores que intentaban incorporarse al campo literario, pero carecían de fortuna y de recursos. Se trataba de una figura probablemente reciente en el espacio local que los escritos de Olivari esbozan: el *escritor trabajador*, uno de los modos alternativos de imaginar y construir una

¹⁵⁸ Asimismo, la ambigüedad de la cita subraya las aspiraciones pequeño-burguesas cifradas en ese sueño de acumulación que expresa la queja: “comprarse casas y terrenos”.

identidad de artista.¹⁵⁹ Aunque implicará en el transcurso de la década, sin embargo, diferentes valoraciones o, mejor, se trata de una figura que permite seguir bajo la misma forma (la figura de un escritor que trabaja en una actividad fuera del espacio literario, periodístico y cultural en general), configuraciones diferentes donde lo que varía es la relación que cada sujeto establece entre sus actividades laborales y su producción literaria, el estatuto que da a estas últimas, cómo imagina esas relaciones y los vínculos que habilita.¹⁶⁰

En 1923, en la autobiografía que precede *Historia de una muchachita loca*, citada anteriormente, Olivari lamentaba su empleo en un almacén: “trabajando catorce horas, tengo que robarles muchas al sueño para estudiar y escribir” (2). La queja que como dijimos, se focalizaba en la imposibilidad de dedicarse a la escritura por completo, retoma en la contracara de la misma moneda el tópico de la excepcionalidad del artista presente en el libro sobre Gálvez, pero esta vez la exaltación se produce en la pobreza y en el sacrificio. En estas formulaciones de Olivari, querer ser escritor y tener un empleo -y en especial un empleo no vinculado a la escritura- realza su figura como la de un mártir que se sacrifica en pos de su vocación. El trabajo no literario supone un obstáculo que impide la consagración a las letras, y en este sentido, el lenguaje señala que el artista lo vive como una injusticia que al mismo tiempo, como argumentaba Arlt en el prólogo a *Los lanzallamas*, justifica sus posibles falencias ante la mirada crítica, lo enaltece y constituye un lugar de posicionamiento.

Algunos años después, en el prólogo a *El gato escaldado* (1929), Olivari retoma esta figura de escritor trabajador como alternativa imaginaria. El sentido es similar al que configura Leónidas Barletta cuando defiende su empleo en una ferretería. Esta actividad,

¹⁵⁹ La visibilidad de esta figura puede seguirse en la historia literaria, en las descripciones sobre los integrantes de Boedo y en las memorias de sus protagonistas.

¹⁶⁰ Raymond Williams habla de “poeta-trabajador” (179), para referirse a escritores que ejercen diferentes oficios (“James Woodhouse, el zapatero, que ayudó a Shenstone a diseñar *The Leasowes*; Robert Dodsley, el tejedor; Robert Tattersal, el albañil; Mary Collier, la lavandera; William Falconer, el marinero”, y sigue). La diferencia con el modo en que usamos aquí la descripción reside en que Williams llama poeta o escritor trabajador a quienes tienen un oficio, y secundariamente escriben literatura. Si bien esto era frecuente en la década, como documentan los concursos del diario *Crítica*, buscamos señalar que se produce otro fenómeno: estos escritores-trabajadores construyen su identidad como escritores que desempeñan un trabajo u oficio para subsistir, por necesidad antes que por elección, es decir, siempre anhelando que esta sea una ocupación circunstancial, y configurándose en ese anhelo.

afirma Barletta en 1929, asegura su independencia respecto del mercado y también lo *libera* del periodismo, el otro modo de ganarse la vida para un escritor:

Para librarme de la tiranía económica hace algunos años que estoy empleado. Con esto he conseguido una relativa independencia económica y una absoluta libertad de pensar [...] También me he salvado del periodismo, que en muchas circunstancias es perjudicial para el escritor. En cambio, debo sufrir muchas calamidades y molestias, incluso el trato con personas que toman a mofa cualquier actividad que no sea puramente comercial (*La Literatura Argentina* 136)

Como resulta evidente, la queja de Barletta tiene un objeto diferente a la de Olivari, sobre todo porque no establece una competencia entre sus ocupaciones: el trabajo independiente, ante la imposibilidad o el rechazo de tener otro tipo de patronazgo, garantizaba un sueldo y también eximía al escritor de las presiones del mercado. A la vez, Barletta informa cuál era el espacio de sus posibles al observar que se salvó del periodismo. La visión que propone con respecto al periodismo como actividad nociva para el escritor parecía un argumento común, cuestión que retomaremos a continuación.

Si la figura de Barletta –recordemos: compañero de Olivari en las colecciones de novelas baratas y en Boedo- testimonia uno de los modos de configurar una de las identidades de escritor que se perfilaban en la década, estrechamente asociada al fenómeno de ampliación del campo literario, también informa sobre los modos de imaginar una relación entre literatura y dinero que se establecían en esta zona ampliada del campo. Cuando el entrevistador pregunta cómo dispone de su tiempo para leer y escribir, esperando que explique cuántas horas dedica a su trabajo como escritor y en qué momento del día lo hace, tiene que reiterar la interrogación porque Barletta cree que le está preguntando por sus motivaciones materiales: “No escribo por obligación ni por interés, aun cuando trato de ganar lo que más puedo con mi trabajo”. Que Barletta enfatice la defensa de su independencia económica puede entenderse como una respuesta a las presiones del campo literario donde su prodigalidad no era leída por todos como parte de un proyecto político y pedagógico (Larra 60); sino motivada por intereses comerciales (recordemos, por ejemplo, que la revista de Yunque lo llamaba “el Quesada de Boedo”). A la vez, destaca que trata de “ganar lo que más pued[e] con su trabajo”, con lo cual afirma como posibilidad no

desdeñable, o como interés, la obtención de una ganancia material. En otras palabras, el malentendido advierte que, de un modo similar al que proponían Olivari y Stanchina, obtener un ingreso monetario con la escritura literaria establecía un horizonte posible para estos escritores y por lo mismo, podía formar parte de sus aspiraciones. Pero mientras que para Olivari, según puede suponerse a partir del conjunto de los textos estudiados, la inserción del escritor en el mercado de bienes culturales incluía la creencia en la autonomía del artista verdadero (como aquel que no cedía a las presiones), fundada sobre todo en valores estéticos; en Barletta la autonomía es antes que nada ética y se sustenta, al mismo tiempo, en el valor ideológico (pedagógico-político) atribuido a la literatura, y en la figura del escritor trabajador que garantiza su independencia económica.

En este punto, podríamos preguntarnos si la defensa de la independencia y autonomía respecto de los valores y preferencias del mercado que formulan estos escritores, inmersos en el proceso de modernización, se diferencia del gesto de denegación romántico y espiritualista, o del típico gesto de distinción frente a la ampliación del circuito de producción; o por el contrario, se trata de su reformulación, es decir, de la pervivencia de un rasgo residual adaptado a las nuevas condiciones de producción cultural.

Como sea, la presencia del mercado constituía un factor que los escritores no parece que pudieran ignorar en la construcción de sus identidades profesionales y en este sentido, las diferentes respuestas sugieren que ya no puede ser de otra manera en una organización capitalista de la cultura. Buscan, entonces, formas de adaptarse a las nuevas reglas del espacio literario, reglas que, al mismo tiempo, configuran o reconfiguran con esas respuestas.

El escritor y el periodismo

Si una de las cuestiones que Olivari debía resolver en tanto escritor sin renta asegurada, en una cultura atravesada por el proceso de mercantilización, era el de su subsistencia económica, una vez desechado un empleo no vinculado a la escritura, el trabajo como periodista constituía una de las ocupaciones posibles, como advertía Barletta. A esto mismo se refería orgullosamente Alonso Criado cuando en 1919, señalaba que muchos de sus ex discípulos escribían para algún diario o revista, barrial, estudiantil o de

mayor alcance. También habla de esto Lorenzo Stanchina cuando relata que en 1922, vivía del diario *La Razón de Villa Devoto*, e informa que se trataba del trabajo que le aseguraba un modesto ingreso mensual, mientras que su amigo Olivari trabajaba en un almacén.¹⁶¹ Como se sabe, Olivari además de colaborar en diversas revistas, trabajó en el diario *Crítica* y fue secretario de redacción en *La revista de música*, financiada por la firma Ricordi.

Más allá del empleo efectivo como periodista, los textos de Olivari, según anticipamos, plantean divergentes imágenes de la escritura periodística, del escritor que trabaja como periodista y del campo periodístico, que acompañan las tensiones analizadas en el capítulo con respecto a la identidad del escritor en el mercado y a la construcción de una carrera literaria en el itinerario de su trayectoria. Un recorrido por sus textos permite advertir que mientras algunos participan de la convención que estigmatiza la labor periodística, contrastándola con la escritura literaria y describiéndola como una actividad que echa a perder las cualidades de un escritor,¹⁶² otros plantean estratégicamente una identidad de escritor que se configura a partir de ser periodista. En este sentido, la figura del periodista permite asumir una imagen distintiva cuyos rasgos predominantes serían esa posición de subalterno y de rechazado. Paralelamente, en esta etapa de Olivari el periodismo aparece generalmente como un trabajo vinculado antes a la necesidad que a la elección. Lo que subrayan el conjunto de estas visiones es que el periodismo estaría subordinado al trabajo del escritor: se trata de una actividad secundaria, motivada por necesidades económicas y simbólicas, pero nunca parece consistir en la primera opción. Es decir, en los escritos de Olivari de estos años, especialmente en los estrictamente literarios, ser periodista no se elige. Aún cuando se figura como periodista, esta imagen participa, insistimos, de la construcción de una posición de escritor. Pasarán al menos dos décadas para que esto cambie, en este sentido, pareciera que las visiones positivas de la labor periodística acompañan no solamente cierta consagración de Olivari en ese ámbito, sino

¹⁶¹ Copiamos las palabras de Stanchina: “Olivari ganaba 100 pesos mensuales en el almacén al por mayor de un tío suyo, y yo sobrevivía con las magras ganancias que me proporcionaba “La Razón de Villa Devoto”, un semanario fundado por mí y del que era director, administrador y mandadero” (Del Valle 66).

¹⁶² Esta visión parecía consistir en un argumento común tal como puede observarse en la descripción que propone Gálvez cuando se ocupa de los escritores jóvenes de la década: “Enrique González Tuñón, poeta y cuentista, muchacho extraordinariamente simpático, sentimental bondadoso, a quien el periodismo le impidió formarse y restó calidad a su obra, harto sensiblera [...]. A este grupo de escritores precoces, y que por necesidad debieron ejercer el periodismo, con lo cual se malograron en parte, se les llamó “la escuela de Boedo”” (Gálvez, *Recuerdos de la vida literaria (I)* 540).

también una valorización en el campo literario de los escritores que durante los años de 1920, integraron la redacción de *Crítica*, como Raúl González Tuñón.

En *¡Bésame la boca Mariluisa!* (1923), el periodismo representa un trabajo remunerado, pero para el escritor que tenía la suerte de que no lo rechazaran en las “redacciones donde pagan” (8; 44), inconveniente que aqueja al narrador. Si bien constituye una fuente de ingresos para el joven sin renta, representa una alternativa laboral más que un trabajo deseado. Esto se evidencia en los razonamientos de Morante cuando advierte que se quedó sin dinero: “Los amigos quizás...pediré a cuenta en mi empleo...o acaso haya algo en la redacción” (3). Del mismo modo, su percepción enfatiza que las redacciones estaban plagadas de escritores mediocres (“los zurcidores de lugares comunes, mis compañeros de redacción” (41)), y que eran espacios desagradables; así lamenta que tendrá que “Ambular por las sucias y tristes redacciones de los pasquines pobres, malolientes a tinta húmeda y a ratas” (43).

En cambio, tres años después, en una reseña sobre *Tangos*, el libro de su amigo Enrique González Tuñón, Olivari construye una visión positiva de la labor periodística: la representa como un espacio laboral que no compite con la escritura literaria (“Enrique escribió “Tangos” en la esquina de una mesa de redacción” (250)), y propone una imagen de grupo que integraba igualmente a periodistas y escritores.¹⁶³ A su vez, en la entrevista que citamos, realizada por *La Literatura Argentina* en 1929, afirmaba su condición de periodista cuando elegía definirse como un “pobre periodista que no tiene donde caerse muerto” para enfatizar las diferencias con los sectores más tradicionales del campo literario y explicitar una estrategia de defensa ante las críticas a sus libros de poemas, subrayando a la vez, un posicionamiento.

En *La musa de la mala pata* (1926), estas visiones pueden seguirse en el primer poema del libro “Canción con olor a tabaco, a nuestra buena señora de la improvisación”. El poema plantea que el periodismo es un trabajo especializado, alternativo a la literatura y necesario para la subsistencia material, pero con efectos negativos sobre el escritor. Parte

¹⁶³ Volveremos sobre esta reseña –que publicó *Martín Fierro* (Olivari, “Tangos” por E. González Tuñón)– más adelante.

de la clásica invocación inicial a las musas, aunque reescrita humorísticamente para proponer un rezo que no realiza el poeta típico, sino un escritor que trabaja como periodista y la invocada, en este caso, es una santa de la prensa (“Santa Señora absurda de linotipia/ [...] el retruécano oye de mi melancolía/ y como buena efigie no le hagas caso”) a la que el sujeto que habla solicita desde el título. El hecho de que la nombre como a la “señora de la improvisación”¹⁶⁴ subraya la perspectiva irónica con respecto al trabajo del periodista, sentido que el resto del poema contribuye a confirmar:

Nuestra tuerta musa, la que uso a diario
encontrose a sueldo en un diario serio,
¡qué triste es Señora, para el foliculario
ver crecer al hijo de sus adulterios!...

El espacio periodístico aparece asociado de esta manera, a la venta de la fuerza de trabajo. Y el énfasis recae en que se trata de escrituras meramente laborales, es decir, de mercancías. De allí que la relación del poeta con el mercado laboral aparezca figurada como ilegítima. En este sentido, la imagen del adulterio reenvía a las configuraciones analizadas en las novelas breves donde literatura y pureza amorosa aparecen asociadas y permiten pensar las relaciones complejas entre producción literaria y mercado.

Escribir para ganar un sueldo en el diario o escribir literatura: el lamento se retoma unas estrofas más adelante, aunque adoptará el tono de una justificación frustrante. En consonancia con las visiones formuladas en los prólogos de Arlt, años antes en el teatro de Payró y después en las memorias de Gálvez, entre los numerosos discursos que se ocuparon en diferentes momentos de este problema, para el sujeto poético el trabajo en la prensa constituye un límite que obstaculiza el desarrollo de la escritura literaria y si la escritura literaria es mala, se debe al tiempo dedicado a la escritura periodística:

Entre la musa estéril y la camaradería
entre las Revistas y la corrección formal
me he quedado, hermanos, sin mercadería

¹⁶⁴ Desde la segunda edición cambia “improvisación” por “inspiración” (1956), junto con la supresión o disminución de otras alusiones negativas al periodismo.

y casi creo ser intelectual...

La estrofa resume los contenidos de esta queja: la vida literaria, la escritura para las publicaciones periódicas, la obligación de escribir “correctamente” sumados a una musa inútil (es decir, a la caída de la creencia en las musas como una condición que advierte el cambio en los modos de pensar las actividades creativas) anulan, o mejor, agotan las posibilidades de producción y ocasionan una confusión de identidad (“y casi creo ser intelectual...”). A su vez, cuando el poeta quiere decir que no encuentra qué escribir, escoge una palabra sin tradición poética (“mercadería”), directa y crudamente asociada a la producción y al intercambio comercial. Por su parte, la escritura periodística aparece asociada a la “corrección formal” como un parámetro requerido para una escritura comunicativa (la de las revistas y los diarios) que compite con una escritura literaria o personal. Si bien el poema no menciona explícitamente esta forma de escritura literaria, podría estar implicada en aquello que le falta al sujeto que habla cuando se queda sin “mercadería”. Estos contrastes que enlazan “las Revistas y la corrección formal” en oposición a otro tipo de escritura que no se menciona, permiten suponer que eso que el sujeto no puede producir, para decirlo en los términos del verso, es una escritura que podría no ser formalmente correcta.

Si estas estrofas proponen la figura de un poeta aquejado por las imposibilidades que le infringe su trabajo periodístico, al mismo tiempo, también sugieren que esta queja consistiría en un modo de justificar las dificultades que el poeta enfrenta. Es decir que la escritura periodística sería, además de una fuente de trabajo, una causa de su “informalidad” literaria (en otro verso el poeta escucha que lo critican en una mesa de café: “-«Y de ese Olivari, ¿qué opinan?, me aferro/ a la crítica, ese mocito es un informal...»”). En este sentido parece relevante que “Canción con olor a tabaco, a nuestra buena señora de la improvisación” sea el primer texto del poemario porque funciona como una presentación del sujeto poético, de su posición y del conjunto de estas escrituras. En definitiva, más allá de la visión que construye sobre el periodismo, pero a partir de incluir al periodismo entre los temas poéticos, el efecto que propone el poema es el de un cuestionamiento de las jerarquías líricas tradicionales, de los temas y contenidos, que contribuye a la desacralización del género. Y en este sentido, en consonancia con la imagen menor del “pobre periodista”, el vínculo entre periodismo y literatura socava los fundamentos del

sujeto lírico tradicional porque sitúa en el centro del poema a un nuevo tipo de poeta desaturado. Si trabajar como periodista era vivido como una carencia, es decir que se motivaba en la necesidad, y remitía a visiones desprestigiantes del escritor, la elaboración literaria de los problemas que condensaba la identificación le permite a Olivari, al mismo tiempo, profundizar uno de los desplazamientos que producía la escritura poética argentina de la época y que constituye una impronta en la formación vanguardista. Más adelante, cuando estudiemos la escritura poética de Olivari, seguiremos en la construcción de una lengua a partir de aquello que falta, que carece de valor según los parámetros dominantes, que desprestigia, entre otras figuras con connotaciones emparentadas, una operación constructiva.

Más allá de las significaciones particulares que se juegan en cada texto, es en esa tensión entre necesidad y elección, entre competencia y colaboración o indiferencia, que puede describirse el complejo vínculo del escritor con la actividad periodística. Son variantes de los mismos problemas que definen la relación con el Estado, o con un trabajo ajeno a la escritura y que, en su conjunto, constituyen distintas respuestas al problema de la subsistencia material del escritor. Respuestas que en el caso de Olivari (y probablemente de muchos otros productores culturales en el período) se resisten a quedar detenidas en una imagen social y profesional única, estable y plana.

Un negocio en libros: el escritor y las empresas editoriales

Hasta aquí estudiamos el espacio de los posibles que esbozan los escritos olivarianos para comprender de qué modo emerge el mercado editorial en esa trama: por qué se configura como una opción para el escritor y en qué sentido parece ser la vía de acceso a un circuito cultural que atraviesa un proceso de expansión. Volvemos en este punto a considerar las colecciones de novelas breves que citamos anteriormente, pero ya no para reseñar su programa estético, sino para reparar sucintamente en el proyecto editorial que elaboraban. Interesan, entonces, los paratextos que acompañan los relatos porque informan tanto sobre la empresa comercial como sobre el proceso de expansión del campo literario.

Uno de los modos de obtener dinero con la escritura durante los primeros años de la década de 1920, lo formalizaban estas colecciones que constituyeron uno de los acontecimientos editoriales del período. César Bourel, el editor de *La Novela de Bolsillo*, desde las páginas de la publicación invita a los lectores bajo el prometedor título “¡Cualquier negocio en libros!”, para que envíen sus relatos y los alienta con la esperanza de obtener un pago, aún antes de recibir la obra.¹⁶⁵ A su vez, la editorial garantizaba seriedad en la transacción, además de la distribución por todo el país y la propaganda; informaciones que, en su conjunto, evidencian desde el modo en que valoraban los textos, hasta cómo pensaban la organización mercantil de la producción y distribución en la incipiente industria literaria local.

Estas declaraciones atestiguan que los editores suponían la presencia de un lector interesado en escribir y en publicar en este tipo de colecciones –aspecto que remite a la ampliación del campo literario–; y también de un escritor que aspira a que su obra alcance una difusión masiva pero, sobre todo, un escritor para el que no representa un dato menor la posibilidad de percibir una remuneración por su trabajo. En este sentido, el título establece una combinación entre los libros y una oportunidad comercial que se ofrecía prometedora para quienes esperaban que la escritura fuese una actividad redituable. Al mismo tiempo que informa sobre la zona en la que comenzaron a publicar Olivari, Barletta, Cendoya, así como otros escritores que en ese momento, gozaban de cierto capital simbólico obtenido en diarios, en revistas y en el teatro.

Al respecto, para prestigiar la imagen de la colección, incluían la nómina de los autores que publicaban acompañada de una breve descripción de sus trayectorias: “Sus escritores son personas de talla moral e intelectual, no se ocultan en el anonimato” (30). Así, por ejemplo, Juan Pedro Calou es el “Director de la página literaria de “La Montaña” y uno de nuestros más grandes poetas”; a Samuel Eichelbaum lo presentan como “Dramaturgo rioplatense, cuyas obras se están aplaudiendo tanto”; o a Isaac Morales se lo promociona como un “Popular croniqueur, autor de quinientos reportajes interesantes y

¹⁶⁵Copiamos completa la promoción: “¡Cualquier negocio en libros!/ La Editorial “LA NOVELA DE BOLSILLO” se encarga de editar cualquier libro que Ud. le lleve/Cuenta, para la mejor difusión, con una lista de agentes de responsabilidad y seriedad probada, diseminados en toda la República. /Se encarga de la propaganda. /Y si es Ud. persona de solvencia moral, le hará cualquier adelanto” (30).

cuentista de grandes méritos” (49). Tanto la publicidad dirigida a los lectores interesados en escribir como la que presenta a quienes ya publicaban en la colección, señalan la presencia de una imagen de escritor ligada desde sus comienzos a una figura profesional y que vincula la profesionalización además de con una identidad socialmente reconocida, con la remuneración económica.

En 1923, en la autobiografía incluida en *Historia de una muchachita loca*, dejando parcialmente a un lado el tema de la retribución monetaria, Olivari sugiere que participar en estas colecciones era un modo de hacerse conocido: “Publiqué novelas cortas porque todo habitante que se estime tiene que haber publicado alguna, sea para enseñarle el retrato a la novia, sea para halagar el orgullo de los papás” (4). Olivari se muestra informado sobre las ventajas de publicar en estas ediciones: sabe que concretan un modo de ingresar en el mercado y de comenzar a hacerse un nombre como escritor. Es decir que estas colecciones constituyeron tanto un espacio de trabajo remunerado, que permitió imaginar que era posible vivir de la escritura, como una plataforma de lanzamiento. Pero no solamente en el circuito ampliado de la cultura, sino también en los espacios más restringidos del campo literario, como evidencia la conocida crítica que realiza la revista *Martín Fierro*.¹⁶⁶

Si en 1921, cuando Bourel declaraba los principios que orientaban *La Novela de Bolsillo*, enfatizaba los contenidos y la estética, pero partía de criterios morales (“La Novela de Bolsillo/Repudia la pornografía y la estulticia/Sus páginas inspiradas todas ellas en los más elevados conceptos del realismo y naturalismo/NO EXALTAN LAS BAJAS PASIONES DEL INSTINTO”), y al mismo tiempo, asumía que los escritores podían tener un interés comercial cuando garantizaba la seriedad en la venta; en 1922, reitera el “Programa de acción” inicial bajo el título “Qué es «La Novela de Bolsillo»”, pero en cambio, se escuda en una mezcla de motivaciones estéticas y éticas para rechazar ya no solo la pornografía, sino también el mercantilismo:

¹⁶⁶ Explica el redactor: “Cuando por curiosidad ha caído en nuestras manos una de esas ediciones, nos hemos encontrado con la consabida anécdota de conventillo, ya clásica, relatada en una jerga abominablemente ramplona, plagada de italianismos, cosa que provocaba en nosotros más risa que indignación.” (“A propósito de ciertas críticas”, *Martín Fierro* 8/9: 2). Retomaremos este artículo cuando estudiemos relaciones de Olivari con el grupo martinfierrista.

Pretendemos hacer llegar al campo de la novela, bastardeada por la cursilería y la mojigatería imperantes/Un soplo de verdad y de belleza/ sin llegar jamás a la pornografía o al mercantilismo inmoral. Porque /Así lo exige/ la personalidad, el nombre y el prestigio de nuestros colaboradores (47)

En esta breve definición, Bourel busca separar a su colección de las otras publicaciones disponibles en el mercado y esto parece especialmente necesario porque, como es sabido, se trataba de un momento de creciente oferta y de competencia ardua.¹⁶⁷ Mientras que los escritores para que no los tildaran de pornográficos concentraban su argumentación en criterios morales y se amparaban en una literatura que cumpliera una función política y social; el editor por su parte, necesitaba que su publicación no se perdiera entre la cantidad de ediciones aparentemente similares que un lector podía encontrar en el kiosco:

La Novela de Bolsillo debe hoy, después de más de un año de próspera existencia, ratificarse en los principios e ideas que la dieron vida, hoy, sobre todo, que un montón anónimo y anodino de publicaciones seudo liberales /Pretenden confundirnos (47)

Al mismo tiempo, que enuncie su rechazo al “mercantilismo inmoral” probablemente sea un indicio de un proceso de cambios: si en 1921 resultaba admisible y podía ser una estrategia adecuada proponer un negocio con la literatura, a medida que el campo literario avanzaba en su autonomía relativa y se establecía como norma el desinterés comercial (Bourdieu *Las reglas* 143), y probablemente también, a medida que los editores conocían las reglas del juego, comienzan a encontrar necesario distinguir un mercantilismo legítimo de otro inmoral.

Más allá de estas estrategias de inserción en el mercado, e incluso más allá de los circuitos de circulación de las colecciones, lo cierto es que se inscribían en ese espacio social ampliado (en tanto, por lo menos, aspiraban al mismo) y que ponían en escena la mercantilización del proceso de la cultura en su conjunto: desde la producción literaria específica, pasando por la circulación de los bienes culturales hasta la formación del valor. Estos problemas, como estudiamos, articulan las narraciones de Olivari: tanto porque en sus

¹⁶⁷ Pierini, *La novela semanal*; Sarlo, Beatriz, *El imperio*; Alonso, Lafleur y Provenzano; Rivera, *El folletín*; Wolf y Saccomano.

relatos la pregunta por los modos en que se configura una identidad profesional como escritor (que podría tener la forma de una típica pregunta de los comienzos), se realiza junto con figuraciones de una cultura que se exhibe mercantilizada como porque los escribe para que circulen en los circuitos ampliados de la cultura, es decir que integran el proceso mismo de mercantilización.

Pero también porque estos son los primeros textos que paulatinamente borra en los recuentos de sus obras.¹⁶⁸ En este sentido podría pensarse que así como Bourel aprendió cuáles eran las reglas vigentes en el espacio literario que le convenía incorporar para no perder en la competencia por el lector y de esa forma, por ejemplo, disimula los intereses comerciales de su publicación, o distingue entre formas de practicar el mercantilismo esgrimiendo la autonomía de una colección basada en valores estéticos y éticos (“Un soplo de verdad y de belleza”); de un modo similar Olivari, a medida que transita el campo literario, elabora diferentes respuestas de *adaptación* y *readaptación* de las reglas vigentes. Respuestas que en su caso, se caracterizan por una convivencia contradictoria u oscilante con el mercado de bienes culturales.

Y es en estos sentidos que puede afirmarse que los relatos se inscriben en una temática que problematiza la configuración de un “imperio del capital”, formulación que, como veremos, lleva a su extremo en la última novela corta –de las localizadas– que publica: *¡Bésame en la boca Mariluisa!* (1923).

2.3.1-*¡Bésame en la boca Mariluisa!*: el imperio del capital

La novela breve y erótica *¡Bésame en la boca Mariluisa!*,¹⁶⁹ publicada por “La Novela de Bolsillo”, puede leerse, entonces, desde esta perspectiva como un relato de la economía que genera la escritura. Esto es, de la escritura que tiene a la economía como

¹⁶⁸ Recordemos que en 1926, había omitido mencionar *La carne humillada* e *Historia de una muchachita loca*; pero citaba el primer libro de cuentos y el ensayo sobre Gálvez, así como *¡Bésame en la boca Mariluisa!* y *La mala vida*, ambas reeditadas en Brasil. En cambio, en 1929 solamente cita los poemarios. A su vez, la ambigüedad de estas omisiones se subraya en la breve memoria que escribe en 1966, ya que al mismo tiempo que recuerda que publicó novelas baratas y eróticas y que recibió un pago, también recuerda uno de los títulos escritos por un crítico conocido (“En ese tiempo hasta llegó a escribir su novelita el hoy crítico de cine Chas de Cruz, apenas adolescente, con un título que se las traía: *El burdel de la judía*” (“Mito y realidad del grupo Martín Fierro”); omite los títulos que él escribió.

¹⁶⁹ Las citas respetan la ortografía y marcas tipográficas de la edición original. Entre las novelas localizadas, *¡Bésame en la boca Mariluisa!*, está fechada como la última, en junio de 1923.

tema y como problema, pero también de la escritura que en tanto actividad productiva, participa de un ciclo de producción económico. Es un relato de comienzos en el mercado que problematiza las relaciones entre literatura y dinero y, por lo mismo, la visión de la escritura como un trabajo productivo. Es decir que *¡Bésame en la boca Mariluisa!*, construye una visión sobre las relaciones entre literatura y dinero problematizada en la narración y tematizada en el relato. El narrador protagonista de la novela, Mario Morante al que nos referimos cuando reseñamos el episodio en el que perdía su trabajo, es una figura de escritor pobre “rechazado en todas las redacciones donde pagan” (8). Se trata de una imagen de escritor trabajador, empleado como covachuelista hasta que como anticipamos, lo despiden por escribir “una tragedia en verso” en un libro contable (5). Pero cuando recibe una pequeña herencia, contra lo que podría suponerse, no emplea su tiempo para escribir sino que irónicamente, decide pasar una temporada en el campo para alejarse del mundo de las letras. Aunque no lo consigue: allí conoce a Mariluisa (la nieta de los dueños de la casa donde se hospeda) y para conquistarla, en el final del relato, necesita volver a escribir. Simultáneamente, cuanto más proclama que quiere deshacerse del mundo letrado, más literario se vuelve su discurso. A diferencia de las otras novelas breves, el desenlace feliz resuelve utópicamente el conflicto del escritor que vuelve a la literatura por amor y además, gozando de una situación de relativo bienestar económico. Mientras que escribir poemas en la ciudad forma parte de figuraciones sobre la pobreza y el malestar que produce un trabajo de paga escasa, el poema que compone para Mariluisa es el preámbulo de la felicidad. Pero se trata de una felicidad imaginada en consonancia con los recursos de los folletines y las novelas sentimentales porque primero es posible gracias a una herencia y luego, al amor. Herencia y amor son, como en las novelas sentimentales, las claves para una unión exitosa.

Desde el comienzo, al igual que en la presentación de la familia Serrano en *La carne humillada*, el narrador protagonista (un joven “poeta ripioso y prosador rechazado en todas las redacciones donde pagan” (8)) habla de dinero y así como califica una redacción según pague o no las contribuciones que publica, se define a sí mismo a partir de los *pesos* que tiene, o los que le faltan. La primera frase del relato evidencia esta relación: “Juventud, primavera, ilusión... Eros, oh Eros...y treinta pesos en el bolsillo” (3). La descripción, que avanzada la novela decantará como parodia de un tipo de escritor cuya sensibilidad

condensa rasgos románticos, bohemios, modernistas y decadentes, vincula en una sola frase los tópicos de la juventud, la ilusión, el erotismo y el dinero expresados en una retórica con ecos modernistas, sobre la que volveremos en el capítulo siguiente. Son las cuestiones que se cruzan también en las otras narraciones de Olivari y que permiten articular los problemas que su literatura propone en este período: la etapa de los comienzos literarios, amorosos y eróticos; las visiones ilusorias del mundo y el dinero.

Durante gran parte del relato, Morante debe resolver las dificultades que produce la pobreza, y especialmente se ocupa de administrar el poco dinero del que dispone. En este sentido, se trata siempre de un sujeto pobre que no obstante, tiene algo; es decir que debe resolver cómo hacer rendir esos pocos recursos que posee. De esta forma, la economía, en el sentido restringido de cálculos que buscan la utilidad de un capital y específicamente, la circulación de dinero, permite y a la vez posibilita el relato. En algunas de las escenas, el narrador refiere sus especulaciones económicas y estos razonamientos hacen que avance la historia: por ejemplo, ni bien inicia la novela explica que una vez garantizado el lugar donde vive -una pieza-, no sabe *qué* tendrá, es decir, desconoce cuál será su excedente: “Pagada la pieza qué me quedará? Misterios...! y sin embargo hay que vivir” (3). Este misterio podría pensarse tanto en el nivel de la historia, como en el del relato. Es decir que el narrador se va a concentrar en un problema: el modo de obtener dinero; pero a partir de ahí, también deberá resolver cómo hacer para que la economía del relato se ponga en funcionamiento; o sea, que el dinero circule, pero también la escritura. Por un lado, en un sentido literal porque como precisamente ese dinero es un resto, y como veremos, un resto que siempre parece poco, el narrador se ve obligado a meditar sobre la forma de hacerlo rendir para que pueda, de algún modo, satisfacer el todo; es decir el conjunto de las necesidades que tiene. El relato de estas especulaciones y el de sus consecuencias estructuran los distintos momentos de la novela. Entonces, el dinero es el punto de partida, en tanto participa de la presentación inicial y continúa circulando, apareciendo y perdiéndose en el transcurso de la narración, y en este sentido, también es lo que pone en funcionamiento la maquinaria narrativa: el dinero moviliza las acciones que producen la historia y posibilitan su avance.

Pero se trata, reiteramos, de un resto de dinero, de un remanente: lo que queda después de pagar la pieza; de vender el gabán y el sombrero (“Mientras tanto vendo el gabán y el sombrero” (3)); de regalárselo a una prostituta hambrienta (“Mascullando una blasfemia la tomé del brazo, le puse los dos pesos en la mano y huí corriendo.../Me quedaban treinta centavos y dos cigarrillos”(5)); de recibir el último sueldo luego de que lo despidan de un estudio contable (“[el patrón] me llamó y mientras me ponía en la mano treinta pesos, mis días de trabajo” (5)); o de obtener una modesta herencia (“Lo poco que se salvó de las cuentas de los médicos fue mío” (8); “Me tocaron cinco mil de los diez mil; el resto lo repartí alegremente con los médicos de cabecera” (10)).

Es en este sentido que “toda la economía del relato, como el relato de la economía –dice Derrida - procede de un *resto*, de la moneda que les han devuelto, de la moneda que queda tras dicha compra” (Derrida 103). Es decir que hay relato gracias a un resto de dinero que circula, aunque sea escaso. Pero además, hay un relato breve, publicado en una colección barata y con un capital simbólico negativo hacia el interior del campo literario (al punto que fue borrado y omitido por la historia literaria y por quien lo firma, permitiendo de esta forma, que también devenga en un *resto*, en el sentido en que Derrida piensa el término).

Y es en esta trama que este es un relato de la pobreza (que es la pobreza de una figura de escritor) que narra la historia de la posibilidad de una escritura: la escritura de un pobre; aunque no necesariamente desde un punto de vista material, sino simbólico (se trata en definitiva de la pobreza simbólica del recién llegado y de cómo el recién llegado imagina que puede producir una escritura). El personaje narrador, Mario Morante, se auto representa como un escritor que busca ingresar a los campos literario y del periodismo, pero esto le resulta difícil (aunque en ocasiones también rechaza algunos de sus modos de ingreso), y permanece en sus zonas más pobres y desprestigiadas (“Artista siempre, pensé con acre voluptuosidad, que la miseria me daba escolta de tedio funeral desde la luna”). Aunque el narrador emplea la palabra bohemio en una sola ocasión (al describir la pobreza del cuarto en que vive “la sombría atmósfera de mi cuchitril bohemio” (11)); sin embargo, si se tratara de sintetizar la figura de Morante, bohemio sería la palabra más adecuada: es un escritor pobre, de aspecto “bohemio”, con dificultades para mantener un trabajo fijo.

En una escena el narrador se interroga sobre el modo en que gastará los cinco mil pesos de la herencia y entre las posibilidades, se le ocurre quemar el dinero. Sin embargo, desiste de esta idea porque los billetes no son suficientes (“Los iba a quemar [...] Pero cinco mil pesos en billetes grandes no zahuman ni cinco minutos” (11))¹⁷⁰ y entonces, propone un paralelismo que evidencia la interrelación entre escritura y dinero, o dicho de otro modo, el camino que sigue la circulación de dinero entre los personajes de la novela corre paralelo al camino de la escritura, esto es, a la circulación de las palabras:

Siempre lírico decidí no privar a la humanidad de [los cinco mil pesos], resolviéndome a hacerlos andar de mano en mano, para que mi extemporáneo gesto, no interrumpiese ni fragmentariamente, la vuelta inexorable de la rueda de la Fortuna. (Esta es una imagen de la que se ha abusado mucho, pero como no tengo otra a mano la uso descaradamente) (11)

El dinero, aquí en la materialidad del papel moneda, circula al igual que las imágenes retóricas y ambos se gastan al pasar *de mano en mano*. El flujo de la economía – en los dos sentidos que confluyen en la cita: el monetario y el del relato-, de acuerdo con este párrafo que contiene una reflexión metaliteraria, no sufre interrupciones a pesar del uso. Pero además, el narrador avisa que conoce la calidad de los materiales que emplea y también, que no dispone de otros (o que no posee el tiempo para buscar otros, como sugiere “no tengo otra a mano”). Si por un lado el narrador advierte que el interés por la continuidad del relato es más fuerte que la búsqueda de nuevas formas de decir, al mismo tiempo, el tono de broma le permite negociar con esa probable exigencia (que por supuesto, es la que le garantiza al escritor terminar la narración y poder cobrarla), es decir que a la vez que usa una imagen cristalizada, señala que sabe que se trata de un recurso pobre, por remanido. Este uso y su explicitación refuerzan la construcción paródica de su figura. En definitiva, lo que podría señalarse es un juego ambiguo en el que el narrador, al mismo tiempo que advierte que conoce que la originalidad es considerada un valor, sugiere que no le preocupa porque igualmente, utiliza la imagen. Más adelante, veremos cómo en la escritura poética de Olivari es posible seguir estas valoraciones ambivalentes en la

¹⁷⁰ El dinero de la herencia es lo suficientemente escaso como para no poder emplearlo en otra actividad (“no puedo comprarme una casa, ni ir a Europa, ni fundar un diario, ni poner un almacén”; “ni hacer estrenar un drama de ideas por una compañía nacional”) o permitirse una extravagancia (“ni bailar desnudo en la calle Florida” (11)).

incorporación a la lengua literaria de materiales que por su difusión podrían incluirse en el repertorio de la cultura popular urbana.

Además, volviendo a la construcción autoparódica del narrador personaje en el fragmento, esta también puede registrarse en los atributos que elige para caracterizarse, ya que contrastan con sus acciones: si en los cuentos y novelas analizados “lírico” acompañaba a soñador y subrayaba los rasgos espirituales del poeta, asociándolos a una sensibilidad romántica; “Siempre lírico” en este contexto es irónico porque toda la escena se demora en detallar la felicidad que produce el dinero de la herencia y las especulaciones sobre el modo de gastarlo. Tal es así que compone la imagen del poeta exaltado, pero ya no por la pasión amorosa, sino por la material posesión del dinero que incluso, dice Morante, inspira mejor que el alcohol:

Nunca soñara mi mente de poeta fantasista tan irreal ensueño, ni
cuando emborrachaba a mis musas para que insultaran a la luna
en todos los metros, ni cuando loaba a una fregona,
descoyuntando palabras para que semejase princesa (10)

La exageración paródica del entusiasmo alcanza para componer un poema al dinero de la herencia:

Nunca!
Cinco mil pesos...
Cinco de mil...
Cincuenta de diez...
Quinientos de diez...
De uno cinco mil...!

(He aquí un poema arrítmico que me hubiera envidiado el
Arcipreste) (11)

La ironía, entonces, de “lírico” se proyecta sobre “extemporáneo” que describe al “gesto”, finalmente hipotético, de quemar los billetes y ambas especificaciones remitirían a la parodia de una figura de artista cuyo desinterés por lo económico sería “más pose que otra cosa” (Olivari y Stanchina, *Manuel Gálvez, ensayo sobre su obra* 25).

Asimismo, la coincidencia en la misma frase de ambas observaciones (una sobre el dinero y otra retórica) refuerzan la hipótesis de que en *¡Bésame en la boca, Mariluisa!* las relaciones entre dinero y escritura se problematizan y solicitan ser pensadas desde diferentes ángulos: en relación a la figura de artista; en relación a la escritura como actividad económicamente productiva; en relación al mercado; o como analogía con la escritura.

Escritura como producción

La escritura en estas ficciones representa un trabajo igualado con cualquier otro del sistema productivo y por tanto, participa del intercambio monetario (“pediré a cuenta en mi empleo...o acaso haya algo en la redacción...” (3)). Es decir que la novela presenta, desde un comienzo, a la escritura como una actividad productiva y escribir, en consecuencia, garantiza la circulación de dinero. Cuestión que, reiteramos, problematiza el conjunto de estas narraciones a través del conflicto entre una imagen social del escritor asociada a la romántica, es decir, ligada al ideal de desinterés económico y a la vocación artística, con un espacio de profesionalización incipiente, pero en aumento.¹⁷¹

La noción de literatura como producción económica, ligada al proceso de mercantilización cultural y al ascenso de la burguesía, desplazaba a la literatura pensada como producto del ocio o de la diversión. Un contraste con lo que propone Derrida en su análisis de “La carta robada” permite volver sobre estas configuraciones en *¡Bésame en la boca, Mariluisa!* Así Derrida señala:

¹⁷¹ Que escritores como Horacio Quiroga, que había logrado insertarse en el mercado, fuesen resistidos en la zona del campo literario que se pretendía más autónoma de intereses económicos, sugiere el tipo de problemas que apuntaban estas figuraciones y su condición de conflictos activos. Sobre el lugar de Quiroga en la dirección que aquí estudiamos, Sarlo explica: “La década del veinte es, en parte, la década de Quiroga en la literatura argentina: sus dos mejores colecciones de cuentos aparecen en 1924 y 1926 (*El desierto* y *Los desterrados* respectivamente). El 25 es quizás uno de los años cumbre de su prestigio. Publica en *La Nación*, *La Prensa*, *Plus Ultra*, *Caras y Caretas*, *La Novela Semanal*. En *Martín Fierro* se lo menciona una sola vez, en un poema del Parnaso satírico: “Escribió cuentos dramáticos / sumamente dolorosos / como los quistes hepáticos. / Hizo hablar leones y osos, / caimanes y jabalíes. La selva puso a sus pies / hasta que un autor inglés / (Kipling) le puso al revés / los puntos sobre la íes”. Y en el número 36, en nota de Jacobo Fijman puede leerse como comentario a *Cuentos para una inglesa desesperada*, de Mallea: “este género literario tan explotado en nuestro medio por iletrados y semianalfabetos imaginativos”. Finalmente, Sarlo concluye: “No es una disputa sobre los principios estéticos la que aísla a Quiroga de la revista que, por lo demás, cultiva el eclecticismo. El silencio hostil tiene más bien que ver con el tema reiterado de “los que hacen dinero con el arte”” (Sarlo, “Vanguardia y criollismo” 233).

Con un remanente (*remnant*) de herencia paterna, aparentemente entregada fuera de todo cálculo al deudor quien, calculando (rigurosa economía), sabe sacar de ello una renta, un ingreso (*income*), la plusvalía de un capital que trabaja solo, Dupin se costea una sola cosa superflua, un único lujo, en el que reaparece, pues, el resto inicial que atraviesa como un don sin retorno el espacio de la economía restringida. Este único lujo [...] es la escritura: los libros que organizarán el lugar de encuentro y la *puesta en abismo* de toda esta narración (Derrida 106)

En cambio, en esta novela de Olivari –y a diferencia de las imágenes que proponía como vimos, en sus escritos no ficcionales- la escritura no constituye para el narrador un lujo permitido por esa herencia recibida fuera de todo cálculo, es decir por ese excedente, sino que al contrario, tiene la carga, el *peso* de un trabajo –aunque especializado, un trabajo como cualquier otro- que no se puede eludir porque garantiza cierta circulación de dinero. De hecho, cuando Morante recibe la herencia en lugar de usarla para escribir, decide abandonar la escritura y alejarse del mundo letrado, o mejor, de una zona de la cultura letrada ampliada: “Cinco meses de campo sin leer “La Prensa”, ni la Novela de Galíndez....!” (12). Es así que la única suntuosidad posible, la única satisfacción que ese dinero puede brindarle (asegurando, al mismo tiempo, la continuidad del relato) es el abandono de la ciudad y de la letra impresa durante el lapso de cinco meses, o mientras duren los cinco mil pesos. Pero además, al igual que en el resto de los relatos analizados, las referencias a diferentes materiales impresos pertenecen al circuito ampliado de producción cultural.¹⁷²

Paradójicamente, “el gran ensueño” de esta figura de escritor es, podría decirse, el sueño de quien espera salir de pobre para de esa forma, dejar de trabajar:

¹⁷² El abandono temporal de la letra impresa adquiere la forma de una satisfacción incendiaria. En el campo, entonces, Morante no lee ni escribe (“Ya no leo, Mariluisa, ya no sé leer” (17)), y quema “los libros que compré en la estación [...] Arde Schopenhauer, una Escolástica de autor anónimo, las novelas de Pittigrilli y un montón de diarios” (15). La quema de papeles escritos (pero no de dinero, porque es insuficiente) aparece como un mandato que el narrador asume durante su retiro: “Yo, firme en mi puesto como aquel legionario que encontraron bajo Pompeya calcinado por el Vesubio antes que romper la consigna, quemaba todas las mañanas “La Prensa” y las cartas de la ciudad, sin leerlas” (22). El narrador quema aquellos materiales de la cultura que quiere descartar (“una espantosa oleografía de la vírgen[sic] de los siete puñales” que decoraba su habitación (15), diarios, novelas y libros de filosofía que integraban la biblioteca decadente como Schopenhauer) y que componen, junto con una cantidad de referencias, como las novelas de Galíndez y Martínez Zuviría, un mapa de una zona de la cultura asociada a la expansión editorial y al universo cultural de los sectores emergentes escolarizados.

Pero aprieto los pesos en el bolsillo; la liberación. ¡Los cinco meses de granseñor que voy a pasar; los cinco largos meses que se hartará mi verecunda pereza de porteño que se disfraza de artista para vagabundear, logrando la enorme satisfacción de que las gentes le llamen el poeta en vez del atorrante (14)

Si por un lado, propone una afinidad entre “atorrante”, “artista” y “poeta”, simultáneamente, la posesión de dinero diferencia al primero de los dos últimos. Y en este sentido, la herencia costeará dos lujos: la posibilidad de vagar (o vaguear, no hacer nada), y al mismo tiempo, producir una imagen de poeta. Vagabundear, errar como un vago, es decir como alguien que no tiene una actividad productiva en la sociedad moderna y estar a la vez eximido de la censura social, en el relato es posible para quien parece poeta. Pero la cita también dice que es gracias al dinero que logra ser considerado un poeta, y no un pobre atorrante o un vago. Estas figuraciones plantearían una tensión estrechamente vinculada con la ampliación del espacio letrado y la relación histórica de la burguesía con el arte: la novela apuntaría que la única forma admisible de dedicarse a la escritura es cuando esta produce algún tipo de ganancia material, es decir, si se inserta como un eslabón más en la cadena productiva e ingresa al mercado de bienes simbólicos o, en todo caso, cuando se dispone del dinero suficiente para darse el lujo de no hacer nada.

La conflictividad que trazaban estas imágenes sobre la figura del artista -que el narrador atribuye a lo social cuando explica su “satisfacción” porque lograría que lo identificaran como artista, cuando dice que “las gentes le llamen poeta”- pueden pensarse en relación con el análisis de Benjamin sobre la figura del *flaneur* en tanto respuesta de Baudelaire al problema de la mercantilización cultural. Dice Benjamin:

En la sociedad feudal, las distracciones del poeta son un privilegio reconocido. Al contrario, una vez que la burguesía asume el poder, el poeta se encuentra siendo el ocioso por excelencia. Esta situación no ha tenido lugar sin provocar una angustia notable. Numerosas fueron las tentativas de escaparle (“Notas sobre los cuadros parisinos” 11)

En este sentido, el narrador se muestra muy informado con respecto a las alternativas que los escritores disponían para producir ganancias materiales. El panorama

resulta bastante amplio y va desde el trabajo para diarios y revistas, los concursos,¹⁷³ el empleo público, los libros por encargo, hasta los libros de éxito comercial.¹⁷⁴

El relato continúa, entonces, en Villa Porvenir donde el narrador se traslada para hospedarse “en la “casa de la familia Labarta. Esta es una familia muy antigua en el pueblo” que se vino a menos y contrajo una hipoteca (“El papel sellado, señor! Ha aparecido también por aquí.”(14)). Los Labarta también viven de un remanente (“Les queda esta casa con su punta de hectáreas” (13)) que intentan hacer más redituable alquilando “alguna pieza con pensión” (13-14). En esta trama se comprende, entonces, la resolución final del relato: la aceptación de Mariluisa implica que Morante se quede en el campo: un espacio presentado en oposición a la ciudad y donde encuentra un lugar que, alejado de los círculos literarios, garantiza su estabilidad económica (“Como tengo una reserva elevada de inútil de energía, pues aquí no hay cafés donde despellejar a los premiados municipales, me empleo de peón y me va muy bien [...] Gano la comida y un sueldo regular” (37)).

Pero además, en el campo cambió su estatus social porque no se iguala al resto de los peones que trabajan en la casa: ni a Anarcasis, que no entiende la broma que el narrador hace con su nombre,¹⁷⁵ ni a “Enzo, el gañán italiano” (39), que apenas habla algunas palabras en español. Esto sucede, por una parte, debido a su condición letrada que le permite realizar una tarea especializada con la que además, demuestra su habilidad para la vida práctica y el manejo del dinero: “Como no soy aun cínico del todo, cuido celosamente los intereses de los reblandecidos abuelos de Mariluisa. Ahora se gasta mucho menos en la casa y se venden mejor las cosechas” (38). Que el poeta sea quien se hace cargo de la

¹⁷³ Así censura a “los poetas jóvenes, que andan locos buscando consonantes para el concurso más relativo que existe: el Himno Ganadero, cuyo pingüe premio será distribuido por un jurado que encabeza un señor Gustavo Martínez Zuviría, regularmente conocido por Hugo Wast” (12).

¹⁷⁴ Por ejemplo, para componer el retrato de su tío, en clave humorística, lo compara con un editor, con un periodista y con un escritor a sueldo: “Era mi tío un tío [sic] más simpático que un editor; por su aspecto miserando de veste y enjaezo, parecía un periodista de provincias. Por la luz inteligente que brillaba en sus pitañosos ojos semejaban un escritor a sueldo, de esos que escriben largos artículos de política y economía social a base de estadísticas” (8).

¹⁷⁵ Sobre el nombre de Anarcasis, propone una reflexión que sugiere una de las posicionamientos estéticos que estudiaremos en el capítulo siguiente y que sintéticamente, consiste en el cuestionamiento de la retórica modernista en la literatura contemporánea del circuito ampliado: “El peón tiene un nombre que sólo puede ser resultado de lecturas empeñosas de las novelas por entregas. Se llama Anarcasis. / Llamarse Anarcasis y ser peón en invierno y jardinero en verano es sencillamente una monstruosidad. / -Un hombre que se llame Anarcasis, -le digo- decentemente sólo puede ser miembro de la Junta de Numismática e Historia./ -Así será,- me repuso manso y resignado./ Se ve que no le seduce el cargo” (28).

economía familiar contradice la imagen que asociaba “lírico” y “romántico” a la imposibilidad de desenvolverse exitosamente en los aspectos materiales de la vida social, como proponía “El verdadero encanto de la bohemia”. A su vez, el cinismo que refiere la cita puede vincularse con esa pose desinteresada que Olivari critica en el libro sobre Gálvez, y que aquí parodia. Por otro lado, su estatus es diferente porque el modo en que invirtió el dinero de su herencia también modifica cómo lo ven los demás peones: “Me llaman patrón. No sé si por los cinco mil pesos con que levanté parte de la hipoteca que pesa en las tierras o por mi barba. Yo opino que por las dos cosas” (40). La unión con Mariluisa viene entonces a reafirmar esta nueva posición.

Morante vuelve a escribir, pero no a cambio de dinero, o por lo menos, no directamente: el amor sería la motivación principal. Sin embargo, antes de que Mariluisa lo acepte, el rechazo amoroso no parece preocuparlo con la misma intensidad con la que teme regresar a la vida literaria:

Sin Mariluisa tendré que volver a la ciudad. Codearme con un montón de burgueses y de empleados. Ambular por las sucias y tristes redacciones de los pasquines pobres, malolientes a tinta húmeda y a ratas. Y tendré que cortarme la belluda barba so pena de pernoctar en el Departamento y quizás también volveré a hacer versos. ¡Qué triste! (43-44)

Si “hacer versos” mientras se vive míseramente en la ciudad, como un periodista mal pago, constituiría un desenlace desdichado; en cambio, escribir a pedido de Mariluisa (“Quiero ahora que me haga un verso”, dice Mariluisa (45)), esto es, escribir por amor (a la mujer y a la literatura), posibilita un final feliz (“Te daré un verso. Mañana me voy. Si esta noche te lo oigo cantar en la guitarra me quedo” (46)). La narración propone así, una fábula con un horizonte de felicidad para esta figura de artista que idealmente se construye fuera del campo literario y habiendo conquistado un bienestar material que le permite darse el lujo de escribir versos malos porque ya se encuentra liberado de las presiones del mercado laboral (“Para mí, hacer versos es una cosa sencillísima. Claro que los hago malos, pero Mariluisa no se enoja por eso” (46)).

A su vez, la unión con Mariluisa sugiere una alianza con sectores de procedencia más antigua que la inmigratoria, cuestión que participa de una visión que prestigia la

ascendencia nacional. De esta forma, la figura de escritor pobre que construye Morante asciende socialmente gracias a la combinación de legitimidad simbólica y material. En otras palabras: en su nueva situación, Morante puede volver a escribir versos malos porque ya no tiene que preocuparse por sus ingresos y por lo tanto, tampoco por sus eventuales competidores, el resto de los poetas (“aquí no hay cafés donde despellejar a los premiados municipales” (37)).

Esta visión que asocia la posición social y el derecho a la palabra también se puede seguir en el interior del relato. Para el narrador, el dinero garantiza la circulación de la palabra y esto, a su vez, se figura como una posición de privilegio, es decir, no como un derecho ejercido en igualdad de condiciones, sino de acuerdo con la posición económica. Así, cuando Morante tiene el dinero de la herencia se *desboca* con Mariluisa en uno de los momentos en que sus propias palabras contradicen su tan proclamada voluntad de abandonar la literatura:

Tengo el alma llena de imágenes en potencia que iba a descargar haciendo un mal alejandrino. Tú llegaste a tiempo y soporta el chaparrón. Además, un hombre que tiene en el bolsillo cinco mil pesos tiene derecho a hacerse oír (18)

El fragmento entrelaza el derecho de componer un mal alejandrino con la posesión material, lo que a su vez puede pensarse como una variante de la angustia que según Benjamin, configuraba al poeta moderno. Para decirlo de otro modo: esta escena, sumada a la del amigo poeta y empleado público que estudiamos anteriormente; a la imagen del que vaga por la ciudad, pero que gracias al dinero logra parecer un poeta y no un atorrante; y a la resolución final de la novela, componen una visión según la cual la producción de literatura está estrechamente relacionada con la posesión de dinero. Sin embargo, la escritura posibilitada por este tipo de excedente es aquí una escritura mala. La visión sobre la literatura en una cultura mercantilizada, articulada en *¡Bésame en la boca Mariluisa!*, pareciera señalar que cuando el escritor tiene dinero, la calidad de su escritura deja de constituir una preocupación. Se trata de un argumento que se insinúa en las otras narraciones analizadas y que en las declaraciones de Olivari, insiste.

Mientras que en “El verdadero encanto de la bohemia” se configura una tensión entre una ideología artística romántica e idealista con una experiencia que contiene las

marcas de la modernización cultural, y entonces, la figura del escritor queda paralizada en esa dualidad; en cambio “Glosa de un amor que no tuve” explicita esa misma tensión, pero comienza a construir una respuesta a través de la elección de la imagen moderna del escritor luchador que pone el cuerpo como una forma de desespiritualizar la experiencia creativa y conoce sus condiciones materiales, según condensa la escena del entrenamiento en el cierre del relato. Tanto *Historia de una muchachita loca* como *La carne humillada*, escriben la misma tensión que “El verdadero encanto de la bohemia”. En los tres relatos, las idealizaciones románticas conducen al fracaso a los protagonistas que no pueden advertir su desajuste respecto de las reglas que más o menos implícitamente, organizan el espacio del cual participan. Es decir que los tres proponen una posición distanciada y descreída del juego de desinterés que parecía dominar el espacio literario. *¡Bésame en la boca, Mariluisa!*, por su parte, pone en escena la misma tensión, pero la parodia porque Morante es una figura de escritor en ciernes que, sin ningún tipo de capital, busca insertarse en el mercado laboral y en el campo literario. Aunque como figura asume algunos de los rasgos del poeta moldeado en una sensibilidad y sobre todo, en una retórica romántica, dedica gran parte de su tiempo a la provisión y administración de los recursos materiales. Mientras que en los otros relatos estudiados, era la mujer la que incorporaba el problema económico, aquí es el propio escritor protagonista el que condensa en su figura ambas cuestiones. Y la solución que imagina (la herencia y el alejamiento) parece enfatizar que el espacio posible para un sujeto desprovisto de capital es el mercado que, de este modo, constituye una alternativa imaginariamente factible en la carrera del escritor. Porque por supuesto, resulta mucho más probable que la solución de recibir una herencia salvadora, que en definitiva es un recurso novelesco.

Hasta aquí intentamos seguir una condensación de significados y valores en torno a la imagen profesional del escritor que, en el proceso modernizador que constituye el campo literario en la década, incorpora nuevos tonos y énfasis. El lugar que el mercado literario (específicamente como instancia que incluye la producción editorial, la distribución y al público ampliado) y el dinero ocupan en los modos en que Olivari imagina el desarrollo de una carrera literaria, no impedirán ni su ingreso en la revista *Martín Fierro*, ni su tránsito por una zona que se pretendía como la más autónoma y desinteresada del universo artístico y cuyas descripciones más aceptadas la sitúan en oposición al mercado, al público ampliado

y en definitiva, al espacio que Olivari transitaba desde sus comienzos, según reseñamos.¹⁷⁶ Esto advierte sobre la complejidad de los campos culturales, cuestión que las descripciones aisladas y focalizadas en alguna de sus zonas obliteran; es decir que los desplazamientos e interacciones de diversos tipos entre espacios diferenciados son en este período, además de frecuentes, constitutivos del campo. Conjuntamente, estos desplazamientos no son posibles sin que se produzca un intenso proceso de adaptaciones, reacomodamientos, rupturas, y toda una serie de respuestas variadas y variables que implican al conjunto de los productores culturales. Para formularlo sintéticamente: así como Olivari se adapta en su recorrido que, según anticipamos, no puede describirse como simplemente ascendente, también produce y fuerza posicionamientos y reposicionamientos, como veremos, en el resto de los integrantes de *Martín Fierro*.

3.- Escritor de vanguardia

Otro espacio que entonces, resulta significativo en la trayectoria de Olivari es el que dibuja su vínculo con *Martín Fierro* (1924-1927), que se suma a su recorrido por la zona del realismo, de los jóvenes escritores de izquierda, del mercado editorial y del espacio periodístico.¹⁷⁷

En 1924, Roberto Mariani, colaborador vinculado al grupo de *Boedo*, firmaba en el número siete la reseña del primer libro de poemas de Olivari, *La amada infiel* (*Martín Fierro* 42); y a su vez, en el ejemplar siguiente rescata en un tono confrontativo, su figura: “He aquí una voz, una voz de muchacho porteño, de hoy de aquí: Nicolás Olivari”, afirma en el artículo que inauguraría la célebre disputa Boedo/Florida, “Martín Fierro y yo” (46). Que el nombre de Olivari ingresara por primera vez en las páginas de la revista a través de

¹⁷⁶ Sobre esta franja del campo literario, puede consultarse: Sarlo, “Vanguardia y criollismo”; Montaldo, *Yrigoyen entre Borges y Arlt*; Mastronardi; Salas, “Martín Fierro y Proa”.

¹⁷⁷ En *Martín Fierro* (1924-1927), Olivari publicó un total de cuatro artículos con su firma (“La Moderna Literatura Brasileira” en dos partes; “<<Tangos>> por Enrique González Tuñón” (1926); “Madrid, meridiano intelectual hispano América”; “Extrangulemos al meridiano” (1927)); cuatro poemas (“En ómnibus de doble piso voy en tu busca...” (1924); “Adios a Buenos Aires” (1925); “La aventura de la pantalla” (1925); “Poema en forma de cruz para Bárbara La Mar” (1927)); y un poema firmado junto a Raúl González Tuñón (“Canto a Filadelfia” (1927)). Además la revista reseñó y comentó sus libros publicados entre 1924 y 1926. El propio Güiraldes escribe un elogioso artículo cuando la editorial Martín Fierro edita *La Musa de la mala pata* (1926), el segundo poemario de Olivari.

Mariani informa cómo funcionaban algunas redes de sociabilidad, a la vez que subraya la posición inicial del escritor en ese espacio.

En la conclusión del citado artículo polémico, “O extranjeros, o argentinos”, la estrategia de Mariani busca legitimar a Olivari por su argentinidad: “Mientras que los redactores de *Martín Fierro* se alejan de nuestra sensibilidad” y se acercan a Paul Morand y a Ramón Gómez de la Serna, en cambio, la *extrema izquierda*, por intermedio de Mariani, propone a “un escritor argentino que en su libro se denuncia habitante de su ciudad y conciudadano de sus conciudadanos, entroncado, por consiguiente, con el auténtico y genuino *Martín Fierro*”, al contrario de los escritores de la revista.

Lo que interesa subrayar en este conocido escrito es que gracias a la operación de Mariani, Olivari queda ubicado (junto con Castelnuovo y Ganduglia)¹⁷⁸ en una zona descripta en oposición a la martinfierrista y definida, en palabras de su autor, a la vez como la “extrema izquierda revolucionaria y agresiva”, y nacional. Ambos artículos marcan, entonces, el comienzo de un itinerario que seguimos en las sucesivas intervenciones de Olivari y en las referencias a su nombre y a su obra en las páginas de *Martín Fierro*. Estos datos advierten sobre su trayectoria en el campo literario y acompañan posicionamientos en su producción.

En otras palabras, Olivari aparece presentado por primera vez en *Martín Fierro* como un escritor vinculado al grupo de Boedo –Mariani cita a *Extrema Izquierda*,¹⁷⁹ una de las revistas asociadas al grupo- y por ende, a una zona emergente y más amplia del campo

¹⁷⁸ El recorrido de Ganduglia también permite seguir movimientos entre zonas del espacio literario: si primero aparece mencionado en *Martín Fierro* en la defensa de Mariani, como uno de los valores de los jóvenes escritores de izquierda, poco después publica en la misma revista como un martinfierrista más.

¹⁷⁹ *Extrema izquierda. Revista de crítica* (1924), sacó tres números que no se encuentran en bibliotecas de acceso público, lo que la vuelve un material prácticamente inhallable en la actualidad. Grillo informa: “editada en la avenida Boedo al 800, no tenía director (“nosotros no tenemos director: no lo tenemos ni lo necesitamos tampoco”, se declaraba en el segundo número), ni programa: “Mejor es no tener programa [...] Programa tiene el partido socialista, el partido radical, la “Liga patriótica Argentina””. Y compone una lista de colaboradores a partir de dos números consultados, entre los que figuran: Barletta, Olivari, Mariani y Juan Lazarte, entre otros. También se transcribe una cita en la que los redactores afirman que Castelnuovo integra la revista, aunque no firme los artículos (“Con respecto a ese temor de que ser redactor de “La Nación” se lo impida, le diremos [a la revista *Martín Fierro*] que Castelnuovo piensa con su cabeza, y no con la cabeza de “La Nación”. No tiene él ningún contrato firmado con nadie y menos con un diario. A Dios gracias y a su posición económica (vive en una buhardilla: 73 escalones) no tiene nada que perder más que sus cadenas.” (Grillo 173-174). También véase Lafleur, Provenzano y Alonso.

literario: si en ese momento Mariani lo reseña y destaca entre los jóvenes escritores de izquierda, por su parte, el núcleo martinfierrista lo confirma, como veremos, en ese lugar distinto a las preferencias literarias de su revista. Pero con el tiempo esto cambia y *Martín Fierro* lo mostrará en las fotos de los banquetes y eventos que organizaba, incluso en algunos junto con los integrantes de *Proa* (como se sabe, la zona de la vanguardia vinculada con la aristocracia patricia);¹⁸⁰ y sus títulos figurarán entre los libros de la editorial anunciados como de próxima publicación. Si bien Olivari se desplaza desde esa colocación antagonista hacia el interior del grupo, según veremos, su posición pareciera corresponder, si lo dijéramos en términos de Bourdieu, a la zona dominada de lo dominante; aunque habría que advertir que ya no se trata de posiciones *simplemente* dominadas ni dominantes, sino de lugares inestables y complejos, producto de disputas, que se modifican en esa interacción.

Esos desplazamientos marcan una trayectoria individual en las páginas de una revista que se constituyó como epítome de un grupo y por esto, volver a contar desde este punto de vista episodios que fueron analizados en términos colectivos, permite comprender otras tramas de las relaciones que organizaron a los productores culturales. A su vez, estos recorridos llevan a revisar las descripciones homogéneas de los grupos restituyendo conflictos, vacilaciones y cambios.¹⁸¹ Considerar los artículos en el contexto de la revista permitirá, entonces, reconstruir algunos de los diálogos y discusiones de los que participaron, y en tanto incidieron en las posibles respuestas a las preguntas por la identidad del escritor.

De “fabricante de novelas” a poeta

¹⁸⁰ En 1925, en un reportaje que publica el diario *Crítica*, Olivari enfatiza sus diferencias con *Proa* y sus lectores, a la vez que disputa por una definición de literatura y trata de anacrónicas a las posiciones estéticas de la zona en que se inscribe la revista: “La revista *Proa*, dicen que es literaria. No lo creo. Es una revista aristocrática para usar adentro. En casa, en una “robe de chambre” azul con estrellitas a lo “condesa de Noailles”. Se lee a *Proa* entre dos tomos de Testut y las partidas de Alfonso el Sabio. Es la revista de los universitarios líricos y distinguidos que odian a la chusma de los 20.000 ejemplares y que abrochan sus raras ediciones con poemas en forma de libélula. Vale un peso. ¿Ud. sabe, compañero, qué es un peso?”. El periodista, que comprende a dónde apunta esta pregunta de Olivari, responde: “Sí. Un peso es un bife con papas fritas, un vaso de vino, dos bananas y un pan”. Luego, Olivari agrega su queja: “le diré que *Proa* me rechazó dos poesías porque en ellas mi musa tenía el cuello sucio” (“Habla un tráfugo de la Avenida de mayo del arrabal”).

¹⁸¹ En esta línea, seguimos las orientaciones metodológicas de Williams en “The Bloomsbury fraction”.

En el número que siguió a la carta polémica de Mariani, la redacción de la revista responde a las acusaciones con el artículo “A propósito de ciertas críticas” (*Martín Fierro* 56). Aquí aclaran que si se molestan en considerar a Mariani, es solamente porque entienden que no se trataría de las ideas de un escritor aislado, sino que éste sería el portavoz de “cierto grupo de jóvenes” (con una educación muy diferente a la de los redactores de *Martín Fierro*) para quienes sus argumentos son “artículos de fe”. Así, sintetizan: “Se trata, pues, de un error colectivo”. Es decir que desde el comienzo, los autores plantean una confrontación entre grupos –no responden solo a Mariani- que especifican como una polémica sobre la lengua y la nacionalidad, y en definitiva, sobre la literatura legítima.¹⁸²

Si comienzan por recordarle a Mariani, en un gesto que pretende destacar la amplitud ideológica de la revista, que “en *Martín Fierro* hemos publicado hasta ahora todo lo que sus compañeros “izquierdistas” han tenido la gentileza de enviarnos”, y enfatizan, respondiendo a la queja sobre la falta de espacios para la izquierda: “Ganduglia y Olivari son nuestros colaboradores”; esto no impedirá, sin embargo, un ataque frontal y agresivo que Olivari no podría haber ignorado en tanto mencionan su producción, tanto implícita como explícitamente.

Con argumentos cuya presencia también registramos en las zonas del campo atacadas, para los martinfierristas las colecciones de novelas baratas donde escribe Olivari componen “una sub-literatura, que alimenta la voracidad inescrupulosa de empresas comerciales creadas con el objeto de satisfacer los bajos gustos de un público semianalfabeto”. La alusión es innegable porque con el tono de una acusación, aclaran: “Y a propósito: recordamos haber visto en ellas [las colecciones de novelas semanales] los nombres de algunos redactores de “La extrema izquierda”” (56).

¹⁸² Este tipo de disputas puede pensarse junto con Bourdieu cuando explica que toda polémica estética encubre o mejor, tiene como correlato, un conflicto político: “Los conflictos propiamente estéticos sobre la visión legítima del mundo, es decir, en última instancia sobre lo que merece ser representado y la mejor manera de representarlo, son conflictos políticos (sumamente eufemizados) por la imposición de la versión dominante de la realidad y, en particular, de la realidad social.” (Bourdieu, “La producción de la creencia” 202). Aunque los términos en que Bourdieu describe la disputa -esto es, una disputa entre dominantes y dominados desde la dicotomía consagrados (con capital económico alto)/vanguardia (con escaso capital económico)- no explica el campo cultural y literario argentino de 1920 (donde por ejemplo, vanguardia y capital económico pueden coincidir), ni la complejidad y movimientos en las posiciones de los productores culturales que buscamos describir.

Tal como evidencia el artículo, los martinfierristas confinan estos materiales en un circuito diferente al que piensan como posible para su literatura, aunque como anticipamos, también admiten que a veces pueden entrar en contacto, advierten que su acercamiento solo se debe a la “curiosidad”.¹⁸³

En esta nota *Martín Fierro* establece que toda esa zona de la literatura está subordinada al mercado y vinculan ese carácter mercantil con una sensibilidad que juzgan 'inferior' y que caracterizaría tanto a los escritores como a su público (Sarlo “Vanguardia y criollismo” 231). Y es en este sentido que enfatizan diferencias de educación (“hemos tenido una educación doméstica lo suficientemente esmerada [...] poseemos medios de expresión un poco más complicados [que los que propone Mariani] pero igualmente eficaces”) e incompatibilidades de gusto estético (“tenemos una sensibilidad lo suficiente refinada”). A su vez, la alianza que el artículo describe entre el mercado y las formas de una lengua popular inmigratoria (“[Mariani es] un eco indignado con cierta deformidad de pronunciación”)¹⁸⁴ constituye el argumento que más peso adquirió en las operaciones de deslegitimación de esas escrituras y por lo mismo, imprimió sus huellas tanto en los movimientos de Olivari en el espacio literario, como en sus textos. Para la revista, lo que producen estos jóvenes -que no merecen el nombre de escritores- tampoco es literatura:

Nunca imaginamos que pudieran aspirar sus autores a la consagración literaria. La reclaman, sin embargo, por boca del señor Mariani, quien llega a afirmar seriamente que ese grupo de fabricantes de novelas entronca mejor que nosotros con la tradición argentina encarnada en el poema de Hernández...
(*Martín Fierro* 56)

Quienes estudiaron la revista señalaron con insistencia (Montaldo (comp.); Sarlo, “Vanguardia y criollismo”) que la reacción nacionalista es central en estas discusiones;

¹⁸³ Citamos algunas afirmaciones que ilustran el tono de la polémica: “conocemos glorias de novela semanal, genios al uso de las modistas y publicaciones que por sus títulos - “Novelas Realistas”, “Novela Humana” - parecen contener un aliento adecuado al paladar de nuestro crítico”. Más adelante, el redactor agrega : “Cuando por curiosidad ha caído en nuestras manos una de esas ediciones, nos hemos encontrado con la consabida anécdota de conventillo, ya clásica, relatada en una jerga abominablemente ramplona, plagada de italianismos, cosa que provocaba en nosotros más risa que indignación” (“A propósito de ciertas críticas”, *Martín Fierro* 8/9: 56).

¹⁸⁴ Transcribimos también, este fragmento que a pesar de haber sido muy difundido, no deja de ser elocuente por la radicalidad y violencia de la posición: “Todos somos argentinos sin esfuerzo, porque no tenemos que disimular ninguna “pronunzia” exótica...” (*Martín Fierro* 56).

pero además, en este punto el eje del cuestionamiento se entrelaza con la presencia del mercado editorial y del público ampliado: el problema residiría en que los que reclaman su lugar en la tradición nacional son los “fabricantes de novelas”. En este sentido, insistimos, en este contexto la alarma frente al mercado cultural no parece una estrategia de constitución de las vanguardias exclusivamente; sino más bien un tópico frecuente en las publicaciones de la época, aún en las colecciones de novelas semanales que, para diferenciarse entre sí, se acusaban mutuamente de comerciales con argumentos no tan lejanos a los que utilizaba *Martín Fierro*. Así, la revista declara en una retórica que recuerda a la que empleaba Bourel para distinguir sus novelas baratas: “Nuestra redacción está compuesta por jóvenes con verdadera y honrada vocación artística, ajenos por completo a cualquier afán de lucro que pueda desviarlos de su camino” (*Martín Fierro* 56). En esta trama, la posición martinfierrista no resulta aislada, sino que se define aún más residual porque mantiene un presupuesto que superpone procedencia inmigratoria, educación escasa, lengua impura e incorrecta, escritores y lectores de novelas semanales y baratas.

De esta forma, entre los acusados de lucrar con el arte, explícitamente incluyen a Olivari:

En los últimos tiempos hemos visto que han elegido como patrono, regalándolo con burdo incienso, a Manuel Gálvez, novelista de éxito, lo que confirma nuestra opinión sobre los fines exclusivamente comerciales de los famosos “realistas” ítalo-criollos (*Martín Fierro* 56)

Y en nota al pie, para disipar la duda del posible lector desinformado, aclaran que se refieren a *Manuel Gálvez, ensayo sobre su obra*, de Olivari y Stanchina. Recordemos que en este libro los autores reivindicaban la figura de Gálvez como la de un escritor moderno y profesionalizado que no temía decir que pretendía “vivir de su pluma”; y en este sentido, defendían una posición y afirmaban una estrategia que escandalizaba y dejaba atrás a sus compañeros en el proceso de modernización cultural: “Hora es que sea dicha una palabra sensata y sincera acerca del ridículo idealismo de poetas y autores jóvenes, que no quieren dinero por sus obras, alegando que el Arte no se metaliza” (25). Sin embargo, Olivari pronto aprenderá a matizar estas opiniones, así como a desarrollar las estrategias de

supervivencia que le aseguraron un ingreso monetario constante, sin poner en riesgo su prestigio como escritor.

En enero de 1925, *Martín Fierro* anunciaba la partida de Olivari hacia las tierras brasileñas con la publicación del inédito “Adiós a Buenos Aires”. Se trata de un texto autorreferencial extenso y en verso, de tono bromista al estilo del primer poemario de Olivari y de los epigramas martinfierristas, y que contiene algunos versos reescritos en un poema posterior.¹⁸⁵ Pero una estrofa en especial resulta, por lo menos, llamativa si se la vincula con el contexto polémico que describimos. Luego de una serie de versos que proponen una imagen del poeta, el sujeto que habla -identificado con el nombre del autor- entre paréntesis aclara: “Poeta informal y crudo, / creído sólo por MARTIN FIERRO” (98). A su vez, a partir de este número, cada vez que la revista menciona a Olivari, ya no lo presenta como perteneciente al colectivo de los “fabricantes de novelas”, ni alude a sus intereses espurios, sino que es “el poeta de *La amada infiel*” (98).

¿Cómo se explica este cambio en la descripción de la figura del escritor? Más allá de que en 1925 Olivari ya se había distanciado de Boedo, entre los artículos polémicos que lo acusaban de mercantilista y esta descripción y acercamiento mediaban solamente unos meses. Pareciera necesario entonces, interrogar si las afirmaciones de la polémica -las cartas, las respuestas y los manifiestos- pueden considerarse descripciones efectivas del campo o más bien síntomas de un estado de situación en el que debe incluirse, entre otras cuestiones, la experiencia del proceso modernizador que se estaba configurando.

En este sentido, las declaraciones pueden situarse como intervenciones estratégicas en un campo literario cuyos límites se desdibujaban, destinadas a ocupar espacios en las disputas por el derecho legítimo de definir qué es literatura, qué es ser un escritor y quién puede serlo, y entonces resultaba plausible que su tenor confrontativo no se correspondiera con otras manifestaciones ni estrictamente, con el modo en que se desenvolvía la sociabilidad literaria (cuestión que la participación reiterada de Mariani en *Martín Fierro*, sugiere). En otras palabras, aunque parezcan las manifestaciones de creencias

¹⁸⁵ Algunas estrofas del poema aparecen reescritas en “Cuadro sinóptico de mi existencia”, *La musa de la mala pata* (1926).

inclaudicables –en el sentido de que niegan a quien piensa distinto- despliegan una escritura que, para pensarlo con Badiou en su análisis de los manifiestos vanguardistas, “mantiene con lo que ha sucedido una relación de cobertura y protección” (Badiou 176). Los manifiestos y declaraciones constituyen una forma retórica -una “envoltura retórica”, dice Badiou- necesaria para las rupturas formales que activó la vanguardia y sería erróneo estudiarlos como promesas incumplidas. Se trata de una retórica, y por lo mismo, diversa de la actividad artística. En este contexto, puede explicarse el interés de Girondo, por ejemplo, en publicitar su libro de poemas¹⁸⁶ o la participación de Evar Méndez en emprendimientos editoriales destinados al público ampliado, como la revista teatral que realizó con Isaac Morales, uno de los autores de *La Novela Bolsillo*, la colección de novelas cortas en las que participaban Olivari y Barletta,¹⁸⁷ o su intensa actividad propagandística de los “nuevos escritores”, como documentan las páginas de *Martín Fierro*.

Si la negación del mercado y la feroz división del público propuesta en las declaraciones martinfierristas eran una expresión que sin embargo, especificaba una práctica mucho más diversa, contradictoria y compleja, resulta difícil pensar no obstante, que en ese lapso los escritores, especialmente los que quedaban del lado menos prestigioso de la división, olvidaran la discusión y las posiciones que asumieron. Que, como piensa Pastormerlo, los intercambios entre escritores de una y otra zona no parezcan simétricos, sino que más bien señalen una relación desigual en tanto “sus posiciones no son simplemente diferentes, sino que están desniveladas por relaciones de dominación simbólica” (Pastormerlo 294), esto es, que ni Borges ni Girondo, por ejemplo, publicaron en *Los Pensadores* o en *Claridad*, sugiere cuáles podían ser los alcances de las intervenciones. Es decir que si por un lado, advertimos que las prácticas sociales y estéticas presentan grietas en relación con los manifiestos y declaraciones en tanto habilitan intercambios que esos manifiestos no admitirían; por otro lado, parece difícil ignorar los

¹⁸⁶ La segunda edición de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* fue promocionada por *Martín Fierro* (157) como una edición tranviaria que se vendía a 20 centavos y estaba acompañada de un folleto publicitario con resúmenes de las reseñas críticas publicadas con motivo de la primera edición. Sobre los vínculos de Girondo con el mercado véase (Muschiatti 128-129). Aquí, además de los datos que mencionamos, Muschiatti recuerda uno de sus membretes: “Un libro se construye como un reloj y se vende como un salchichón” que relativiza la imagen dominante de una vanguardia monolíticamente desinteresada e idealista.

¹⁸⁷ Se trata de *¡La gran flauta!*, semanario que saca tres números en 1921 (Lafleur, Provenzano y Alonso 158), y que según el dibujante Francisco Palomar tuvieron que cerrar debido a una huelga que mantuvo cerrados a los teatros “varias semanas” (Palomar 29).

efectos de esos manifiestos sobre algunos aspectos de las prácticas. Rastros de esto, como sugieren los dos versos citados en los cuales Olivari se da a sí mismo la bienvenida a *Martín Fierro*, pueden seguirse en sus escritos.

De esta forma, la participación de Olivari en la revista permite leer un movimiento por lo menos, doble. Por un lado, Olivari se beneficia con su participación en el martinfierrismo simbólicamente y en el acrecentamiento de su capital social, y en este sentido buscará estratégicamente, estrechar y explicitar cada vez que le resulta factible, el vínculo. Por ejemplo, en 1925, en la misma página que *Martín Fierro* publica “Adiós a Buenos Aires”, un artículo reseña los intercambios concretados con el diario tucumano *El Orden*:

Aparte de la colaboración en el suplemento literario de “El Orden” de los sábados, la iniciativa se concretó en el número especial del 31 de diciembre, dedicado en su mayor parte a los nuevos escritores, y pudo leerse trabajos firmados por Sergio Piñero, Samuel Glusberg, Hernán Gómez, Luis Cané, Jorge Luis Borges, Nicolás Olivari y [...] un ensayo crítico de dos grandes páginas: “La joven literatura argentina”, por Evar Méndez (98)

Si bien no pareciera estrictamente necesario pertenecer a *Martín Fierro* para participar de estas publicaciones ya que, por ejemplo, *Extrema izquierda* también habría sido incluida,¹⁸⁸ lo cierto es que entre los escritores citados ninguno pertenece a esa publicación y que Olivari ya no aparece junto a Castelnuovo, pero sí al lado de Borges. A su vez, *Martín Fierro* le garantiza editor y publicidad: rápidamente se promocionan “sus nuevos libros de versos” en las promociones de la “Sociedad Editorial Proa/ en venta en todas las librerías” (*Martín Fierro* 109).

Al mismo tiempo, el modo en que Olivari se integraba al martinfierrismo no implicaba una mera adaptación y mucho menos, una negación del programa y de la posición que había empezado a construir. Al contrario, como veremos, Olivari refuerza en

¹⁸⁸El artículo relata: “A partir del mes de noviembre último, “El Orden” de Tucumán resolvió invitar a colaborar en sus páginas a los jóvenes escritores que en estos momentos realizan sus primeras armas en las letras y todos aquellos que forman parte o rodean los núcleos formados por este periódico, “Proa”, “Inicial”, “Valoraciones”, “Noticias Literarias”, “Extrema Izquierda”.” (“El Orden” y los nuevos escritores” 98).

la elaboración de su figura las asimetrías y también busca, desde las páginas de la revista, reformular el programa estético de la vanguardia.

La flexión plebeya de la vanguardia

En los números 22 y 23 de septiembre de ese mismo año, 1925, Olivari publicaba un artículo en dos entregas titulado “La moderna literatura brasilera”. La nota traza un panorama circunscripto a la literatura paulista y recoge algunas escasas impresiones del viaje. Pero sobre todo, en el artículo Olivari construye una autoimagen: se presenta como un escritor pobre y enfatiza los rasgos que haciendo pié en lo económico, recalcan en la escritura para diferenciarse de martinfierristas como Oliverio Girondo.¹⁸⁹

En la primera entrega, relata su llegada a San Pablo y compone un retrato con algunos tópicos familiares en sus novelas breves. Es decir que de alguna manera, Olivari produce el ingreso en *Martín Fierro*, a través de la lengua y de la representación de un tipo de escritor, de esa sub-literatura que la revista rechazaba. Más allá de si se trata de una simple operación de corte y pega, o de la cristalización de una figura de artista, el efecto para quienes habían leído sus novelas era el de encontrarse con algo familiar, pero en un espacio improbable. Olivari incorpora esos fragmentos en su presentación:

me deslicé de mi hermoso ómnibus, color cándida tórtola, estreché mis brazos a la “nurse” de Ruy Barbosa que me enseñó su lengua y sus encantos durante el viaje, gasté el último resto de la quinta edición de “Crítica” para liar un cigarrillo con las sobras de tabaco que mis uñas araron en el forro de mi descosido chaleco, me puse un enorme sombrero de jipi-japa, y fui “chez” Menotti del Picchia (*Martín Fierro* 161)

El “color cándida tórtola”; “las sobras de tabaco que mis uñas araron en el forro de mi descosido chaleco”; y el “sombrero de jipi-japa”, son sintagmas y variantes que pueblan esas escrituras desprestigiadas. El énfasis en la pobreza, en esa oración casi hiperbólica por efecto de la acumulación de imágenes (“gasté el último resto de la quinta edición de

¹⁸⁹ En lo que respecta a la literatura brasileña, en su informe Olivari se limita a reproducir dentro del artículo un extenso discurso de Menotti del Picchia. La revista acompañó la primera parte con una foto del modernista brasileño autografiada, probablemente para garantizar la veracidad del reportaje. Aquí lo significativo es que Olivari no da cuenta por sí mismo de la literatura del Brasil y esto permitiría pensar las relaciones entre los vanguardistas de ambos países, los saberes que circulaban en cada uno sobre lo que sucedía en el otro y el papel de las revistas en los intercambios. Para conocer las relaciones entre ambas vanguardias, véase Alcalá.

“Crítica” para liar un cigarrillo con las sobras de tabaco que mis uñas araron en el forro de mi descosido chaleco”), sugiere más que un dato biográfico y la pobreza material, la asunción de un lugar distintivo dentro de la revista.¹⁹⁰

En el número siguiente, va más allá en la contraposición y elige como figura ante la cual medirse, a Gironde; en ese momento, el poeta más significativo de los conocidos como martinfierristas, pero sobre todo, el que condensa los rasgos de los “argentinos sin esfuerzo” (*Martín Fierro* 56) en antítesis a los que se autodefine Olivari:

[Menotti del Picchia] Se calla un rato para tomar café. En Brasil se toma tanto café como aire para ventilar a los pulmones. No es precisamente aquel café que Oliverio Gironde, con gesto de dueño de pozos petroleros en Tampico, pagó no sé cuántos millones de reis para que le perfumara para siempre su poema sobre Río de Janeiro. No. El nuestro es un café plebeyo, brevaje [sic] de cocheros, al decir de Balzac, que ingurgitamos convencidos de que es Moka o [sic] pesar que me cuesta cien reis o sean tres centavos, por más que no me llegue regularmente el giro bancario de mi editor (*Martín Fierro* 169)

Olivari se representa pobre por contraste, pero se trata de una pobreza simbólica que se constituye como una marca de la escritura y posición del escritor. Si Gironde en un poema -también publicado en *Martín Fierro*- elige tomar un café carísimo;¹⁹¹ Olivari en cambio, necesita aclarar que el suyo cuesta tres centavos, que es plebeyo y que para describirlo Balzac es lo más adecuado. Alusión que podría leerse como una defensa solapada de las novelas realistas y populares; y que de todos modos marca una filiación, construye otra clase de legitimidad en el espacio de la revista y subraya las diferencias. La broma que cierra el fragmento reforzaría esos sentidos: Olivari propone un tipo de escritor que desarrolla una posición diferente, pero no solo como vimos hasta el momento, respecto de la tradicional, sino también de figuras asociadas a la vanguardia como la de Gironde.

¹⁹⁰ En el reportaje que unos meses antes, en julio, publica *Crítica*, emplea una imagen similar para definir lo que para él significa Boedo: “En Boedo se fuma Barrilete y del tabaco que sobra en los bolsillos” (“Habla un tráfuga de la Avenida de mayo del arrabal”). Entonces, a partir de esta cita podría suponerse que cuando el escritor aclara que fuma un resto de tabaco perdido en un bolsillo, dice que está *en Boedo*, pero estar *en Boedo* describe antes una posición social que un lugar geográfico o un grupo literario.

¹⁹¹ El verso de Gironde dice: “Sólo por cuatrocientos mil reis se toma un café, que perfuma todo un barrio de la ciudad durante diez minutos”, “Río de Janeiro” (*Martín Fierro* 13).

A su vez, si Gironde viajaba por Europa y publicaba allí su primer libro de poemas, Olivari al igual que los escritores asociados a Boedo y a la zona ampliada del campo,¹⁹² no accedía con la misma facilidad a ese circuito de viajes. Sobre estas diferencias decide construir su literatura y su imagen, así decía en “Adiós a Buenos Aires”: “Cinco años de almacén/ más veinte de vida urbana/ y sólo en mi vida un tren/ que dio vuelta la manzana!” (98).

Nosotros la vanguardia

En las intervenciones de Olivari en *Martín Fierro*, entonces, y en los diálogos que pueden establecerse con el resto de sus escritos y el conjunto de huellas que dejan sus movimientos, es posible seguir esta posición asimétrica y singular en el interior de la formación vanguardista, así como la formulación de un programa. Que, como veremos, Olivari no siempre se identifique con la “vanguardia” y use la noción en diferentes momentos con sentidos y valoraciones contrapuestas sugiere más que un titubeo, operaciones estratégicas: a través de su participación en *Martín Fierro* disputa no solamente un lugar en la formación vanguardista, sino también en la cultura popular, zonas que como anticipamos, se entrecruzan en su formulación y en su escritura.

En 1927, el poeta Guillermo de Torre publicaba en la revista *La Gaceta Literaria de Madrid*, una convocatoria a la juventud americana titulada “Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica”. La propuesta fue interpretada por los americanos como un avance imperialista que menospreciaba su producción intelectual y artística, y ocasionó una polémica que se extendió a todo el continente. En Argentina, las diferentes revistas en las que participaban los escritores jóvenes no tardaron en responder.¹⁹³ *Martín Fierro* publicó

¹⁹² Raúl González Tuñón realiza su primer viaje a Europa en 1929, gracias al dinero del premio municipal que ganó por *Miércoles de Ceniza* (1928). Roberto Arlt viaja por primera vez a España y Marruecos, como corresponsal del diario *El mundo*, en 1935. Sylvia Saítta, cuando describe el primer viaje de Arlt fuera del país (en 1930 a Uruguay, Brasil y Centro América, y también como corresponsal, es decir, en un viaje de trabajo, posibilitado por su empleo como periodista), reseña las diferencias entre los viajes de estos escritores y “los escritores de clase alta, para quienes –como los casos de Oliverio Gironde y Victoria Ocampo- el viaje representa el contacto con las élites internacionales” (*El escritor en el bosque* 136). Y agrega una descripción que se liga a la experiencia que escribe Olivari: “este viaje es para Arlt una señal clara del ascenso social: “¡Yo a bordo! ¡Hoy dio!”” (Saítta *El escritor en el bosque* 137). Por su parte, el primer viaje de Olivari a Europa será a Italia, y aparentemente, en 1965.

¹⁹³ Sobre la polémica del meridiano y la reacción que se produjo en toda Latinoamérica, véase: Di Tullio “Meridianos, polémicas e instituciones”; Croce.

una serie de artículos y cartas interpretados en ese momento como la reacción más dura y efusiva de todas las que produjeron.¹⁹⁴

Si bien la polémica del “meridiano” problematiza la conexión entre el proceso de autonomización del campo cultural, la conformación de las identidades nacionales y el afianzamiento de un mercado cultural transoceánico, se instaló en la historia literaria, centralmente, como un episodio en torno al problema de la lengua, y su relación con la identidad cultural y las vanguardias, tensiones que por supuesto registra. Los discursos en sus búsquedas de fundamentación, articulan las preocupaciones y los temas de la década: la lengua, el mercado, la autonomía política y cultural respecto de la península, la cultura “nacional”, la inmigración, la vanguardia literaria, la ciudad, el americanismo, entre otros.

Pero en lo que aquí interesa reparar es que en estas particulares circunstancias de enunciación, los martinfierristas recuperaban la influencia de la inmigración, a diferencia de lo que se expresaba en los primeros números de la revista. Las intervenciones rescatan el proceso inmigratorio y lo incorporan en una redefinición de lo argentino (en muchos de los argumentos, recortado a lo porteño). Por ejemplo, Borges señala como un dato irrefutable la presencia latina en la cultura rioplatense y si bien en su respuesta es difícil señalar festejo, tampoco evidencia rechazo. Es más, concluye con dos imágenes sobre los alcances de la influencia italiana: “Hay que enfrentar los hechos” dice Borges, y continúa:

Ni en Montevideo ni en Buenos Aires –que yo sepa- hay simpatía hispánica. La hay, en cambio, italianizante: no hay banquetón sin su fuentada ítala de ravioles; no hay compadrito, por más López que sea, que no italianice más que Boscán
(*Martín Fierro* 357)

¹⁹⁴ *Martín Fierro* publica en la edición de junio- julio de 1927, la primera serie de respuestas al artículo de De Torre, bajo el título general “Un llamado a la realidad ¿Madrid, meridiano intelectual de Hispano - América?” (*Martín Fierro* 356-357). Nueve escritores responden a las diferentes cuestiones que plantea esa editorial de *La Gaceta Literaria*: Nicolás Olivari, Jorge L. Borges; Pablo Rojas Paz; Santiago Ganduglia; Lizardo Zía; Raúl Scalabrini Ortiz; Idelfonso Pereda Valdes; Ricardo Molinari; Carlos Mastronardi (junto con Borges escribe una respuesta humorística firmada Ortelli y Gasset). El segundo grupo de respuestas coincide con el último número de la revista: 44/45, de agosto- noviembre del mismo año (375). Además de tres escritores que ya habían participado en el número anterior (Olivari; Scalabrini Ortiz y Rojas Paz), intervienen Leopoldo Marechal; Evar Méndez (director), González Lanuza; Raúl González Tuñón; Lascano Tegui; Mario Flores; Francisco Luis Bernárdez y Enrique González Trillo. Los artículos ya no solo discuten la citada editorial, sino que confrontan con las respuestas que los españoles dieron a la primera serie polémica de *Martín Fierro*.

Además de esta respuesta formal, escribe junto a Mastronardi “A un meridiano encontrao en una fiamblera”, firmada con el seudónimo “Ortelli y Gasset” (357). En tono de broma, el texto mezcla lunfardo y el criollo oral que proponía Borges. Así cuestionan el derecho que se atribuían los escritores españoles poniendo en evidencia el etnocentrismo al cambiar el eje de la discusión: el problema es que los europeos no hablan correctamente el criollo (“su parola senza criollismo”). Si bien el tipo de lunfardo que escriben parece corresponderse más con la oralidad criolla, que con el elaborado mezclando la “pronunzia exótica” del inmigrante, igualmente incorpora voces que se formaron con la influencia del italiano: “¡Minga la fratelanza entre la Javie Patria y la Villa Ortúzar!”. Lo que interesa de estos usos, extraños al resto de las escrituras de Borges¹⁹⁵ reside en sus circunstancias de enunciación: Borges, como el resto de los martinfierristas refuerzan su posición antagonista en este tipo de intervenciones estratégicas, aún contradiciendo o evidenciando sinuosidades respecto del conjunto de su producción.

Por un lado, la afirmación de una nacionalidad o identidad definida a partir de la mezcla, producto de la confluencia de distintas culturas, opera como una imaginaria barrera al hispanismo, como un escudo protector frente a lo que se interpreta como una avanzada imperialista (para todos en un sentido cultural, pero varias intervenciones protestan también ante el imperialismo económico). Aunque presumiblemente la estrategia no tiene el mismo valor para el conjunto de los polemistas, el énfasis recae sobre un argumento en el que las respuestas coinciden sin contradicciones: debido a la influencia inmigratoria ya no resulta posible defender el uso de un español peninsular. Por otra parte, el ideal de lengua castiza encarna a la institución en tanto es la lengua oficial y en esta crítica se puede describir el gesto vanguardista del grupo.¹⁹⁶

En esta trama es pertinente inscribir las intervenciones de Olivari y volver sobre su relación con el martinfierrismo. Para la polémica escribe dos artículos: en el primero escoge

¹⁹⁵ Recuérdese, por caso, que *El idioma de los argentinos*, editado un año después, confina al lunfardo al lugar de una jergonza gremial, que por lo mismo no debe ni puede alcanzar a compararse con un idioma (Borges 243).

¹⁹⁶ De algún modo, en el lenguaje empleado en la polémica y en esta afirmación de lo inmigrante, el proyecto martinfierrista llegaba a su final: las páginas de la revista se llenan de esa “pronunzia exótica” atacada en los primeros números; y secundariamente, los temas que se discuten dejan de ser solamente artísticos debido al fuerte tono político que adopta la discusión.

el mismo título que *La Gaceta*: “Madrid, meridiano intelectual hispano América”; y el segundo es una carta dirigida a Gerardo Diego, “Extrangulemos al meridiano” [sic], que hacia el final, dedica breves respuestas con el tono de las bromas martinfierristas a otros españoles participantes en la contienda, y a quienes les propone: “Fumen compadres y charlemos mano a mano”.¹⁹⁷ Aquí Olivari no solamente se define como martinfierrista, y el uso del nosotros marca que elige como lugar de enunciación subrayar su pertenencia al grupo, sino como “vanguardia”:

nosotros vanguardias de la N.S. argentina, reivindicamos el derecho de ser vírgenes de toda influencia y maravillarnos todos los días con las cosas nuestras, nacionales, criollas, que vamos descubriendo en nuestra ciudad y en nuestro campo (*Martín Fierro* 357)

Una de las cuestiones en la que importa reparar es el uso que hace Olivari de la palabra “vanguardia” en sus diversos escritos porque parece pensarla en dos sentidos claramente diferenciados. Por una parte, cada vez que se incluye en la vanguardia alude a su pertenencia grupal y a su inscripción en los sectores avanzados y batalladores, es decir, utiliza el término en su sentido más literal:

Hace cinco años que luchamos en MARTIN FIERRO y seguiremos luchando por costumbre, sin darnos vuelta a contar los caídos. Nos hemos propuesto ser vanguardia y lo seremos hasta que nuestros nietos nos den la voz de alto. No miramos nunca atrás. Atrás es la revista “Nosotros” y toda la secuela de nuestros floripondios, a quien uno de Uds. llama el único grupo intelectual argentino digno de respeto (*Martín Fierro* 357)

En estas autodefiniciones Olivari asume el discurso de una vanguardia que se pretende nacional y enfatiza su raigambre criolla. Además pondera su condición de argentino, pero subrayando estratégicamente las filiaciones martinfierristas: “Yo me siento más hermano con Méndez,¹⁹⁸ argentino hasta los huesos o con Borges, argentino hasta el carozo, que con cualquier pariente colateral itálico”. Hermanarse con Evar Méndez, el

¹⁹⁷ Por ejemplo, a Benjamín Jarnes le señala que su léxico no sería aceptado por un “corrector de pruebas argentino”. A Sánchez Rivero amonesta porque es inconcebible en cualquier parte del mundo que un vanguardista cite a Rubén Darío. Al artista plástico Gabriel García Maroto le sugiere “si hace alguna exposición en Buenos Aires, puede vender algunos cuadros” (Olivari, “Extrangulemos al meridiano”).

¹⁹⁸ Evar Méndez, director de la revista, fue supuestamente el autor del artículo polémico que reseñamos en primer lugar “A propósito de ciertas críticas” (*Martín Fierro* 2).

mismo que unos años antes lo habría llamado despectivamente “realista ítalo-criollo”, no interesa como una posible claudicación, sino en tanto evidencia cómo ciertas declaraciones tajantes pueden ser interpretadas como estrategias circunstanciales que responden a posicionamientos y reposicionamientos, o a intereses de orden económico y político, que varían de un contexto a otro. Es decir que estas intervenciones -cuyo análisis reduciríamos si no las situáramos históricamente- permiten indagar el entramado complejo en que se posicionan los sujetos en un campo y sus desplazamientos en redes de sociabilidad, pero también de significación.

Evidentemente pertenecer a la familia martinfierrista, por lo menos desde fines de la década de 1920, resultaba lo suficientemente prestigioso como para querer enunciarlo tan enfáticamente, y este énfasis –que no encontramos en Borges ni en Gironde- leído a la luz del itinerario que intentamos esbozar, subraya las posiciones asimétricas que cada uno de ellos sostendrá con el paso de los años. Con el tiempo, en las memorias sobre la época y autobiografías que escriba, Olivari destacará su pertenencia a *Martín Fierro* y minimizará, e incluso borrará, las relaciones que inicialmente tuvo con las otras zonas del campo literario y cultural.¹⁹⁹ Sin embargo, sus posiciones nunca serán lineales ni unívocas, es decir que al mismo tiempo, Olivari soslaya cierta zona de su producción e incorpora materiales desprestigiados a su escritura o busca redefinir, como veremos, las jerarquías dominantes. A la vez que con el tiempo, omite parcialmente información sobre sus comienzos literarios, desarrolla una actividad intensa en zonas desprestigiadas de la cultura que guardan vínculos intensos con el público ampliado, como las adaptaciones de folletines (por ejemplo, *Hormiga Negra*) para las radionovelas que fueron un éxito en los años de 1940; el teatro; los tangos y las canciones; y el periodismo. Su participación en la fundación de la Academia Porteña del Lunfardo, una institución alternativa (Williams, *Marxismo y literatura* 137-142) con respecto a las academias de la lengua oficiales que en cambio, estaban supeditadas a la Real Academia Española (y en el caso argentino, estrechamente

¹⁹⁹ Así, su autobiografía más difundida, reduce lo escrito durante la etapa boedista a una sola obra: “Libros de versos dentro del movimiento literario llamado de ‘Boedo’, o sea ‘La amada infiel’.” (Del Valle 64). A su vez, la *Academia Porteña del Lunfardo* (institución que contribuyó a fundar), guarda un legajo que contiene unas notas autobiográficas, escritas a mano, en las que Olivari directamente omite su relación con el grupo: “Porteño. Periodista. Autor teatral. Poeta. Actor incidental en el cine con Fabrisi. Qué no ha hecho? De todo. Perteneció a Martín Fierro. (...)” (El subrayado y las marcas tipográficas respetan las del original).

asociadas a los gobiernos nacionalistas y católicos posteriores al golpe de estado de 1930), también es indicio de estos posicionamientos ambivalentes.²⁰⁰

Pero Olivari también apela a un segundo sentido del término vanguardia que lleva a pensar en otras explicaciones. “Vanguardia” califica un tipo de poesía que no lo identifica y que al mismo tiempo lo separa de algunos integrantes de *Martín Fierro*. En el reportaje que en 1929 (esto es, cuando *Martín Fierro* ya estaba disuelta), publica *La Literatura Argentina*, afirma: “Soy adversario decidido de la poesía de vanguardia. Soy muy amigo y mucho aprecio el talento de Molinari, de Bernárdez, pero no los entiendo. Sus poesías son para mí chino” (“Nicolás Olivari tiene la palabra”). Olivari, entonces, dice pertenecer a la vanguardia cuando se trata de una posición que al mismo tiempo se corresponde con una inscripción grupal, pero rechaza a la vanguardia como descripción de una estética porque la asocia a un lenguaje críptico (“usan solamente la imagen y la metáfora en sus poemas”), alejado de la vida e incomprensible para el gran público: “yo creo que la metáfora y la imagen son dos elementos de la poesía, pero no la poesía. ¿Y la madera? ¿Y la arena? ¿Y los obreros que se caen del andamio y se rompen la crisma?”. En esta línea, si vanguardia remitía a una posición (la de los jóvenes renovadores) en la cual podían coincidir diversos programas estéticos, la heterogeneidad literaria de la revista resulta menos sorprendente, así como que las coincidencias se enfatizan en los momentos de combate.

Escribir en *Martín Fierro*, participar en sus comidas mensuales, editar en su editorial, y a la vez posicionarse en un lugar subalterno no implicaba, reiteramos, una coincidencia absoluta con sus postulados y, tal como parece descubrirse en la lectura de la reseña ““Tangos” por E. González Tuñón” (1926), tampoco parecía ser ese –el espacio de la revista- un terreno definido y homogéneo, ausente de conflictos.²⁰¹ Una lectura de este breve texto evidencia que Olivari también buscó decidir cuáles eran los contenidos y las formas más características de la nueva estética y al hacerlo, trató de definir y cambiar el

²⁰⁰ La Academia del Lunfardo, por lo menos en sus comienzos (se funda en 1962), constituye un ejemplo de una práctica intencional de defensa de valores alternativos que, no obstante, recurre a mecanismos de organización similares a los de la institución dominante. De hecho, la Academia del Lunfardo compartió integrantes con la oficial Academia Argentina de Letras, como Pedro Barcia.

²⁰¹ La heterogeneidad de la revista ha sido estudiado detalladamente por Ana Porrúa, “La revista *Martín Fierro* (1924-1927): una vanguardia en proceso”.

programa enunciado inicialmente por el martinfierrismo.²⁰² La inscripción del libro de González Tuñón en el movimiento encabezado por la “nueva generación” como “el primer serio intento de literatura popular, urbana y netamente argentina que se ha hecho hasta la fecha”; y la inclusión en el grupo “renovador” de nombres ajenos a la revista, como veremos, se orientaban en esa dirección.

Olivari apenas se detiene en el libro de González Tuñón y la reseña, más que una lectura sobre la obra de un compañero, adquiere el tono y el propósito de un manifiesto.²⁰³ De hecho, mantiene la discusión dentro de la antinomia generacional (la “vieja generación” contra la “nueva sensibilidad”) y para ello no vacila en usar un tono combativo. Aunque Olivari se excusa en el “limitado espacio” del que dispone para “todo lo que queremos decir acerca de este libro tan típico y tan original”; en cambio, se explaya (siempre enunciando en nombre del grupo, es decir sin abandonar el nosotros) en la disputa por definir una literatura legítima en cuyo marco sitúa al libro de González Tuñón. Así, señala que “por las ramas” intentará acercarse al “tronco inicial” del libro, un modo figurado de referir al programa estético que Olivari sintetiza como la ruptura que los jóvenes emprendieron con la literatura “del pasado”. Luego de dos párrafos breves, se ocupa de loar “el proceso de la vieja generación que actualmente nos combate en la última línea de trincheras, desfondadas por nuestras audacias”; y la figura de González Tuñón sirve para profundizar el contrapunto.

Para llevar a cabo esta redefinición del programa vanguardista, entonces, en la reseña Olivari recupera uno de sus emblemas: la ciudad. En efecto, enfatiza la relación entre la urbe y la nueva sensibilidad (“muchachos llenos de talento y dueños de una sensibilidad extraordinaria [...] González Tuñón es el centinela avanzado de la muchachada heroica que se conoce a Buenos Aires como la palma de la mano”); pero propone un giro que no

²⁰² *Martín Fierro* edita la reseña junto con el escrito de Güiraldes: “Carta a Nicolás Olivari” (250). La elogiosa carta de Güiraldes operaba como un aval en el contexto de la revista y, al ubicarse en la mitad de página superior, sobre la reseña, en cierta forma constituía un llamado de atención para los lectores con respecto al joven poeta. Volveremos sobre esto en este capítulo.

²⁰³ Sintéticamente, los manifiestos son intervenciones polémicas que se construyen a partir de una necesidad de intervención pública y se caracterizan por el desarrollo de argumentos que buscan persuadir con respecto a la caducidad de un orden establecido y sobre los valores de lo nuevo a través de una antinomia combativa. (Mangone y Warley 1993; Oubiña 2011). Pero además, los manifiestos contienen una promesa, una anunciación respecto del arte futuro y en este sentido constituyen una “invención retórica de un porvenir”, antes que la descripción de una estética realizada (Badiou 174-175).

aparecía del mismo modo en otras formulaciones vanguardistas: enlaza a través de González Tuñón ambos núcleos (ciudad y jóvenes de la vanguardia) con la definición de una nueva literatura popular.²⁰⁴ De esta manera, funda un tipo de legitimidad literaria que se define por un recorte espacial y generacional: si se trata de lo popular situado en la ciudad de Buenos Aires, sinécdoque de la literatura argentina, es porque los jóvenes conocen y entienden a la ciudad de una manera en que no lo podían hacer “los literatos del pasado”. Esto acompaña una visión de la ciudad como una mezcla cosmopolita (“que nos mantiene vírgenes ante sus aspectos múltiples”), simultáneamente vinculada al universo del tango.

Es decir que en la reseña, Olivari autoriza una literatura nueva a partir de un tipo de experiencia urbana que describe como propia de la nueva generación y que en este sentido, los diferencia de las generaciones anteriores. Así expresa la intensidad de esta conexión entre los jóvenes y la ciudad moderna -caracterizada entonces, como molde de una “sensibilidad” particular y elemento de cohesión del grupo- a través de imágenes que proponen la confusión entre espacios urbanos y sentimientos o estados internos del sujeto; al mismo tiempo, redefine la nómina de integrantes que componen esa alianza para introducir la unión con lo popular a través de su musa:

Enrique tiene por alma una calle de Buenos Aires, con un buzón para las angustias la punta, en la misma punta donde nos encontramos de vuelta de nuestros atorrantismos por barrios extramuros, Borges, Raúl, Ganduglia, Last Reason, Pedro Herreros, Tallon [sic], Mariani, Muñoz, y nuestra dulce y económica yiranta “La musa de la mala pata”... (250)

La inclusión de “La musa de la mala pata” en ese heterogéneo grupo de escritores señala la estrategia olivariana. Además de la autopromoción evidente, declara a su musa, “económica yiranta”, como símbolo colectivo porque la piensa como una definición posible de aquello que imaginaba y configuraba como nueva literatura. En otras palabras: si por un lado, construye para sí un lugar de privilegio porque es el autor de la musa que propone para el grupo, quien eligió su nombre y la definió; en la misma operación, reescribe el

²⁰⁴ Distinta es la visión de Borges que ve en el libro solamente una empresa comercial “Esa rapsodia [...] sólo fue pensada a medias por [González Tuñón] se trataba de una llorona prosificación de lloronas letras de tango, empresa comercial o diarera que disfrazó de libro y que atolondradamente firmó” [citado por Korn, G. 17].

programa de la vanguardia al colocar en el interés colectivo a su musa popular y caracterizarla en lunfardo.

Simultáneamente, integrar en esta formulación a escritores de *Crítica*, ajenos a las páginas de la revista como los expertos en lunfardo Last Reason –cuyas crónicas constituirían según Olivari, un modelo alternativo al de Félix Lima quien no obstante, escribía para el mismo diario-²⁰⁵ y al malevo Muñoz; a un boedista como Mariani, y a Borges, sugiere una operación legitimadora porque implicaba una reformulación de la vanguardia que incluía a sujetos desprestigiados desde el punto de vista de una zona de ese mismo grupo.

En este mismo sentido, en el cierre de la nota Olivari fija como lugar de reunión con González Tuñón uno de los bares emblemáticos del barrio de Boedo (“en el café Japonés de la calle San Juan,²⁰⁶ por ejemplo, donde él y yo comulgamos juntos, en la misma hostia rea de nuestra señora de la casualidad”). Y si esto puede leerse por un lado, como un desafiante intento de redefinir al martinfierrismo integrando, a través de la referencia barrial, una zona de prácticas y valores literarios que la revista se había ocupado de definir programáticamente, como ajena a sus intereses; también podría interpretarse como una disputa con el boedismo por la potestad sobre una verdadera literatura popular (Dieleke).

De esta forma, Olivari instala desde el interior del martinfierrismo, incluyendo a sus integrantes y enunciando en el nombre del grupo, un programa que define como de ruptura, popular y argentino a partir de su inscripción en la ciudad de Buenos Aires.

3.1-La flexión vanguardista y el arte puro

²⁰⁵ Transcribimos un fragmento del artículo que evidencia las evaluaciones que establece Olivari: “En efecto, hasta el libro de González Tuñón, media una laguna que no podrán llenarla los absurdos intentos de los sainetes (exceptuando a nuestro admirado Pacheco, sobre el cual, desde las columnas de “Crítica”, hemos expresado nuestro sentir), ni tampoco los ensayos ni tentativas de Francisco Palermo, muy meritorias en su tiempo, ni las crónicas de Félix Lima, nuestro actual Fray Mocho, pero escritas más atendiendo al sabor local de los tipos pintados, a través de un limitado objetivismo, que a la expresión literaria de los mismos” (250).

²⁰⁶ Raúl González Tuñón recuerda este café como lugar de reunión y aclara que quedaba en la esquina de San Juan y Boedo (González Tuñón); Enrique por su parte, le dedica *La rueda del molino mal pintado* “a todos los parroquianos del Café Japonés” (133).

El tercer poemario de Olivari, *El gato escaldado* (1929), incluye un prólogo, “Palabras que se lleva el viento”, que permite volver a los principales problemas que articularon su trayectoria durante la década desde una retórica programática. “Palabras que se lleva el viento”, entonces, admite ser leído como la síntesis de un itinerario que no esquiva las posiciones simultáneas, ambivalentes y ambiguas, aún a pesar del tono de proclama que lo domina. Que las últimas palabras de este texto sean las que elogiosamente Güiraldes escribió en *Martín Fierro* sobre *La musa de la mala pata* (1926),²⁰⁷ insinúa cuál podía ser el lugar que en 1929, Olivari imaginaba para sí y para su literatura. Un lugar que, en primera instancia, se asociaba a la vanguardia y a la zona más prestigiosa del campo literario. Pero que también advierte un saber con respecto a las asimetrías que rigen ese espacio social (“las odiosas gerarquías [sic] intelectuales de la actualidad”, describe Olivari, en otro momento del prólogo).

En la carta, Güiraldes –cuya figura condensaba el respeto de franjas diversas del campo literario- celebra el libro de Olivari y se detiene en varios de sus poemas para destacar su habilidad poética y su capacidad de “evadir” el verso y las formas establecidas. Finalmente, escoge el poema “Mi mujer” como aquel que “no tiene desperdicios” y subraya su perfección formal:

O me equivoco muy feo o “Mi mujer” es una composición de esas en que no se puede tocar una palabra sin aflojar un bulón que tal vez iniciara, con su salida de lugar el derrumbe de toda la armonía conseguida en un organismo. Ha hecho Ud. una cosa viva, casi capaz de evadirse del libro por sus propios medios y hasta de evadirse de Ud. que la ha hecho. Tengo la sensación de que ciertas obras se desprenden de su origen, habiendo conseguido una realización formal que las faculta para bastarse a sí mismas (“Carta a Nicolás Olivari”)

Si el espaldarazo de Güiraldes operaba como el aval de una opinión autorizada frente, por ejemplo, a la revista *Nosotros*, también lo era hacia el interior mismo de la vanguardia²⁰⁸ y Olivari cree necesitar ese amparo para defenderse de quienes atacaban su

²⁰⁷ Se trata de la carta que como anticipamos, compartía la página con la reseña de Olivari al libro de Enrique González Tuñón “Carta a Nicolás Olivari” (250).

²⁰⁸ Para una descripción del lugar que ocupa Güiraldes en el sistema de *Martín Fierro*, véase Sarlo, “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro” (226). Por su parte, hacia 1929, Güiraldes también

literatura (“los que dicen que escribo mal y pienso peor”). Pero además, invocar el respaldo de Güiraldes resultaba estratégico porque en este prólogo Olivari busca definir un programa para el conjunto de la vanguardia y posicionarse en un sitio inaugural: “en mi poema “Mi mujer” de mi libro *La Musa de la Mala Pata* está en germen, acaso, la posibilidad poemática argentina que he querido aguzar renglones antes”. Y más adelante:

doy este juicio [el de Güiraldes] que le ha merecido el poema que me he permitido dar como tipo-base, como fundamento del poema local argentino que me gustaría ver en crecimiento robusto en la producción de mis compañeros en edad y en lucha artística.

Este posicionamiento y el tono confrontativo permiten leer el prólogo como un manifiesto, aunque lo cierto es que el escrito está fechado cuando el movimiento juvenil de la vanguardia parecía estar desintegrado.²⁰⁹ Además del carácter performativo que asume y de la retórica de combate, entonces, también propone un balance sobre lo actuado y divide las aguas del campo literario: por un lado, sitúa a “los cíclopes de la literatura vieja” y por otro, a la nueva generación que inició la disputa “contra la guarnición vieja que se iba disecando dentro de su uniforme de académicos ante las puertas de la Academia”. Operación que le permite situarse junto a los jóvenes en ese lugar inaugural (“Habremos abierto cancha”) que a la vez es heroico (“Nosotros escribimos iniciando la revuelta, el motín, el cuartelazo contra la guarnición vieja”); y supondrá el reconocimiento futuro (“y esto nos redimirá”). La radicalidad de la posición de Olivari, esto es, su antagonismo permanente, se advierte cuando propone una depuración hacia el interior de la vanguardia:

parece haberse ganado el respeto de la izquierda: “Si alguna obra fecunda queda de los llamados vanguardistas es la de Güiraldes, y su expresión más noble es don Segundo Sombra, novela realista en la que se describe la vida rural a través de la existencia gaucha. No será izquierdista en el sentido social, pero observa uno de los elementos del izquierdismo literario que rechazan los vanguardistas: el realismo” (*Claridad* 181 (27/04/1929)).

²⁰⁹ Recordemos que *Martín Fierro* había dejado de publicarse en 1927; por su parte, Candiano y Peralta señalan que en 1927 también habría dejado de funcionar Boedo como grupo: “La ida de Barletta de *Claridad* con escándalo incluido, la desaparición de las colaboraciones de Castelnuovo, [Julio]Barcos, [Abel]Rodríguez y [Abraham] Vigo, entre otros [...] nos permite establecer un momento de quiebre alrededor de septiembre-octubre de 1927, lo que [...] desmorona toda posibilidad de señalar la existencia del Grupo como tal en esa época” (26); y en la misma línea, en su clásico *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, Lafleur y Provenzano localizan en 1928 un punto de inflexión: “A partir de 1928 se multiplican las revistas estrictamente literarias en todo el país; pero a diferencia de los años anteriores, no tienen el carácter de “manifiesto”, “bando” o “proclama” de un grupo” (133).

“también en nuestro jagüel ha caído hacienda baguala con la seca”.²¹⁰ Aunque probablemente, en relación con el recorrido que esbozamos a lo largo de este capítulo, sea posible atribuir a esa síntesis y recapitulación del movimiento la necesidad de subrayar una pertenencia que, en tanto gestos de reivindicación grupal no aparecen del mismo modo, como ya señalamos, en Borges o en Gironde, cuyos vínculos con la vanguardia fueron establecidos temprana y aún contemporáneamente, por la crítica y por la historia literaria.

Olivari tiene, entonces, que legitimar más de un aspecto en su intervención: uno es su literatura y el programa estético que expone en este prólogo; otro se vincula con su lugar dentro del grupo vanguardista (ese “nosotros” que insiste en el escrito). Es decir que Olivari se posiciona como un integrante de la “nueva generación” y se atribuye la capacidad de decidir no solo quiénes son sus verdaderos participantes (distinguir “gato por liebre”), sino también de indicar un programa y definir una noción de literatura. Este movimiento no es un gesto aislado de “Palabras que se lleva el viento” y al contrario, puede articularse con la reseña sobre *Tangos* publicada en *Martín Fierro*, y con las entrevistas que estudiamos. En este contexto la cita de Güiraldes, por supuesto, es un recurso de autoridad que por sí solo no pareciera suficiente para legitimar una intervención que podría juzgarse de ambiciosa, y es en este sentido que si por un lado, evidencia las reglas de consagración que funcionaban en el campo;²¹¹ simultáneamente subraya la posición que Olivari se adjudica y logra sostener en este escrito: “Palabras que se lleva el viento” tiene la importancia y la retórica de un manifiesto y –aunque desde un punto de vista historiográfico podría considerárselo tardío– tal vez sea uno de los más vanguardistas que haya producido la literatura argentina en la década, especialmente si se atiende a la mezcla de furia, agresividad y burla que registra su tono, además de sus contenidos.

²¹⁰ Transcribimos la cita completa ya que permite apreciar el tono sarcástico de la intervención: “también en nuestro jagüel ha caído hacienda baguala con la seca, es decir cuando se les secó el pedacito de cerebro que les quedaba a los pseudo escritores sin escuela a fuerza de tener mucha y se vinieron a fingirse de los nuestros. También entre nosotros hay gato por liebre y demasiado gato acaso...pero no *El gato escaldado*” (Olivari, “Palabras que se lleva el viento”).

²¹¹ En este caso, la importancia que podía tener la voz de un escritor proveniente de las clases patricias y que había sabido conservar su prestigio a la par de construir vínculos con los jóvenes de una zona de la vanguardia: “Acaso ellos [mis negadores] respeten algún juicio, el de Güiraldes posiblemente. Para ellos doy este juicio que le ha merecido el poema que me he permitido dar como tipo-base, como fundamento del poema local argentino que me gustaría ver en crecimiento robusto en la producción de mis compañeros en edad y en lucha artística” (Olivari, “Palabras que se lleva el viento”).

Si en 1923 Olivari se posicionaba en los prólogos de sus novelas baratas como un escritor realista, seis años después, en cambio, explicita un programa estético de vanguardia que no solamente se desplaza del realismo tal como aparecía definido en esos prólogos, sino que cuestiona sus fundamentos e interroga su posibilidad. De allí que el primer procedimiento que propone consiste en “Mezclar en la antinomia del lirismo puro los elementos de la realidad, exagerados hasta la irrealidad para quitarles su sabor de fábrica, será la labor única y suprema”. La realidad es así una suma de elementos producidos por la cultura (el “sabor de fábrica”) y los movimientos capaces de desarmarla mezclan “exageración” y recortes:

Retazos de diálogos sin la lógica estúpida de la vida y sin su realidad fotográfica, restos de dolores sombríos cosechados en los lugares del mundo, rictus humoristas de deslenguados y tristes por dentro, rabia a lo normal y neutro, estocadas de ironías líricas a lo epiceno de las antologías, contradicción en cada párrafo para superarse en lirismo y vencer todas las resistencias de la lógica, descompuesta con la facilidad con que se descomponen esos relojes despertadores de 1.80; he ahí la única literatura del porvenir

Retazos, restos, rictus, estocadas: diferentes formas de nombrar la condición fragmentaria de los materiales que esta literatura propone. Un fragmento, una síntesis contradictoria (“contradicción en cada párrafo”), un artefacto descompuesto, una maquinaria que no funciona como se espera: se trata de una visión sobre el lenguaje literario típicamente moderna que, si en esos años no resultaba novedosa en el contexto de la literatura mundial, en cambio se corría de los parámetros dominantes en el espacio local, cuestión que ampliaremos en el capítulo siguiente.²¹² El lirismo que aquí describe es el que instala al lenguaje fuera de la lógica, el que descompone la lógica (como se descompone un reloj barato) elaborado con restos de lo real (“restos de dolores sombríos”), con rastros (“sin su realidad fotográfica”) y recortes.

²¹² La familiaridad entre algunas proposiciones de “Palabras que se lleva el viento” y el prólogo que Gironde escribe en París a su primera edición de los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, permitiría delinear una vertiente de la vanguardia que no se retoma en el “Manifiesto *Martín Fierro*” (*Martín Fierro* 1-2), atribuido a Gironde: “Lo cotidiano, sin embargo, ¿no es una manifestación admirable y modesta de lo absurdo? Y cortar las amarras lógicas, ¿no implica la única y verdadera posibilidad de aventura?”. Y en el final: “Yo, al menos, en mi simpatía por lo contradictorio —sinónimo de vida— no renuncio ni a mi derecho de renunciar, y tiro mis *Veinte poemas*, como una piedra, sonriendo ante la inutilidad de mi gesto” (1922).

Además de la experimentación (“El primero que ose escribir, al disponerse a redactar un cuento, una metáfora en lugar de un lugar común, una visión humorística en lugar de una frase gramaticalmente intachable pero vacía y fofa como un merengue, ese habrá dado el gran paso”), y el empleo de materiales no convencionales postulados como procedimientos deseables para una lengua literaria, y la formulación de lo imperfecto como valor; el prólogo también advierte sobre un sujeto que no logra hallar las palabras para expresar su experiencia y entonces, solo puede exhibir su “despecho en la intraducible angustia de lo que se siente tan hondo, tanto, que no se puede expresar cabalmente”.

Esta manera de entender el lenguaje que Olivari explicita en 1929, se articula con una concepción de la actividad creativa como un exceso: “No se desborda un río con un ecupitajo ni se escriben versos perdurables sin desangrarse en la potencialidad del esfuerzo creador”. Para Olivari esta intensidad extrema del acto creador es lo que posibilita salirse de las fórmulas:

Fórmulas sin fórmulas. Todo está en dejar a la imaginación, al alma, al corazón, a la sangre, a la virilidad, el que la tenga, decir, gritar, aullar con entusiasmo tal que aplaque el dolor de la carne abierta en la intensidad del malón espiritual.

El propósito claramente vanguardista e ilusorio de evadir las fórmulas como un acto permanente, instala el mandato de un comienzo constante. Es decir: un puro acto que Olivari condensa en la consigna “Fórmulas sin fórmulas”. Una consigna que define al arte en un perpetuo presente porque negar las fórmulas es resistirse a la repetición. Es negar el pasado y el futuro. Si primero Olivari localiza en la exageración una fórmula para la nueva poesía, al buscar dilucidar la producción poética se corrige y desarrolla una visión que puede pensarse junto con Badiou cuando explica la importancia que tiene el tiempo presente para el arte del siglo XX. Para Badiou la experiencia estética produce una intensidad vital que es pura presentificación (172).

Esta presentificación -que define a una versión de la vanguardia- se especifica en el escrito a partir de dos movimientos: por un lado, reiteramos, cuando se da lugar a la intensidad del exceso creativo: “No administrar el talento en pequeñas dosis para pequeños y moribundos libros, sino darse entero, volcarse hasta la última arruga del cerebro, con la

generosidad de quien sabe que hay más en la casa”. Así este exceso creativo, en tanto es lo único que podría reiterarse, aparece como la única fórmula admisible (el primer término del sintagma “Fórmulas sin fórmula”):

Porque la misma fiebre, la misma fuerza, el mismo desangre en el Maratón imposible del triunfo completo y logrado, nos debe atacar cada vez que queremos decirle a nuestros semejantes lo que por la cabeza nos ambula. Menester será romper la carne y con sus filamentos aderezar lo sentido

Los sentimientos serán los que darán “unidad” al “lirismo puro” y su “expresión” se vincula con la “sinceridad” (“Hasta ahora este género [el poema] no requiere más condición esencial que una fascista sinceridad”) y la “verdad” (“Al literato de salón opusimos el poeta joven, hambriento y desesperado, pero ladrando su verdad con hidrofobia de verdad”) que aquí adquieren un significado diferente del que el realismo les otorgaba a comienzos de la década: ya no se trata de mostrar la verdad de la vida que en cierta literatura aparecía falseado, sino más bien, de algo que se vislumbra o presiente, de una aproximación: “una vibración de verdad”, dirá Olivari en este prólogo. Si el artista verdadero es aquel que no traiciona su pensamiento; en cambio, descarta con una antítesis combativa aquella poesía que no se produce desde el gesto de lo excesivo: “El lirismo usado hasta ahora es bobalicón y miedoso. Es pura agachada de si doy o no doy.”

Por otro lado, el segundo movimiento que se produce en ese acto creativo, y que lleva a salirse de las fórmulas, es el abandono “de la forma clásica, rima y ritmo”. En otras palabras: la intensidad del sentimiento vivido desborda la forma poética tradicional y el artista sincero no accede a “perder el tiempo [...] en ese trabajo de ta-te-ti de la rima”.

Excederse, liberarse, desbordar y desbordarse, descomponer la lógica cotidiana, las fórmulas literarias y las formas establecidas. Se trata de la definición de un programa vanguardista desde el modo en que piensa la lengua y la imaginación y sus relaciones con la producción estética. Y también desde su antagonismo porque implica una crítica, en el sentido de Bürger, a la institución literaria (Bürger). Es decir que cuestiona no solamente aquello que según Olivari, el campo literario describía como literatura, sino también el modo en que se imaginaba y explicaba la producción artística (o el acto creativo). En otras palabras, el recorrido que al respecto propone Olivari informa que si ya no era posible

esperar el descenso de las musas, tampoco parecía admisible o convincente defender como procedimiento el estudio documentado en algún aspecto de la realidad social para recién así, escribir sobre el mismo.

En cambio, la escritura parece configurar un tipo de subjetividad que pone en primer plano la experiencia del sujeto en tanto escritor: la realidad se fragmenta y se cruza con la imaginación y los sentimientos en una práctica que busca liberar al lenguaje de la racionalidad establecida (“Con tal de expresar totalmente nuestro pensamiento, nuestra tristeza y nuestro dolor, todo está dicho. Lo demás, la técnica, el oficio, el modo, la forma, son distintos aspectos del cuento del tío literario”). En este sentido, lo que pone en primer plano es la experiencia estética: mientras que a comienzos de los años veinte, Olivari declaraba que esperaba que sus lectores pudieran ver más claramente ciertos aspectos de la realidad social, aquí preconiza un lirismo “tan hondo como un estupefaciente” y del cual “saldremos ahogados y cegados como del más profundo pozo de una mina”.

Con todo, junto con estos rasgos, también es posible inscribir a “Palabras que se lleva el viento” en la misma línea que los escritos analizados previamente, puesto que subraya una visión sobre la literatura que no puede pensarse escindida de su lugar en una sociedad capitalista. Esto es que para pensar la literatura, para imaginar una formulación estética, Olivari también piensa e imagina la situación económica del escritor; es decir, se trata de un problema que parece no poder eludir ni pensar separadamente. Que cuando Olivari augura la literatura del futuro se detenga en describir las condiciones materiales que regirán esa producción, evidencia la estrecha relación que establecía entre ambos intereses. En otras palabras: cuando Olivari imagina la literatura del porvenir no solamente prescribe sus cualidades estéticas, sino que se ocupa extensamente de definir las condiciones de producción que afrontará el escritor. Si por un lado, como veremos, estas definiciones imaginarias parecen contradecir gran parte de las proposiciones y posicionamientos que Olivari sostuvo en otros escritos, al mismo tiempo la modulación como potencial y el carácter imaginario de la descripción, si no relativizan la contradicción, por lo menos la vuelven ambigua. Lo que en este contexto resulta significativo es que Olivari propone un arte “inútil” junto con la anulación del mercado, pero para un imaginario tiempo futuro: “<<El arte es perfectamente inútil>>, vivirá su inutilidad concluyente en el mundo irreal de

lo imaginado”. En esta afirmación puede observarse como la posición se vuelve ambigua y compleja en varios sentidos: si por una parte proclama la inutilidad del arte; al mismo tiempo, este giro hacia cierto artepurismo no solamente está enunciado en tiempo futuro, sino previsto para un tiempo “irreal”.

Se trata de una profecía donde la literatura participa en la división de la jornada de trabajo como un producto de los momentos de ocio, y donde tampoco habría lugar para los escritores sometidos al mercado:

Los que venderán su pluma están, desde ya, descartados.
Roída su imaginación por la puerilidad de las pequeñas
dosis de arte que darán al mercado para disfrutar mayor
beneficio, su producción literaria será fruto de avaricia, de
avaricia, de contubernio entre editores y autores
irresponsables

Si en 1924, vender la pluma podía ser una aspiración legítima, aquí solamente aparece como sometimiento y en este punto, la formulación es más cercana a las figuraciones que proponía en 1923, la novela corta *¡Bésame en la boca Mariluisa!*, sobre el trabajo remunerado de escritor como una ocupación igualada a cualquier otra en el mercado laboral; lo que por otra parte, enfatiza las distancias y relaciones entre escritos estratégicos y elaboraciones literarias. Una de las predicciones de “Palabras que se lleva el viento”, vaticina que la literatura se podrá sustraer a su condición de mercancía. De hecho, de la libertad de las formas deriva la liberación económica del escritor:

Seremos libres para siempre y aun estaremos libres de la
esclavitud económica de nuestro parto artístico, porque
nuestros poemas se producirán para nuestro festival
mental y no habrá industrialización de la especie

Si bien podría suponerse que en 1929, Olivari efectivamente creía que era viable un arte puro en estos términos -esto es, un arte desentendido de la producción de una ganancia material-; que inscriba la fórmula en el futuro y la confine a ese “mundo irreal de lo imaginado”, sugieren que, en verdad, lo que propone es un eufemismo de lo imposible.

En este sentido, una cuestión más interesa anotar en “Palabras que se lleva el viento” que sintetiza el itinerario descrito en este capítulo. En 1929, lejos de diluirla, la flexión vanguardista afirma la articulación entre zonas de la cultura y circuitos de

producción y consumo que organizó la trayectoria de Olivari porque alega: “Estamos escribiendo para nuestros compañeros y para el pueblo”. Afirmación de un programa de acción que al pensar en su público reúne, en definitiva, vanguardia y mercado.

La conjunción, entonces, enuncia las posiciones simultáneas que definen el programa y la trayectoria de Olivari, según buscamos seguir en este capítulo. A medida que transita el campo literario, Olivari no solamente elige sobre qué escribir y cómo hacerlo, explicita para qué lo hace y qué piensa sobre su escritura, sino que también decide sobre su sociabilidad literaria. El recorrido sugirió un movimiento que se define y redefine en una tensión entre la *necesidad* y la elección, en tanto motivaciones y modos de posicionarse que se entremezclan. Si en los comienzos, las decisiones parecen guiadas en mayor grado por imposiciones de necesidad, a medida que Olivari transita el espacio literario y empieza a poder distanciarse de las urgencias materiales se revelan como cada vez más, producto de elecciones estratégicas y deliberadas. A su vez, sugiere un mayor conocimiento de las reglas que dominan ese espacio y de las posibilidades de actuar sobre ellas, y en este sentido, también varían las necesidades simbólicas.

Si en este capítulo rodeamos las preguntas sobre la constitución y la identidad social del escritor en tanto problemas vinculados con un proceso de cambios que implicó imaginar a la escritura literaria como una actividad productiva rentable y, a partir de ahí, revisar las figuras que se consideraban pertinentes; será necesario precisar estas cuestiones en la construcción de un proyecto estético. Es posible continuar este recorrido y las tensiones que lo atraviesan siguiendo el proceso de construcción de una lengua literaria. Así como la figura de escritor y el modo en que imagina su lugar en la sociedad se construyen a través de diálogos, más o menos confrontativos, con las figuras disponibles, la elección y elaboración de una lengua se revela en este recorrido, atravesada por un proceso similar. A las preguntas que formulamos inicialmente sobre qué es y cómo se hace un escritor se agregan interrogantes en torno a con qué lengua se escribe literatura, qué se hace con los modelos disponibles, o si es necesario abandonar, modificar o *corregir* la lengua aprendida.

Capítulo 2

1-El problema de la lengua de la literatura en los años de 1920

La historia crítica y social de la cultura ha establecido que la década de 1920 fue central para la historia literaria argentina debido a un conjunto de cuestiones que anticipamos. En esos años se consolidó y complejizó el proceso modernizador -iniciado en los últimos decenios del siglo XIX- que transformó el campo cultural local. La numerosa llegada de inmigrantes junto con las políticas de alfabetización y el proceso de expansión editorial, convergen en este momento profundizando la ampliación de los hasta entonces estrechos márgenes del mundo literario. Así, se produjeron nuevas formas de sociabilidad, se generaron diferentes instancias de ingreso y de consagración en el campo cultural y se configuraron otras imágenes de escritor que convivían con las establecidas; a su vez, la diversificación del público lector favoreció la consolidación de circuitos alternativos para la circulación de bienes culturales. De esta manera, se hicieron visibles zonas que no estaban forzosamente vinculadas con la tradicional cultura letrada, o que se relacionaban con ella de modos diferenciados de los tradicionales, y que debían disputar por su derecho a participar en ese universo (Montaldo, “Polémicas”; Romero y Gutiérrez; Sarlo).

El problema de la lengua –que, como es sabido, fue motivo de arduas discusiones desde la llamada “Generación del 37”- en este contexto adquirió otras definiciones que requieren contextualizarse en la historia de esos debates. De acuerdo con las interpretaciones elaboradas por la crítica, Espósito sintetiza la discusión en torno al predominio de dos modos de pensar la lengua literaria hasta aproximadamente el primer centenario:

[Para la Generación del 37] esta cuestión se vincula con un programa cultural de autonomía lingüística, correlato de la autonomía política del ideario republicano; la lengua literaria nacional es un bien que se debe construir, un producto histórico, un elemento más de los que sustituirán el vacío del desierto argentino. En la última década del siglo XIX, en cambio, adquiere otro sentido en el contexto de lo que se puede denominar el ideario nacionalista. La lengua literaria es ahora una esencia, un tesoro latente en la tradición (64)

A su vez, en los años de 1920, la lengua literaria será un factor más en el proceso de modernización que atravesaba el campo literario. En este sentido, será más visible que ya no se puede hablar de una única lengua para la literatura, sino de un conjunto heterogéneo de *lenguas literarias*, en tanto la ampliación del campo, con su consecuente estratificación, hizo posible la coexistencia – altamente conflictiva- de disímiles ideologías estéticas. La lengua literaria será entonces construcción de cada escritor, una parte fundamental de su proyecto como artista. Porque además, también entran en juego en la disputa las imágenes sociales de escritor. La discusión sobre cuáles eran los materiales lingüísticos que podían ingresar a la literatura y cuáles las formas más adecuadas para tratarlos encuentra en estas condiciones del campo, nuevos actores. Si hasta entonces la literatura argentina se había pensado como un espacio unificado en el que las diferencias que se desarrollaban resultaban admisibles porque eran diferencias en el interior de una elite, la fractura que había comenzado a producirse con la llegada de la inmigración y el proceso de alfabetización masiva, constatable en la década del veinte, vuelve improbable hablar de una sola cultura (Sarlo, “Oralidad y lenguas extranjeras” 275).²¹³

En la década de 1920, entonces, se profundiza la separación entre lengua literaria y Estado, condición de posibilidad para el desarrollo de un campo literario con pretensiones de autonomía. Por este proceso, la lengua literaria dejaba de ser patrimonio de un reducido grupo letrado con influencia en las políticas estatales, para incorporar no sólo a sectores más amplios de la población, sino a escritores que, aún con raíces en la tradicional cultura letrada, desarrollaban su práctica literaria tanto al margen de las políticas culturales o educativas oficiales como en relación indirecta con los debates políticos que se acaloraban en otros ámbitos de la opinión pública.²¹⁴

Pero al mismo tiempo, como señala Salto (2006), los debates sobre la lengua literaria estuvieron ligados desde sus comienzos con una polémica más amplia en torno a la llamada “lengua vulgar”. En el ámbito rioplatense, los debates registraron una tensión entre

²¹³ Según Sarlo, el eje que articuló las posiciones con respecto al debate sobre la lengua en la década de 1920, fue la relación de los diversos actores - inmigrantes o miembros de la elite letrada- con las lenguas extranjeras. Sin embargo, de sus argumentaciones se desprende que se trataba de un conflicto de clases, aunque la autora no enfatice este aspecto.

²¹⁴ Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges constituyen ejemplo de este último grupo.

una lengua literaria normativizada y otra que incorporaba –en diferentes grados y niveles– variantes locales, registros catalogados como “vulgares”. Esta tensión, lejos de resolverse en los años veinte mantuvo toda su virulencia debido a la incorporación de nuevos actores sociales en la escena cultural pública:

serán estas otras voces, estos otros registros y lectos los que comenzarán a corroer la incipiente postulación de una literatura nacional y a proponer una literatura de la interacción y del contacto entre los diferentes sujetos étnicos, sociales y políticos (Salto 2006)

En este sentido, como dijimos, a partir del segundo salto modernizador ya no se podrá hablar de una única y coherente lengua literaria nacional, en tanto coexistían escrituras que respondían a nociones de lo literario muy diferentes. Es decir que para dar cuenta de la literatura argentina durante esos años, será imprescindible considerar la heterogeneidad de relaciones que cada escritor o grupo establecía con las variantes locales, con los tropos y figuras del habla cotidiana, y, en suma, con todo el conjunto de “desviaciones” de la lengua estándar.

Durante los llamados años veinte, entonces, algunos escritores recurren a esos otros usos de la lengua para desestabilizar un tipo de escritura literaria que percibían como estandarizada y de lenguaje cristalizado y, en un campo literario moderno, ya no parecía adecuada para la construcción y consolidación de proyectos estéticos particulares. Se trataba de búsquedas vinculadas con las nuevas condiciones del campo, donde al mismo tiempo, entre los cambios culturales que se producían, también revisaban las concepciones de literatura. Si estas “innovaciones” fueron explicadas históricamente por la crítica a partir de sus vínculos con los movimientos de la vanguardia –y efectivamente forman parte de ella–, de acuerdo con lo que venimos desarrollando también podrían entenderse en sus conexiones con los debates sobre la lengua en el contexto latinoamericano; en sus repercusiones trasatlánticas; y, en el más restringido espacio rioplatense, en sus interrelaciones con el proceso modernizador, en el intrincado conjunto de transformaciones sociales asociadas a la inmigración que lo acompañó, y sus efectos más o menos próximos, más o menos remotos o indirectos. Es decir que se trataba de un proceso altamente conflictivo y complejo atravesado por debates diferentes, con tradiciones propias, pero que

confluyen en este desarrollo: las vanguardias, las discusiones sobre el idioma nacional y su relación con el español peninsular, pero también con la heterogénea y móvil composición social de la ciudad de Buenos Aires y la ampliación del universo letrado.

Como en todo proceso cultural, en las discusiones participan posiciones residuales que ocupan espacios dominantes en el campo y señalan los términos de la disputa (Williams, *Marxismo y literatura*). Habría entonces, por lo menos dos ejes que persisten en las controversias sobre la lengua, que también podrían pensarse como dos facetas del mismo problema, uno es “el idioma argentino”; el otro, estrechamente relacionado con el primero (o incluso si se quiere, incluido en él), es el de la relación de la lengua escrita con una oralidad rioplatense en transformación, pero que en 1920 encuentra muchas de sus formas ya convencionalizadas. Con respecto a ambas cuestiones se pronuncian (explícita o implícitamente) los escritores durante el período. En relación a ellas definirán o concretarán sus escrituras y como un hilo que las atraviesa, delinearán también su identidad social como escritores. En otras palabras, en tanto la escritura como actividad productiva interviene en la construcción de sus identidades sociales, los sentidos que atribuyen a la escritura literaria y la relación que establecen con la lengua incidirán en las imágenes de escritor que propongan, pero no solo para sí, por supuesto, sino también, y de un modo a menudo controversial, para el resto de sus colegas.

En este contexto, los gramáticos y lingüistas asumieron un lugar activo en la discusión. En tanto figuras de especialistas que evidenciaban una separación en esferas de actividades, acompañaron el movimiento de modernización del campo y su presencia confluyó en 1923, con la fundación del Instituto de Filología.

En 1922, Arturo Costa Álvarez, uno de los gramáticos que protagonizó los debates durante la década, publica *Nuestra lengua*. El libro tuvo una amplia y favorable repercusión en diarios y revistas y parece haber inaugurado la querrela en los años de 1920 (Di Tullio, “Conflictos”).²¹⁵ Costa Álvarez recorre las posiciones de escritores y políticos que se

²¹⁵ Una evidencia del éxito editorial que constituyó el libro se registra en la leyenda “segundo millar” impresa en la tapa de la edición que examinamos. Di Tullio, por su parte, explica: “En las múltiples aristas de las ideas, los sentimientos y las políticas, la “cuestión del idioma” se ha debatido como parte de un programa cultural, político, ideológico. Los que han intervenido han sido protagonistas en diferentes esferas de la vida

habían ocupado del problema de la lengua dentro del ámbito local para subrayar los aspectos que apoyan su tesis: inscribiéndose en una larga tradición, suscribe que la lengua literaria establece el modelo de la lengua culta ideal, que a su vez se corresponde con una lengua castiza y pura. De esta forma, Costa Álvarez critica la denominación de un idioma “nacional” o “argentino” y su posibilidad. El gramático entiende que un idioma “privativo” implicaría aislamiento e incomunicación, pero sobre todo, ve en la conformación de un “idioma argentino” y en el interés de quienes lo fomentan, una fuente de corrupción lingüística. Sin embargo, en consonancia con el tono anti-hispánico de la década, sí cree en el derecho y la capacidad de los lingüistas argentinos para decidir sobre la gramática y el diccionario. Así, argumenta esta posición reseñando las ideas de Echeverría, Alberdi, Sarmiento y Gutiérrez, entre otros. Aunque menciona declaraciones de estos escritores que no coinciden con las suyas, se las ingenia para manipularlas o recortarlas y resaltar solo aquellos argumentos en consonancia con los propios, operaciones que lo llevan también a discutir con lecturas e interpretaciones divergentes.

En las ejemplificaciones de Costa Álvarez, se advierte que piensa a la lengua como una marca de clase y en este sentido, expone su incomodidad frente a los cambios sociales vinculados a la inmigración y a la emergencia de los sectores populares. Así acusa por ejemplo, al “español adulterado de los inmigrantes” (55), o a las “jergas gringocriollas, fungosidad lingüística común a todo país abierto a la inmigración analfabeta en gran escala” (97).

En esta misma línea, describe con un tono horrorizado cómo se compondría ese “idioma nacional”:

Con el lenguaje gauchesco, el lunfardo presidiario, el guirigay arrabalero, las jergas gringocriollas, un puñado de vocablos guaraníes, quichuas y araucanos, el inglés para los deportes y el francés para las modas, todo ello ligado en concordancias falsas o trucas, o por preposiciones elegidas al azar, y presentado en giros cuidadosamente galicados al efecto de dar vista, aroma y

intelectual o institucional. Hasta aquí [comienzos de la década de 1920] no ha sido abordada como objeto de reflexión y de estudio. Esta nueva perspectiva la inaugura quien se erige como “el especialista” en su historia y en su proyección: el periodista y traductor platense Arturo Costa Álvarez, que decide llenar ese vacío. En 1922 Costa Álvarez publicó *Nuestra lengua*” (Di Tullio, “Conflictos” 574).

sabor de néctar al bodrio, hay ya ingredientes de sobra para cocinar el idioma argentino (100)

La heterogeneidad que a comienzos de la década escandalizaba a Costa Álvarez, unos años más tarde será reivindicada con diferentes matices desde otras zonas del campo. La mirada de Costa Álvarez es apocalíptica y no escatima críticas a quienes identifica como responsables. La pérdida de *pureza* implicada en la aceptación de un idioma conformado a partir de esa mezcla, encontraría sus causas en una educación escolar deficiente, en los periódicos “populacheros” (86; 74) en la cada vez más difundida literatura criollista, y en el descuido de los círculos intelectuales:

El gobierno muestra una indiferencia olímpica a la cuestión de la enseñanza de la lengua [...] La prensa descuida el estilo de sus cronistas, que tienden a aplebeyarla exagerando los títulos a la yanqui y usando altisonancias [...] En las revistas de estudio y en las literarias campa soberanamente el galicismo de vocabulario y de sintaxis (134)

Sin embargo, su libro dedica mayor espacio a los escritores que denomina “plebeyos” (28; 72; 73; 74; 97; 98; 134; etc.). Según Costa Álvarez, el criollismo introdujo en “el templo de las letras” al escritor plebeyo; clasificación que engloba a payadores, versificadores y autores de escrituras populares. Pero pareciera que al gramático le molesta menos la “incorrección” lingüística, que la abundancia de una escritura y unos textos que, no obstante, circunscribe a un circuito claramente definido: “El escritor plebeyo tiene el privilegio de la fecundidad ilimitada, que la naturaleza acuerda a todos los animales inferiores” [...] “estas versadas forman en las librerías suburbanas un surtido que llega a ser monstruoso” (97). Costa Álvarez propone a este escritor como una figura desprovista de los atributos que podían otorgarle legitimidad de acuerdo con sus criterios. La animalización y la monstruosidad del exceso productivo –figuraciones reiteradas en el libro- confluyen en la descripción del “escritor plebeyo” que escribía –afirmaba Costa Álvarez- motivado principalmente por intereses comerciales. De acuerdo con su descripción, el que antes cantaba al gaucho, ahora lo hace al compadrito arrabalero: “Y el escritor plebeyo ataca el nuevo filón de la mina” (98). De esta forma, Costa Álvarez actualiza la polémica sobre la lengua incluyendo en su descripción los problemas de un campo cultural modificado no solo por la incorporación creciente de nuevos actores, sino por la presencia cada vez más

notoria y diversificada de una industria cultural tal como describimos en el capítulo anterior. Además explicita que la elección de una lengua y la elaboración de un modo de escribir, o el ejercicio de ciertas prácticas de escritura, conllevan la construcción de una identidad social. Esto es, cuando nombra esas escrituras populares también elabora una imagen, les atribuye un sentido y un valor que formaba parte del estado de la cultura de la época.

Dicho de otro modo, si reseñamos brevemente las ideas de Costa Álvarez es porque sus afirmaciones dan cuenta del modo en que podía ser pensado durante esos años, por un vasto sector de la sociedad, el fenómeno de ampliación que señalamos, y presenta los términos en que era descripto.

En similar sentido, aunque en relación al sencillismo, se había pronunciado un año antes el joven Borges en las páginas de *Nosotros*:

Desplazar el lenguaje cotidiano hacia la literatura, es un error [...] retórica vergonzante, tan postiza y deliberada como la jerigonza académica, o las palabrejas en lunfardo que se desparraman por cualquier obra nacional, para crear el ambiente (“Ultraísmo”)

Tanto Borges como Costa Álvarez advierten que la incorporación de algunas formas de la oralidad urbana contemporánea a la lengua de la literatura, constituye una equivocación, una práctica negativa para la literatura. Borges propone, como se sabe, el tono y la grafía de una oralidad criolla culta idealmente anclada en un pasado previo a la llegada masiva de la inmigración.²¹⁶

En esta trama, es decir sobre el horizonte que el conjunto de estos debates habrían instalado y al mismo tiempo advertido, se inscribe la obra de Nicolás Olivari. El escritor se posiciona en las disputas sobre la lengua en la zona de los que poseen escaso capital simbólico: hijo de inmigrantes italianos, pertenecía a la emergente clase media porteña y no contaba con las credenciales que en ese momento podrían autorizarlo a participar en la

²¹⁶ Borges en *El idioma de los argentinos* (1928), cita la autoridad lingüística de Costa Álvarez para apoyar sus críticas a los académicos españoles y al lunfardo.

discusión. Mientras que su español escrito, en una primera instancia, fue aprendido y moldeado en la escuela primaria; su español hablado se formó escuchando a los inmigrantes, en las calles del Once, que a inicios del siglo era todavía un barrio periférico. Esta dualidad y el conflicto del recién llegado constituirán sus textos desde los comienzos. Olivari circula en una zona que se corresponde con las características de las escrituras que Costa Álvarez llama “plebeyas” y “barbáricas”, y se distancia del modelo de escritor disciplinado, “que realice en prosa o en poesía el desiderátum de escribir, como argentino, en el más correcto castellano” (Costa Alvarez 76). Como resulta evidente, se trata de una legitimidad diferente y que será necesario construir.

Aunque Olivari no mencione a Costa Álvarez, su producción y movimientos dentro del campo dan cuenta de los problemas sintetizados y responden a esa disputa. Las elecciones escriturarias de Olivari se posicionan con respecto al vocabulario y la gramática del idioma en un lugar cercano al que Costa Álvarez defenestraba como “bodrio” del idioma argentino. Formulación que Olivari defenderá explícitamente cuando por ejemplo en 1927, se pronuncia en la polémica del “Meridiano”: “Hablamos su lengua por casualidad, pero la hablamos tan mal que impertinentemente nos estamos haciendo un idioma argentino”. Y concluye con una advertencia que evidencia la radicalidad y el antagonismo de su posición: “Dentro de unos pocos años nos tendrán que traducir” (Olivari, “Extrangulemos al meridiano” [sic]).

De allí pues, que en la producción de Olivari a lo largo de la década pueda seguirse una trayectoria en la que se desliza de los usos “socialmente vivos” de la lengua para desde ellos modular una lengua propia:²¹⁷ los ancla en su escritura y los cruza de un modo particular con los usos letrados diluyendo los límites entre lo que la cultura construye como dominios diferenciados.

Sin embargo, en sus primeros escritos Olivari buscará producir literatura intentando mantenerse dentro de un registro “culto”, aunque no sin tensiones; para lo que incorporará

²¹⁷ Los escritos de Olivari figuran un movimiento congruente al señalado por Françoise Perus: “la ‘lengua literaria’ no conquista su ‘autonomía’ respecto de los usos administrativos y jurídicos del idioma de que se trate, sino que se define y redefine deslindándose de los usos ‘vulgares’ – o sea, prácticos y socialmente vivos (y no sólo ‘populares’) – de este mismo idioma” (Perus 367).

formas letradas convencionales, reconocibles en las estéticas finiseculares. Así, la búsqueda de estilo alto, que por momentos produce el efecto de escritura esforzada –y forzada-, estará acompañada por marcas de una oralidad urbana desprestigiada, por una sintaxis y una ortografía vacilantes -o al margen de las convenciones-; y por la problematización de cuestiones lingüísticas como parte de la configuración de la identidad del escritor, en el marco de conflictos culturales más amplios.

Con los años, Olivari se irá separando de los usos letrados prestigiosos para afirmar una concepción de literatura basada en la reivindicación del habla de la calle porteña, en el uso de “la palabra sucia y del adjetivo maloliente” (Olivari, “Nicolás Olivari tiene la palabra” 250), y en la defensa de una escritura calificada de incorrecta desde el punto de vista de la custodia de la normativa lingüística. Es posible, entonces, figurar una parábola en su producción desde una escritura que si bien todavía producía de acuerdo con los cánones dominantes para una zona del espacio cultural y literario,²¹⁸ también se resistía a los mismos; hacia una escritura que incorporará en el lenguaje poético las formas que, en ese momento, eran soslayadas por las nociones de literatura dominantes. Este recorrido describe entonces, no solo un camino hacia la producción de una voz propia y el hallazgo de una estrategia, sino que informa además, sobre un proceso más amplio que modifica el lugar de la palabra hablada y de materiales vinculados a la cultura de los sectores populares en la escritura literaria. Esta palabra hablada en los textos de Olivari, como veremos, está compuesta por una mezcla de formas de decir cristalizadas en la conversación urbana porteña, por coloquialismos, términos del lunfardo, neologismos, palabras de otras lenguas y las llamadas “malas palabras”, a nivel léxico; y por una sintaxis coloquial, a nivel gramatical. Pero sobre todo se trata de producir una lengua literaria con una oralidad desprestigiada: la de los sectores populares situada en los años veinte, producto de las mezclas inmigratorias y de la urbanización creciente, de la vida en la ciudad moderna; es

²¹⁸ Se trata de un rasgo que anticipamos en el capítulo precedente a partir de lo que A. Prieto llamó el “fantasma del estilo”, y que establece como parámetro de lo literario la creencia en una escritura de matriz modernista. Prieto observa que la condición dominante de estos parámetros pondría a quienes los rechazaran bajo la sospecha de no dominar adecuadamente el idioma, su herramienta profesional. Por su parte, Juárez estudia cómo persiste en las narraciones de Arlt esta matriz modernista y decadente cada vez que busca producir un “estilo alto” (Juárez). Sobre los cultismos en Arlt, también véase Capdevila (Gramuglio, *El imperio realista*).

decir atravesada por los medios masivos de comunicación, por los espectáculos baratos, los divertimentos populares y el cine.

En la producción de Olivari durante la década pueden distinguirse, entonces, de acuerdo con esta parábola que sigue el proceso de construcción de una lengua literaria propia, dos etapas o fases enlazadas en un movimiento de cambios y también, continuidades. Un primer momento, el de los comienzos, incluye la narrativa publicada entre 1922 y 1923, y se caracteriza por la vacilación entre una escritura que *se dejaría llevar* por esas formas y contenidos ligados a los sectores populares, por las hablas y gustos supuestamente plebeyos, a la vez que resiste y busca controlar, acotar y censurar esas manifestaciones desprestigiadas a través de intervenciones del narrador, de figuraciones, del modo en que se resuelve un conflicto, de un uso aceptado o de recursos tipográficos. En otras palabras, en los primeros escritos que Olivari publica -su libro de cuentos *Carne al sol* (1922); y dos de sus novelas breves: *La carne humillada* (1922), e *Historia de una muchachita loca* (1923)-, y que constituyen su carta de presentación en el espacio literario, la escritura exhibe una posición de cercanía y de fascinación hacia expresiones asociadas a la cultura popular del período en tensión con la incorporación de esas formas y contenidos dentro de los márgenes que las convenciones dominantes indicaban para la lengua literaria culta. En *¡Bésame en la boca Mariluisa!* (1923) -la última de las novelas cortas publicadas-, por su parte, el tono paródico de la escritura y la resolución de la historia marcan un punto de inflexión que anticipa las decisiones que Olivari tomará en la etapa posterior, donde asume la defensa de una escritura plebeya.

Esta segunda fase incluye a su vez, una elección genérica (si bien no es lo único que escribió, para editar como libro Olivari prefiere las poesías, así como cimienta una imagen de escritor “poeta”) y aunque no diluye la tensión entre lenguas, visible en la escritura de la primera etapa, sí exhibe una elección explícita. En *La amada infiel* (1924), *La musa de la mala pata* (1926), y *El gato escaldado* (1929), los contenidos y formas desprestigiados por sus anclajes en un circuito ampliado de producción constituyen una de las iniciativas de su programa. Es decir que Olivari, en estas escrituras poéticas, transforma en operación aquello que en su primera narrativa aparecía como irresolución, falla o contradicción. En sus tres poemarios, artículos, reportajes y prólogos de la década, reivindica -como la figura

de la parábola sugiere- una lengua literaria construida con elementos ligados a la cultura popular en tanto desprestigiados y en su mayoría, excluidos de la noción de literatura legítima dominante. Esta operación será un modo de producir una lengua literaria que a su vez, Olivari ancla en el espacio de una literatura nacional; es decir, una estrategia local de formación vanguardista cuyo principal frente de oposición estaba protagonizado por quienes sostenían una ideología literaria de tradición finisecular y humanista.

Es así que la novedad de esta lengua supondría un proceso de negaciones y la reacción adversa de quienes sustentaban nociones de literatura emparentadas con las de Costa Álvarez. Así, recibe la acusación de escribir mal y de no saber escribir. Antes de avanzar en el recorrido que organiza este capítulo, anotaremos brevemente algunas de esas reacciones para recomponer la discusión en la que se inscribe la escritura olivariana. Retomar, entonces, algunas de las reseñas dedicadas a sus poemarios restaura el horizonte que permite definir a la literatura de Olivari como vanguardista en tanto la lengua literaria que construye se opone a una noción de literatura que dominaba en el espacio local.

Cuando en 1926, Olivari dio a conocer *La musa de la mala pata* - poemario cuya lengua literaria altera las convenciones más aceptadas sobre la lengua poética-, causó un violento rechazo en las zonas más tradicionales del campo literario. Basta leer la extensa reseña con formato de carta anónima que publica la revista *Nosotros*, elocuentemente titulada “Barbarización literaria” (X.X).²¹⁹ La nota sienta una posición crítica sobre la obra y la figura de Olivari y en el mismo movimiento, denuesta a los jóvenes de la vanguardia en su conjunto, acusándolos, precisamente, por su desinterés y rechazo hacia lo que consideraban perimido: “ese pueril desprecio por todo el pasado, hoy de moda entre tantos de los que se pretenden “nueva generación” ” (267).

²¹⁹ La reseña incluye una nota al pie que expresa la adhesión de los directores y sintetiza su opinión al respecto: “La dirección de *Nosotros*, coincidente con estas apreciaciones, confiesa que libros como el de que se trata, no debieran llamar por un solo instante la atención de la revista; por lo tanto, si da a conocer este artículo es porque él tiene un carácter general, muy oportuno en estos momentos” (261). El acuerdo con el “carácter general” y la advertencia sobre su *oportunidad* “en estos momentos”, permiten suponer el interés de los editores de *Nosotros* por sentar posición con respecto al conjunto de escrituras de la formación vanguardista y a un estado cambiante de la cultura.

Según el autor de la carta, Olivari es “un escritor bárbaro, que ni siquiera podría llamarse semiculto” (267). Las cuestiones ortográficas y “la mala retórica guaranga sin sintaxis, plagada de neologismos insensatos y de grotescos idiotismos (o como los llamen los gramáticos) y de palabras francesas” (262), son los argumentos que esgrime para fundamentar esas apreciaciones. Como resulta evidente, estas aclaraciones y el uso que el reseñista realiza de la palabra “barbarización” para caracterizar un estado de la lengua que desde su punto de vista, no se adecuaba a las normas vigentes, lo acercan a las alarmadas formulaciones de Costa Álvarez: “Los escritores barbáricos manejan con patriótica insolencia su lengua antigramatical y afrancesada” (94). El conjunto de estas intervenciones describen la zona ideológica que enfrenta la escritura olivariana –sustentada en una ideología sobre la literatura y sobre la lengua, pero también sobre la nacionalidad- y en este sentido, reiteramos, conocerlas permite subrayar el cambio que implican operaciones como la suya en la trama de los debates que agitaban el campo literario del momento. Es decir que no se trataba de operaciones aisladas sino que formaban parte de un proceso de cambios, como la alarmada descripción de Costa Álvarez insinúa.

En 1930, *Nosotros* vuelve a editar una crítica de similar tono con motivo del premio municipal otorgado a *El gato escaldado* (1929), pero esta vez se trata de una reseña breve y con la firma de López Palmero (“El gato escaldado. Poemas de Nicolás Olivari (reseña)”). Mientras que para ambos reseñistas, la literatura tenía el deber de establecer el modelo de lengua culta; en cambio, Olivari libera a la literatura de requerimientos lingüísticos, políticos y morales (“A mí no me importa nada la literatura como instrumento de perfección idiomática o sentimental. [...] soy un desprejuiciado en tal sentido” (“Nicolás Olivari tiene la palabra” 250)). De esta forma, sus críticas y posibilidades de lectura se restringen a controlar la adecuación gramatical e incluso, como en el caso que citamos, a verificar la moral que trasunta la corrección lingüística:

Y nada digamos de su idioma, por el que se vuelca el burdel y la más supina ignorancia de lo trascendental y de lo elemental en gramática y en decencia lingüística. Para el autor el idioma debe parecerse a las mujeres de su frecuentación, que por lo visto no le hablan sino en polaco (López Palmero, “El gato escaldado” 399)

Más allá del carácter reaccionario de las observaciones de López Palmero que señalan la persistencia de posiciones residuales en el debate sobre la lengua, sobre la inmigración y sobre la mujer;²²⁰ resulta evidente que se refiere a un objeto absolutamente diferente al que escribe Olivari. Cuando uno piensa que la lengua literaria es una construcción autónoma e independiente de la lingüística, de la gramática e incluso desvinculada de la retórica literaria clásica, cuestiona las jerarquías de los temas y del vocabulario, y extiende las fronteras no solamente entre géneros, sino entre dominios y zonas de la cultura; el otro reivindica una noción de literatura atada a los parámetros dominantes en la cultura letrada, más o menos patricia del siglo XIX.

“Barbarización literaria” (X.X.), por su parte, subraya el choque entre estas diferentes ideologías literarias con una muestra detallada del modo en que se leían los textos poéticos. El reseñista desmonta los procedimientos y recursos empleados por Olivari, pero los valora a partir de parámetros que evidencian una concepción de la lectura anacrónica para esta nueva forma de pensar la literatura. De hecho, ante una asociación inesperada o una imagen extraña, reclama verosimilitud y metáforas traducibles. De este modo, concentra las críticas en los significados de las palabras empleadas por Olivari y en la incoherencia de las relaciones que establece:

Y habrá gente ingenua que creará en la existencia de un “espíritu *precito*” y que tiene sentido “*tabla rasa del mimetismo*”, y “*crepúsculos icterísticos*”, y un “*pregusto esponjoso*”, y una “*voz semi-tumbada*”, y un “*rosicler gemado*”, y un “*quiste empotrado*”, etc., etc., etc. (265)²²¹

Este, y los abundantes fragmentos de similar tenor que componen la reseña, evidencian un modo de leer poesía que en tanto privilegia la búsqueda de sentido,²²² desconoce estos nuevos modos de escribir. A la vez, piensan que la literatura es la

²²⁰ El carácter residual de este modo de leer se subraya si observamos las semejanzas con un fragmento de una reseña de 1887, sobre las novelas de Gutiérrez, publicada en el *Anuario Bibliográfico*: “El estilo marcha de vulgaridad en vulgaridad..., repleto de un vocabulario recogido en los corrales y enriquecido en los conventillos y en las cárceles” (Año VIII, Buenos Aires, 1887. Citado por A. Prieto *El discurso criollista* 56).

²²¹ Las cursivas pertenecen al original.

²²² La preocupación del reseñista por encontrar un sentido lógico para lo que lee se evidencia en los recuentos detallados de los fragmentos que lo descolocan, incluso desde lo ortográfico. Otro ejemplo, además del citado: “En la página 43 me detienen “una tarde *canserosa*” (así, con *ese*; si hubiera querido decir cancerosa, con *ce*, no tendría sentido; ¿habrá querido sugerir algo de cansancio?)” (264-265).

expresión -a través de un lenguaje que pareciera transparente- de una realidad objetiva y única.

Al mismo tiempo, los comentarios de ambas reseñas subrayan que el diccionario que reivindica Olivari para la poesía y el idioma que escribe como literatura, no podían aceptarse del mismo modo en todas las zonas del campo literario. En este sentido, lo que las reseñas subrayan es un conflicto entre ideologías literarias que no encuentra resolución porque sustentan valoraciones contradictorias de los mismos elementos, a la vez que advierten sobre la emergencia de una novedad –visible en la escritura de Olivari- que no es posible explicar desde las nociones disponibles o más corrientes en ese momento. No se trata –o no se trata solamente- de disputas generacionales, sino de un malentendido que remite a diferentes posiciones, creencias y sistemas de valores sobre la literatura, la lengua y la cultura en general y que testifica cambios más amplios.

Para finalizar, la descripción negativa de un procedimiento que, sin embargo, caracteriza al arte de vanguardia y constituye uno de sus valores distintivos, ilustra sobre la importancia de estos desacuerdos y sintetiza el tenor de las diferencias:

La originalidad en el vestir no se consigue metiéndose en un cambalache judío con los ojos vendados y sacando de trecho en trecho la primera prenda que caiga en mano, para salir con las mangas de un saco puestas de pantalones, una bata cosaca en el pie izquierdo y un zapato de raso en el derecho, un frac con los faldones delante y las solapas a la espalda y una maceta como sombrero. Algo de eso hay en la originalidad “poética” de Olivari. Y es lástima” (“Barbarización literaria” 266)

El azar (“sacando [...] la primera prenda que caiga en mano”), la fragmentación (“las mangas del saco”, etc.), el collage (“una bata cosaca en el pie izquierdo y un zapato de raso en el derecho”, etc.), el absurdo y la ruptura de las fronteras de la lógica cotidiana (“un frac con los faldones delante y las solapas a la espalda y una maceta como sombrero”), sumados a la imagen del “camabalache judío” como una versión de los bazares que captaban la atención del artista moderno, resume el trabajo con los materiales que singulariza, según Bürger, al arte de vanguardia. Lo que el reseñista de *Nosotros* lee, en definitiva, en la literatura de Olivari es una definición del artista moderno como aquel que

une los fragmentos aislados de lo real y postula con ellos un significado arbitrario (Bürger, “La declinación del modernismo”; *Teoría de la vanguardia* 100).

2.1. De la vacilación a la operación deliberada

2.1.1. Saber escribir: la vacilación como respuesta

En los primeros escritos de Olivari –los cuentos de *Carne al sol* y las novelas breves *Historia de una muchachita loca* y *La carne humillada*, publicados entre 1919 y 1923- muchas de las marcas vinculadas a una lengua desprestigiada aparecen tensionadas por el intento de controlarlas y a su vez, participan en figuraciones donde domina una valoración negativa y deslegitimadora. Conocer las primeras escrituras de Olivari y describir los problemas que las atraviesan importa, entonces, para la comprensión de sus decisiones posteriores en el marco de su programa y en la trama de la literatura argentina.

Un análisis del conjunto de estos relatos evidencia que la escritura busca un “estilo alto” caracterizado por una proliferación de recursos retóricos que la vuelven hiperliteraria, en el sentido de que emplean una lengua cargada de imágenes, metáforas, comparaciones, y con una sintaxis compleja, abundante en subordinaciones y formas pronominales. Simultáneamente, los narradores respetan -y en los tres primeros títulos enfatizan- la convención que indicaba que debían expresarse en una lengua diferente a la de sus personajes.²²³ Sin embargo, al mismo tiempo, la escritura evidencia vacilaciones entre registros y una tensión entre estilos literarios así como, en un sentido más amplio, entre prácticas culturales que remiten a distintas zonas del espacio social. Es decir que Olivari se esmera en utilizar un vocabulario y una sintaxis característicos de la lengua escrita y de la retórica literaria aprendida como “cultura” –esto es, de la retórica que componía ese patrimonio estilístico común que describimos con Sarlo: una mezcla de modernismo, de decadentismo, de la novela sentimental francesa y española y de la literatura epigonal-,

²²³ Por ejemplo, Costa Álvarez señala citando a Payró: “[Payró ha dictado] esta regla de procedimiento con respecto al uso discreto de la lengua vulgar en el manejo del castellano: <<Una obra nacional no exige, para serlo, estar escrita en nuestra jerga vulgar; aunque puesta en boca de los personajes contribuya a pintarlos, y sea como el toque último del pincel, que hace exclamar ante el retrato de una persona: << ¡Está hablando!>>.” Y luego, sintetiza su posición: “Un gaucho, naturalmente, no puede ni en la ficción, hablar en correcto castellano” (130).

pero al mismo tiempo, no puede controlar por completo la irrupción de expresiones del lunfardo, del voseo o de formas de decir de la oralidad rioplatense, entre otras cuestiones que desarrollaremos más adelante. En este sentido, los relatos evidencian una tensión que se puede rastrear en distintos planos: mientras que en algunos de ellos (como en el cuento “Revelación” de *Carne sol* (1922)), el narrador manifiesta una indecisión entre prácticas culturales, formas y retóricas, a través de una voz que relata esas prácticas desde un lugar separado, pero que sin embargo, no termina de tomar distancia porque se muestra implicado e informado en detalle de convenciones que a veces también utiliza; en otros relatos además, la tensión modo puede seguirse del mismo en los conflictos que tematizan. Estas dos instancias donde leer la resistencia entre prácticas culturales en los relatos (ya sea a través de la posición vacilante del narrador o del conflicto que tematizan los cuentos), se superpone con otros problemas (como la identidad social del escritor, las representaciones sobre la mujer, las representaciones de las clases sociales y del espacio literario, entre otros), y permite aproximarse a la complejidad de cuestiones que se cruzan en la etapa inicial de construcción de una lengua literaria.

La tensión entre lenguas que se identifican con diferentes zonas de la cultura y que gozan de diverso grado de legitimidad aparece tematizada en “La bien plantada”, uno de los cuentos incluidos en *Carne al sol*, donde Olivari elabora ficcionalmente este problema poniendo en evidencia que podía ser vivido como una experiencia conflictiva. Así construye un relato que articula algunos de los significados que circulaban en la sociedad de ese momento con figuras que retomará en otros escritos. Una cita en la que el narrador describe y valora una modalidad del lenguaje popular permite leer la forma en que se presentaba esa tensión: “Lo había jurado Antonia, lo había jurado en su jerga arrabalera de muchacha de fábrica y de <<milonga>>, más de milonga que de fábrica” (40). Esta descripción del personaje femenino a partir del modo en que habla, con su matiz en apariencia condenatorio, sintetiza el tono del relato. Si bien el narrador explicita su distancia con respecto al modo de expresarse de la mujer, la búsqueda de precisión –el uso restringido que propone para “jerga arrabalera”: “más de milonga que de fábrica”– sugiere otro tipo de aproximaciones, cierta familiaridad informada dentro de la cual esas variantes – si la jerga es de una obrera o de una prostituta– no resultan sutilezas. El texto se ubica, a partir de esta proximidad, en una zona ambigua con respecto al modo en que representa las

formas de hablar de los sectores populares. Ambigüedad que será profundizada en la resolución conflictiva de la narración. El protagonista del cuento, Federico, es un estudiante que se enamora de Antonia, una joven empleada de un taller contiguo a su pieza de conventillo; el muchacho intenta con insistencia producir un encuentro sexual, pero solo obtiene reacciones de desprecio. En la escena final, el estudiante prácticamente intenta violarla y se produce una lucha cuerpo a cuerpo entre ambos hasta que ella logra escapar y le muestra que prefiere tener relaciones con cualquier obrero antes que con él: en la huida toma al primer hombre que encuentra en el taller y exhibiéndose ante Federico, en una demostración de liberalidad sexual que podría juzgarse inusual para la moral de la época, pero que concuerda con la del conjunto de los relatos, consuma la relación en el recoveco de una escalera.

A través del narrador de “La bien plantada”, entonces, Olivari apela a una convención cuando refiere a la “jerga arrabalera” de la mujer, pero desarrolla una variante cargada de ambigüedad. Por una parte, opera una corrección de la fórmula manifiesta en la decisión de especificarla. Por otra, la descripción de Antonia evidencia tanto la fascinación que ejerce sobre el narrador como su distancia. Antonia, es “la bien plantada”, una mujer hermosa que sabe lo que quiere y despierta el deseo, pero cuando habla se expresa en su jerga prostibularia o con la “síntesis” de un “rezongo” (40). A la vez, el narrador recurre a animalizaciones para representarla: durante el acto sexual, único momento donde Antonia es “sumisa y casi casta”, parece una “polla blanca” (40); o cuando pasa delante de Federico, es como “una hermosa vaca” dispuesta a atropellar aquello que interfiera en su camino (43).²²⁴ Las descripciones de la mujer –asociada a lo popular, ignorante, instintivo, e impulsivo– anticipan la musa plebeya que Olivari hará centro de su poesía, como veremos, desde 1924. Si en “El verdadero encanto de la bohemia” (1922), y en *La carne humillada* (1922), la mujer pertenecía a las capas medias emergentes –en ambos casos, los personajes

²²⁴ La animalización de la mujer reaparece tanto en los relatos como en las poesías posteriores a través de comparaciones similares a las citadas. Así, en *¡Bésame en la boca Mariluisa!* (1923), desarrolla y explica el símil entre la mujer y la vaca a partir de la mansedumbre en un fragmento de retórica modernista que describe la belleza de Mariluisa en analogía con el campo (“Hembra sencilla, pareces una vaca, por la grupa, por la blancura de tus sienes y por la sumisión de tu mirada. Y es tu mejor elogio identificarte a las mansas bestias que inhalaban su calor al Salvador” (19)). A su vez, la comparación con la vaca se reiterará en el poema “Mi mujer”, de *La musa de la mala pata* (1926), para sugerir también el vínculo con el campo como símbolo de lo argentino, según veremos más adelante.

femeninos accedían a la educación formal- “La bien plantada” en cambio, figura una mujer trabajadora. Si las figuras femeninas en los relatos estudiados introducían los valores de una cultura mercantilizada, en “La bien plantada” este problema no aparece. Mientras que en los cuentos de 1922 y en las novelas, la relación ficcionalizada con un personaje femenino de las clases populares y en ascenso se construye como un conflicto imposible de resolver y la posición del narrador alterna entre la aprobación y la condena; en las poesías posteriores, en cambio, la amada será una musa plebeya y, aunque también se registran versos donde el sujeto poético se distancia de sus preferencias y gustos, la relación es afirmativa: desde *La amada infiel* las figuras de una mujer relacionada con lo popular son la musa del poeta, es decir que se trata de una figura que habla de la literatura.

¿Pero qué es lo que produce en Antonia ese efecto de rechazo hacia el joven? El narrador explica el motivo de su desprecio: “[ella] odiaba intuitivamente a la cultura que en él entreveía al rociarla con sus piropos, flúidos [sic] y armoniosos”. Además de los líricos piropos del estudiante, propuestos como antítesis de la jerga arrabalera de la chica, ella desprecia la apariencia demasiado pulcra y débil de Federico quien representa una imagen asociada a la típica figura romántica: “las manos tan blancas, tan pálidas” (41). De hecho, para insultarlo, Antonia le grita “tísico” al joven estudiante. A través del discurso indirecto primero y luego, en boca de Antonia, Federico, por su modo de hablar y también por su aspecto, “no [es] macho” (41 y 44). Es decir que esa figura de estudiante pobre puede vincularse a una imagen de artista romántico a través de los tópicos de la debilidad física, la palidez, la manera en que se vincula con las mujeres y ciertas formas de expresarse.

Esta figura de estudiante constituiría una versión del joven poeta romántico representado en “El verdadero encanto de la bohemia” o en las novelas cortas. Se trata de personajes que en la etapa de juventud se autfigurán poetas y actúan de acuerdo con lo que el conjunto de estos relatos caracteriza como una sensibilidad romántica e idealista. En este sentido, a partir de estas escrituras fue posible leer una configuración según la cual el romanticismo acompañaba una imagen de artista residual y vigente en el espacio social, signada por el fracaso sentimental y en pugna con una figura de escritor emergente que debía adaptarse a la creciente mercantilización. A su vez, el romanticismo es en los textos un conglomerado de creencias, sensibilidades y sentimientos que organizan las

subjetividades de los personajes o del narrador; algunos de cuyos tópicos giran en torno a una visión idealizada del amor y de la mujer; a un modelo sentimental de conquista amorosa; o a la pobreza material acompañada de una visión del arte como vocación desinteresada.

De acuerdo con lo estudiado en el capítulo precedente, y “La bien plantada” puede leerse en consonancia, mientras los personajes masculinos se acercan a las convenciones del ideal romántico, las relaciones amorosas están signadas por el fracaso. De esta forma, los patrones de conducta asociados al romanticismo -incluidos y en este cuento, subrayados los modos de expresarse- detonan los conflictos de la narración e impiden la comunicación entre las parejas de personajes.

Este cuento en particular, entonces, subraya la distancia entre dos sujetos que no obstante compartir un mismo espacio social (el llamado “margen” por la historia cultural y literaria), no pueden acercarse. La lucha final remarca la conflictividad violenta de la situación, incluso en su sentido de violencia física evidente en la pelea por poseer a la mujer y en la resistencia de ella, como condensación de las pugnas simbólicas entre estratos o fracciones culturales; esto es, la disputa entre la jerga del arrabal y una variante de “estilo elevado” (o sería más acertado llamarlo estilo escolar, ya que no se trata del estilo alto vinculado al habla de los sectores patricios, sino de una apropiación o modalidad de los sectores populares y medios cultos), que aquí representa la retórica romántica trasmutada en piropo. Una lucha, por otra parte, que pone en escena la ambigüedad del deseo en un juego de movimientos de provocación y de rechazo (“Antonia triunfaba tranquilamente, lo azuzaba corriéndose hacia un extremo y al allegarse él, de un puñetazo tras una hábil zancadilla que hacía honor a su prosapia conventillera, lo derrumbaba contra los muebles” (43)). En “La bien plantada”, entonces, la tensión entre registros de habla que a su vez, representan zonas diferenciadas del universo cultural, se propone como una oposición inconciliable. A pesar del deseo del estudiante pobre por poseer a esa mujer de jerga arrabalera –y aún a pesar de que el narrador lo presente como “mal hablado”²²⁵- y de la satisfacción de ella al provocarlo, no hay negociación posible. Por un lado, el relato subraya

²²⁵ El narrador describe a Federico y a sus amigos como un grupo de estudiantes “troneras, mal hablados” (39).

que ni todas las pobrezas son iguales, ni todo “el pueblo” habla de la misma manera. Pero también, o mejor, en el sistema del cuento –al igual que en el resto de la narrativa olivariana del período- no todas las jergas o los usos populares tienen el mismo estatus.

“La bien plantada”, además, plantea bajo la forma de una confrontación en torno a modelos de virilidad, una disputa entre estilos literarios. Antonia, reiteramos, rechaza a Federico por no ser “macho” y compara su estrategia para acercarse a través de los piropos con el “gesto moreiresco” de los hombres que la seducían: “Ante el recuerdo de la fuerza y de las hazañas de sus machos, Antonia despreciaba aún más a Federico; verlo así, que daba risa, alto y esmirriado, de camisa tan pulcra” (41). El cuento propone dos clases de hombres: los brutales y fuertes que le gustan a Antonia y los muchachos débiles, dedicados a estudiar, con aires intelectuales y de aspecto romántico, que ella desprecia. Mientras que Federico asediaba a Antonia con “sus deseos [...] espiritualizados, en el piropo galante que sin cesar vertía” (41), y con esta actitud solo provoca su risa; ella en cambio, imagina –según el narrador- la escena de seducción y conquista como una demostración de fuerza física:

quiere ser disputada, a puñetazos, a dentelladas, a puñaladas si se da el caso, para luego, sumisa y casi casta, humillarse al estrujón del vencedor, que insolente y sin tapujos, revolotea al hembraje de los bailes suburbanos, haciendo empalidecer de rabia a los aprendices de matones con su gesto moreiresco: cacareo de gallo espolonado sobre la polla blanca (40)

Más allá de la imagen sobre la mujer que construyen estos fragmentos también puede leerse una disputa entre estilos literarios que, a su vez, delimita un recorte y una definición de lo popular, en la descripción de los estilos de conquista amorosa. Como señalamos anteriormente, al tiempo que uno remite a una retórica romántica, y el narrador funda el desprecio de Antonia hacia el joven en su “cultura” y su pulcritud, marcas que podrían leerse como signos de legitimidad desde un punto de vista ligado a la tradición letrada y contrapuesto al de la mujer; para describir el otro estilo recurre al explícito atributo de “moreiresco”, y lo sintetiza mediante una escena familiar para una zona de la literatura popular desde, por lo menos, la gauchesca: el duelo criollo que deviene en

representación de pelea –con puños o puñaladas- en “los bailes suburbanos”, en los tangos, sainetes y dramas criollistas.²²⁶

En esta descripción de las modalidades de conquista interviene un tópico que circulaba de modo insistente en las discusiones sobre una literatura legítima, al menos durante la década de 1920: para elogiar determinadas manifestaciones estéticas muchos discursos recurrían a un campo semántico en torno a la virilidad. En este sentido, los usos de calificativos que remitían a una masculinidad asociada a la fuerza física eran habituales cuando se buscaba elogiar manifestaciones de la cultura popular argentina; o defender el estilo de la literatura realista. En efecto, los escritores asociados a la izquierda política componían visiones positivas de alguna expresión literaria y deslegitimaban otras a partir de parámetros de valentía, sinceridad y coraje como atributos masculinos.²²⁷ En esta línea, por ejemplo, en 1922, en el prólogo que Olivari escribió para *La carne humillada*, definía al realismo “como una protesta amarga, viril, de las estupideces noñas, que en nuestra literatura actual se mienten”; y en *¡Bésame en la boca Mariluís!* (1923), el narrador defiende una “pluma realista y recia” (13).

Con todo, en “La bien plantada”, es la mujer la que condensa las propiedades de fuerza y dureza aplicadas a la literatura: “[Antonia] lo despreciaba como recia hembra que era”; y el hombre que la pretende, en cambio, carece del tipo de virilidad acorde a esos parámetros. Desde esta perspectiva, en este cuento la confrontación entre los personajes subraya la aproximación a una noción de lo popular que se figura en vínculo con lo

²²⁶ El epígrafe y la dedicatoria de “La bien plantada”, proponen un juego de sentidos ambiguos en esta línea. Por un lado, el epígrafe de Ramón Pérez de Ayala toma partido por una de las tensiones que propone el relato: se trata de una condena al intelectualismo, a la actitud encarnada por el personaje de Federico “suprimamos el vestigio de la inteligencia especulativa a fin de enardecer las potencias elementales de la vida [...] porque la vida es ante todo una mera manifestación biológica”. Por otro, la dedicatoria del cuento al escritor Lorenzo Stanchina –amigo de Olivari- “que tiene de la mujer un concepto troglodítico de hombre primitivo” (39), refuerza la ambigüedad porque no se sabe si ese hombre primitivo puede asociarse a una visión romántica y libresca que confía en que la mujer puede ceder ante palabras bellas; o al contrario, si desde el sentido dominante, el primitivo remite al malevo que posee a la mujer haciendo gala de su rudeza física.

²²⁷ Gilman, al estudiar la polémica entre boedistas y martinferistas, comenta: “*Extrema Izquierda*, describe míticamente un origen de clase ligado a una definición de lo sexual. Orientado en este registro, la oposición que plantea es de “maricones” contra “hombres”. La cuestión de la virilidad, asociada al mundo del trabajo y la izquierda política se convierte en argumento de la legitimidad de una lectura y una escritura” (59). Lo mismo advierten Eujenián y Giordano: “Una oposición semejante es la que ponen en juego los jóvenes vanguardistas de *Inicial* cuando declaran su rechazo a todo lo que hay de engaño, impotencia y *feminidad* en el arte y en la política” (405).

femenino, y apela a su vez, gracias a los tópicos del coraje y de la valentía a una masculinidad ligada a la gauchesca. De allí que el énfasis en esta delimitación de lo popular insista en figurarse en contraste con el romanticismo, pero donde romanticismo se entiende como aquello que remitiría a la cultura letrada tradicional.

Estas figuraciones que enlazan lo popular y lo valiente con palabras que remiten a lo masculino se pueden seguir años más tarde en *La musa de la mala pata*, cuando el sujeto poético de “¿Sabes compañero?” propone realizar “el mismo gesto macho/ de aquel otro versolari, de aquel otro payador” para inscribirse en la tradición de la literatura popular argentina. De esta forma, el gesto macho -al igual que el moreiresco en 1922- quedaba ligado en Olivari a la disputa por el derecho a escribir una literatura de atributos populares, donde el gesto es el arrojito y el acto de valentía exhibidos en la pelea por la mujer, en el cuento; y en el suicidio público en pos de una literatura argentina, en el poema.

En suma, “La bien plantada” exhibe cierta seducción por los registros “plebeyos”, dicho en los condenatorios términos de la época,²²⁸ a la vez que se esfuerza por separarse de estas formas de decir desprestigiadas. La atracción resulta evidente en el deseo que despierta Antonia tanto en el personaje como en el narrador, pero insistimos en que se trata de una fascinación ambivalente. Se produce un movimiento complejo en el que su modo de hablar y también el tipo de trato que se dice espera de un hombre, generan en el narrador una atracción ambigua que oscila entre la admiración y la condena. Las descripciones de la mujer están cargadas de erotismo y, de hecho, lo que el narrador refiere son sus fantasías ante la vista del cuerpo de Antonia, así, por ejemplo, sus caderas “hacían imaginar un lecho de amor” (39). A su vez, la figura de Antonia propone un ritual de conquista amorosa alejada de los tópicos románticos y sentimentales, aunque a la medida de los dramas criollistas y próximo al tango²²⁹, formas culturales que también eran condenadas como parte de la escritura “plebeya”.

²²⁸ Véase como ejemplo Costa Alvarez (1922).

²²⁹ En este sentido, reiteramos la siguiente descripción que evidencia el tono fascinado del narrador: “[Antonia] antes que ser poseída, quiere ser disputada, a puñetazos, a dentelladas, a puñaladas si se da el caso, para luego, sumisa y casi casta, humillarse al estrujón del vencedor, que insolente y sin tapujos, revolotea al hembraje de los bailes suburbanos, haciendo empalidecer de rabia a los aprendices de matones con su gesto moreiresco: cacareo de gallo espolonado sobre la polla blanca” (40).

Sin embargo, al mismo tiempo, la voz narradora no adopta el estilo de Antonia, sino que busca producir un “estilo alto”, como evidenciaba el uso culto de “harmoniosos” para calificar los piropos que ella despreciaba por percibir en esas palabras la cultura del estudiante (“y odiaba intuitivamente a la cultura que en él entreveía al rociarla con sus piropos, flúidos [sic] y harmoniosos” (40)).²³⁰ Al mismo tiempo, para construir este estilo, al igual que en el resto del libro y que en las novelas, poetiza la prosa -a través de alteraciones sintácticas y de un abundante empleo de imágenes y metáforas- y recurre a algunos rasgos de la imaginería modernista, cuestión que ampliaremos en detalle más adelante. Así, por ejemplo, una descripción temporal recurre a un léxico típicamente literario que recuerda a la retórica de Gálvez: “Reverberaba un fuerte sol de Enero, el bochorno de la canícula aquietaba todo el rumor de la casa” (41). O elabora la descripción de Antonia a partir de imágenes cristalizadas: “De pronto, el descanso de la escalera se llenó gloriosamente de luz” (42); y unas líneas más adelante: “un efluvio sensual parecía ascender con ella, magnificándola toda, haciendo de aquella robusta hembra una Juno majestuosa” (42).

A la vez, como parte de las fluctuaciones que caracterizan estas escrituras, el narrador emplea algunos términos considerados en ese momento poco adecuados para el uso literario por sus vínculos con el lunfardo o su origen coloquial: “entre una Pandecta enmohecida del poco uso y una enorme cantidad de puchos” (39).

Estas ambigüedades serán con el tiempo marcas de un programa. Es decir que ciertas características que en las primeras escrituras eran leídas como fallas y desperfectos desde el punto de vista que reclamaba relatos coherentes, luego devendrán en decisiones de la escritura. En otros términos: las vacilaciones, ambigüedades y resoluciones conflictivas que esta primera etapa desarrolla en relación con las formas de la cultura más desprestigiadas, según anticipamos, se resolverán como formulación explícita y afirmación estratégica de un programa, apenas un par de años después. Así, la constelación de

²³⁰ Este es por supuesto, un problema un poco más complejo que el de la elección de un término en tanto no podemos saber quién escribe la “h”. La otra cuestión que aquí se mezcla es la de las vacilaciones de la escritura en el nivel ortográfico y que en esa frase -que por un lado tilda “flúidos” y por otro, conserva la grafía culta para “harmoniosos” - aparecen sintetizadas. Sin embargo, resultaría difícil y en algún caso caprichoso resolver cuáles fueron decisiones del linotipista y cuáles del escritor.

significados que rodeaba a las figuras femeninas en los textos y permitía pensarlas en analogía con la literatura, o con una lengua vinculada a los sectores urbanos emergentes, se sostendrá en las poesías posteriores, pero ya no mediante la vacilación en el sentido que aquí desarrollamos, ni de tortuosos acercamientos imposibles.

En este trayecto, un poema de *La amada infiel* (1924), señala un punto de acercamiento a la formulación de la musa plebeya como eje de un programa: “La ola negra”, el primer texto del apartado “Versos Anti- Románticos”, ancla el costado humorístico de la vertiente desacralizadora de esta poética en una noción de lo popular indisociable de lo femenino.

Con el tono de una conversación, “La ola negra” contrasta dos posiciones ante uno de los motivos más difundidos del poema romántico: la expresión de sentimientos de angustia y tristeza. Por un lado, se ubica el sujeto poético autofigurado como poeta que se deja arrastrar por esos sentimientos (“Mira como sube la angustia, como sube!.../está creciendo como un mar, /se hincha flotante la negra nube/de mi mal.”); y por otra parte, está “ella” –un “ella” no definido, pero que en el sistema del poemario podríamos pensar como su amada infiel y por ende, su musa- que se puede salvar porque se ríe del tópico. Es decir que la actitud del poeta que cree en esa sensibilidad romántica y configura su experiencia a partir de esa creencia (“te digo que eligiendo va un poeta/su nivel. // Habrá que recibirla dignamente/y no hacerla esperar. /Sube, sube angustia; tristemente/te abro el alma en par”), encuentra su contrapunto en una posición femenina que se define por la risa frente a esa actitud creyente:

Como eres un sello de aristocracia
tendrás que ahogarme a mí.
A ella perdónala en mérito a su gracia
y porque plebeya se reirá de ti

Mientras que el narrador de “La bien plantada”, asumía una posición ambivalente con respecto al desprecio y la risa de Antonia, y el de *Historia de una muchachita loca*, condenaba igualmente la risa de Nérida y la seriedad de Pedro; en “La ola negra”, en cambio, el sujeto poético defiende explícitamente a esta musa plebeya y pide un perdón que

justifica en su condición “baja” y que vincula -tan estrechamente que deriva una característica de la otra (“y porque plebeya se reirá de ti”)- a la capacidad de reírse. Sin embargo, al contrario de la musa, el poeta podría sucumbir a causa de la ola (que sería una metáfora de la angustia del poeta romántico) porque en tanto marca de aristocracia, es un rasgo de distinción y no puede evitar considerarla con seriedad. Una seriedad que, al igual que en *Historia de una muchachita loca*, asociamos con la creencia en una pose de artista necesaria para jugar *los juegos sociales socialmente reconocidos*.

En este poema, como en las narraciones de la primera etapa, el humor es una capacidad de los personajes femeninos; pero además, aquí, por analogía caracteriza a la musa del poeta llamada “plebeya”. Es decir que la musa plebeya configura la posibilidad de distanciarse de la tradición lírica junto con la creencia en los juegos serios de la literatura, o mejor, aparece como la clave para separarse de un modo de configurar la experiencia que presta creencia a ciertos valores y formas de explicar el mundo, y más específicamente, de definir la práctica literaria y una identidad de artista. En otras palabras, la risa ingresa a la escritura de la mano de personajes femeninos inscriptos en el espacio ampliado de la cultura; personajes femeninos que a su vez, exhiben formas de vida y valores de una sociedad mercantilizada. Estos primeros textos, entonces, plantean una disputa entre una imagen de artista ligado a una subjetividad romántica y una mujer -o una huella, una voz enunciada en femenino- a la que ese modo de vivir y actuar le provoca risa o desprecio y burla, como anotamos en “La bien plantada” y antes, en las novelas breves. Una vez asumida la intención desacralizadora -es decir, una vez este conflicto constituye una toma de posición- la disputa se disuelve en las poesías (aunque, como veremos, otra forma de ambivalencia emerge en la posición del sujeto poético) y, como en “La ola negra”, la formulación de la musa plebeya posibilita explícitamente la deconstrucción de los tópicos románticos. Operación que no se limita a la figura del artista, sino a la lengua literaria en su conjunto.

En el resto de la narrativa de este primer período, junto con oscilaciones estilísticas como las detalladas, Olivari propone un narrador que insiste en diferenciarse de las preferencias retóricas de sus personajes y del modo en que utilizan el lenguaje. Tanto porque se trataba de la convención en uso como porque involucraba de acuerdo con los

parámetros críticos vigentes, una valoración de su habilidad como escritor. Aunque no parece posible pensar el problema de la lengua en todos los relatos del mismo modo que en “La bien plantada”; los narradores lo tematizan cada vez que describen los espacios sociales en que se mueven sus personajes. Se trata, sin dudas, de un tipo de descripción que en su conjunto debe vincularse a los procedimientos del realismo, pero además, la literatura olivariana de estos años insiste en recurrir a la lengua para construir indicadores de personalidad o de ambiente con una persistencia que sugiere antes que la construcción de verosímil, una preocupación de su programa. Es decir: en la literatura de Olivari abundan las reflexiones, comentarios o especificaciones descriptivas sobre la lengua que emplean los personajes, la que circula en determinado espacio o que elige el narrador, y este conjunto presenta una intensidad que permite suponer una sensibilidad atenta al problema.

La lengua constituye, entonces, un tópico de los relatos que evidencia vacilaciones como las señaladas. Así, en “Un festín en el Bajo Belgrano” (Olivari, *Carne al sol* 16-23), mientras describe a los habitantes de “la quema de la basura”, el narrador desliza una reflexión sobre el uso de una palabra en lunfardo que acordaba con las valoraciones dominantes (“el vulgo con desprecio que nace de su misma ignorancia, llama «atorrantes»”). De este modo, enfatiza el tono de denuncia del relato, a la vez que construye esa posición separada característica del realismo. En el mismo cuento, la representación de los personajes incluye diversas referencias a su lenguaje que confirman las apreciaciones que busca instaurar la lengua legítima (“Pero eso a modo de gusanos hablaban. Se oían nítidas en la pureza azul-oscuro del ambiente, interjecciones robustas, gruñidos que parecían surgir de una piara...” (18)). En similar línea, el narrador de “Sol del mediodía” construye una imagen animalizada del “peonaje” fundiendo sus voces (“bufidos y gritos guturales”) con las vacas que arrear (53). Esta imagen resulta significativa en el contexto de la escritura olivariana porque asocia la producción de una voz gutural a sujetos populares: se trata de un vínculo que profundizará en la construcción de su propia voz poética, aunque por supuesto, como un modo de cuestionar las valoraciones y usos dominantes. Es así posible verificar en el conjunto de estas reflexiones, comentarios y especificaciones, que el narrador también construye una posición distanciada con respecto a las zonas sociales que figura y a determinados registros y usos de la lengua, incluyendo una forma de lengua literaria.

Sin embargo, también se registran vacilaciones y en algunos fragmentos la posición del narrador no es tan concluyente, como puede leerse en la novela breve *La carne humillada* (1922). En este caso, leer el relato en clave paródica impide considerar seriamente las impugnaciones de Nicolás –el narrador protagonista- a la forma de hablar de su novia. Así se manifiesta “dolorido de su acento conventillero” (33), por ejemplo. O critica los “chistes obscenos [sic]” (9) de los amigos y los describe negativamente: “[eran de] cultura tan soez, que sus galanterías eran siempre piropos de doble sentido, proyectiles gordos...” (11). Al mismo tiempo, el narrador se expresa con una mezcla de frases hechas, coloquiales y cristalizadas que alterna con un discurso hiperliterario, cargado de referencias, citas y recursos retóricos. Por ejemplo, dilata declararse a la Chola porque teme “no poder cumplir” (12), o describe a una de las hermanas como “lengua larga y muy viva” (9), y aclara que siente horror de “quedarse para vestir santos” (9); mientras que la otra es “mala como la peste” (12). Con un léxico aún más coloquial, y enfatizando el contraste paródico, relata cómo uno de los personajes masculinos haciéndose el reumático, tocaba “el trasero de la vieja” (8). Estas expresiones conviven, por ejemplo, con monólogos extensos y elaborados: “Y que sea la lujuria, la lujuria que ellas despertarán, la que a su vera vele siempre sin piedad [...] ansien[sic] lavarse, un solo minuto, en la fresca fontana del amor verdadero” (37). El tono autoparódico del narrador exagera tanto su pose espiritualista como sus sentimientos de horror frente al estilo de vida de los personajes que integran “la clase media argentina”, pero al mismo tiempo, exhibe un lenguaje que lo instala en esa zona que denigra y relativiza una distancia con respecto a esos usos de la lengua que en cuentos como los citados, resulta más enfática.

En suma, la abundancia de indicaciones sobre la lengua y el lenguaje en el conjunto de los relatos que Olivari escribe entre 1922 y 1923, construye una percepción con respecto a cuestiones como su elección, uso y aprendizaje que evidencia su condición problemática y altamente conflictiva. En otras palabras, las insistentes acotaciones acerca de la lengua en los relatos de Olivari no serían un detalle más y aleatorio de una convención sobre el retrato de los personajes; sino el indicio de una inquietud en la cual despunta la posición del escritor, su condición de recién llegado al campo literario y un determinado estado de la cultura en el que este tema en particular, condensaba una serie de diferencias y disimetrías que lo configuraban como un conflicto complejo.

Entre este tipo de reflexiones sobre el lenguaje desperdigadas en los distintos relatos, algunas se relacionan específicamente con sus usos literarios, artísticos y políticos. En “Revelación” (7-15), el primer cuento de *Carne al sol*, es posible pensar un caso de este uso.²³¹ La historia narrada en tercera persona transcurre en una noche, dentro del espacio de un salón de inmigrantes llamado “Italia Unita” durante un “baile familiar” con “función” organizado por el gremio de vidrieros y donde el protagonista, Julio, vende caramelos. En la fiesta barrial los concurrentes bailan tangos y asisten a una representación “soporífera” de “versos románticos” (10), en la que actúa la mujer que enamora, o deslumbra, a Julio, el joven vendedor de golosinas. Para desarrollar los hechos y dar cuenta de sus impresiones, el narrador construye un “estilo alto” a partir de una prosa estilizada, donde las marcas de la oralidad y del lenguaje callejero aparecen controladas tipográficamente. De este modo, en consonancia con los otros cuentos de *Carne al sol*, y con las novelas breves, pero separándose de los poemas posteriores, las palabras del italiano se encuentran entrecomilladas cuando las usa el narrador (“re galantuomo”; “vendetta” (7)). Sin embargo, algunos neologismos se cuelan sin marcas, como sucede con “flirts” (8), tal vez porque son indicios de modernidad. También, junto con expresiones populares o de uso coloquial señaladas por comillas, aparecen otras incorporadas directamente al discurso: “esperando «el caso clavado»», para embromar al tenorio, metiéndole los caramelos en los ojos” (8).

Pero la distancia del narrador con respecto a los personajes se evidencia no solo por el empleo de cierto léxico, sino mediante evaluaciones explícitas de las modalidades estilísticas y estéticas que gozarían de la aceptación popular, y que aquí presenta implicadas en dos tipos de consumos culturales de amplia difusión en el período: la conferencia y la representación teatral. Por un lado, describe entre burlón e irónico, pero claramente distanciado, la admiración que despierta entre los concurrentes al baile el discurso lleno de “elogios y lugares comunes” de “Un señor calvo y gordo” que “hablaba desde el estrado”. Una imagen centrada en lo lingüístico, por demás elocuente del modo en que el narrador figura a ese público, condensa su evaluación del discurso político e institucional (puesto que pertenece a un gremio organizado, el de vidrieros), a la vez que subraya la pasividad

²³¹ A fines de 1922, el relato también se publicó en la colección *Yo sé todo*, suplemento de cuentos ilustrados de la *Novela de Bolsillo*. El suplemento se vendía por separado, a veinte centavos, y era publicitado como un conjunto de “cuentos de horror, amor, y dolor” (Olivari, *La carne humillada s/p*).

del auditorio (al extremo de que la boca pierde su capacidad de emitir el habla y se usa para algo parecido a la escucha), insiste en la calidad de la lengua empleada: “metiendo todo el raudal chabacano de aquel flujo de palabras, en la boca abierta de los escuchantes” (11). El fragmento cierra señalando irónicamente que el orador, un “rentista de la vecindad”, aspiraba a seguir hablando hasta que “lo hicieran concejal” (11). Más allá de las evaluaciones sobre la lengua, esta clase de comentarios -podría decirse: cínicos- sobre prácticas políticas institucionales son recurrentes en el conjunto de la literatura de Olivari durante la década.²³²

Por otra parte, explicita la censura del gusto romántico, o mejor, de cierta apropiación de textos del romanticismo en un fragmento que relata la puesta en escena “aburriendo en tres largos actos...” (10) de los versos de “Campodrón”.²³³ Para el narrador los versos son “vulgares y chillones” (11), y el acento del recitado, “ridículo”. Aquí ya no es posible registrar ironía o burla, el tono es severo y francamente crítico. Probablemente porque el narrador se encuentra implicado de un modo diferente al fragmento anterior - donde se trataba un discurso político- y necesita marcar sin matices una distancia estética con respecto a esos usos “vulgares” de la literatura. De hecho, vuelve a usar el calificativo “vulgar” que aplicaba a los versos, pero sustantivado y en un sentido más abarcador:

Pero él [Julio] no notaba la vulgaridad del espectáculo. Qué iba a notar, si le parecía su voz [la de la mujer], envuelta entre la música disonante de los adjetivos terminados en <<an>> y en <<zón>>, la más divina sinfonía! (11)

De acuerdo con la cita, el enamoramiento le impide a Julio advertir “la vulgaridad del espectáculo” y el desentono de la poesía, cuestiones que, en cambio, sí señala el narrador. Una vez más, los términos de la valoración coinciden con los de quienes ocupan

²³² Señalamos dos ejemplos: en *¡Bésame la boca Mariluisa!* el narrador expresa: “claudiqué como un diputado socialista”; en *La musa de la mala pata*: “tu voz es mi rabia que me tiene alerta/de la estupidez constitucional del medio ambiente” (“Los amores albinos”).

²³³ Seguramente, se trata de Francisco Camprodón (1815-1880), poeta y dramaturgo español, autor de dramas como *Flor de un día* y *Espinas de una flor*; así como de numerosos libretos de zarzuela con los que alcanzó gran popularidad en América. Sobre Camprodón véase: Juan de Madrid, «Don Francisco Camprodón», en *La Ilustración Española y Americana*, 25, (5 de noviembre de 1870): 399. Sobre la repercusión de Campodrón en el teatro argentino: Dubatti, Jorge. *El teatro de José Echegaray en Buenos Aires (1877-1900)*.

las posiciones dominantes en el debate por definir una lengua legítima; aunque no será del mismo modo a medida que avance la década.

En ambos fragmentos –el que refiere el discurso político y el que sintetiza la representación teatral- el narrador se detiene en la evaluación del lenguaje empleado por los personajes. De esta forma, así como insinúa su especial sensibilidad para detectar la centralidad del asunto “lenguaje” en la época; también subraya su propia competencia capaz de notar los lugares comunes, de determinar que el lenguaje es chabacano y vulgar o que las rimas son disonantes. Estas afirmaciones refuerzan la intención de marcar una posición diferente a la que censura, e indican la presencia de una ideología de la lengua que queda contradicha o desestabilizada en otros fragmentos del libro. De hecho, es factible leer esa tensión entre discursos y registros hacia el interior de cada cuento, pero también en el libro considerado como conjunto. En otras palabras, la presencia en *Carne al sol* de una ideología sobre la lengua literaria y su desestabilización puede seguirse, como anotamos, en las enunciaciones de los narradores de cada relato contrastadas con sus elecciones retóricas y de estilo, y en algunos de los conflictos que proponen o figuran los cuentos, según leímos en “La bien plantada”.

Así, el narrador de “Revelación” -aunque con diferencias, todavía cercano al de “La bien plantada”- exhibe un sentimiento de distancia y de rechazo hacia modalidades de expresión asociadas a los sectores populares respecto de los que tampoco puede ocultar cierta cercanía. Una proximidad que aquí aparece soslayada, pero que irá ganando terreno en otros relatos y escrituras de Olivari en este período. En este sentido la tensión señala, además, una franja del repertorio de materiales que como veremos, integrarán su producción poética poco después.

Desde esta perspectiva, “Revelación” registra un momento en el cual se podría leer un tipo de cercanía entre el narrador y sus personajes, a la vez que una probable figuración del lector. Aunque no se trata de una cercanía específicamente relacionada con el uso de la lengua, resulta pertinente reparar en ella porque permite aproximarse al espacio en que se inscribieron estas escrituras y pensar las vacilaciones que señalamos. Cuando comienza la relación sexual entre Julio y la actriz que lo enamora, el narrador informa que al vendedor de golosinas se le caen todas las monedas que había obtenido ese día (“Las monedas

provenientes de la venta de caramelos, rodaron por el suelo, caídas del estrujado traje” (15)); y luego, en el párrafo final aclara: “y sin cuidarse de las moneditas ahí desparramadas, se fue a la calle” (15). Podríamos arriesgar que esta aclaración no se debe solamente al intento de conservar cierta coherencia estructural en el relato -a la intención de no dejar cabos sueltos-; sino más bien a la decisión de subrayar un dato (se sentía tan “triste” y “desdichado” que ni siquiera pudo pensar en sus “moneditas”, el trabajo de todo un día) que, presumimos, resulta especialmente significativo de la zona social en la que se posiciona la escritura; es decir del tipo de sensibilidad de un narrador en condiciones de dimensionar esos detalles y de imaginar a un lector capaz de recuperar esa información y a partir de ahí, comprender y tal vez, solidarizarse con la situación del personaje. Este es el tipo de cercanía que ocupará mayor espacio en escritos posteriores y que probablemente les hizo pensar a Sarlo (*Una modernidad periférica*), a Romano y a Prieto (*Breve historia*), en la presencia de un yo solidario al leer la poesía de Olivari.

Al mismo tiempo, a pesar de la distancia que los narradores de los distintos relatos explicitan respecto de una sensibilidad ligada a una matriz romántica -distancia que los sucesos en cada historia corroboran- muchos fragmentos de esas mismas narraciones recurren a una lengua de raigambre romántica para dar cuenta de problemas generalmente vinculados a los ideales y a la confrontación con ciertas experiencias de una sociedad moderna. En este sentido, el personaje femenino del cuento “La caída”, protagoniza un conflicto similar al personaje masculino de “Revelación”; incluso desde sus nombres (Julio-Juliana) podrían leerse como pares simétricos. Como vimos en el capítulo anterior, Olivari problematiza la visión idealizada del objeto amado en sus relatos menos como un efecto del enamoramiento que de una mirada ingenua a la que asocia estrechamente con una concepción “romántica” de la vida.²³⁴

La “revelación” del título del cuento alude tanto a la experiencia del despertar sexual de Julio condensado en el instante en que descubre a la mujer y queda encandilado, atiborrado de fantasías (9), como a la desilusión que le sobreviene luego de esta primera

²³⁴ Este problema, como estudiamos, constituye una de las entradas posibles a las novelas cortas *La carne humillada* (1922) e *Historia de una muchachita loca* (1923), donde la idealización a su vez, se construye como un efecto de las lecturas de los personajes.

relación amorosa. Es decir que el final señala la única solución que pareciera admisible: el fracaso de ese tipo de ideal. Julio huye decepcionado, “desvanecida [su] ilusión de niño” (15), porque luego de haber consumado la relación sexual, la mujer se ha convertido en un cuerpo, es una pura carnalidad: “la encontró babeando, casi expirante en el ardor de su carne inhaita, revoloteando con sus muslos estremecidos” (15). Como en el resto de los relatos de iniciación de Olivari (la mayoría de los cuentos de *Carne al sol* y las dos novelas cortas citadas en nota), el final del recorrido implica el fracaso del ideal primero. La coincidencia con “La caída” se refuerza porque el narrador elige describir las experiencias de desilusión en términos similares:

“[Juliana] y se sintió vencida, anulada tras la última rebeldía licuada en una lágrima” (“La caída” 29)

“Julio se llenó de tristeza, de una infinita tristeza de cosa vacía, vencida, anulada...” (“Revelación” 15)

Cuando pierden la castidad, los dos personajes sufren la decepción del ideal amoroso que, en el caso de Juliana, se vincula de manera mucho más evidente con el amor romántico. En esta escena final, Juliana guarda el vestido que la había acompañado durante todo el relato: su “vestidito blanco, cargado de farbalaes y con un gran moño de cinta azul en la cintura” (24; 25; 26; 27; 30). Por si acaso el símbolo no era aún lo suficientemente explícito, el narrador decide explicar: “[el vestido] emblema que fue de esperanza, el tesoro desaparecido”. Las pérdidas de la ilusión juvenil y de la virginidad ocurren simultáneamente, y para dar cuenta de este ingreso al mundo adulto Olivari necesita volver a escribir los motivos de la tristeza y del vacío románticos, aún a pesar de haber manifestado una posición distanciada del romanticismo a través del relato de los sucesos y de las observaciones del narrador. En otras palabras, para explicar o describir la experiencia de frustración y el sentimiento de fracaso sentimental, utiliza un tipo de lenguaje que, sin embargo, rechaza en otros niveles del relato. Volveremos sobre estas figuraciones más adelante, cuando abordemos los vínculos que estas escrituras establecen con la literatura de Carriego.

En suma, esta ambivalencia y tensión entre lenguas atraviesa distintos planos en el conjunto de los primeros escritos de Olivari. En este sentido, la relación conflictiva que representan los personajes tendría su correlato en el conflicto del escritor ante los lenguajes

que se le presentan como posibles para escribir. O, dicho de un modo que puede resultar obvio, pero que en tanto condición de posibilidad de la escritura aquí queda subrayada: un escritor no puede desprenderse de los registros que componen su capital cultural en el momento en que ingresa al campo, esos serán los materiales con los que contará para fundar su lengua, ya sea afirmándolos, vacilando en las incomodidades que le producen sus divergencias o produciendo su desestabilización.

2.1.2. Saber escribir: el modernismo, un modelo de lengua escrita

Las narraciones de esta etapa, entonces, producen en diferentes grados el efecto de una labor de escritura esforzada que se esmera por utilizar un lenguaje y unas formas retóricas “cultas”, que en muchos de sus fragmentos no fluyen “naturalmente” -como fluían los piropos del estudiante del cuento analizado-, y en cambio ponen en primer plano el hecho de que nos encontramos frente a lenguaje escrito. Se trata de una escritura trabajada que o bien intenta despojarse de las marcas de oralidad y no siempre lo logra; o bien incorpora intencionalmente ambos registros: si exagera el uso de los recursos de la escritura literaria, también intercala, de manera inesperada, expresiones coloquiales. Aquí lo literario es una mezcla –a veces recargada- de adjetivación modernista, imágenes románticas, descripciones que apelan a un diccionario naturalista y expresiones en un castellano escolarizado que por momentos, remeda el tipo de español característico de los económicos libros importados desde la península.

El modernismo literario era junto con el romanticismo, como se recuerda, la otra tendencia estética que alcanzaba aceptación y difusión masiva a través del mercado cultural. Sin embargo, en contraposición a la relación que la escritura de Olivari establece con la estética romántica durante esta primera etapa, el modernismo no alcanza a constituir un frente de oposición, o por lo menos, no del mismo modo. Como se pudo vislumbrar en algunos de los fragmentos ya citados, muchos de los rasgos retóricos de la lengua modernista conforman para estos cuentos un parámetro de lengua literaria, provee un diccionario y muchas de sus imágenes. En principio, porque el modernismo conservaba a comienzos de 1920, una valorización prestigiosa en el espacio ampliado de la cultura que asociaba varios de sus rasgos a un ideal de literatura alta (Sarlo, *El imperio* 59), cuestión que el joven escritor, con un pasado escolar reciente, no puede obviar o reducir por

completo. Pero a su vez, el modernismo de Olivari presenta algunas peculiaridades en consonancia con la zona del realismo en que se sitúa. Así, despoja a su escritura de referencias a lujos o refinamientos, ajuste en el que inciden tanto la lectura de Evaristo Carriego como la de Manuel Gálvez; y aunque sí incorpora elementos de la cultura clásica, como veremos más adelante, opera sobre estos usos para descolocarlos de sus sentidos autorizados. En esta dirección, el modernismo posibilitará un movimiento de reescritura que le permitirá a Olivari configurar uno de los rasgos de su lengua: la reflexión sobre sí misma y el humorismo. Como sucedía con muchos de sus contemporáneos, Olivari encuentra en esta literatura una estética productiva, pero anticuada. En sus primeros textos se registra, entonces, una tensión entre el empleo de un diccionario y de recursos que remiten al modernismo y su cuestionamiento.

“Chispean turbados los ojos de Pan”

El epígrafe de “Revelación”, el cuento que, reiteramos, abre *Carne al sol*, es el último verso de “Leda” (1892), uno de los poemas en que Rubén Darío construye la figura del cisne como un símbolo modernista. Una cita “antes de comenzar” - advierte Derrida - marca “el tono dejando resonar algunas palabras cuyo sentido o forma deberían dominar la escena” (Derrida, *Mal de archivo* 2). El verso que escoge Olivari (en el que Pan, como una figura traviesa y lasciva, espía desde el “fondo verdoso de fronda tupida” (Darío) la escena erótica entre Leda y el cisne), señala una de las zonas de la escritura donde la impronta modernista resuena con mayor intensidad: la del erotismo. En estas escenas los párrafos se abarrotan de comparaciones y metáforas que a través de descripciones demoradas preparan al lector para el momento culminante. Si estas eran algunas de las convenciones retóricas preferibles para considerar que una lengua era literaria, resulta entonces comprensible su acumulación en escritos que abordaban una temática que fácilmente podía arrojarlos fuera de lo que se pensaba como literatura; en este sentido, era clave el desarrollo de esa vertiente erótica desarrollada por los escritos modernistas.²³⁵

²³⁵ Una de las modalidades que tuvieron estas escrituras eróticas puede seguirse a partir de “Los doce gozos” de Lugones y *Los maitines de la noche* de Herrera y Reissig. Al respecto, Sarlo afirma que estos títulos “desataron” una “gran ola de sonetos eróticos y perfectos” (Sarlo, “La poesía postmodernista” 99).

En “Revelación” se puede leer un ejemplo de esta estrategia, probablemente destinada a provocar las fantasías del lector a través del relato de la paulatina incitación del deseo del protagonista:

Ella abrió el nácar de su palma para recibirlo. Las manos chocaron. La de ella, fuerte como una garra de lirios, la suya tímida, temblorosa, como un ala desfalleciente... (13)

Pero al tiempo que la escritura se estetiza en fragmentos como el anterior, cercanos a un lenguaje poético anclado en un diccionario y una simbología reconocibles en los textos del modernismo, Olivari escribe segmentos eróticos directos y explícitos en los que, no obstante, continúa procurando un estilo retórico elaborado a través, por ejemplo, del lenguaje cuidado y de la acumulación de adjetivos:

La artista se estaba desnudando. Un trozo de corpiño, corriéndose hacia abajo, le plantó un seno en el aire. Robusto, henchido, erecto, electrizó la punta mórbida a Julio que se quedó clavado, mudo, casi muerto (12)

Para señalar otro caso, en el cuento “Sol de mediodía” (53-56), ubicado en un ambiente rural, el espacio pareciera ser tan solo un pretexto para situar la acción erótica, centro de la historia. Se trata de una escena de campo con recargadas descripciones del ambiente y de los personajes que impregnan de erotismo el conjunto del relato, el menos dramático del libro. Luego de arrear las vacas a un corral, Braulio encuentra a Flora lavando la ropa y cantando. La vista de la muchacha mojada despierta -bajo el sol del mediodía- su deseo. Pero hasta que esto ocurre, una larga sucesión de párrafos intensamente estilizados informan lo que sucede en ese paisaje rural: lo que ocurre con la luz, con los sonidos, con los elementos que lo habitan. La selección léxica aproxima el conjunto de estas escrituras a las del modernismo y produce ese efecto de texto literario señalado anteriormente, especialmente en las secuencias descriptivas de paisajes y en las estetizadas presentaciones de personajes:

un viento manso ondulaba apenas, casi innotado en la espesa resolana del ambiente, lleno de tierra, que pesaba el aire, puntillándose adamantinamente, coloreada por un rayo igneo (53)

La adjetivación y la acumulación de imágenes contribuyen en este caso, como en el resto de *Carne al sol*, a la representación simbólica del paisaje; así como a la presentación entre animalizada y enaltecida de Braulio: “como un centauro, pegado al tostado nervudo que montaba, pechaba fieramente, cruzando chirrazos sobre los canijos lomos de las vacas” (53). A su vez, las referencias al cuerpo de Flora giran en torno a imágenes plásticas que describen los efectos que la luz del sol produce sobre su piel mojada: “Gotas de agua y de sudor mezcladas le nimbaban de perlas el tostado rostro, todo lleno de luz como en una transfusión de sol” (55).

Volviendo a “Revelación” –para continuar con las imágenes plásticas- los papeles del “cajoncito de caramelos” de Julio “hacían policromo juego con su cara de manzana madura, de carrillos aterciopelados, como esa fruta, por un vello rubio, muy suave” (7). A su vez, en “La caída”, los tópicos modernistas sirven para una descripción de la protagonista centrada en su vestimenta:

el moño azul en la grácil cintura, que ondeando dulcemente por una ligera brisa remedaba, trémolo ante la dueña, amplio saludo caballeresco de marqués elegante a una reinita del Triánón...
(26)

La imaginería modernista aparece, entonces, en descripciones desprovistas de erotismo como las citadas, pero que integran relatos pensados como eróticos. Al mismo tiempo, cuando Olivari intensifica la sugestividad –en una búsqueda inversa a la anterior– también recurre al modernismo: “onduló como una pantera las suaves curvas de su caderas, de entre las cuales, el vientre plástico bajo la pollera mojada, semejava cálida ánfora aguaitando un sumo licor” (55). Esta última comparación a su vez, pareciera reescribir un verso de *Cantar de los cantares*: “Tu ombligo es un ánfora redonda, donde no falta el vino”. Las referencias a esta tradición como se sabe, proliferan en la literatura de los modernistas y sus derivas locales (bastaría mencionar las obras de Almafuerte o de Gerchunoff, como ejemplo) e ingresan en este cuento desde el epígrafe (“Mel et lac sub lingua tua” (53)) que cita un verso también empleado por Darío, y además reescrito por Olivari, aunque traducido y contextualizado en *¡Bésame la boca Mariluisa!* (1923): “Bajo tu lengua, Sulamita, como el Cantar de los Cantares, hay miel y también leche” (19). Este

fragmento integra uno de los soliloquios del narrador, y a la vez que refuerza su embeleso ante el paisaje rural y la belleza de Mariluís, también contribuye a su autoparodia.

A su vez, como si fuesen citados de memoria, los relatos incluyen versos y numerosas imágenes de Darío, apenas modificados. Esto último puede verificarse, por ejemplo, en las reiteradas metáforas lumínicas. Así en *Carne al sol* el “ideal vello, rubio como polvareda de sol” (8); la figura de una de las protagonistas que “rimaba” con “una alegría rubia de sol” (20); la vida de la llanura “rubia de sol” (56); en *La carne humillada* una “caricia rubia del sol” (31); en *Bésame...*, una “luz rubia”(14), entre otros, envía a figuras similares en Darío, como por ejemplo, “todo el paisaje se veía como envuelto en una polvareda de sol tamizado” (“V Paisaje. Palomas blancas”). En *La carne humillada*, por su parte, el título del apartado “¡Primavera! ¡Juventud, divino tesoro!”, remite -como resultaría evidente para muchos de sus lectores- al conocido verso de “Canción de Otoño en Primavera”. En *Historia de una muchachita loca*, Pedro, el protagonista, recita: “Era un aire suave de pausados giros. El hada ritmaba sus vuelos” (7), modificando los conocidos versos de *Prosas profanas* (“Era un aire suave, de pausados giros; /el hada Harmonía rimaba sus vuelos”).

Además de las huellas esquemáticamente señaladas, la marca modernista se registra, por ejemplo, en las comparaciones de las mujeres con diosas griegas (Venus y Diana son las más frecuentes); en las acciones metaforizadas a partir de alusiones mitológicas o clásicas, especialmente para referir al acto sexual, o en las descripciones de los cuerpos a partir de símiles de la mitología (ver, por ejemplo: *Carne al sol* 32; 62; 2; 34; 48; 57; 59; 45; 53).

En suma, el conjunto de estos rasgos le habrían permitido a Olivari incluir dentro de una noción de lo literario que no carece de varios modelos, pero en la que Darío ocupa un lugar de relevancia, escenas que de otra forma podría considerar pornográficas en tanto el lenguaje literario conocido para escribir la experiencia erótica estaba tramado por esa sensibilidad modernista. En este sentido, aunque no desarrollaremos este punto, además de los poemas del nicaragüense, los escritos de *Azul* en los que el narrador refiere sus primeras experiencias amorosas, como “Palomas Blancas y Garzas Morenas”, parecen la base que reescriben los relatos de iniciación sexual olivarianos.

2.2.-Primeros movimientos: la reescritura como estrategia

El modernismo, decíamos, establece para estos relatos –como para muchos otros en ese período- un modelo de lengua literaria y compone además, parte del capital cultural del escritor. En este sentido constituye un dispositivo que posibilita la escritura porque facilita un diccionario y un estilo retórico. Al mismo tiempo, es un punto de partida porque la escritura encuentra su particularidad en el recorrido que la impulsa a desviarse de esa pauta. Es en estos desvíos que Olivari ensaya uno de sus procedimientos básicos: la reescritura, que no obstante, adquiere distintas formas y proyecciones. Definimos reescritura a partir del uso que observamos en este corpus, esto es, cuando la escritura trabaja con la cita y produce algún tipo de extrañeza con respecto a su sentido o valor o uso establecidos; cuando la fragmenta, la mezcla y la cruza con otras citas y otros materiales y parece olvidar el contexto en el que se inscribía. Es decir, usamos el término reescritura no para citas ilustrativas o respetuosas del texto base, sino para aquellas que sufrieron algún tipo de cambio y apropiación.

En primer lugar, nos ocuparemos de los procedimientos que desacralizan algunos de los parámetros de una lengua literaria investida con los valores del prestigio y de la “alta” cultura. Si el modernismo establece un parámetro del estilo literario y remite a lo “lujoso”, en la escritura de Olivari, también “abaratada”. Llamamos “abaratamiento” al movimiento que resituar o interrogar una referencia, una imagen o un uso retórico determinado, no solamente cuestiona un estilo, sino que interpela lo que podía pensarse como literario y, en estrecha relación con esto, desacraliza una figura de escritor. Estos procedimientos son esbozados en las narraciones realistas y se continúan y profundizan en la escritura poética de forma tal que en las narraciones pueden leerse los ensayos de las refutaciones vanguardistas que produce la poesía. En segundo término, estudiaremos el lugar que Darío ocupa en esta fase del programa olivariano. Puntualmente, seguiremos el modo en que la primera poesía de Olivari trabaja con la obra más divulgada de Darío: a partir de fragmentarla, de escoger sólo algunos de sus componentes y mezclarlos en un nuevo texto, hace del modernismo una de sus condiciones de posibilidad. En tercer lugar, continuando las descripciones previas, estudiaremos la formulación de una poética que se define por

contraste con la dariana al construir un sujeto poético desaturizado, que escribe su fracaso y despoja a su voz de cualquier gesto lírico que remita a lo sublime.

Abaratar

Volvamos a “La caída”, donde puede verse sugerido el inicio de este movimiento: puntualmente, el esbozo de una pregunta que comienza a cuestionar la validez de esas figuras que gozaban de prestigio literario y eran indicio de cultura elevada. Aquí, el narrador interrumpe una ambientación que acumula los recursos retóricos presentes en todo *Carne al sol* -y por tanto, constituye un perfecto ejemplo del estilo hiperliterario al que hicimos referencia- para introducir una aclaración que sin embargo, interroga sus afirmaciones previas:

en el ambiente madrigalesco de la calle arbolada, cuya suave
umbría en la magnificencia plateada de esa luna de Marzo,
cobraba un inquietante trasunto de versallesca corte de amor.
Juliana no sabía de Versalles y de amor muy poco (27)²³⁶

El narrador que se había distanciado del personaje durante todo el cuento, en la última oración del fragmento citado insiste en esa distancia, pero mediante una reflexión que se vuelve sobre el propio relato y que señala un desajuste entre la retórica y la representación. El narrador cree que la imagen que empleó dejó de ser adecuada para expresar los sentimientos de esa chica de barrio. Aunque en este caso se trata de una reflexión metaliteraria breve, el procedimiento no es aislado en el conjunto de los escritos de Olivari; es más, lo que en este fragmento aparece sugerido como una imprevista interrupción de un discurso que se exhibía engolosinado en sus propias formas retóricas, será recurso –como explicaremos- en escritos posteriores.

Otra forma de este desplazamiento se puede leer en el cuento “Sol de mediodía”, donde las huellas modernistas con sus respectivos componentes simbólicos chocan con elementos ajenos a ese modelo:

²³⁶ En 1926, en un tango de Celedonio Flores que retomaremos más adelante, un verso formula una visión similar sobre la inadecuación de la retórica modernista que sugiere una configuración cultural más amplia o que comenzaba a extenderse, junto con la divulgación constante del modernismo: “[la musa mistonga] Que ignora la gloria de un día vivido/bajo la fragante honda de Versalles/ pero sale alegre cuando ha anochecido/a ver los muchachos jugar por las calles” (“La musa mistonga”).

Al glou-glou del líquido quemando la garganta, respondió un carraspeo que limpió redondamente el gáznate, saltando en un gargajo que entre la tierra y el sol, quedó brillando como una medalla (54)

Aquí, el modo en que el narrador compone las imágenes y comparaciones –el escupitajo que por su reflejo engañosamente parece una medalla- desarticula el gusto o la sensibilidad modernista elaborada, como estudiamos, en el mismo texto. Pero también interroga los usos presentes en otros pasajes del libro, donde la medalla puede ser el símil elegido para describir un bello rostro femenino. Por ejemplo en “La caída”, el narrador describe a la protagonista: “de perfil gracioso y cándido en la leve aristocracia de la barbilla, insinuada en un relieve, un poco augusto, de medalla antigua” (24).²³⁷

Con estos mecanismos, Olivari se apropia de imágenes cargadas de resonancias y las *abaratata*, sin que por eso pierdan su capacidad de seguir remitiendo, aunque de un modo desviado y que incorpora la ambigüedad en la remisión, a las retóricas en que fueron pensadas.

Esta operación de *abaratamiento* del modernismo –apuntada en *Carne al sol* (1922)- se intensifica y explicita en el relato más paródico de esta etapa: *¡Bésame en la boca Mariluisa!* (1923). Aquí las referencias a los escritos de Darío y la elección de una retórica modernista participan de la parodia de una figura de escritor encarnada (en el sentido de hecha cuerpo, protagonizada y representada tanto por sus rasgos discursivos como gestuales) por el narrador personaje. Éste –recordemos: un escritor joven y trabajador- describe los componentes del texto que planea escribir utilizando una imagen que condensa ese modo novedoso de relacionarse con la tradición:

Escena: La Grecia ática y perfumada. Una Grecia como se ve en la ilustrada imagen [sic] del monte Athos, en la etiqueta de los cajoncitos de pasas de Corhinto (5)

La imagen puede interpretarse en una dimensión doble. Por un lado, Olivari apelaba a la cultura clásica, pero evidentemente, no como una referencia prestigiosa y prestigiante;

²³⁷ A su vez, esta imagen recuerda la escritura de Darío en *Azul*: “A veces, contemplando su perfil, pensaba en una soberbia medalla siracusana, en un rostro de princesa” (“Palomas Blancas y Garzas Morenas”).

sino para subrayar el efecto contrario: la parodia del personaje y, por lo tanto, su inadecuación porque cuando en su trabajo como empleado debe escribir números en un libro contable, en cambio, tiene un *ataque* de inspiración y escribe una tragedia en versos y localizada en Grecia, lo que provoca su despido. Pero además, la Grecia posible de imaginar era aquella dibujada en un envase, es decir, un producto publicitario donde la asociación con lo literario constituye un vínculo ya remoto. Por otra parte, la aclaración también figura a un tipo de lector: el que conoce o identifica a Grecia antes con la imagen comercial –o sea, por su condición de mercancía- que por referencias eruditas a la cultura clásica. Una vez más el cruce de esos elementos, a la vez que refuerza la parodia de esta figura de escritor que no solamente debe trabajar para subsistir, sino que tampoco accede a trabajos vinculados con la escritura o que posean algún signo de prestigio humanista, subraya la distancia respecto de la tradición modernista y de una concepción humanista de la cultura, y establece una relación con los lectores situándose en una zona social cercana. Es en estos sentidos que se efectúa el *abaratamiento* de la referencia, pero la especificación señala, al mismo tiempo, que no sería exclusivamente un procedimiento textual y literario, sino que integra un fenómeno de apropiación que se estaba produciendo en otras prácticas culturales.²³⁸

Una formulación de esta operación, que anticipa los cruces de la escritura vanguardista en la poesía de Olivari, puede encontrarse en *Manuel Gálvez, ensayo sobre su obra* (1924). Cuando en este libro, Olivari y Stanchina leen los primeros poemas de Gálvez destacan precisamente la ausencia de esas marcas modernistas que se habían convertido en el lugar común de los escritos epigonales:

Rompiendo la tradición obligada en aquellos tiempos, no canta este libro a Versalles ideales ni a Trianones de confitería, ni a cantarinas fuentes de oleografía barata; sólo muestra con sencillez el alma pura e ingenua de un poeta que habla de las cosas que conocieron sus ojos (32)

Es decir que la flexión realista defendida en este ensayo, que en el fragmento se sintetiza en un interés por incorporar a la literatura la propia experiencia, puede pensarse

²³⁸ Un estudio de estas apropiaciones en la cultura masiva puede encontrarse en el estudio de Rogers sobre la revista *Caras y Caretas*.

como uno de los componentes que posibilitaron el desplazamiento y la interrogación del modernismo. La cita subraya los intereses del lector y por tanto, sugiere las preocupaciones del escritor. Ambas cuestiones, junto con las operaciones que Olivari efectúa en sus escrituras, confunden –en el sentido de mezclan- en el mismo proceso de configuración de una lengua literaria propia, la búsqueda realista con los procedimientos (si se prefiere: incipientes) de la vanguardia. En otras palabras, permiten trazar una línea que a través de Olivari, vincularía la literatura de Gálvez –específicamente su primer libro de poemas *Senderos de humildad*- con la poesía de la llamada primera vanguardia histórica argentina. Si esta afirmación contradice las tradiciones establecidas por la historia literaria sobre el período,²³⁹ en cambio resulta previsible al considerar el proceso de la cultura hecho de intercambios, diálogos y apropiaciones no siempre explicitados o factibles de reconstruir.

Tal como sugieren estas operaciones de interrogación y abaratamiento, la literatura de Olivari está hecha de mezclas y transformaciones; combina distintos materiales, los corta, los altera, los descontextualiza y los vuelve a contextualizar, según evidencia la figura del escritor que situado en la década de 1920, piensa en una Grecia de ilustración publicitaria. Estos son los procedimientos que a su vez, enlazarán sus escrituras con el corpus de las vanguardias.

Recortar y mezclar

Estas operaciones de transformación que seguimos a través de las reescrituras de un repertorio de textos, imágenes y figuras modernistas proponen por lo menos, una vuelta más. Paralelamente, Olivari también parte de alusiones o citas veladas para desplegar una nueva escritura donde la presencia del texto citado –que puede restringirse a una frase, a la perspectiva de un personaje o al punto de vista de un sujeto poético, a un elemento no desarrollado en una escena, a un conflicto latente- recobra su potencia productiva. En estos escritos, Olivari toma del texto base algunos elementos para componer una escena, y los desarrolla en una situación sin otros puntos en común con la original más que aquellos que cita. En este sentido, el procedimiento podría emparentarse con el trabajo que realizará un

²³⁹ En este sentido, Sarlo enfatiza esas distancias cuando estudia el ensayo sobre Gálvez de Olivari y Stanchina: “Es difícil pensar en propuestas más diferentes que la de Gálvez y el martinfierrismo, pero imposible encontrar orígenes sociales más parecidos” (Sarlo, *Una modernidad periférica* 189).

par de años después en su poesía a partir de materiales provenientes de diferentes zonas de la cultura: en una yuxtaposición similar a la del collage, el fragmento elegido se mezcla con otros para componer un nuevo material.²⁴⁰

¡Bésame en la boca Mariluisa!, permite describir este procedimiento. La historia alude a uno de los títulos más difundidos de Darío: “Era un aire suave...” (poema que por otro lado, recita de memoria el protagonista de *Historia de una muchachita loca*). En este caso, Olivari recorta el trío de personajes de “Era un aire suave...” y su conflicto amoroso: el “abate joven de los madrigales” que disputa con el “vizconde rubio de los desafíos” el amor de Eulalia se corresponderían en el relato con un cura del pueblo, el escritor Mario Morante y Mariluisa. El narrador provee los indicios de la cita cuando nombra insistentemente “abate” al cura, el único rival masculino en el amor de Mariluisa; y al comienzo una prostituta llama “rubio” al protagonista. Pero además, una escena refuerza estas alusiones, a la vez que enfatiza la parodia del narrador: Morante se burla del cura por la blancura y el cuidado de sus manos, y entonces aclara: “Son las suyas las manos del abate joven que en el verso de Rubén le dice sonceras[sic] galantes a las marquesas” (32). En este relato en particular, el trabajo con elementos que remiten a los textos de Darío, además de proponer un dispositivo para la escritura y un uso distanciado del estilo percibido como viejo, contribuye a la construcción paródica de la figura de escritor.

En este entramado *¡Bésame en la boca Mariluisa!*, contiene otra mención explícita a Darío que participa en esa elaboración paródica del protagonista. Mientras el narrador pasea de noche por los alrededores de la casa de campo, describe una glorieta que encuentra a su paso: “Era una rústica glorieta [...] haciéndola misteriosa y bella como las glorietas que canta Darío” (23). La referencia podría leerse en relación con dos textos de Darío. Por un lado en “Era un aire suave”, la glorieta permite el encuentro amoroso de Eulalia con el poeta:

la marquesa alegre llegará al boscaje,
boscaje que cubre la amable glorieta

²⁴⁰ Cuando pensamos en un fragmento discursivo según podría formularse a partir de estas escrituras, nos referimos a una cita descontextualizada, una imagen, una frase; pero también podría ser, digamos, un corte transversal en un discurso organizado, esto es, una secuencia; un eje en una historia; una línea de sentido; un personaje. En este caso, Olivari recorta el trío de personajes del poema de Darío y el conflicto amoroso.

donde han de estrecharla los brazos de un paje,
que siendo su paje será su poeta (“Era un aire suave”)

Al contrario de lo que estos versos sugieren, en *¡Bésame en la boca Mariluisa!*, cuando el protagonista se acerca a la glorieta, descubre a Mariluisa, su enamorada, en una relación erótica con Fina, la prima.

Por otra parte, en el relato “La ninfa” de *Azul*, un narrador cuyo tono resulta familiar al de la novela corta de Olivari, compone una situación con elementos similares a los de este fragmento. Mientras Darío escribe: “Era un día primaveral. Yo vagaba por el parque del castillo”; por su parte, el narrador de Olivari relata: “Pero aquella noche yo me fui a vagar por los campos”. Ambos pasean entre rosas, glicinas y ramajes cuando encuentran la glorieta, pero mientras que el narrador de *¡Bésame en la boca Mariluisa!* se detiene (“oí voces en su interior” (23)), y al espiar descubre a Mariluisa; el de Darío sigue de largo porque el ruido que atrae su atención es más lejano (“oí un ruido, allá en lo oscuro de la arboleda, en el estanque”), y también espiando, descubre a las ninfas.

Es decir que Olivari podría haber partido de los relatos y poemas de Darío y seleccionado algunas de sus situaciones, imágenes y figuraciones; pero al mismo tiempo, cuando las escribe se distancia de ellas porque las modifica, resitúa y actualiza para contar la historia, en tono paródico, de una figura de escritor que no puede insertarse en el espacio literario. En este sentido, aunque parezca contradictorio, la apropiación modernista a la vez que permite establecer en qué consiste aquello que conviene abandonar porque resulta residual e inadecuado, señala su vigencia y contribuye a la elaboración de lo nuevo.

El fracaso como respuesta

En los poemas de *La amada infiel* (1924), las reescrituras de los textos del modernismo -o para decirlo de otro modo, su simultáneo empleo e interrogación- promueven un movimiento que, a la vez que los reterritorializa y abarata, los acerca a la formulación de un nuevo lenguaje que postula a lo vulgar y a un sujeto que habla signado por el fracaso como temas y ejes constructivos. Si el narrador de “Revelación”, en *Carne al sol*, usaba “vulgar” para descalificar, censurar y subrayar su distancia de los consumos culturales y apropiaciones de los sectores populares, en el poemario *La amada infiel*, por su parte, la valoración cambia, o más bien, deja de usarse para descalificar esos usos y

comienza a especificar la propia escritura. En otras palabras, los procedimientos de reescritura facilitan el desplazamiento de los tópicos del exotismo y del énfasis en una concepción universalista del amor y de la cultura hacia una literatura situada, es decir, porteña en la década de 1920 y donde el término “vulgar” nombra una condensación de sus características y condiciones principales.

Estos movimientos pueden seguirse en los poemas “X”²⁴¹ y en “Yo, poeta...”, donde el sujeto poético se diferencia del modernista por su posición. Se trata de un sujeto que relata su fracaso porque no logra adecuarse a una ideología estética (es decir: una sensibilidad, valores y modos de percibir el mundo, pero también las formas que estas cuestiones configuran) que, en verdad, ya no le pertenece. Ambos poemas componen una secuencia que reescribe “Divagación” de Darío, en principio, desde un punto de vista temático, aunque también a partir de algunos de sus procedimientos.²⁴² Mientras que el poema dariano remite a una concepción universal del amor, a una mujer idealizada y a geografías distantes de las americanas; inversamente, estos poemas proponen un amor desacralizado, sin mistificaciones literarias y situado en un espacio cultural y geográfico irrelevante, degradado desde un punto de vista literario moldeado en el modernismo (“si el paisaje, si el río/ es vulgar como epístola de hortera” (“X”). O, si como en “Yo, poeta...”, recurren a los tópicos del exotismo es para contestarlos desde la parodia y confinarlos a un plano imaginario. Aunque Olivari escribe este tipo de proposiciones en la mayoría de sus poemas, tanto “X” como “Yo, poeta...” (editados en el poemario, uno a continuación del otro) además, las tematizan y relacionan de modo más evidente con la cita modernista.

Por un lado, “X” propone una versión anti romántica del poema a la novia cuyo comienzo (“Como quieres que te quiera”), asimismo, es motivo en numerosas coplas populares de América y de España. Y “Yo, poeta...”, por su parte, presenta a un sujeto que espera conquistar a su amada a través de la literatura:

²⁴¹ El título de este poema condensa la intención humorística y desacralizadora del conjunto: no se trata del décimo poema del libro, pero sí del único numerado. El chiste residiría en que todo poeta conocido o todo libro de poesías, tenía su soneto número X.

²⁴² Se trata además, del mismo poema que imita Pedro, el protagonista de *Historia de una muchachita loca*, durante su viaje en barco. En este sentido, en el conjunto de estos relatos abundan las referencias a la literatura modernista también como parte de la composición verosímil de los personajes.

Para logarte amada de mi ensueño
en algo ha de valerme la poesía
por ella llegaré a ser tu dueño,
por ella entre mis brazos serás mía.

A su vez, en el extenso poema de *Prosas Profanas* (1896), al que vinculamos los dos de Olivari, el sujeto poético describe su amor mediante una larga lista de referencias culturales que remiten a Grecia, Roma, Francia, China, Japón y Jerusalén. Si, como dice Montaldo, Darío postula un arte erótico que puede traducirse al “erotismo de las diversas culturas y pasear por las geografías y mitologías desterritorializadas” (*La sensibilidad* 56); Olivari en cambio, lo reterritorializa. Frente a ese amor universal, que se imagina más allá del tiempo y del espacio concretos porque apela a su vez, a toda la enciclopedia de la cultura de occidente, y ante las exigencias y extravagancias del sujeto poético modernista, el sujeto poético olivariano introduce una serie de diferencias que subrayan un nuevo posicionamiento.

En este sentido, Darío sintetiza el tono y el sentido de “Divagación” en el último cuarteto de endecasílabos:

Ámame así, fatal cosmopolita,
universal, inmensa, única, sola
y todas, misteriosa y erudita
ámame mar y nube , espuma y ola.²⁴³

El imperativo y el énfasis en la condición extraordinaria de la amada, de tono festivo en Darío, en cambio en “X”, se transforman en súplica y angustia ante esa amada que por extraña, pareciera volverse desconocida:

Amémonos de cualquier manera.
Acéptame vulgar, contradictorio y vacuo,
pero ámame, ámame! que esta angustia

²⁴³ Darío, R. “Divagación”. *Prosas profanas*.

de sentirte extraña, de ver como te alejas
es un clavo clavado con tus puños
en la propia mitad de mi tristeza.

Es decir que si el poema de Olivari comienza con una broma y un verso liviano -no solo por su sintaxis, sino porque desdramatiza el tópico amoroso (“Como quieres que te quiera/con un amor heroico a lo bandido”)-, finaliza, sin embargo, con la expresión de incomodidad y profunda pena del sujeto poético ante el exotismo de su amada. Un exotismo sugerido por la percepción de extrañeza (“esta angustia/de sentirte extraña, de ver cómo te alejas”); lo que en cierta forma, lo vuelve un exotismo también reterritorializado en tanto indica su apropiación y redefinición. Los dos endecasílabos finales subrayan, entonces, el contraste con el comienzo del poema y proponen afirmativa y seriamente, el punto de vista de este sujeto poético: a través de la metonimia y las palabras elegidas el tono se modifica y no parece posible una lectura en clave irónica o bromista (“es un clavo clavado con tus puños/en la propia mitad de mi tristeza”). A su vez, el cambio de tono y el contraste abrupto sugieren la elaboración de un procedimiento que se definirá como rasgo de estas escrituras.

Pero además, cuando Darío describía a la amada con una enumeración que subrayaba al mismo tiempo, su singularidad y su universalidad, y con esa síntesis aludía a algo extraordinario; en “X”, en cambio, el sujeto poético se describe a sí mismo y propone una enumeración que borra lo excepcional y reduce lo complejo a la contradicción y al vacío. De hecho, Olivari modifica el tono del imperativo dariano por el de la imploración que enfatiza los sentimientos de frustración y de fracaso. Mientras que en Darío el sujeto poético confía en sus capacidades y en la posibilidad de atraer a la amada, es decir que cree en la eficacia de su escritura (de hecho, los versos finales anticipan el éxito de la conquista: “Duerme. Yo encenderé los incensarios. /Y junto a mi unicornio cuerno de oro, /tendrán rosas y miel tus dromedarios”); por el contrario, en este poema de Olivari lo exótico se torna extraño y provoca el alejamiento de la amada.

A su vez, mientras que en el poema de Darío el sujeto poético permanece íntegro y en cambio, varía el ser amado; en “Yo, poeta..”, el segundo texto vinculado con “Divagación”, el yo que habla se disgrega y transita ficcionalmente distintas identidades.

La cláusula “como un”, también utilizada por Darío en su poema, introduce cada una de estas posibilidades, continuando la organización estrófica y de poema largo que tiene “Divagación”. A medida que describe esas identidades imaginarias (“un califa árabe”; “un vándalo bárbaro”; “un grande de España antiguo”; “un sutil griego academisante” [sic]; “un sátrapa persa de ojo sesgado”; etc.), el sujeto poético olivariano desliza bromas (“tu amor será mío, rendido a los altaneros/ mostachos borgoñones, igual que como diz/llevaban insolentes los tres mosqueteros”); observaciones que podrían incomodar a un lector entrenado en la lectura de poemas de amor en los que espera encontrar elogios del ser amado (“para que me correspondas oh! amada ignorante/te iniciaré en los temas del divino Platón”); descripciones de actos crueles, violentos o absurdos, pero pertinentes para el contexto histórico que cada referencia cita:

O como un vándalo bárbaro atada a mis caballos
te llevaré por burgos, por feudos y comarcas
que incendiaré a tu paso, para que lacayos
te sirvan de rodillas todos los monarcas.

O como un grande de España antiguo
me iré hacia el Oriente en procura de un bien,
para enviarte luego el testimonio exiguo
de cien infieles muertos en Jerusalem

De este modo, en “Yo, poeta” Olivari reescribe en un tono por momentos evidentemente paródico, los tópicos del exotismo. Lejos de presentar, entonces, arquetipos puros, imagina sus particularidades históricas y diferencias culturales; y en esos contextos la amada puede sufrir vejaciones; ser sospechada de infidelidad (“al verte gigolette que así me eres infiel”) y amenazada de muerte (“y si me traicionas...con todo sentimiento/recurriré a mi tío, el Borgia, Papa de los venenos”); o presenciar y causar crímenes a pueblos enteros.

Con todo, el poema también incluye imágenes de matriz modernista que consideradas separadamente del conjunto, no parecen interrogar el modelo. Así propone la

primera de la serie de estrofas que relatan cómo el sujeto poético imagina que logrará conquistar a su amada mediante la literatura:

Como un califa árabe derramaré a tu paso
la mirra y el incienso y el crótalo sonoro
danzarás desnuda cual una flor de raso
en mi alcázar fantástico de pedrería y oro

Sin embargo, si estos versos se leen siguiendo el orden del poema es posible advertir un relato que se inicia con esta estrofa que formula un homenaje a la amada mediante los recursos modernistas; luego continúa con las estrofas estudiadas en primer lugar, que sugieren la imposibilidad y las dificultades del sujeto poético para encuadrarse en los parámetros verosímiles establecidos por esas imágenes; y culmina con el yo que habla aclarando cuál era finalmente, el único método de conquista plausible y la naturaleza de su amor. Así, como si volviera a la realidad y dejara atrás las fantasías exóticas –o literarias, como en el cuento “Glosa de un amor que no tuve”, literatura y fantasía se entremezclan- dice:

Pero tu amor tendré de esta manera:
conquista entre ironías que he comenzado yo,
con el manoseo canalla, que me tolera
la luz de la sala donde se danza el fox-trop.

Luego la eterna, vulgar, anodina historia,
un auto y una calle, y una casa de cita,
y yo que para ti soñé conquistar la gloria,...
tristezas de la carne...comadre Afrodita...

La larga enumeración de posibilidades y situaciones finaliza de esta manera, con una explicitación doble: una, la del carácter fantasioso, en el sentido de inventado, que tuvo ese recorrido por espacios lejanos; y la segunda, el fracaso del sujeto poético en su intento de utilizar unos recursos aparentemente inadecuados para su amor (“y yo que para ti soñé

conquistar la gloria,...”). La historia vulgar, anodina y eterna pareciera ser, de acuerdo con los elementos que la componen (un auto, una calle, una casa de citas), la historia popular, la del tango y la novela sentimental que de este modo, ingresan al universo poético en contraste con los tópicos exóticos de las estrofas previas, y constituyen así otra de las formas de la interrogación y del *abaratamiento* cuyo efecto más evidente es el de la desacralización de los contenidos poéticos.

En esta trama, Afrodita no es una cita cultural más: mencionarla en este contexto y calificarla de “comadre” subraya que ya no se trataría de una cita culta de la diosa del amor mítica; la referencia se rebaja y despojada de connotaciones prestigiosas o mejor, lustrosas, pasa a integrar el sistema de sentidos vulgarizados que el poema propone.

La estrofa final sugiere de hecho, todavía un último énfasis en el fracaso y en la frustración que acrecienta el efecto desacralizador -a nivel cultural y literario- buscado por el conjunto de la poesía olivariana de la década. Se trata, sin duda, de un verso de contenido escandaloso para los valores morales dominantes en el período y provocador, en tanto contesta los parámetros del “buen gusto”, el estereotipo moral sobre la mujer, o el decoro que se esperaba de la poesía escrita en norma culta:

Y en la alcoba tibia de sugerencias rica
de los sensualismos el más torpe elijo
para que mañana digas, oh modernista chica!
gracias te doy poeta, que no me has hecho un hijo!

Los versos condensan -en la imagen que sugiere la interrupción del coito- el fracaso del sujeto poético que se había propuesto conquistar el amor de una mujer a través de la literatura –específicamente, en palabras del poema, a través de “la poesía”-, pero en el camino advierte que esos recursos ya no le sirven porque la historia que relata, o el espacio en el que se sitúa, pareciera adecuarse mejor a la “clásica” y “anodina”, ambientada en una calle porteña, antes que a la fantástica propuesta por el modernismo. Es decir que, si por un lado la estrofa participa del cuestionamiento del amor romántico y de sus protocolos, así como de su explotación literaria; también parece responder desde la diferencia a la fecundidad modernista: “cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho encinta”,

escribía Darío. Escribir lo vulgar, lo anodino, lo pobre, la frustración y el fracaso junto con -como desarrollaremos más adelante- lo escaso y lo poco, podrían leerse entonces, como búsquedas y hallazgos en este proceso de producción de una lengua literaria; un proceso que en algunos de sus movimientos se encuentra traccionado por la necesidad de diferenciarse del modernismo, como ya señalamos: tanto porque era una estética previa como porque tenía una presencia altamente significativa en la cultura del momento. Pero según leímos, se trata de diferencias que pareciera, deben pensarse en términos no exclusivamente estéticos, sino también en relación con las experiencias que en esas lecturas y escrituras se configuran.

Una cuestión más, aún, podría apuntarse: resulta significativo, de acuerdo con lo que intentamos leer, que en el contexto del poema el sujeto poético califique a la mujer de “modernista” –como si se estuviese refiriendo al movimiento estético, o a la literatura- en lugar de “moderna”, lo usual y esperable según la lógica de la frase. Que la musa de “Yo, poeta...” sea, entonces, una musa modernista (“oh modernista chica!”) y que al contrario de las prolíficas musas darianas, no engendre hijos, enfatiza como señalamos, el fracaso del sujeto poético, pero en tanto la descendencia modernista se interrumpe. En este sentido, este poema podría pensarse como una presentación y formulación del modo en que se construye ese “Yo, poeta...”, esto es: a partir del modernismo y ensayando su escritura hasta comprobar que es solo desplazándose y declarando su ineficacia como puede seguir escribiendo.

Esta reterritorialización en relación con el modernismo acompaña uno de los movimientos que realiza la escritura de Olivari: el encuentro en lo desprestigiado, lo abaratado, lo vulgarizado, lo pobre y otros sentidos afines, las formas novedosas de su poética. Si hasta el momento circulaban en las zonas ampliadas de la cultura ciertas apropiaciones de la estética modernista, Olivari retoma esos valores y procedimientos y los reescribe como poesía de vanguardia. Para citar otro caso significativo de esta operación, en *La musa de la mala pata* la “Única canción de amor” está dedicada a un amor malogrado y retoma la descripción de lo vulgar, pero ya incorporado como tema de la escritura: “Mas todo es vulgar en la vida, y tú misma/ bella y todo, fría y ausente, / vulgar pedestremente...”. Dicho en otro sentido, en la necesidad de diferenciarse de los tópicos del

modernismo, estas escrituras producen un movimiento que hace de lo “vulgar” un posible literario y que por supuesto, tiende a la desacralización poética.

Pero además, si hubiese que describir en qué consiste ese “vulgar”, habría que incluir al modernismo – a su *divulgación* en los años de 1920-; contradicción de la cual dan cuenta los poemas porque como resulta evidente, acá donde leemos una operación de refutación modernista, muchos lectores encontraron una mala imitación de Darío.

En suma, leer estas operaciones con la escritura modernista permite comprender uno de los desplazamientos más potentes que en los años de 1920, realiza la poesía de Olivari y que inscribe su literatura en el corpus de las vanguardias históricas. Además de las apropiaciones señaladas, en el conjunto de su poesía del período puede seguirse el alejamiento de los principales parámetros sobre lo poético que dominaban en lengua española, tanto en el nivel retórico y figurativo como prosódico. En el capítulo siguiente estudiaremos como mientras que para Darío la musicalidad era una cualidad poética buscada, Olivari propone una desmusicalización de su poesía tanto a partir de figuras que tematizan esa diferencia como del ripio, de una métrica irregular y de cortes abruptos del ritmo. De esta forma, en el mismo movimiento que busca separarse del modernismo, la poesía de Olivari despliega su principal divergencia: se postula *pobre* en oposición a las riquezas y abundancias de los textos modernistas por su sonoridad, por el imaginario que construyen las referencias y a través de un sujeto poético desaturizado.

2.2.1- Modernismo y sencillismo: dos lenguas literarias del pasado

Hasta aquí estudiamos el procedimiento de reescritura olivariano en sus distintas formas: la cita; el abaratamiento; la alusión que a partir de un recorte permite producir una escritura nueva; el contraste y la refutación. Si bien estas formas marcan un recorrido temporal, en tanto señalan un progresivo alejamiento del modelo, no hay relatos ni poemas contruidos del mismo modo o que no combinen y mezclen más de un mecanismo de reescritura. A su vez, en la medida en que estos cambios en la escritura son algo más que diferencias estéticas, observamos cómo configuran una nueva posición para el sujeto que habla y por supuesto, un nuevo lenguaje. Estas tensiones son llevadas a su punto extremo en “La prisionera”, otro poema de *La amada infiel*, donde las reescrituras producen

conjuntamente una refutación del modernismo y de su deriva en el sencillismo de Baldomero Fernández Moreno. Se trata de una formulación similar a la que había expuesto Borges en 1921, en su manifiesto “Ultraísmo”, pero Olivari –sin escribir un poema ultraísta- transforma ese gesto borgiano en una escritura poética.

En “La prisionera”, el sujeto poético describe la situación de una palmera enana marchitándose en el patio de un gran edificio: “una palmera enana se agosta en el desnudo/y frígido patio al que nunca besó el sol”. “La prisionera”, además de parodiar el motivo de la tradición poética que menciona el título, también reenvía desde su primera estrofa -como seguramente podían advertir algunos lectores de la década- a un poema de Baldomero Fernández Moreno, “Setenta balcones y ninguna flor”:²⁴⁴

En mi barrio el comercio alinea los correctos
enormes rascacielos, fantástica creación,
de un ingeniero poeta, le dá por hacer sonetos
con las ciento cuarenta rejas de un balcón...

A través de un procedimiento de reescritura similar a los descriptos, el sujeto poético olivariano se sitúa en la misma escena que escribió Fernández Moreno (“Setenta balcones hay en esta casa, /setenta balcones y ninguna flor...”) para insinuar que sus pensamientos y observaciones difieren, y además, para continuar la escritura. De esta forma, parte de la escena que propone “Setenta balcones...”, pero para ensayar por contraste la propia posición.

El sujeto poético del poema de Fernández Moreno se escandaliza ante la vista de un gran edificio sin flores y lamenta los efectos de la modernización urbana, denuncia la fealdad de la ciudad y de un modo de vida que ignora a la naturaleza; aunque más no sea una naturaleza domesticada (“¿Ninguno desea ver tras los cristales/una diminuta copia de

²⁴⁴ Transcribimos el poema de Fernández Moreno para los cotejos necesarios: “Setenta balcones y ninguna flor”: “Setenta balcones hay en esta casa,/setenta balcones y ninguna flor.../¿A sus habitantes, Señor, qué les pasa?/¿Oodian el perfume, odian el color?//La piedra desnuda de tristeza agobia,/¿dan una tristeza los negros balcones!/¿No hay en esta casa una niña novia?/¿No hay algún poeta lleno de ilusiones?//¿Ninguno desea ver tras los cristales/una diminuta copia de jardín?/¿En la piedra blanca trepar los rosales,/en los hierros negros abrirse un jazmín?//Si no aman las plantas no amarán el ave,/no sabrán de música, de rimas, de amor./Nunca se oirá un beso, jamás se oirá un/clave...//¿Setenta balcones y ninguna flor!” (*Ciudad*, 1917).

jardín?”). Lo que este sujeto establece es, en definitiva, un vínculo estrecho y romántico entre naturaleza y arte (“Si no aman las plantas no amarán el ave, /no sabrán de música, de rimas, de amor. /Nunca se oirá un beso, jamás se oirá un/clave...”). Por su parte, Olivari actualiza esos contenidos, esto es, borra las idealizaciones y escribe con un tono irónico lo que podría haber sucedido como consecuencia de la queja del poeta:

Ahora resulta que en el corredor más oscuro
de esa casa que así llama nuestra atención,
una palmera enana se agosta en el desnudo
y frígido patio al que nunca besó el sol.

Qué inquisidor portero habrá plantado
la pobre planta en ese callejón?
qué esteta ciudadano habrá calculado
la ingrata perspectiva de su creación?

El sintagma coloquial y prosaico que introduce la estrofa (“Ahora resulta que”), además de la ruptura con el tono lírico, marca un corte temporal que indica un momento narrativo previo, un *antes* que bien podría situarse en “Setenta balcones...”. Mientras que el sujeto poético de Fernández Moreno, al ver el edificio preguntaba por la ausencia de flores; Olivari, como dijimos, borra las idealizaciones, capta la tensión con otro tipo de experiencias y la explicita enfatizando el contraste irónico: “pero, miserable crónico, sólo se desata/mi curiosidad con la renta de fin de mes”. Este es un modo de señalar la inadecuación de un tipo de sujeto heredero de la sensibilidad finisecular en colisión con la experiencia urbana moderna. Escribe, como dijimos, lo que imaginariamente podría haber ocurrido, pero situado en otra posición. Se trata de una versión del sujeto moderno dominado por cierto escepticismo, consciente de la mercantilización y que descrea de las propiedades redentoras de la naturaleza y del arte, afirmadas en el poema de Fernández Moreno. El sujeto del verso citado exhibe sus preocupaciones materiales, pero al mismo tiempo, incorpora la voz que condena la presencia de esos intereses -o su explicitación- en el universo poético (“pero, miserable crónico”). De este modo, estos versos -en relación con

el conjunto de los poemas- proponen una noción de arte despojada de los valores del humanismo, acompañada por un sujeto poético que al tiempo que incorpora estos valores en su discurso, ostenta su descreimiento.

La primera estrofa del poema anticipa estos sentidos. Por una parte, refiere un modo de concebir la escritura poética. La comparación de las rejas de los balcones con la composición de sonetos y la figura del poeta equiparada a la del “ingeniero” envían a la concepción poética que el conjunto de *La amada infiel* cuestiona: la referencia numérica cuantitativa de los últimos versos (“hacer sonetos/con las ciento cuarenta rejas de un balcón...”) remite irónicamente a la acción de componer poesía a partir del recuento de sílabas, tarea que Olivari –al igual que la formación vanguardista- pensaba mecánica y anacrónica, y asociada al trabajo en serie y no a la creación artística. Pero al mismo tiempo, también en esa imagen se puede leer una alusión a la escritura de materiales no sublimes ni prestigiosos en el texto poético: la posibilidad de escribir sonetos a partir del nuevo paisaje urbano, es decir, la escritura de un poema sobre las rejas siempre iguales en los balcones de los rascacielos alineados. En ambas lecturas, prevalece el interés por desacralizar la noción de “creación” artística, aquí condensada en una forma como el soneto, todavía prestigiosa para ciertas zonas de la cultura.²⁴⁵

A su vez, la palmera en tanto símbolo con una larga tradición en la cultura occidental condensa significados y valores que entran en juego en la lectura del poema. Desde las menciones en el *Cantar de los cantares* (citado por Olivari en sus diversos escritos); su asociación con espacios míticos y paradisiacos; la identificación con lo lujoso, con placeres y paisajes inalcanzables; hasta su empleo como emblemas de lo tropical y exótico; las palmeras decoraron los escenarios modernistas y fueron, además, la forestación elegida, como un paradójico y ambiguo emblema del progreso por los gobiernos (en Argentina, especialmente por la generación del ochenta) para realzar edificios públicos y avenidas, o para acompañar al tren y sus estaciones.

²⁴⁵ Que en las zonas vinculadas a la vanguardia el soneto ya no tenía una valoración prestigiosa lo atestiguan estas palabras de Güiraldes: “No comprendo, y ya lo he dicho, que se sienta a un queso, a la mamá, a la luna, a una fiesta patria y al «atardecer inefable», en forma de soneto. El sonetista tiene un moldecito de budín en la mano y mete dentro todo lo que se le pone a tiro. Hacer sonetos es hacer de serie como Ford hace automóviles (¿lo son?)” (Vignale y Tiempo VIII).

En el poema, Olivari elige una palmera, pero una palmera enana: a la medida y al alcance de los habitantes de un edificio de alquiler.²⁴⁶ La palmera por un lado representa algo trasplantado artificialmente, propone un componente que no pertenece a esa realidad – lo tropical, exuberante y exótico, muriendo en el patio seco de un edificio urbano-, y es el remedo accesible de un elemento que remitía a algo más. Del mismo modo que la literatura de Olivari opera con los tópicos del modernismo, la reescritura también produce aquí un *abaratamiento*, una degradación de elementos prestigiantes, en este caso, el cuestionamiento de un emblema de lujos y exotismos. En efecto, el procedimiento construye un ícono paródico que alude en el plano político, a una visión desencantada del progreso y en el plano estético, a una desacralización de los símbolos poéticos tradicionales; de esta forma señala la necesidad o el interés por actualizar y resignificar un elemento del modernismo. La palmera enana, entonces, subraya, el carácter residual del modernismo como movimiento cultural: es decir su vigencia, pero en este caso, vuelta caricatura.

A su vez, el poema afirma que la existencia de la planta en ese contexto solo podría haber sido producto de la imaginación de porteros o estetas urbanos, con lo cual responsabiliza a una fracción de la sociedad (vinculada a los sectores emergentes y presentada en oposición a los poetas, los únicos en el poema capaces de solidarizarse con la planta y con los sentimientos que su situación produce en el sujeto que habla) de la “creación” de esta palmera como adorno para el interior de un edificio (“qué esteta ciudadano habrá calculado/la ingrata perspectiva de su creación?”- se pregunta el sujeto poético).

“La prisionera” elabora, de esta forma, una respuesta para una preocupación central en la cultura de la década y un problema clave en la escritura de Olivari: el modo en que la incipiente cultura masiva trabaja con la tradición y específicamente, en el plano literario, la apropiación epigonal del romanticismo y del modernismo. Si por un lado, parece estar

²⁴⁶ Unos años después, Borges escribe en “Curso de los recuerdos”, de *Cuaderno San Martín*, 1929: “Recuerdo mío del jardín de casa/ [...]//Palmera la más alta de aquel cielo/y conventillo de gorriones” (Borges, *Obras completas*). La imagen de Borges focalizada en el pasado enfatiza el contraste con la apropiación desde el presente que propone la construcción olivariana; además de sintetizar las diferencias entre ambos programas.

diciendo que esta apropiación provoca un efecto negativo (la muerte de la planta), y que se produce como distorsión barata (al contrario de las esbeltas palmeras tropicales, aquí hay una palmera enana en una maceta); al mismo tiempo, la presencia de esa palmera enana motiva el “baile esóterico y funambulista” del sujeto que habla y justifica la composición del poema. Los materiales de esta escritura pertenecen tanto a la tradición lírica como a las elaboraciones que de esos elementos produjeron y producen distintas zonas de la cultura: las tradicionalmente letradas (como la poética de Fernández Moreno) y las populares (como la de los sectores emergentes que aprenden de memoria los poemas de románticos y modernistas) o el mercado (que recurre a sus símbolos, por ejemplo, para fines publicitarios).

La escritura de Olivari sugiere otro modo, probablemente en su contexto un modo novedoso, de pensar el trabajo de préstamos, trasposos y apropiaciones entre zonas diferenciadas de la cultura; en otras palabras, su escritura permitiría pensar cómo funcionaban los nuevos circuitos de producción y consumo. No hay en estos textos una celebración acrítica de las elaboraciones populares, pero tampoco marcas del “terror letrado”, aún en sus variantes boedista, o pedagógica y humanista. En este sentido, formulan una respuesta lo suficientemente alejada de las escandalizadas versiones que producían algunos de los discursos contemporáneos porque parten de una zona cercana a la demonizada e integran ese proceso de ampliación, de allí que aunque luego se produzcan desplazamientos -o mejor, en un doble sentido, como causa y consecuencia de esos movimientos- la escritura torna los procedimientos de apropiación productivos.

Además, como señalamos, el símbolo de la palmera se articula con el motivo de la prisionera que en la tradición lírica representaba a la amada presa en una alta torre, o alegóricamente, refería al alma del poeta aprisionada en el cuerpo humano, dualidad trabajada por el neoplatonismo poético.²⁴⁷ En este poema, el sujeto no propone salvar su alma, sino a la pobre palmera que muere en un patio al que no llega el sol. Aún leyendo

²⁴⁷ En *La amada inmóvil*, por ejemplo, Nervo escribe el motivo en “El fantasma soy yo”: “Mi alma es una princesa en su torre metida, /con cinco ventanitas para mirar la vida. /Es una triste diosa que el cuerpo aprisionó” (61).

estos versos en clave alegórica (palmera=alma del poeta), se sostiene el efecto paródico del motivo.

El carnaval -otro discurso codificado y vinculado al modernismo- aparece como el espacio habilitado para el acto heroico del poeta: “Un día de estos haré una locura/pero, eso sí, será en Carnaval”. Para posibilitar el rescate de la planta el sujeto poético debe realizar una “locura”, perder la razón y devenir payaso, o un artista circense (un “pruebista”) que realiza sus acrobacias y “zancadas” con música de “polka y más de can-can”.²⁴⁸ La cultura de la década reescribe la simbología del carnaval pasada por el tamiz modernista en tangos y poesías: pierrots, colombinas, serpentinas, ilusiones perdidas, mascaritas, entre los elementos más usuales.²⁴⁹ Olivari en sus poemas jugará con estos elementos, pero en este en particular toma los tópicos del disfraz, la máscara, la polka y el can-can²⁵⁰ porque contribuyen a la desacralización de una figura de poeta:

Me disfrazaré con latas de sardinas
haciendo una corona; un taparrabo y en una
noche tropical y ardiente, con mi mandolina
le daré una serenata al claro de luna.

Esta reescritura de los motivos modernistas permite, a la vez, apropiarse de una temática de amplia divulgación y revisar aquellos elementos donde la posición del sujeto poético difiere de la tradicional. Mientras que el personaje de Pedro en *Historia de una muchachita loca*, no podía participar del carnaval porque creía que debía jugar los juegos sociales serios, esto es, tal como lo estudiamos, creía en una figura de artista romántica y

²⁴⁸ El paréntesis que contiene la última estrofa de “La prisionera”, esboza un recurso que Olivari reitera en la poesía posterior: el final es una aclaración que corta el clima construido en las estrofas previas; se presenta como una irrupción de la realidad que interrumpe el devenir del discurso y pone en evidencia su carácter ficcional o delirante. Este procedimiento permitiría pensar una sintaxis de la irrupción o de la interrupción, como un rasgo que atraviesa y describe, con diferentes matices, la escritura poética olivariana.

²⁴⁹ Algunos tangos escritos en esos años en los que aparecen estos motivos: “Cascabelito” (1924), letra de Juan Andrés Caruso; “Audacia” (1925), letra de Celedonio Esteban Flores; “Carnaval” (1927), letra de Francisco García Jimenez; entre muchos otros ejemplos.

²⁵⁰ Si estos ritmos musicales eran sinónimo de exotismo para los modernistas, podemos suponer que ya no tendrían el mismo valor para los poetas hijos de inmigrantes, o para la mayoría de los habitantes de Buenos Aires, en la década del veinte, acostumbrados a escuchar estas y otras músicas “exóticas” en las calles. En este sentido, se trata de una referencia sobre todo literaria.

humanista y censuraba el disfraz de su novia; al contrario, en “La prisionera” el disfraz construido con desechos (la corona de lata) y la casi desnudez (solo taparrabos) desacralizan y ridiculizan a la figura del poeta *serio*, que esgrime su mandolina, aludida en la misma estrofa. Es como si la imagen de un poeta dando una serenata bajo la luna solo fuera posible así disfrazado y durante el carnaval, es decir, como parte de un juego ritual o una actuación en un mundo ilusorio, pero ya no con un poema creyente en esa figuración. El carnaval aparece, entonces, como el espacio habilitado para realizar esa “locura”, perder la razón, producir escándalo y alterar algunas convenciones sociales, o incluso transgredir alguna norma municipal (“nada me importaría pagar la multa/por escandalizar en la vereda”). Se trata de figuraciones que estarían señalando un cambio en el modo de imaginar una pose de poeta o de artista respecto de la que aparecía en los relatos realistas de los comienzos y su inscripción en una tradición diferente.

En suma, Olivari cita y combina en la escritura de “La prisionera” diferentes materiales, entre los más evidentes: el poema de Fernández Moreno; un motivo clásico de la poesía amorosa lírica: la prisionera; y símbolos del modernismo como la palmera y el carnaval. Estos materiales que se cruzan, además, con otros discursos sociales tejen un entramado que excede la posibilidad de pensarlos exclusivamente desde el procedimiento de la parodia.²⁵¹ Es decir que se trata de una apropiación y escritura de discursos que remiten a diferentes zonas de lo cultural, y a su vez, recurren a elementos paródicos, a reescrituras, a contrastes o puestas en tensión, a caricaturizaciones, entre otros recursos o mecanismos que intentamos dilucidar. En este sentido, este trabajo de la escritura no puede explicarse solo desde la literatura en su sentido tradicional o en el sentido del campo literario: esta mezcla de experiencias y significaciones es análoga a cambios en el funcionamiento de la cultura englobados bajo el nombre de proceso modernizador.

2.2.2 Reescribir a Carriego

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

²⁵¹ Para esta lectura, véase: Romano.

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 la 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 modernismo era una poesía *rica*, Carriego era por contraste un poeta pobre –aclara Sarlo-, ubicado al margen del modernismo que también buscó emular, y de Lugones. En sus poemas, Carriego 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, “Vanguardia y criollismo”; *Borges, un escritor en las orillas*).²⁵² Sarlo señala que Borges, en el ensayo *Evaristo Carriego* (1930), cimienta su originalidad en una figura que ningún otro escritor había considerado “interesante”. Y añade que Carriego, además de desplazar a Lugones, le permite a Borges “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” (*Borges, un escritor en las orillas* 25). Pero además -aclara Sarlo-, Borges no querrá ser un mero heredero y en ese sentido interpreta que Carriego fue antes que una escritura a seguir, una condición de posibilidad. De acuerdo con lo que estudiaremos en este apartado, la literatura de Carriego se revela también central para otros escritores y para Olivari en el horizonte literario del período, cuestión que contextualiza y dialoga con la operación borgeana. Lo que Sarlo encuentra en el ensayo borgiano de 1930, bien puede describir el modo en que funcionan 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, como para muchos de sus contemporáneos,

²⁵² Algunos estudios adoptan la denominación de “postmodernista” 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: M. Prieto, *Breve historia* 169-173.

Carriego significó, dentro del contexto literario argentino, la posibilidad de una literatura en la que encontrar el tono de una voz familiar.²⁵³

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 otro lado, este trabajo con Carriego puede entenderse en el contexto de la lógica de las vanguardias latinoamericanas que necesitaban inventarse 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, en este sentido, se hace necesario revisar que uno de los postulados básicos de la vanguardia sea 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 con el desplazamiento hacia un pasado cercano a su primera infancia, o desde que tiene ascendencia en el país.

Según veremos más adelante en *La musa de la mala pata*, en la literatura de Olivari la invención de un espacio literario como operación encontraría un correlato en el desplazamiento del inmigrante que se instala en un territorio para construirse desde el

²⁵³ 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.

asentamiento, o sea, desde el lugar, una nueva vida, e incorpora las tradiciones existentes que le resultan accesibles o crea nuevas, forzado por la necesidad –o la decisión–de volver a empezar.

En este sentido, imaginar un territorio podría deberse a una estrategia local del recién llegado porque el pasado del que puede disponer no alcanzaría por sí solo, para fundar una tradición alternativa. Pero también, fundar una tradición asentada en el espacio local implicaba para un recién llegado 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” (13- 17), de *Historia de una muchachita loca*, una formulación inicial del arrabal como espacio imaginario, que luego sería necesario para territorializar una lengua literaria y precisar un origen.²⁵⁴ El texto es una digresión sin vínculos visibles con la historia de la novela, y es esta especie de ruido que produce, 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.²⁵⁵

Apelando a un tono declamativo y pedagógico – en tanto tiene la forma de una prescripción– el narrador cesa de relatar lo que acontecía entre Pedro y Nélica, los personajes de la historia, para dirigirse directamente a los lectores figurados como sus pares y, con una voz similar a la de la “Introducción”, instigarlos 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)).

²⁵⁴ 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”.

²⁵⁵ Incluir este apartado podría conjeturarse como una especulación vinculada con la construcción de una imagen de escritor “serio” que participaba de estas colecciones movilizadas 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.

¿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? Ante todo, los suburbios y arrabales componen en esta literatura espacios simbólicos, antes que territorios geográficos y sociales o escenarios realistas. Configuran, en este sentido, un espacio literario. 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 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” (*El campo y la ciudad* 163), y en estos sentidos 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” (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).²⁵⁶

Pero el texto también señala las necesarias exclusiones: no todos lo escrito sobre el suburbio tiene el mismo valor. Ampliamos 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 características más sólidas parecieran su

²⁵⁶ 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” (201)).

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 avalados por la denuncia social pero, en cambio, recurra a un lenguaje más bien romántico y costumbrista, puede interpretarse en esta línea 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 este paisaje no es la pampa desierta, ni el arrabal del malevo o del compadrito; sino el paisaje 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)). Se trata de un territorio similar a la “Villa Porvenir” (actual partido de Avellaneda) que en *¡Bésame en la boca Mariluisa!* (1923), sirve de hospedaje al narrador, Mario Morante: 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.²⁵⁷ 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 del suburbio como espacio utópico antes que como escenario realista donde situar la acción.

²⁵⁷ Para la descripción de este proceso de radicación suburbana, véase: Romero y Gutiérrez; Liernur y Silvestri.; Díaz; Korn y Romero, *Buenos Aires/ entreguerras*; Korn, *Los huéspedes*.

En diálogo con el efecto que el retiro suburbano produce en el escritor de *¡Bésame en la boca Mariluisa!*, y en la visión negativa sobre la ciudad y el trabajo que plantea; 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” (13), amenazado por la labor cotidiana. El suburbio es así, un lugar de evasión y de inspiración poética entendida en términos románticos, es decir que el contacto con la naturaleza, en este caso campesina, posibilita una fantasía renovadora. Y en este sentido, mientras que el personaje Mario Morante buscaba en el campo huir de “las sucias y tristes redacciones de los pasquines pobres, malolientes a tinta húmeda y a ratas” (43) y de los “cafés donde despellejar a los premiados municipales” (37); el narrador de *Historia de una muchachita loca*, en “Elogios sentimentales de los suburbios” aclara:

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; también 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 estas 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 también 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, en esta narración publicada en 1923, el narrador contrapone estas búsquedas –que ligan un modo de experimentar el contacto con 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 como el narrador:

¿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? Churriguesco expabellón 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 estrategia de *renovación*- para los que no tienen lugar ni en la biblioteca ni en el museo, ni en la plaza municipal, es decir, en los espacios destinados a preservar 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) que 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); y también en el lenguaje que utiliza el narrador, cercano al correcto español castizo (“os”; “vuestro”).

Si el centro de la ciudad puede leerse como una analogía del campo literario –como señalamos en *¡Bésame la boca Mariluisa!*-, 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 figuras de escritores y de artistas como las representadas por los narradores no pueden insertarse, el

desplazamiento al suburbio permite imaginar una solución, aunque sea evasiva. Pero mientras que 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)); *¡Bésame la boca Mariluisa!* resuelve imaginariamente el problema instalando al escritor en ese espacio rural. En ambos casos, los narradores indican que deben disputar para obtener un lugar en la ciudad o, mejor, para hacer de la ciudad un espacio literario que los incluya (“¡No hay lugar en Buenos Aires para soñar muchachos!” (*Historia de una muchachita loca* 16)). La posibilidad de un espacio literario fundacional y fundante donde imaginariamente estos nuevos escritores encuentran tanto la posibilidad de *renovación* como un lugar de producción que los integra, parece entonces posible 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, espacios dominantes de representación en la escritura de Olivari, y en cambio, quedan ligados a los comienzos y a Carriego como un territorio mítico, según veremos en los poemas “¿Sabes compañero?” y “Mi mujer” de *La musa de la mala pata*.

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 la poesía de Carriego que se ocupaba del barrio. Por ejemplo, en el cuento “La caída”, estudiado al comienzo de este capítulo y al que aún volveremos en el subapartado siguiente (recordemos: el cuento relata la iniciación amorosa y sexual de una adolescente a quien su novio abandona), puede seguirse junto con las operaciones de reescritura de Carriego –como veremos, operaciones que exceden la cita y reiteran y reformulan los procedimientos de reescritura del modernismo-, la construcción de un espacio social emergente y novedoso 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 del registro costumbrista que aparece en el apartado de *Historia de una muchachita loca* o en *¡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 (24). Pero al mismo tiempo, como estudiamos en el capítulo anterior, aquí el cuestionamiento de esa jerarquía abarca también 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 asociados a las clases medias con aspiraciones y posibilidades de ascenso social, movimiento que reiteramos, retomó Mariani cuando, en 1925, publicó sus *Cuentos de la oficina*.

La elección de Carriego planteaba, entonces, más de una dimensión. Carriego 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: se trata de un lugar literario de 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 en 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 (*Una modernidad periférica* 184).

Una escena de escritura

La literatura de Olivari se desplaza 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 permite la inscripción en la tradición 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”. Podría afirmarse que en lugar del arrabal del coraje, escrito por Borges y por el tango malevo, Olivari formula en su poesía un espacio asociado a la ciudad moderna, pero que sitúa imaginariamente en una zona social lindera con el arrabal de la puñalada. En otras palabras: el bar, el café, el restaurante pobre, la fonda o el peringundín y el almacén con despacho de bebidas, establecen la escena de escritura olivariana y configuran literariamente espacios que sin ser el arrabal (cuyos significados y valores ya habían cristalizado en el período, confinándolo al registro costumbrista y al tono nostálgico, según evidencia el apartado “Elogios sentimentales de los suburbios”), igualmente permitirían situarse en una zona social y literaria próxima.²⁵⁸ 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 realistas asociados a los escritores de izquierda, estéticas de las cuales, avanzada la década, Olivari va a buscar separarse. Así es que elige un espacio que si bien contaba con una tradición literaria desarrollada, estaba estrechamente asociado a la sociabilidad moderna y urbana. A su vez, en el bar resulta posible imaginar un diálogo con otras figuras de artista.

En estos sentidos, el café en la literatura de Olivari constituye un espacio para la escritura que es a la vez, típicamente moderno, urbano y desacralizador. Sin trasladarse al

²⁵⁸ La misma función cumpliría el cine de barrio, otro de los escenarios frecuentes en la poesía de Olivari, y con variantes, el ómnibus: lugares donde se sitúan diversas escenas de escritura que remiten a la ciudad moderna y al mismo tiempo, se vinculan con la cultura ampliada.

arrabal, permite instalarse en un territorio vecino que también remite a materiales poéticos con escaso prestigio literario; así como 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 que señalamos. Es decir que si Olivari en 1923, asociaba una representación de los suburbios a Carriego, cuando continúa escribiendo, a medida que avanza la década, busca configurar otros espacios, aunque también sitúa a Carriego en el origen de esta elección, pero ya no explícitamente.

“Funambulismo” presenta una escena que también resulta familiar en la poesía del período: la del bar pobre, donde el sujeto poético presencia un espectáculo musical.²⁵⁹ 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 que disuena y una cerveza (“hagamos un poema impresionista/ con tu piano y con mi bock.”). Aunque no se incluyen menciones explícitas, nuestra hipótesis es que “Funambulismo” reescribe el soneto de Carriego “En el café”, publicado en *Poemas Póstumos*. Es factible rastrear, en este sentido, operaciones similares a las que estudiamos a partir de “Era un aire suave...” de Rubén Darío en *¡Bésame la boca Mariluisa!*, y de “Setenta balcones” de Fernández Moreno, en “La prisionera”. Aquí Olivari cita veladamente algunos aspectos del poema de Carriego y despliega la propia escritura a partir de esa selección.

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. Estas son las circunstancias que 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”). Este trabajo con la lengua, y con esta clase de discursos en particular, constituyen como es sabido, un interés

²⁵⁹ Por ejemplo, el poema de Álvaro Yunque “Bandoneón y serrucho” comienza “La noche del turbio cafetín suburbano”. En *Los Pensadores* 101 (1924): 24[citado por Candiano y Peralta 2007].

central en la poética de Carriego, y a la vez, de su procedimiento. De esta forma 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 (Carriego 182)²⁶⁰

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”). Así desarrolla en un texto extenso la escena que Carriego había resumido en dos estrofas: el parroquiano que escucha diariamente a una pianista, mientras bebe su cerveza. Entre los elementos que reescribe, Olivari expande lo que Carriego sintetiza, aquí especifica en qué consiste el “repertorio plebeyo” de la pianista: “Toca tus valeses de Conservatorio/rumia tu acorde, vulgar lisonja”.

Como estudiamos, esta literatura de 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.

²⁶⁰ Transcribimos el poema completo: “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.//Hace ya cinco noches que no ocupa su mesa, /y en el café su ausencia se nota con sorpresa. / ¡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” (Carriego 182).

Como ocurre con sus reescrituras de los modernistas, esa ampliación (que establece otra clase de recorte) sitúa y precisa aquello que respondía a una valoración universal y por eso, resultaba inespecífico.

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, al contrario de “La prisionera” donde la escritura desarrolla un hipotético momento posterior al que proponía el poema de Fernández Moreno; aquí Olivari 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. En este sentido es que 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”- aclara el sujeto poético de “El piano solitario”. 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 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 acercaría 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.

El yo de la enunciación primero repara 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 citas de nombres de personajes reales, también presentes en otros poemas (escritores, pintores, periodistas, etc.), componen bromas cuyo propósito pareciera consistir en desacralizar el formato de la referencia 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.

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 y que permite pensar un sentido para esta estrofa), 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.²⁶¹

En efecto, 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

²⁶¹ 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 autofiguraciones de los escritores.

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...”; 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. 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” 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.

El poeta y “la caída”

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, como es sabido, 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 marca el vínculo más evidente entre ambos escritores. Mientras que Borges, cuando arma su Carriego en 1930, desecha esta faceta de su poética (*Evaristo Carriego* 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,²⁶²

²⁶² 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, *Una modernidad periférica*; Romano; Mizraje).

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 que lo 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.²⁶³

¿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 imagina 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, del mismo modo que estudiamos en el capítulo precedente. En la misma línea de sentidos, 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 sea sexuales o económicos, que Olivari elija esta fábula permite establecer una analogía con las figuras del escritor que también puede ser castigado porque,

²⁶³ Para las relaciones entre las letras de tango y las novelas de Gálvez, véase: “Milonguitas y malandros: modernidad e identidad nacional” (Garramuño 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.

aunque pretende que el arte es desinteresado, *cae* en las tentaciones de una cultura mercantilizada.

Una cita de “La que hoy pasó muy agitada”²⁶⁴ cierra el cuento “La caída”, de *Carne al sol*: “<<Una duda amarga en el pensamiento/ y un ensueño muerto en el corazón>>”. 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 sugerían algunas citas no explicitadas de Darío, aunque en este caso, utiliza las comillas correspondientes. 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 logra su objetivo, la abandona y desaparece del barrio. Juliana entonces, 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 fracasada. Sentimiento que marca una diferencia con el contenido de la fábula moralizadora. Para completar el cuadro, el narrador elige los versos de Carriego que citamos 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 (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. Y en este sentido, 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 frecuencia de situaciones que relatan

²⁶⁴ Véase “La costurerita que dio aquel mal paso” en *Poemas Póstumos* (Carriego 207).

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). Es decir que, en consonancia con lo estudiado en el capítulo precedente sobre los comienzos literarios, amorosos y sexuales en una cultura cambiante, podría pensarse una analogía entre los sueños e idealizaciones juveniles de los protagonistas y los del joven escritor que debe confrontar sus visiones respecto del mundo literario con una realidad más compleja y aparentemente basada en principios diferentes.

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, reiteramos, de profundos cambios culturales.

En este sentido leemos el poema de *La amada infiel* (1924), “La costurerita que dio aquel mal paso”. Como señalamos, ambos sonetos se titulan de idéntico modo.²⁶⁵ Los dos primeros versos de Olivari (“<<La costurerita que dio aquel mal paso/y lo peor de todo sin necesidad>>”) citan exactamente los versos de Carriego, procedimiento que marca el tono de la reescritura, provee la forma y plantea la situación. Cuando decimos que Carriego marca el tono de la reescritura buscamos 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 solo 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.

²⁶⁵ 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-CDCD-CEE-FFC) y compone versos de diferentes medidas.

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 se fueron tejiendo junto con su apropiación. Con la elección de esta historia y el modo en que opera la reescritura, Olivari subraya la figura de Carriego como la de un escritor que produjo una tradición. Pero al mismo tiempo, revisa y reformula esa tradición 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. Al mismo tiempo, aparece la decisión de confrontar esas formas y contenidos que fueron 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 porque configura –en una operatoria similar a la que estudiamos en “La prisionera”– 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, hay que recordar que 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 a los versos de Carriego que presentan la fábula (“<<La costurerita que dio aquel mal paso/y lo peor de todo sin necesidad>>”) un discurso social que se podría imaginar proveniente de una zona de la cultura similar, pero que en cambio, introducen otra perspectiva: “Bueno, lo cierto del caso, / es que no se la pasa del todo mal”. Así, con esta voz, desestabiliza la ilusión de un discurso social homogéneo. Son versos, además, que reescriben una forma de decir²⁶⁶ que condensa una moral social ambigua porque deja entrever el deseo que produce ese bienestar material en quien enuncia la frase, a pesar de que condene el modo en que se originó la supuesta riqueza. Esto se vincula con que la fábula de la caída, además de aleccionar moralmente a la mujer sobre los peligros de ejercer su sexualidad libremente, advertía, desde una mirada guardiana del orden conservador según ha sido leído en reiteradas oportunidades (Sarlo,

²⁶⁶ 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”.

Garramuño, Armus), sobre los peligros que escondían los deseos de movilidad social, puesto que atribuían la caída a las fantasías de ascenso social de las muchachas.²⁶⁷

El soneto de Olivari detalla en qué consiste ese buen pasar y evidencia la figuración de un tipo de mujer diferente tanto a la idealización romántica como a la modernista o a 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.

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 el progreso material, aunque 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 para la mujer 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 por ejemplo, un tango como “La mina del ford” de Contursi,²⁶⁸ de las versiones aleccionadoras que 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 irremediablemente al fracaso.²⁶⁹

²⁶⁷ 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 los deseos económicos de la mujer.

²⁶⁸ 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 rempujado/y un loro atorrante/que sepa cantar.”

²⁶⁹ Citamos un ejemplo del mismo año: en el tango “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

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...!”) 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 de la mujer como por su 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 en 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 de 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 poético, 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

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.

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 elige reescribir los versos del primer Carriego y escoge una estrofa de “A Colombina, en carnaval”, incluido en “Ofertorios galantes”, según Sarlo, la sección más modernista de *Misas herejes* (*La poesía postmodernista*):

Modista, pobre tendera,
o esclava del obrador:
vestida de primavera,
ya rendirás al hortera,
tenorio de mostrador.

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!” (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 parecería 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...!

Se trata de un tono emparentado con el que reconstruye el 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*²⁷⁰ 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!”), pero en la única estrofa que explícitamente reenvía a Carriego, el chisme 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!...

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

²⁷⁰ La única variante se registra en la rima de la tercera estrofa: ABAB-CD-CD-FFG-HHG.

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; pero sobre todo, al equiparar como explicamos anteriormente, las experiencias de “la caída” femenina con “la revelación” masculina: recordemos que los términos con que el narrador construye la experiencia de la desilusión de Juliana luego de su iniciación sexual, coinciden con los que emplea para explicar la experiencia de iniciación de Julio, el protagonista de “Revelación”.

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. En este sentido, 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,²⁷¹ 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, en la enumeración de motivos por los que el sujeto poético quiere a esta mujer, primero emplea una imagen cristalizada sobre la espiritualidad femenina donde resuenan los versos de Carriego (“tienes/dulzuras de una hermanita”), 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”).²⁷²

²⁷¹ La popularización del tópico se extendió aún avanzado 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)).

²⁷² 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

En suma, la trama de discursos que anotamos señala que, de un modo similar a “La prisionera”, no se trataría solo 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 bastas 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.

Para cerrar este capítulo que buscó seguir el proceso de una lengua literaria, aún puede observarse una cita más de Carriego en los poemarios que sintetiza el conjunto de las cuestiones tratadas y volver al dibujo de la parábola que planteamos en un inicio. 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.²⁷³ Aquí, como “En el café”, no hay citas explícitas y la relación entre ambos escritos podría parecer aventurada. Sin embargo, más allá de la intención de reescritura -que en los poemas analizados se sostenía en remisiones evidentes-, una lectura conjunta de ambos escritos permite condensar los problemas estudiados.

En principio ambos escritos relatan 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

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!”. 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 solo 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...”.

²⁷³ Sobre “La viuda”, 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” (Salas “Transgresión y vanguardia). 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 (Dalmaroni, *La palabra justa* 88).

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”). 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; y 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 durante el velatorio de su marido una mancha de semen en el pantalón del difunto (“todavía guarda aquel unto/ en la parte picaresca del pantalón”) que dispara sus recuerdos. En este sentido, 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 un velorio, 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”), y las estrofas refieren sus pensamientos, describen las aptitudes sexuales del marido o las reflexiones del sujeto poético sobre el tema. 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"), 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".

Los lazos más evidentes entre los poemas se producen en las primeras estrofas de "La viuda". Aquí Olivari incorpora, en un tono coloquial, las voces del chisme sobre la mujer ("¡Pero esta era tan fiel!") y sobre las circunstancias en que murió su marido ("Y el otro, ¡Qué broma!, /así la dejó, /después del cruento coma/del amor"). 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"), 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 que le permiten desarrollar lo erótico y, a la vez, producir una diferencia.

"La viuda" es, en estos sentidos, 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").

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 de construcción de una lengua que buscamos describir. La parábola, cuyo inicio a comienzos de la década situamos en una lengua hiperliteraria que pretendía controlar las irrupciones que la desestabilizaban, en 1929 produce lo que pareciera su formulación opuesta; pero que es más bien una apuesta por aquello que en las primeras escrituras insinuaba una ambivalencia y un conflicto. Eso que, a pesar del control, no cesaba de aparecer y de señalar una cercanía y fascinación en la voz narradora, siete años después se constituye en elección y rasgo de un programa. Al mismo tiempo, como señalamos, este proceso 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 un programa estético 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.²⁷⁴

²⁷⁴ Estas estrategias de Olivari, con sus variantes, pueden pensarse en diálogo con las de Arlt en tanto 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” (Gramuglio, “La construcción” 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.

Capítulo 3

1.-Una vanguardia plebeya: malhablada, ruidosa, sentimental y pobre

1.1-Algo más que un cambio de título

En 1925, la contratapa de la segunda edición de los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, el libro de Gironde, realizada por la editorial de la revista *Martín Fierro*, anunciaba la próxima publicación de *La musa en el asfalto*, de Nicolás Olivari.²⁷⁵ Simultáneamente, la revista también promocionaba ese título entre sus futuras ediciones. Sin embargo, a partir del número 25, el libro comenzará a nombrarse por el que sería su título definitivo: *La musa de la mala pata*.²⁷⁶ Si reparamos en este cambio de la titulación es porque permite suponer cuáles fueron algunas de las decisiones que atravesaron este proceso de construcción de una lengua literaria: puntualmente, aquellas que vinculaban el complejo de problemas implicados en la escritura de formas y contenidos desprestigiados - en tanto se los asociaba a los espacios populares- con las estrechamente relacionadas al imperativo vanguardista de producir lo nuevo.

La modificación de la elección inicial del título del segundo poemario de Olivari, *La musa de la mala pata* (1926), evidencia, entonces, un recorrido que permitirá comprender algunas de las decisiones estéticas y estratégicas que habría tomado el escritor y en este sentido, sugiere su papel activo en el diseño de un programa que buscaba producir una novedad a partir del uso de materiales (en el sentido que le daba Adorno: todo aquello con que el artista juega y sobre lo que decide) desprestigiados.

En primer lugar, “La musa en el asfalto” es el título de uno de los últimos poemas de *La musa de la mala pata*. En él el sujeto poético reflexiona sobre el trabajo de la escritura literaria y explicita las problemáticas relaciones que durante la producción poética se establecen entre diferentes escrituras y discursos de origen literario. Sin embargo, el

²⁷⁵ La publicidad en el libro de Gironde, una edición “edición tranviaria” vendida a veinte centavos, informa sobre los lectores esperados, el circuito de las publicaciones y sobre todo, el nuevo espacio de circulación de Olivari que apenas dos años antes publicaba en una zona (la de las novelas semanales) supuestamente opuesta en el campo literario.

²⁷⁶ El último anuncio de *La musa en el asfalto* aparece en el número 24 (17/10/1925, 177); y el primero de *La musa de la mala pata*, en el número siguiente (14/11/1925, 182).

poema antes que poner en primer plano la escritura de materiales asociables a una cultura popular, resalta, por el contrario, el trabajo con una tradición literaria más amplia. En esta selección, podría residir una causa del cambio de título: es decir en la intención de enfatizar las relaciones que esta poética establece antes que con la literatura moderna universal, con materiales desprestigiados. Algunos de ellos vinculados a los circuitos ampliados de producción literaria y otros, a una incipiente industria cultural y que, en su conjunto, se inscriben en una noción de cultura popular que revisaremos en este capítulo.

En “La musa en el asfalto”, el sujeto poético le habla a una musa vieja que remite precisamente, a esa larga tradición de la literatura occidental con la cual dice trabajar el poema. Propone así un paralelo con “Las viejecitas” de Baudelaire, pero se lamenta porque no obtiene los mismos resultados (“Hubieras sido una viejecilla de Baudelaire/ si tu enorme instinto no te avasallara”). Al igual que para muchos jóvenes de su generación, Baudelaire constituía una lectura fundamental para Olivari –como puede advertirse en varios de sus poemas- en tanto posibilitaba imaginar lenguas literarias que se desplazaran de los criterios dominantes en el espacio local, así como pensar figuras de artista alternativas. Sin embargo, lo que la elección del título definitivo enfatiza, como veremos, es que Olivari no elige como síntesis y presentación adecuada del libro a la musa más bien decadente que construye este poema, y en cambio, propone la configuración de una musa popular en la que cifraba lo nuevo. En otras palabras, “La musa en el asfalto” propone que el trabajo poético a partir de materiales identificables con una tradición literaria de larga duración (“Del fondo de mí mismo una voz clara y sumisa: /«Hace cinco mil años que está dentro de ti.»”),²⁷⁷ en rigor constituye una tarea cosmética que finalmente, no satisface al yo poético porque la musa sigue siendo vieja; es decir que las reescrituras a partir de estos elementos no serían suficientes para producir la buscada novedad:

Bajo el cold-cream rosado tu cara es una esfinge
que sólo inmuta a ratos las galas del metier,

²⁷⁷ Un visión similar que figura a la larga tradición literaria como una carga ineludible para el sujeto moderno se sugiere en un verso de “Insomnio”, también de *La musa de mala pata*: “Ciudadano, ciudadano, / y con veinte siglos de literatura en el pecho”.

tu vejez es la juventud del tinte y del potinge
que se defiende contra la viejecilla de Baudelaire...

¿En qué edades antiguas clavado a tu sonrisa,
cariátide de pasmo mi rumbo en ti perdí?
Del fondo de mí mismo una voz clara y sumisa:
«Hace cinco mil años que está dentro de ti.»

Eres quizás mi musa, artificiosa y llena
de especies olorosas ligadas a tu cera,
a veces en tu engaño en verdad que eres obscena
¡Oh! musa enigmática que estás en la vidriera...

Te aman los niños y los viejos se enamoran
del rosicler gemado de tu carne en locas fugas
de luz... y yo soy un niño anciano de esos que lloran
porque bajo los rizos se palpan las arrugas...

“La musa en el asfalto” formula, entonces, una noción de escritura equivalente a la producción de un artificio cuyos efectos serían análogos a los disimulos que produce el maquillaje y la vestimenta (“¡Oh cómo amo tu bello, tu soberbio ocaso/ la victoria del arte superior de las modistas!”). Al mismo tiempo, figura la producción poética como un juego de préstamos y robos (“Tu beso es esa racha de viento que aleve/ el pulmón de la otra musa toma por asalto”).²⁷⁸ En estos sentidos es que la escritura como práctica en el poema se asocia al robo y al maquillaje. Se trata de una visión similar a la que Olivari escribe en la “Advertencia” que introduce el libro, donde aclara que las ilustraciones “fueron robadas por

²⁷⁸ El juego con los sonidos (*beso-viento-aleve*) y la probable asociación semántica y de significantes (*beso-racha de viento- aleve- pulmón*) que componen los versos recuerdan, aunque en forma más bien remota, pero difícil de pasar por alto cuando se juntan las escrituras, esos versos de “Era un aire suave”: “que desdeñes ruidos lanza bajo el ala/bajo el ala aleve del leve abanico” (Darío).

el autor de «La musa de la mala pata» de las revistas. Desestabiliza, así, la noción de autoría original porque “con su defensivo instinto de franco tirador ante la propiedad artística asegura que no discutirá a nadie que presente su reclamación en tal sentido, la paternidad de las ilustraciones y si mucho se empeñan, la paternidad de los poemas”.

En la perspectiva del poema, el maquillaje es una acción que propone trabajar sobre un cuerpo agregando un nuevo material a lo dado –un material que no se produce en el acto de maquillar, o de escribir-, y por tanto, describe a las nuevas escrituras como modificaciones cosméticas de la tradición literaria. Por esto en “La musa en el asfalto”, escribir a partir de lo viejo parece un modo poco eficaz, y depreciado, de producir la novedad. En este sentido, también desde estas figuraciones puede postularse la necesidad y preocupación de la escritura por explorar otro tipo de materiales. La formulación está acompañada de imágenes que a la vez que subrayan lo difícil que es disimular la presencia de las tradiciones más fuertes, evidencian el carácter conflictivo de estas operaciones (“en estado de larva se oculta bajo el traje [de la musa]/una de las viejecillas que amaba Baudelaire...”; “tu vejez es la juventud del tinte y del potinge/ que se defiende contra la viejecilla de Baudelaire...”).

De esta forma, el poema propone que la escritura literaria estaría atravesada por tensiones entrelazadas: una de ellas la constituye el peso de la tradición en una trama cultural que además, imponía la novedad como valor; otra de las tensiones se vincula con la eficacia que podía lograr una escritura en el intento de disimular sus influencias.²⁷⁹ En este sentido, la visión que sugiere el poema es la que puede elaborar un sujeto moderno en tanto la literatura configuraría una experiencia perturbadora y conflictiva que sin embargo, también es búsqueda y necesidad (“eres la lisa moneda de oro que rodaba/ en el Montecarlo de mi hastío sin luz y sin croupier...”). En la articulación de estas tensiones (los límites que aplica una tradición y el ejercicio de presiones que se impone en una formación específica

²⁷⁹ En *¡Bésame la boca Mariluisa!* (1923), el narrador propone una formulación similar a la que aquí estudiamos: “Sólo nosotros frente a los astros no creamos nada. Lo más damos nuevos ropajes, arlequinescos remiendos, a viejas formas, bellas sólo desnudas” (16).

como la vanguardista)²⁸⁰ con la insatisfacción del sujeto poético es que se jugaría la elección por una tradición popular en el espacio de la literatura local.

Elegir para el poemario en su conjunto el título de “La musa en el asfalto”, entonces, hubiera supuesto otorgar mayor relevancia a la musa baudelairiana. Es decir, hubiese significado apostar por una faceta de la literatura moderna más aceptada, en tanto estaba estrechamente relacionada con la cultura letrada europea.

Sin embargo, como veremos, la operación de Olivari implicará la construcción de una tradición que privilegiará el espacio nacional -y específicamente porteño- para instalar una diferencia con respecto a la tradición letrada argentina. Se trata de un movimiento que con variantes y énfasis diversos, también ensayarán sus compañeros de la vanguardia, como Raúl y Enrique González Tuñón o Borges. A su vez, cuando Olivari sale a buscar tradiciones propias (lo que también implica imaginar tradiciones colectivas y elaboradas en diálogos y disputas más o menos imaginarias con otros, según se lee en el prólogo a *El gato escaldado*), como señalamos al estudiar sus vínculos con Carriego y aún con el modernismo, no viaja ni muy lejos, ni muy atrás en el tiempo: permanece en la zona de la cultura popular urbana, tal como se estaba configurando en ese momento.

En este sentido, cuando Olivari escribe el sintagma “la musa en el asfalto” está reterritorializando a la musa clásica, o en otros términos, produce una apropiación de la figura. En segundo término, entonces, volviendo al título del libro, Olivari actualiza, o recontextualiza a la musa situándola en “el asfalto”, una sinécdoque de la ciudad moderna. Es decir que desacraliza la figura tradicional al inscribirla como musa urbana, al mismo tiempo que alude metafóricamente a la prostituta que trabaja en la vía pública. Sin embargo, la actualización sustrae a esta musa del suburbio y de las calles con adoquines; recorte que no daría cuenta del conjunto del poemario. En efecto, mientras que la musa “en el asfalto”, alude a una musa ciudadana que se vincula de un modo privilegiado con la zona céntrica de la urbe moderna –la parte de la ciudad alcanzada por el asfalto- y, a su vez, también insinúa metafóricamente la figura de una prostituta; la musa de “la mala pata”, por

²⁸⁰ Aquí estamos pensando junto con Williams cuando al revisar la noción de “determinación” marxista, explica que se trata de “un proceso de límites y presiones complejo e interrelacionado” (*Marxismo y literatura* 107).

su parte, establece una figura que condensa no solo la poética de este libro, sino también los elementos que definen el programa de esos años.

La tercera cuestión que interesa considerar entonces, es el título definitivo, *La musa de la mala pata*, que en tanto título, para Sarlo anticipa el “cruce cultural que define sus poemas: la referencia al mundo de la literatura alta, evidente en <<musa>> y el trabajo con el registro popular de la lengua, a través de una metáfora ya cristalizada, <<la mala pata>>” (Sarlo, *Una modernidad periférica* 184). Pero más que este cruce de diferentes planos culturales –que por supuesto, está presente-, el título describe un trabajo con los materiales elaborado por Olivari, reiteramos, desde sus primeros textos: la escritura a partir de una selección de formas que circulaban en amplias zonas de la cultura, especialmente entre en las capas populares y medias escolarizadas de la urbe. Es decir que la referencia a las musas, al igual que a otros elementos de la cultura clásica, no es tanto –o mejor, no es tan solo- una marca prestigiosa de “alta” cultura cuanto el empleo de una tradición que para la segunda mitad de la década de 1920, ya había sido extensamente divulgada y apropiada según evidencian diversos tangos y documentos de los medios de comunicación masiva.²⁸¹ En otras palabras, nuestra hipótesis es que Olivari escogió la figura de la musa no solamente para interrogar una forma clásica o para construir una posición autorizada ante sus pares (y en verdad, esto parece lo menos probable); sino porque se trataba de un contenido que pertenecía al patrimonio cultural de amplios sectores de la sociedad y es esa estrategia (se trata de una operación del mismo tenor que estudiamos a partir de la figura de la palmera en “La prisionera”), ese particular recorte de los materiales, lo que permite la formulación de un programa que puede calificarse de vanguardista en el sentido en que lo entiende Huyssen, es decir, una práctica artística que aspira a “desarrollar una relación alternativa entre arte elevado y cultura de masas” (7). Además, apelar a esta figura de la musa resultaba útil para poner en cuestión una imagen idealizada de la producción estética.

²⁸¹ Durante la década del veinte, las musas se hacen familiares al universo del tango. Por ejemplo, en las letras de Celedonio Flores además de “La musa mistonga” (1926), véase su famoso “El bulín de la calle Ayacucho” con la “musa” del “cantor milonguero” (1923); en Caruso aparece una “musa popular” en letras del período como “Francia” y “Nobleza de arrabal”. Aún en la década anterior la apropiación, y por lo tanto el cruce, había comenzado a producirse en el espacio de la incipiente cultura masiva: el diario *Crítica* por ejemplo, publicaba desde 1916, una sección titulada “La musa del arrabal” (Saítta, *Regueros de tinta* 190).

Esto es, discutir una visión del acto creativo ligada a la inspiración romántica y al artista como genio creador.

Estos cruces, propios de la dinámica cultural de una sociedad moderna, ya se estaban produciendo en el espacio social y formaban parte de la educación estética y de la sensibilidad de Olivari. Incorporarlos como procedimiento en su escritura y buscar que trastabilen la valoración aún dominante en muchos espacios que creían en esos parámetros de prestigio, serán gestos del mismo movimiento y rasgos característicos de su programa.

Editado en el mismo año en que Olivari publicó *La musa de la mala pata*, el tango “La musa mistonga”, de Celedonio Flores ilustra con respecto a uno de los modos en que el cruce se producía en el espacio de la cultura popular y permite describir la operación de Olivari en ese contexto. El título de Flores también se adecúa a la descripción que realiza Sarlo del título de Olivari: “La musa mistonga” cruza la figura clásica de la musa con un término lunfardo que además, significa “pobre”. Pero si bien la letra propone un cambio en la jerarquía de los contenidos porque sitúa a la musa en los arrabales, no altera la valoración convencional, prestigiosa, que implicaba la invocación a la figura clásica. Más bien, Flores recurre a ella como referencia autorizada y legítima para enaltecer los contenidos habituales del tango (“Al compás de un tango donde abreva ahora, /para literarios impecables males, /en la suburbana paz evocadora/la musa mistonga de los arrabales”). A través de un registro cuidado de lengua escrita (con la única excepción de “mistonga”, el tango no recurre a otros términos lunfardos ni a formas de decir de la oralidad rioplatense), contrapone esta musa del arrabal –que vincula a la Milonguita y a Carriego- a la musa de otro tipo de poesía asociada al modernismo, probablemente pensada como “cultura”,²⁸² pero sobre todo figurada como extraña y lejana, desvinculada del espacio del suburbio que describe el tango. La serie de contraposiciones que componen la letra de Flores, propone una sucesión de referencias sobre el modernismo que lo figuran como un relato extranjero ante aquello que se representa como los verdaderos y auténticos intereses del suburbio y de sus tradiciones

²⁸² En el tango “Musa rea” (un soneto de endecasílabos, con rima consonante ABBA//ABBA//CCD//EED), Flores plantea una visión similar, esto es la tematización del rechazo de una poesía pensada como culta, pero en este caso, sí la escribe en lunfardo. Copiamos las dos primeras estrofas: “No tengo el berretín de ser un bardo/chamuyador letrao, ni de spamento. /Yo escribo humildemente lo que siento/y pa escribir mejor, lo hago en lunfardo.// Yo no le canto al perfumado nardo/ni al constelao azul del firmamento/yo busco en el suburbio sentimiento; / ¡pa cantarle a una flor le canto al cardo!”.

(“La que nada sabe de abates troveros/que hilvanaron dulces endechas de amores, /pero que por boca de sus cancioneros/conoce la vida de sus payadores”). En este marco, abundan las alusiones a los poemas más divulgados de Darío, y el hecho de que su nombre no aparezca citado constituye una prueba de esa amplia difusión (“[la musa mistonga] Que ignora la cuita de la princesita/que pecó indiscreta con el rubio paje”). La disputa que la letra de Flores establece con el modernismo en el nivel de los contenidos referenciales sugiere una competencia por los espacios y más específicamente, por el público. Pero también recuerda las operaciones de reescritura que años antes había probado Olivari, y evidencia que el cuestionamiento no era patrimonio de una zona del campo literario, sino que participaba de un movimiento más amplio que incluso dialoga con los desplazamientos que realizaron en diferentes momentos y de diversas formas, los escritores latinoamericanos con respecto a esta estética.

Es así que la interrogación y la refutación de valores y patrones decimonónicos que regían las artes en general, y que se producía en ciertas zonas de la cultura popular masiva, además, fue una característica que en el espacio latinoamericano, con diferentes estrategias, asumieron las vanguardias durante los años veinte. En Olivari, las caricaturizaciones de su musa –por ejemplo, como tuertas o cojas- buscaban desacralizar humorísticamente la valoración tradicional minando las pautas dominantes de belleza estética (¿cómo van a inspirar o qué tipo de sugerencias podrán producir si sus formas no son armónicas ni tradicionalmente bellas?) y su estatus literario. La musa prostituta también se vincula con esta desacralización, pero en un doble sentido. Por un lado, el más evidente es el cuestionamiento de las jerarquías de temas poéticos y de las reglas morales del decoro. Por otro lado, como parte del trabajo con materiales desprestigiados (asociados a los circuitos ampliados), en tanto procedimiento característico de la escritura, Olivari también repara en los temas y contenidos de los tangos para reescribir sus valoraciones más convencionalizadas: la figura de la mujer que se prostituye -además, como se sabe, de ocupar un lugar central en la poesía moderna desde Baudelaire- es un tópico del tango – asociado a la fábula de “la caída”. Olivari lo incorpora para cruzarlo con otros discursos y desacralizar así, no solo el lenguaje poético tradicional, especialmente la idealización romántica de las figuras femeninas, sino también el de las letras populares.

En este contexto discursivo, el sintagma “la musa en el asfalto” pensado como título, probablemente resultaba una fórmula que podía llegar a asimilarse a los usos prestigiantes de la figura que proponían muchos escritores de tango contemporáneos a Olivari y, por lo mismo, corría el riesgo de perder eficacia, especialmente en el espacio de la vanguardia. El sintagma, de hecho, resultaba insuficiente para dar cuenta de un programa que además de cuestionar las jerarquías de contenido, buscaba quebrantar las formas poéticas tradicionales y producir una nueva lengua literaria.

Volvamos al título *La musa de la mala pata*, para seguir esta última cuestión. Con respecto al segundo término de la fórmula “mala pata”, se trata, como se sabe, de una expresión popular que refiere metafóricamente a la mala suerte; es una locución que expresa un lamento originado por la equivocación o el error; tener mala pata es no dar con lo esperado y equivale a fracasar. Utilizar esta imagen implicaba retomar y reformular la descripción de los “versos cojos”, que Olivari ya había adoptado respecto de su propia escritura,²⁸³ y darle el estatuto de rasgo programático. Es decir que propone transformar en un procedimiento lo que era una valoración frecuentemente negativa sobre la destreza poética que evaluaba las fallas métricas de acuerdo con las convenciones tradicionales. Olivari parte, entonces, de esta descripción –que ya era una metáfora lexicalizada, habitual en los escritos sobre poesía, por los menos durante las dos primeras décadas del siglo XX -²⁸⁴ y la reformula cruzándola con otra expresión, como señalaba Sarlo en el fragmento arriba citado, también cristalizada, pero por el habla popular. Un verso cojo es un verso frustrado que fracasa en su intento de producir rima, es decir, un verso con mala pata. De esta manera, la poesía que explícitamente propone *La musa de la mala pata*, en el nivel de la composición métrica será “desde el punto de vista de la prosodia modernista”, de versos “rengos, mal medidos, deficientemente rimados” (Sarlo, *Una modernidad periférica*

²⁸³ El sujeto poético de “Autorretrato”, el poema final de *La amada infiel*, inquiriere: “Quieres que te haga mi retrato/en esta colección de versos cojos?”.

²⁸⁴ Por ejemplo, Amado Nervo, para criticar la falta de originalidad de algunas composiciones modernistas, las compara con un soneto de Santillana: “En efecto, véase este soneto y dígame si la colocación de los acentos, si la cojera de algunos versos, si la ingenuidad del ritmo no lo asemejan a composiciones modernas de tal o cual ultrapoeta” (Nervo, *La lengua* 26). Rogers también registra este uso en *Caras y Caretas* (*Caras y Caretas* 276).

184).²⁸⁵ Una musa de la mala pata es entonces, una forma figurada de nombrar a una musa que inspira versos cojos.

Así, a partir de los términos que desde el título escogía para presentarse, este programa quedaba ligado a formas sin una tradición poética prestigiosa en el espacio local; a la vez que instalaba una formulación del error como principio constructivo del verso. Enfatizar esta perspectiva, entonces, implicaba operar una jerarquización de los materiales que se escriben en el libro y también del programa. Es decir que elegir *La musa de la mala pata* como título subrayaba la línea más revulsiva de esta literatura en el contexto argentino: el cruce entre vanguardia y cultura popular. Pero a diferencia del recorte de lo popular criollo, nostálgico y despojado de influencias inmigratorias que propone Borges hasta por lo menos 1929 (Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*), Olivari produce una manifestación de vanguardia a partir de la selección y apropiación de elementos desprestigiados, soslayados por las tradiciones letradas dominantes en ese momento. Antes que la musa urbana y moderna que sugería “la musa en el asfalto”;²⁸⁶ la “mala pata” en cambio, acentuaba simultáneamente la raigambre plebeya y la ruptura con los patrones rítmicos y prosódicos de la lírica más divulgados y aceptados en el período: las formas más o menos canónicas de la lírica española, y las modernistas.²⁸⁷ Pero también, como

²⁸⁵ En la misma línea situamos la lectura de Martín Prieto que además, relaciona el título de *La musa de la mala pata* con el de un poema de *El gato escaldado*, “Soneto bien inspirado y mal medido”: “Entre ambos – dice Prieto –, en esa suerte de oxímoros que se conforman entre la musa, que tiene mala pata (esto es, que es renga, pero que además tiene mala suerte)– “tuerta” la llama Olivari también-, y la forma regular del soneto, a la que el poeta presenta voluntariamente como irregular, mal medida, renga, se juega lo central de la poética de Nicolás Olivari: modernismo descuidado, *negligé*, e inspiración lunfarda” (M. Prieto, “Realismo” 334). Interesa subrayar en el análisis de Prieto, la advertencia sobre el carácter voluntario de ruptura con la norma ya que es esta intencionalidad la que permite pensar en un programa (Bourdieu, *Las reglas del arte* 145; 163): que Olivari haya elegido señalar como irregular un soneto que solo es irregular por la medida de los versos, advierte sobre un énfasis que señala a su vez, una construcción deliberada.

²⁸⁶ Esta sería, además, una de las diferencias con Raúl González Tuñón, al menos con algunas de sus preferencias. Al respecto, dice Sarlo: “En verdad, aunque dos poemas de *Miércoles de ceniza* llevan el título de “Tango”, es significativo que convoque a “los malevos de Vacarezza y de Pacheco”, salidos obviamente de la literatura y no de una ficción personal y evocativa” (Sarlo, *Una modernidad* 165). Y agrega: “Decididamente, no pertenece al tango la dimensión popular que le interesa a Tuñón”. Para Sarlo, a diferencia de lo que leemos en Olivari, en González Tuñón: “Se trata de lo popular europeo más que de lo regional porteño” (165). A su vez, siempre según Sarlo, Buenos Aires no tendría una colocación central en sus poesías: “cuando se define como “poeta de Buenos Aires”, se trata de una ciudad cuya orilla es Europa y no la pampa” (166).

²⁸⁷ Si más allá de la descripción general del programa, estudiamos las particularidades de cada poemario siguiendo a la musa que cada uno construye, podríamos afirmar que mientras *La musa de la mala pata*, se

apuntamos, permitía construir una distinción, no solo hacia el interior de la formación vanguardista, sino con respecto a ese espacio más amplio y heterogéneo que englobamos bajo la categoría de popular, y que incluye a la incipiente cultura masiva.

Encontrar en estas formas de la cultura un camino para desplazarse de las convenciones dominantes en el campo literario no sería, sin embargo, el resultado de una estrategia originada en una pulsión vanguardista exclusivamente; sino, como anticipamos, también parte de un proceso que pone de relieve modificaciones en las jerarquías de prestigio y que a su vez sugieren cambios en el funcionamiento de la cultura, en tanto se trataba de materiales que conformaban la experiencia estética y la sensibilidad del escritor. En este sentido, las ambivalencias que en los poemas evidencia el sujeto poético –así como antes, aunque en otros niveles, el narrador de cuentos y novelas breves- señalan el entramado conflictivo que establecían esos cambios.

Un análisis de sus textos permitirá dar cuenta de la formulación doble del programa (popular y de vanguardia) y de los dos modos de explicar esa formulación que aquí intentamos. Esto es: uno, Olivari afirma lo popular desprestigiado porque es una forma de producir su flexión vanguardista y dos, porque en esta zona más deslegitimada de la cultura se elaboran muchas de las condiciones de posibilidad de su escritura. En primer lugar buscaremos comprender cómo opera la selección de materiales ligados, entonces, a una configuración particular de “cultura popular” que en este programa sería más adecuado nombrar “plebeya” –configuración que proponemos describir-, y sus vínculos con los mandatos rupturistas de la vanguardia. En segundo término, en la segunda parte de este capítulo, focalizaremos en la ruptura con las convenciones de la lírica que gozaban de mayor divulgación y aceptación en el período. Las ambivalencias, las figuras del error y de la falta serán las líneas que articulen ambas partes.

2.-La construcción de lo popular en la flexión vanguardista: el criollismo inmigrante de vanguardia

centra en la musa plebeya; por su parte *El gato escaldado*, sin abandonar el abolengo popular de la musa, subraya su condición urbana, específicamente porteña.

Ahora bien: ¿De qué se trata lo popular en estos libros de Olivari y, puntualmente, en *La musa de la mala pata* que en este aspecto, leemos como poemario programático? El análisis de sus escritos permitirá seguir el modo en que la escritura construye una idea de lo popular que es menos una definición positiva que permitiría localizar una forma coherente y completa, que un posicionamiento complejo, variable y escurridizo. En este sentido, la escritura asocia popular a desprestigiado, a la posición dominada, desplazada y rechazada que ocupa un sujeto en el espacio cultural.

Es decir que para responder a la pregunta inicial, necesitaremos por un lado, describir los materiales que llamamos “populares” y que alternativamente calificamos como “desprestigiados” desde el punto de vista de la cultura letrada tradicional. Además, por otra parte, en este capítulo, intentaremos reparar en la relación entre el sujeto poético y el conjunto de los materiales –los desprestigiados, pero también los que gozaban de una valoración respetada – para describir y comprender una posición que nombramos como “ambivalente” y que encontraría su correlato en las posiciones y movimientos ambiguos y ambivalentes del escritor en el campo literario, según estudiamos previamente.

2.1-“Baciami la boca...”: las palabras de un peón italiano inspiran al poeta

En el comienzo de este trabajo, anticipamos algunos aspectos que permitirían aproximarse al recorte de lo popular efectuado por estas escrituras. Señalamos que Olivari incluye un repertorio amplio, donde mezcla materiales que contenían las marcas de la inmigración en la cultura urbana emergente con otros, los menos, de más larga tradición en las culturas populares; así como con aquellos vinculables al mercado y a las formas de modernización cultural. Esta particular selección y su heterogeneidad constituyen algunos de los motivos por el cual parece preferible describir a esta literatura como “plebeya”, antes que únicamente “popular”.

La literatura que Olivari construirá y formulará durante la década de 1920 propone, entonces, una oralidad rioplatense que operaba sobre la heterogeneidad de voces que podían circular y mezclarse en la ciudad moderna. Estas formas y modulaciones de la lengua no solo configuran un diccionario en la escritura olivariana, sino que también componen dispositivos de producción. La cita de una voz que puede tener orígenes diversos (una fuente letrada u oral; o vincularse con los medios de producción modernos o con

formas tradicionales) y recorrer diferentes zonas de la cultura, es la punta de lanza para una escritura en la que ese fragmento se cruza con otras voces y contenidos. Si bien las citas pueden pertenecer a espacios culturalmente heterogéneos, ocupan un lugar relevante los materiales desprestigiados y las construcciones que exceden el espacio de circulación restringida. Así como la escritura operaba con los textos modernistas o con los poemas de Carriego, a veces esa cita provee el tema o, en ocasiones, sugiere una forma.

Esta formulación, anticipada conflictivamente en el cuento “La bien plantada” de *Carne al sol* (1922); había tenido su primera síntesis en 1923, en la novela breve *¡Bésame en la boca Mariluisa!* Hacia el final de este relato, Olivari incluye una escena que describe su literatura como una toma de partido por los contenidos, las formas y los valores desprestigiados y minimizados por la cultura letrada legítima en tanto remiten a la inmigración. La escena figura un procedimiento creativo en estrecha asociación con la oralidad de las clases populares, pero de origen inmigratorio no hispanohablante: son las palabras de un inmigrante italiano, escuchadas casualmente por una figura de poeta, las que posibilitan la composición de un poema.

Mario Morante -el poeta narrador de la historia-, ya sin esperanzas de conquistar a Mariluisa mientras regresa a la casa en la que se hospeda (gracias la herencia de su tío había ido a pasar unos meses a una casa de campo en Villa Porvenir), atraviesa un cañaveral donde descubre a una pareja escondida que, en cambio, no advierte su presencia (“En ese instante no hubieran notado ni la caída de un aerolito”). Morante reconoce a los amantes (dos jóvenes italianos que trabajan en la casa)²⁸⁸ y alcanza a escuchar “la voz trémula” del peón que ruega “Baciami la boca...” (44). El narrador se retira del lugar, pero continúa repitiendo esas palabras en italiano que luego, reescribirá en un poema: el mismo que cantará Mariluisa, con su guitarra, como contraseña de aceptación (“Junto a la mía tu juventud; la vida espera/y bésame en la boca Mariluisa...!” (47)).²⁸⁹ A su vez, ya

²⁸⁸ El fragmento describe: “Es Pina y Enzo, amándose ardorosamente, furiosamente, como dos animales, pero también como dos dioses porque son jóvenes y son bellos...” (Olivari, *Bésame* 44).

²⁸⁹ Transcribimos el breve poema completo: “Mariluisa, bésame en la boca/con tu boca que es sangrienta primavera/he dejado en libertad a mi Quimera/y la gran loca/se ha prendado de la luz de tu sonrisa. /Junto a la mía tu juventud; la vida espera/y bésame en la boca Mariluisa...!” (Olivari, *Bésame* 47).

reformulada, la frase inspirada por el inmigrante también titula el último apartado de la novela: “Bésame en la boca, Mariluisa”.

La operación se reforzaría con la elección del título del libro que, podría suponerse, realizó Olivari. Este título resulta, además, una estrategia adecuada –por lo sugerente- para una colección de novelas eróticas: *¡Bésame en la boca Mariluisa! Ave venus física*.

La escena condensa, de este modo, una operación clave en este programa: la cita de una voz desprestigiada social y literariamente es el procedimiento que activa el proceso creativo. Y es en este sentido que la escritura mezcla los materiales indistinguendo e interrogando las jerarquías habituales: Olivari escribe como lengua literaria formas y contenidos que identifica como propios de una oralidad de origen popular e inmigratorio. Esto es, ya no se trata -como en las narraciones estudiadas en el capítulo anterior- de un narrador al que se le filtran o decide no corregir algunas expresiones eludidas por la lengua literaria legítima; sino que explícitamente trabaja con esas voces y construye desde ellas, su lengua literaria.

Esas palabras oídas como al pasar y dichas por un personaje lateral, sin incidencia aparente en las acciones del relato son, sin embargo, las que aseguran la resolución feliz de la historia. Por un lado, permiten que esta figura de escritor continúe escribiendo, pero ya no en “las sucias y tristes redacciones de los pasquines pobres, malolientes a tinta húmeda y a ratas” (44) de la ciudad; sino en un espacio suburbano, alejado de una sociabilidad literaria que el relato había circunscripto a intercambios entre poetas en bares y redacciones pobres.²⁹⁰ Si hasta ese momento, su discurso estaba plagado de citas y referencias letradas, estas sin embargo no le sirven para componer un poema. La frase en italiano de un personaje marginal que podría ubicarse en la escala más baja de la jerarquía literaria, y que a su vez remite a una clase sin prestigio social, es la llave para que Morante vuelva a escribir después de intentarlo infructuosamente y de haber rechazado y buscado alejarse de esa actividad. En este sentido, la palabra desprestigiada y escuchada al pasar instituye

²⁹⁰ Por ejemplo, Morante propone “glosar” el “Amor, con un estilo armonioso y fragante como él mismo, y que nunca sospecharan los zurcidores de lugares comunes, mis compañeros de redacción” (41).

ficcionalmente un mecanismo para la escritura y provee la lengua necesaria para conquistar a una mujer de los arrabales semirurales.

Pero además, como estudiamos en el primer capítulo, el personaje del escritor que adopta esa lengua se encuentra en una posición social, si bien diferente, no demasiado alejada a la del peón inmigrante. También se trata de una figura de escritor desprestigiada: pobre, rechazado y obligado a trabajar para subsistir. Así, *¡Bésame en la boca, Mariluisa!* sintetiza, en esa escena, la respuesta a uno de los problemas que atraviesa la escritura de Olivari durante el período: la inflexión de una voz que se configura en identificación con lo popular para cimentar, desde ahí, una legitimidad alternativa (aunque veremos, se trata de una identificación ambigua, por momentos distanciada) y, en este sentido, la construcción de una lengua literaria desde una posición subalterna. Es decir, como anticipamos, desde una posición desprestigiada: desautorizada y con escaso capital simbólico desde la perspectiva de los estamentos superiores del campo literario. El hecho de que esta figuración inicial aparezca en un soporte también desacreditado –el de las colecciones de novelas baratas- recuerda el origen del escritor, subraya cuál era su espacio de sociabilidad inicial y en este sentido, reiteramos una cuestión que ya señalamos con anterioridad, que Olivari omite la mención a estos textos unos años después de publicados subraya lo ambivalente de sus posiciones, así como la complejidad de un proceso que a su vez, requiere elaborar nuevos modos de legitimación. De este modo, más allá de las omisiones, la continuidad en las formulaciones también resulta innegable porque esta defensa de lo inmigratorio no es un rasgo exclusivo de Olivari, sino que es uno de los bastiones boedistas.²⁹¹

La formulación de una “literatura popular, urbana y netamente argentina”, tal como Olivari propiciaba en la reseña de *Tangos*, de su amigo Enrique González Tuñón, acompaña así, una posición estratégicamente ambivalente hacia el interior del campo literario. Movimientos que imprimieron, como estudiaremos a continuación, sus huellas en la escritura.

²⁹¹ Para este punto, véase “Boedo: la voz de los inmigrantes (Para un estudio sobre la identidad nacional)” (Candiano y Peralta 181-190).

2.2- La musa plebeya

Durante la década, con frecuencia la literatura de Olivari asocia visiones sobre lo popular a las figuras femeninas. Desde el cuento “La bien plantada”, que permitía seguir los sentimientos de rechazo y deseo simultáneos del narrador por el personaje de una mujer de las clases populares, pasando por la musa “plebeya” de “La ola negra” las musas o las amadas motivan la escritura y figuran la fuente de inspiración del poeta. En este sentido es que fundamentan o sirven de pretexto para la selección de los materiales que cada relato o cada poema efectúa. Es decir que son los gustos y costumbres de las mujeres amadas los que determinan los recortes y configuran esa visión sobre la cultura plebeya que construyen estos textos.

Esta visión, como anticipamos, no consiste solamente en la descripción o enumeración de los elementos que la componen, sino más bien en una posición del sujeto poético que se identifica con esos materiales y, al mismo tiempo o alternativamente, los rechaza o les teme. Es más, para situar y explicitar la calidad y condición de los materiales que escribe en los poemas, Olivari propone una figura (la de la musa) que le permite distinguir algunos consumos plebeyos de las preferencias del sujeto que habla. En tanto se trata del repertorio que caracteriza al objeto de deseo del sujeto poético, ambiguamente lo popular se emplaza como deseo y como exterior al mismo.

En los poemas “Extracto ecléctico de las partes más notables de la larguísima carta a la amada que devolvió el correo”; “Hermana” y “Mi mujer”, todos de *La musa de la mala pata*, es posible describir estas formulaciones.²⁹²

²⁹² “Hermana” había sido publicado por primera vez en *Crítica*, el 21 de julio de 1925; pero fue descartado a partir de la segunda edición de *La musa*. El diario presenta el poema con el subtítulo «Un poema mal vestido, de Nicolás Olivari» para acompañar 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, entrevistas, breves opiniones) sobre el tema. El reportaje entra en esa serie y en él Olivari, aunque comienza por expresar su distancia de los dos bandos literarios (versión que cambiará con el tiempo), en el transcurso del reportaje solapadamente asume una posición ambigua o un poco más compleja. Si parece claro que denosta a *Proa* por aristocrática y estéticamente residual cuando la acusa por su “[odio] a la chusma de los 20.000 ejemplares”, en cambio, resulta más complejo resolver a quiénes se está acercando porque como es sabido y señala la bibliografía especializada, las ediciones de veinte mil ejemplares eran las de *Martín Fierro*. Es decir que en alguna medida, Olivari a la vez que podría estar delimitando una diferencia entre ambas publicaciones, estaría insinuando un acercamiento a la martinfierrista, que efectivamente en ese momento ya se había producido como atestigua su correspondencia con Evar Méndez (Artundo). En segundo

Así como en *Carne al sol* y en las novelas cortas los personajes participaban de espectáculos barriales, escuchaban tangos y canciones de moda, o copiaban poemas; en “Extracto ecléctico de las partes más notables de la larguísima carta a la amada que devolvió el correo”, el sujeto textual construye a través de la enumeración de diversos objetos y formas de la cultura (joyas baratas; poemas; payadas; valeses; el mate; la milonga; la guitarra), una musa cuyas preferencias y características participaban de una convención sobre los gustos de los sectores populares que circulaba durante los años de 1920 (convención que por ejemplo, describía Costa Álvarez, según reseñamos con anterioridad, pero valorada negativamente).

De tal forma, “Extracto ecléctico de las partes más notables de la larguísima carta a la amada que devolvió el correo” propone un retrato de la amada que enumera sus rasgos distintivos (“los mil pequeños detalles”) y se detiene con especial interés en sus gustos. Así, el sujeto poético compone una imagen de la musa que le permitirá afiliarla a la larga serie de heroínas que la historia literaria propone, a través de símiles (“pero mil pequeños detalles/te hacían una virgen de cerería”), o de enfatizar contrastes y de actualizar referencias culturales (“porque tu condición lata/ de económica «Traviata»/ te hizo ser la musa tuberculosa/de mi mala pata...”). Pero el detalle -vinculado a los gustos de la musa que, en este caso, describen el llamado gusto sentimental- es lo que permitiría construir una diferencia y garantizar esta operación. En este sentido, se transparenta la inscripción de la musa – y por tanto, la de los materiales que escribe el poema-: la musa de este sujeto poético es la misma que la de los payadores y de las canciones con éxito comercial:

Otro detalle: las ruidosas lacas

de los collares,

término, las críticas a Boedo podrían estar solapadamente dirigidas a Barletta porque, aunque no lo menciona en toda la entrevista, al único escritor que rescata es a Castelnuevo y cuando lo hace, señala que se trata de un “recio escritor” a cuya “sombra” se habrían “cobijado” los “Vulgares Josué Quesada del realismo”; denominación que como informamos, *La campana de palo* usaba para atacar a Barletta. A su vez, las menciones afectuosas a los librereros y editores Lorenzo Rañó y Munner, también señalan una fuerte proximidad social, enfatizada al finalizar el reportaje cuando, además, invita a su interlocutor a tomar un café a dicho barrio. «Hermana» condensa, además, algunos de los rasgos estilísticos que Olivari suavizará o suprimirá en la segunda edición del poemario.

las cosas pobri-lujosas de los bazares,
que al abrazarte pinchaban como las púas...
Y tus ojeras violetas
y el amor a los que llamabas tus poetas
¡y eran payadores atacados de romanzas!...
Bueno, nada de chanzas...
Amabas en las tardes de garúa
los vales migratorios de Leo Fall,
y junto al mate, para tu mal,
te hubieras entregado, arrecida
de un frío brutal que nunca marra,
al que te lagrimease en la guitarra:
«Pobre mi madre querida».

Canciones como “Pobre mi madre querida” (al igual que “La morocha” en “Antiguo almacén "A la ciudad de Génova"”) tenían un valor agregado para los sectores de origen inmigratorio porque conocerlas significaba la posibilidad imaginaria de integración cultural.²⁹³ De esta forma, las canciones citadas por los poemas remitían a una zona de la cultura donde lo criollo nativo se mezclaba con lo inmigrante, pero donde lo inmigrante tenía –incluso desde el punto de vista cuantitativo– un peso ineludible. Incluir la guitarra en esta figuración –un símbolo de “la patria popular”–²⁹⁴ permitía enfatizar la línea criolla de

²⁹³ “Pobre mi madre querida” (1913), había sido escrita por José Luis Betinotti, que también fue payador. Betinotti era descendiente de italianos, pero escribía tangos “criollos” que resaltaban los rasgos gauchescos por sobre los inmigratorios (Garramuño 98).

²⁹⁴ Esta descripción de la guitarra como símbolo de “la patria popular”, citada por Adolfo Prieto en su conocido trabajo *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, pertenece a las observaciones que Juan Agustín García registra en 1921, en sus recorridos por los centros criollistas (146). Se trata de un fenómeno que resulta clave para pensar el conjunto del proceso en el que se inscriben estas escrituras, y que fue estudiado por Prieto en el libro citado. Por ejemplo, sobre los centros criollistas, cuya presencia Prieto registra avanzada la década del veinte, realiza una caracterización que podría contextualizar la selección de materiales en el poema de Olivari: “Grupos de jóvenes de ambos sexos y de origen étnico diverso se reunían en estos centros para reproducir una atmósfera rural que parecía garantizar, por sí misma, la adquisición del sentimiento de nacionalidad necesario para sobrevivir, en algunos casos, a la confusión cosmopolita, y para enfrentar, en otros, a los brotes xenofóbicos que acompañaron el entero proceso de modernización” (Prieto 145). En esta línea, la preferencia por la guitarra para desplazar al bandoneón,

esta zona ampliada de la cultura. Énfasis que no obstante, puede leerse en dos direcciones que no necesariamente se excluyen: si por una parte podría suponerse un deseo de acriollar las poesías de forma tal que la incorporación de elementos criollistas podría pensarse en consonancia con la búsqueda de asimilación de los sectores de origen inmigratorio y, entonces, se trataría de una forma de adaptación; al mismo tiempo, podría atribuirse a esa incorporación la voluntad de disputar la definición del criollismo porque lo que se subraya es la mezcla y la apropiación. Este interés por escribir rasgos que remiten al criollismo, aunque destacando sus vínculos con lo inmigratorio, evidente en la incorporación de la guitarra, también aparece en el poema “Mi mujer”, donde por ejemplo, una metáfora asimila la voz de la amada al sonido del instrumento (“Tu voz es una guitarra herida”). Pero además “herida” -al igual que “lagrimease” en “Extracto ecléctico [...]”- especifica que el tono de esa voz es el tono sentimental. Podríamos afirmar, en esta trama de discursos, que inmigrante y sentimental son atributos del criollismo configurado en estas escrituras.

Por su parte, el sujeto que habla en “Hermana” propone un homenaje: la construcción de una estatua en honor a la musa, hecha con latas y desechos. Al nombrarla en el título “hermana”, remite a una forma habitual del habla y frecuente aunque entre hombres, en el tango, que enfatiza la condición de compañero incondicional de ese otro: aquí la hermana es la musa que acompaña al poeta, pero también a letristas de tangos y canciones populares, a saineteros y payadores:

Yo sé que la fábrica
te ha dado un desmayo elegante
en la cadera
y al dibujar el tango su compadrada
estaba alcanzada
tu historia

instrumento menospreciado porque denotaba las influencias de la inmigración, señalaba esa búsqueda de asimilación (Garramuño 98). Se trata, entonces, de un criollismo de origen inmigratorio según también aparece configurado en los poemas.

¡ramera!

Ensalzada por los trovadores de la decadencia:

los saineteros te hicieron su eje,

y a los payadores les diste la ciencia

del «Alma que canta».

Se trata, también, de la musa de periodistas sin prestigio (“permanente noticia de policía”) y de los poetas de la nueva generación (“pero tú eres la carne de los corazones/ de todos nosotros, artistas, los nuevos”). En el mismo movimiento, Olivari propone al lunfardo (“¡Atorranta!”),²⁹⁵ junto con formas del lenguaje sin tradición como palabras poéticas (“¡ramera!”), y a los contenidos considerados “bajos” o adecuados para la narrativa como temas poéticos. A la vez que los elementos para realizar la estatua son las latas y desechos, los materiales con que elabora el poema carecen de tradición literaria prestigiosa en el espacio local: palabras en lunfardo, marcas publicitarias, frases cristalizadas en torno a la mitología tanguera (“porque en las canciones/los machos no lloran ¡nunca!”):

Hermana atorranta

te vamos a alzar una estatua

con latas

²⁹⁵ En la novela *El almacén* (1959), Olivari se ocupa extensamente del término. Recuperamos estas aclaraciones porque la palabra fue perdiendo parte de su carga semántica y el modo en que la explica Olivari, esto es, los términos que emplea, podrían ser indicios de una visión que excedería lo acotado de la definición para proyectarse a la percepción de una posición. Con respecto al origen de los atorrantes, explica que se trataba de inmigrantes que quedaban varados, sin poder regresar a sus países, en la zona del puerto. Luego, en relación al nacimiento de la palabra, lo asocia al momento en que se instalan las alcantarillas en Buenos Aires y llegan los “gruesos caños” que se utilizaron para la instalación: “En cada caño, en relieve, estaba estampado el nombre del fabricante: “A. Tarrant”, originario de Barcelona, al parecer. De ese apellido debía derivar el asombroso mote de atorrante, cuya etimología veraz buscarán en vano los filólogos [...]. El vencido, el vagabundo, el linyera [...] se metía en el grueso caño [...]. –Voy a atorrar..., por el nombre que lucía el caño que dio origen al verbo [...]. Todo lo que atorraba en el caño callejero fue desde entonces y para siempre: el atorrante.

Es decir: el sin casa, sin techo, sin rancho, sin agujero, sin espelunca.

Era y es el desamparado ciego, sordo y mudo, dejado a un costado de la calle, de la vía, donde corre o se cuaja el arroyo de los desperdicios.” (46-53).

que quedan de tu huraña cuna:

Aquella tierra lejana y fangosa

donde florecen los heroicos temas

de tu actual fortuna:

¡La Quema de la basura!

El poema, como puede advertirse, es una enumeración larga que recorta y ensambla fragmentos de diferentes formas culturales (sainetes, tangos, crónicas policiales, payadas, canciones, poesías) para construir el retrato. El énfasis recae en ambos casos -en la estatua figurada y en el poema- en una concepción de la producción creativa que asume como posible la elaboración artística con materiales no tradicionales, tanto por los valores culturales que condensaban como por su condición fragmentaria. Mientras que la estatua se levantaría con basura (es decir, con restos)²⁹⁶ puesto que son los elementos accesibles en el entorno de la homenajeadada,²⁹⁷ el poema se construye con palabras que remiten a productos de la cultura urbana, algunos de ellos claramente atravesados por el mercado:

Ensalzada por los trovadores de la decadencia:

los saineteros te hicieron su eje,

y a los payadores les diste la ciencia

del «Alma que canta».

Se trata, reiteramos, de materiales anti artísticos y anti literarios²⁹⁸ desde el punto de vista de las convenciones dominantes en el espacio cultural del período que, a su vez, se

²⁹⁶ Restos que además, son los restos de otros. En el cuento “Bajo Belgrano”, que relata la vida de los habitantes de una de las quemadas de basura que había en Buenos Aires, se refuerza esa visión (“los despojos del estómago de la ciudad alimentan los despojos de su civilización” (Olivari, *Carne al sol* 18)) a partir del contraste con el Belgrano “aristocrático y burgués” (23).

²⁹⁷ Movimiento que en el proceso de la cultura, podría pensarse, completaría el artista plástico Antonio Berni en su serie sobre Ramona, también una prostituta, realizada años después. Como se sabe, la serie componía el retrato de Ramona con desechos.

²⁹⁸ *El alma que canta* (1916- 1961), era el título de una revista de música popular que alcanzó una tirada de 250.000 ejemplares por semana en 1928. Una de sus secciones se titulaba “La musa idealista”.

disponen como en un collage. En este sentido, “Hermana” subraya una operación desjerarquizadora de los materiales con lo cual produce una flexión vanguardista.

La formulación de un criollismo inmigratorio, figurada en los poemas a través de los gustos de las musas, en ocasiones también se explicita a partir de su origen. De hecho, en “Hermana” el sujeto poético aclara: “tu apellido es gallego si no es italiano”; o en “Marimba”: “eres la Internacional del cosmopolitismo/y la oriflama múltiple de todas las castas... [...] -Tanagra de carne que patina el hastío-/mi musa, y tan pobre, ¡Dios mío!/ que baila descalza...”. En consonancia con los últimos versos, mientras que en el conjunto de *La musa de la mala pata* siempre se trata de una musa pobre, su ascendencia es más ambigua y difícil de fijar. En algunos poemas –como los títulos citados–, se explicita un origen inmigratorio; en otros, su procedencia es menos clara porque los rasgos enfatizados podrían identificar tanto a los criollos nativos como a los inmigrantes deseosos de integración. En esta línea “Mi mujer”, como veremos más adelante, sugiere la ascendencia nativa de la amada y, en contraposición, la procedencia inmigratoria del sujeto poético.

En esta perspectiva, lo popular constituye una serie de marcas de clase que inciden en la posición ambivalente del sujeto que habla. Por un lado, popular remite a productos y formas culturales que circulaban en el espacio ampliado de la urbe moderna, impulsados por un mercado en expansión. Pero también, en estas escrituras, como ya señalamos, lo popular remite a una tensión que implica la mirada de los sectores tradicionalmente letrados. Para pensar esta tensión Stuart Hall explica que “el principio estructurador de «lo popular»” es una lucha de fuerzas constante “entre lo que pertenece al dominio central de la cultura de élite o dominante y la cultura de la «periferia»” (Hall). Es esta pugna la que continuamente estructura la cultura en «popular» y «no popular»; y no los contenidos en sí mismos, por esto Hall habla de fuerzas y relaciones que batallan por sostener las distinciones. En otras palabras: en la configuración de lo popular que proponen los poemas está también presente la mirada que de lo subalterno producía la cultura letrada dominante en el período, como evidenciarían las ambivalencias que sugiere la posición del sujeto poético.

En este sentido, en “Extracto ecléctico de las partes más notables de la larguísima carta a la amada que devolvió el correo”, la inclusión de las baratijas que lastiman y que

imitan joyas lujosas como parte de los gustos de la amada, además de aludir a la producción en serie para un mercado incipiente, refuerza el efecto humorístico y ambivalente. Por un lado, porque mencionan todos estos consumos (las joyas de fantasía; el mate; las payadas y la música de tangos y valeses) en un nivel de igualdad. Pero al mismo tiempo, la ambivalencia se vincula con la posición del sujeto poético que en clave humorística señala que se siente atacado por ese gusto: “las cosas pobri-lujosas de los bazares, / que al abrazarte pinchaban como las púas...”. El humor probablemente sea el recurso que habilite la insistencia en los peligros que entrañarían las preferencias estéticas de la musa, es decir, que permite la emergencia –o su irrupción en la escritura- de los temores del sujeto poético:

El organito callejero
concretaba tu pasión filarmónica
y en mi ansia de tu beso,
-a riesgo de entuertarme en tu sombrero-

Las citas evidencian un modo de figurar los temores que produce el acercamiento a lo popular. Se trata de una figuración que, por supuesto, esboza los argumentos de una visión que no es solo propia de esta escritura, pero que aquí resulta relevante porque testimonia las ambivalencias y ambigüedades de este sujeto. Para el poeta el riesgo pareciera residir sobre todo, en la apariencia de la amada porque los objetos que emplea para arreglar su aspecto lo pinchan, lo lastiman o le producen malestar físico (“Amabas los perfumes más violentos/ con tendencia al grito/ y preferencia al desmayo”). En este sentido, las opiniones del sujeto poético –que entonces se distancia amable y humorísticamente de esos gustos que sin embargo, también lo definen– puntúan la caracterización de una amada que simultáneamente exhibe como su creación, producto de su imaginación y artificio artístico. Por ejemplo, para describir a la amada en primer término, señala: “pero mil pequeños detalles/ te hacían una virgen de cerería”, y unas estrofas más adelante, aclara su papel activo en la descripción: “mi mano modeló en tus razgos [sic] duros/ la virgen de cerería/ a que aludía”. En otras palabras, la ambivalencia del sujeto poético se juega en estas figuraciones de la musa donde un movimiento entre lo propio y lo impropio, más que volver difusos los límites entre lo que formaría parte del sujeto poético y aquello que le sería ajeno, los sostiene como una tensión constitutiva.

En efecto: si bien los poemas seleccionan materiales ligados a lo popular a través de la figura de la musa y el sujeto poético asume momentáneamente como suyas algunas de esas marcas; también resguarda su posición recordando las diferencias. Así, volviendo a “Extracto ecléctico de las partes más notables de la larguísima carta a la amada que devolvió el correo”, aunque para cerrar la primera serie de detalles, el sujeto que habla contrapone uno de los tonos de su lengua, el del insulto, al sentimental inspirado por la musa (“En mis huesos el frío me obliga a blasfemar,/ pero el tuyo es el frío sentimental.”);²⁹⁹ más adelante, se identifica por lo menos parcialmente, con ese tipo de sensibilidad que rechazaba (“la gran guignolesca cinta/ de mi amor sentimental”; “me atan, me atan con el hilo flojo de mi bambolla/ sentimental”). Lo popular en los poemas, entonces, también puede definirse a partir de estas distancias, de las posiciones ambivalentes tanto como de las asunciones declaradas.

Este posicionamiento del sujeto poético que se construye en relación con los gustos que le asigna a su musa -que reiteramos, se articulan con una convención sobre lo popular vigente en el espacio cultural del período-, reaparece en “Mi mujer”. En consonancia con la distancia ambivalente que según vimos, el sujeto de “Extracto ecléctico de las partes más notables de la larguísima carta a la amada que devolvió el correo” establece respecto de su musa plebeya, amparado en un registro bromista; aquí el sujeto que habla asume una posición similar a través de una descripción ambigua de la mujer amada. Y al igual que en el resto de los poemas, la ambivalencia del sujeto poético se entiende como la configuración simultánea de sentimientos de identificación y de enaltecimiento, junto con una distancia que subraya una filiación problemática.

También desde el modo en que se estructura, el poema sugiere esos movimientos: si “Mi mujer” apela a un registro que podría calificarse como el de una declaración de amor, en cuanto a la forma se organiza como una sucesión de párrafos que entretejen y contraponen las descripciones de la mujer amada con autofiguras del yo poético. Es decir que a medida que éste declara y explica su amor, también propone una imagen de su

²⁹⁹ El tono del insulto o la blasfemia y los sentimientos de enojo, “rencor”, “rabia” y “odio” que lo provocan constituye una línea de significados que permite recorrer estos poemas. Se trata, sintéticamente, de un sentimiento productivo que le posibilita al sujeto poético, al mismo tiempo, afirmar su posición y continuar escribiendo. A la vez, construye un tono que singulariza la voz de Olivari en el contexto de la vanguardia.

musa, pero la desarrolla en un contrapunto con la propia representación. De este modo, describe la relación a través de una serie de motivos que enfatizan las distancias entre ambas figuras. Es en estas disparidades y contradicciones que se trama la ambivalencia del sujeto poético.

En rigor, la serie de paralelismos y diferencias que organizan el poema producen un primer efecto de lectura equívoco, cercano a la sorpresa motivada por la sospecha de una burla: el elogio ambiguo de la mujer amada gira en torno a cualidades inversas de las previsibles en un poema de amor. Mientras que los poemas amorosos convencionales alaban a la mujer por su belleza, su bondad, su delicadeza y aún por su inteligencia, atributos leídos como signos de su espiritualidad; “Mi mujer”, en cambio, rompe esas expectativas y trastoca los parámetros habituales con descripciones que minan la idealización. Así, por ejemplo, apela a la convención que representa a la mujer y a lo popular a través de animalizaciones, a la vez que vincula pureza y simplicidad, pero no con los atributos deseables para el *alma* femenina, sino con la ignorancia (“Tu piel granulada y blanca y blancos y granulados han de ser los 1000 gramos de tu cerebro justo”; “tu pureza natural estaba tatuada en tu piel blanca, olorosa a leche agria, y en el pozo de tus ojos grises y vacíos de animal alegre”; “Eras la copa de oro de la materia inerte, sin una verruga de ideal”; “Cosa de carne tenías un alma maravillosamente simple”). Estas imágenes confirman la convención, como señalamos -aunque resulta evidente que con una valoración alterada -, al tiempo que subrayan los contrastes con el sujeto poético, situando todo el capital educativo e intelectual de su lado:

Cuando tenía veinticinco siglos de hastío y la fealdad repulsiva
del ciudadano: cara de frente de fábrica, con dos ventanas por
ojos y un cerrojo en la puerta para las buenas palabras llegaste
vos, bruta y sencilla como una vaca, con apenas cinco años de
escuela primaria, que, felizmente, no te hicieron mella

Olivari en estas descripciones –construidas con un procedimiento frecuente en esta zona de su literatura- incorpora, por una parte, los términos de la valoración dominante (“bruta”; “sin ideas generales”), pero simultáneamente sugiere una evaluación invertida porque el tono es el del elogio: justifica su amor en aquello que la doxa social condena. Es decir que aquellas visiones que en ciertos discursos del período aparecían como rechazo y

negatividad, en sus poemas ingresan enunciados con similares términos, pero como atributos positivos o, por lo menos, en un sentido afirmativo que refuerza el gesto antagonista de este sujeto poético.

Así, el poema describe los efectos benéficos que la relación con una mujer de las clases populares ocasiona en una figura de poeta. Un efecto que el yo que habla describe en términos de renovación (“Te amo porque aireaste los desvanes de mí mismo”; “estás en mí como una nueva circulación sanguínea”; “y te bendice mi entraña renovada”). Como tal, contribuye a la desacralización y al desprendimiento de ciertos mandatos de la cultura; cuestión evidente, por ejemplo, en los versos donde el sujeto poético se reconoce en una voz que no obstante, no desea como propia: “Me animalizastes a tu nivel y te bendigo porque la coraza orinada de mí cultura aflautaba mis pulmones en el grito ocarinesco del pedagogo”. Desde esta perspectiva, se trata de una posición que no intenta asumir la salvación de lo subalterno (perspectiva presente, por otra parte, en las versiones humanistas de la izquierda según podría leerse en la literatura de Barletta; en la revista *Claridad* o en el diario socialista *La vanguardia*); sino que más bien sugiere la redención del poeta (“¡Tabla a que me agarro! ¡Salvación de mi fe, puérpera y desangrada! [...] ¡Gratitud de poeta que ha encontrado su musa de carne...!, ¡de carne!”). En rigor, la figura de poeta se desprende de los rasgos de figura faro que podría haber asumido e invierte esas posiciones, por lo menos momentánea e irónicamente, al proponer a la mujer como fuente de luz (“Yo soy el escarabajo, redondo de angustia, que se amparó en tu luz”).

Renovarse, construir lo nuevo, también en términos de una liberación del lenguaje, es posible, entonces, gracias al contacto con lo plebeyo y *barbarizado*: “Cuando tenía [...] un cerrojo en la puerta para las buenas palabras llegaste vos”.

En este sentido es que “Mi mujer” podría leerse como la formulación literaria de un programa en el cual la configuración de una novedad para la literatura letrada local se produce en estrecha relación con las zonas ampliadas de la cultura, tal como aparecen conformadas en la escritura y condensa simbólicamente la figura femenina. En continuidad con el poema de *La amada infiel*, “La ola negra”, donde la musa plebeya establecía un camino que permitía la interpelación y desidealización de los parámetros artísticos moldeados en la matriz romántica; aquí, la musa posibilita interrogar una noción de cultura

que se basaba en los valores humanistas para sustentar una mirada sobre la literatura que en ese contexto, resultaba desacralizadora. En estas formulaciones, esta mirada también se construye en la posición ambivalente del sujeto poético que es, a su vez, un sujeto desaturado. Por esto, los cambios que genera en el poeta el contacto con su musa no diluyen, reiteramos, sus distancias y contraposiciones.

Si por un lado, el sujeto que habla manifiesta su dicha y elogio de la mujer amada porque relacionarse con ella le permitió renovar su visión sobre la vida, como sugerían los versos citados, al mismo tiempo, preserva e incluso hasta resguarda, unas diferencias que, pareciera, lo vuelven a situar del lado de la doxa. Es más, aunque festeja rasgos como los mencionados (vinculados a las escasas capacidades intelectuales de la mujer), no se mimetiza con ellos. En cambio, distingue esta doble condición de la musa (plebeya e ignorante) como ajena, impropia al sujeto que habla y, simultáneamente, como producto de su imaginación: “y en mi mismo cerebro estás, alta y bella, pero muda, ciega y ausente, para no entrometerte en la endiablada zarabanda de mis imágenes, de las que no entenderías gran cosa”. De esta forma, la previsible oposición entre experiencia y saber libresco,³⁰⁰ si bien en principio pareciera jugar el partido de la experiencia, conserva la valoración ambigua porque la amada continúa siendo ignorante y esto, finalmente, la excluye del mundo del poeta. Por otro lado, reclama o, mejor, ruega con el tono de un rezo la presencia de la musa para garantizar la continuidad de las transformaciones: “Así, tan sin ideas generales, así, tan sin especializaciones, así, tan de carne franca y caritativa, dame siempre el agua de tu ternura fiel para templar los altos hornos de mi orgullo estéril y literatizante”.

³⁰⁰ En esta línea la atracción por la animalidad en el conjunto de los poemas, de explícita raíz nietzscheana en “Mi mujer” (“danzamos en el espasmo con la gravedad ensimismada y animal que acaso hubiera querido Nietzsche.”), se formula como contracara positiva de una noción de cultura basada en valores humanistas. La referencia a Nietzsche en esta defensa de la experiencia como fuente de aprendizaje, junto con la formulación de una literatura plebeya que, especialmente en el resto de los poemas, se vincula a lo que Marx llamó *lumpen proletariado* (la figura de la prostituta, los habitués de cafés baratos, artistas pobres y trashumantes –para no decir bohemios- [Cap. V de *El 18 Brumario*]) componen una línea que permitiría rastrear cierta empatía con una ideología anarquista, o por lo menos con algunos de sus tópicos; y que se inicia con referencias explícitas en las novelas breves de los primeros años. Además, habría que incluir la lectura de Carriego como un rasgo más para analizar en ese conjunto. Para los vínculos de Carriego con el anarquismo literario: Ansolabehere, “Bohemia revolucionaria”.

Incorporar estos materiales y figuraciones permite, de este modo, el desarrollo de un programa que encuentra en esta estrategia un modo de desplazar y desplazarse de algunas convenciones vigentes y activas en el campo literario. Sin embargo, la operación no es lineal y en los posicionamientos del sujeto poético pueden advertirse también, como anotamos, sus resguardos.

2.2.1- La lengua poética: una descripción

Proponemos un paréntesis para resumir tres cuestiones que trazan un panorama sucinto sobre la composición de esta lengua en relación con un aspecto ya señalado, pero en el cual aún no nos detuvimos: la oralidad rioplatense. Enumerar lo que llamamos marcas de oralidad en los poemas a partir del diccionario, de las imágenes lexicalizadas en el lenguaje corriente y del tono, permitirá vislumbrar el efecto que estas escrituras produjeron en el contexto de su producción y la violencia de su ruptura. Aunque se tratará de una descripción simplificada en tanto no explica la forma en que una palabra determinada o una imagen, o un cambio de tono, participan del juego de sentidos y significantes de cada poema -dimensión tenida en cuenta en el conjunto de este trabajo-, su condición panorámica pone en evidencia el modo en que se constituye esta lengua poética.

Una sumaria descripción de la lengua literaria de los poemas prueba que, a diferencia de las búsquedas en la primera narrativa, Olivari ya no espera producir un efecto de escritura culta y en este sentido, recurre a formas de la oralidad urbana para desacralizar el lenguaje poético. En *Carne al sol* y en las novelas breves, el narrador vacilaba en la incorporación de formas de decir ligadas a las zonas emergentes de la cultura. Exhibía una resistencia a estas modalidades y a contenidos que no obstante, emergían como irrupciones en apariencia no siempre intencionales, y también como vacilaciones. En cambio, en estos poemas el sujeto poético escribe programáticamente esos materiales y a partir de ellos, construye su lengua. Una lengua, podría decirse, barbarizada. Barbarizar la lengua es, de este modo, producir el efecto de una lengua inculta. Se trata de un trabajo con los materiales que constituye el desplazamiento rupturista de esta poética. En consonancia con las vanguardias históricas, es uno de los principales aspectos que posibilita una poesía contestataria de los cánones dominantes en la institución literaria.

En esta línea, diferentes estrategias confieren el estatuto de palabra poética a formas del decir desprestigiadas o que eran esquivadas por las textualidades de la tradición letrada. Mientras que algunos materiales ingresan directamente a los poemas, otros se reelaboran y mezclan con elementos de diversa procedencia. De un modo similar al que escribe Raúl González Tuñón en los poemarios de la década, muchas de estas reelaboraciones buscan un efecto antilírico a través de una escritura que incorpora formas prosaicas, especialmente aquellas que podrían atribuirse a la conversación urbana. Lo que sugieren estas escrituras – mediante un procedimiento que a su vez, reenvía a Carriego– es la valorización de estas formas de decir y metáforas lexicalizadas como ejemplos legítimos de imaginación y sensibilidad poéticas. En este sentido, el acento de la operación no residiría tanto en la producción de lo nuevo a partir del hallazgo de una imagen inesperada cuanto en la incorporación de la lengua de la comunicación cotidiana en el poema, a sabiendas de su efecto escandalizador. A lo cual se sumaría la aparente intención de hacer trastabillar las valoraciones dominantes de esas formas. De este modo, detallamos los siguientes rasgos:

1. La búsqueda de prosaísmo es una de las estrategias mediante la cual los poemas socavan algunas convenciones líricas vigentes. En muchos de sus fragmentos, el prosaísmo puede seguirse en versos que remedan un vocabulario y la estructura de narraciones cercanas a la oralidad. Es decir, versos cuya sintaxis construye un relato que parece conversado, que producen el efecto de que el sujeto que habla *cuenta* algo (“y cuando Perla White estaba a punto/ de caer bajo las garras de aquel tipo de bigotito de traidor”, en: “Nuestra vida en folletín”). En el mismo sentido, un tono que recuerda a los poemas de Carriego marca un supuesto registro conversacional en varios segmentos (“La gente bosteza y no aplaude / y alguno murmura del fraude. / ¡Caramba! también si a eso lo llaman cantar... [...] Dios mío, ¡cuándo irá a terminar!/ La sala murmura, la gente se enoja” (“El tenor atónico”). Otra forma de prosaísmo aparece en el uso de conectores lógicos y causales (al estilo del “Ahora resulta que” de “La prisionera” en *La amada infiel*), tradicionalmente elididos de la lírica (“tal como esas rosas mosquetas”); aunque este procedimiento podría comprenderse mejor como dilución de los límites entre géneros (otro rasgo vanguardista), y no exclusivamente entre registros lingüísticos.

2. En cuanto al léxico, puede notarse el uso de modos de decir que no responden a las normas de corrección, pero que en cambio, pertenecen a zonas del intercambio oral cotidiano. Por ejemplo, el empleo del verbo “fijar” en lugar de “mirar” en “cuando va hacia el conservatorio ella se fija” de “El piano solitario”; o el lunfardo del verbo “rascar” para referirse a un rebusque, a un trabajo ocasional, en una imagen que alude precisamente, a la escritura de poemas de amor: “pero a veces conviene rascar el violín/ del verbo amar” (“La aventura de la pantalla”). Probablemente, en la tradición de François Villon, mencionado y traducido por Olivari, entre esta clase de escrituras podrían incluirse las palabras que cuestionan los criterios del decoro moral y literario como los insultos, agravios, términos escatológicos y las llamadas malas palabras: “te hemos perdonado porque al cabo tú eres/ idiota como lo son todas las mujeres, / menos mamá...”,³⁰¹ “¡Si será imbécil ese muchacho que te acompaña!” (“Canto de la dactilógrafa”); “(Bella burguesita que a mi lado pasas, cambia de acera, / porque voy a putear...”, en “La dactilógrafa tuberculosa”); “en la luminosa chorrera de puteadas” (“¿Sabes compañero?”); “y perdamos de condición,/al pedo”; “y que tienen siempre la boca caliente de puteadas” (“Esta bestia magnífica y clinuda”); “El General Lavalle se ha hecho caca” (“Canción de Plaza Lavalle”); “piensa en el cacho/de carne muda/del que fue su macho” (“La viuda”).

A su vez, una oscilación en el voseo³⁰² advierte sobre las presiones y vacilaciones que constituyen una lengua: aunque lo utiliza en algunos poemas, como “Extracto ecléctico de las partes más notables de la larguísima carta a la amada que devolvió el correo” (“Amada, vos estás en estado de frío [...] si en vos es estado de gracia”), también emplea el “tu” en otros (“y a ti no te veo, y a ti no te hallo”, en “En ómnibus de doble piso, voy en tu busca...”). Y por ejemplo, en “Mi mujer”, el sujeto poético oscila de un “llegaste vos” en la primera estrofa a “Eres” en las finales. Lo mismo ocurre en “Única canción de amor”: “(y tú

³⁰¹ En la segunda edición de *La musa de la mala pata* (1956), este verso aparece modificado: “te hemos perdonado porque al cabo tú eres / como todas las mujeres, / menos mamá” (“Canto de la dactilógrafa”). Supresión con la cual logra un efecto menos prosaico y a la vez, irónico y próximo a la fraseología tanguera.

³⁰² El uso del voseo fue intensamente combatido en la lengua escrita hasta, por lo menos, la segunda mitad del siglo XX, tal es así que desaparece en la segunda edición de *La musa de la mala pata* (1956). Para seguir este recorrido en la lengua local véase Di Tullio “Antecedentes y derivaciones del voseo argentino”. En este artículo, por ejemplo, la autora recuerda las afirmaciones de Arturo Capdevilla en su *Babel y el castellano* (1928), libro que, agregamos, le valió luego su ingreso en la Real Academia. Para Capdevilla el voseo era “mancha, ignominiosa, fealdad, viruela”. Adjudicaba su reimplantación al triunfo del populismo “¡Victoria oscura de la barbarie!”, y a la inmigración enriquecida (51).

eras la luna brillando”; “de lo que parsimoniosamente vos me distes [sic]); y en “Domingo burgués” (“Vos, con tu carita fina”; “mientras vos con tu cuñado”; “que tú me cosiste, ufano”). Por su parte en *El gato escaldado*, predomina el “tú”, pero en “Antiguo almacén “A la ciudad de Génova”” el sujeto poético vosea a la ciudad, y resuena en este uso un empleo posterior del tango: “si **sos** toda la urbe del recuerdo”.

Estos materiales se cruzan con elementos vinculados a zonas letradas de la cultura, aunque sobre todo los asociados a la cultura moderna, antes que a la tradicional. Así abundan los neologismos y expresiones en otros idiomas –algunos de ellos como marcas letradas- escritos directamente, sin ninguna señal tipográfica (“negro bas fond...”; “cow-boys”; “rouges”; “cold-cream”; metier”; “vita nuova”, “De profundis clamavi a te mi amor semiasfíxiado”; “miserere di me”; “sport”; etc.). Los nombres de productos comerciales también aparecen sin advertencias,³⁰³ por ejemplo, “primus” (“La negra olvidada en la lechería”), “aspirina” (“El tocado de la enferma”); “leche de Martona auténtica” (“El éxodo”).

3. Metáforas cristalizadas en la conversación se incorporan sin modificaciones (“La cabeza en Babia”; “El patrón, un mastodonte”; “Pier María se ahorca en un gallo”),³⁰⁴ y fórmulas del decir corrientes en el lenguaje de la comunicación aparecen incorporadas a la voz del sujeto poético (“¡a ese mozo lírico mándalo a pasear...!”; “¡Salud! de potencia a potencia [...] ¡Oh! Wilkins, para nuestra fosa común...”).³⁰⁵ En algunos fragmentos reescribe estas fórmulas, es decir que operan como material para la elaboración poética. Por ejemplo, en el verso “entreabre el paraguas de mi enhiesta soledad de hongo!/ de hongo de humedad...” (“La negra olvidada en la lechería”), puede entreverse una reformulación de la expresión coloquial “solo como un hongo”. O, en un procedimiento difundido entre las vanguardias, compone una imagen novedosa a partir del nombre de un elemento corriente. Así los burgueses tienen “ojos al aceite de ricino” (“Cuarteto de señoritas”). En este sentido, un recurso frecuente resulta de la escritura de un lugar común en un verso y su

³⁰³ En verdad, las comillas en *La musa de la mala pata* señalan algunas citas de títulos o sugieren la distancia –generalmente irónica- del sujeto que habla con respecto a lo que describe: “Pier María Giró della Valle/ desafina su «arieta» constante”; “le gestiona al tenor «do» de pecho/ ¡inhallable, infructuosa gestión!”; “El pobre tenor desafina «a piacere»/ su voz engolada resiste el esfuerzo” (“El tenor atónico”).

³⁰⁴ En “Cuadro sinfónico de mi existencia” y “El tenor atónico”, respectivamente.

³⁰⁵ En “Canto de la dactilógrafa” y “Wilkins (ilusionista)”, respectivamente.

contraste con una imagen inesperada en el verso siguiente: “Pero está en mi, clavada como una estaca/que da frutos de sangre flaca” (“La canción de siempre y nunca jamás”).

2.3-Tradición y vanguardia: la construcción de una legitimidad

La elaboración de una lengua literaria que integrara el conjunto de los materiales que describimos suponía, en tanto se trataba de materiales desprestigiados desde los parámetros dominantes, un proceso de legitimación que requería poner en marcha diversos dispositivos. Uno de ellos sería la organización de una tradición que contuviera a la figura del escritor y estableciera, al mismo tiempo, un marco más amplio que proveyera de criterios de validación alternativos. Se trataba de una tradición que necesitaba legitimar la integración de las formas más desacreditadas de lo popular en el espacio de la cultura letrada, y que en ese movimiento, pretendía configurar una nueva literatura argentina, o mejor, inaugurarla, tal como Olivari explicita en el prólogo de *El gato escaldado*.

En este sentido, otro de los dispositivos que Olivari pondría en funcionamiento y que permitiría también autorizar esa tradición sería el dispositivo legitimador de la vanguardia: las autofiguras vanguardistas como lo nuevo y lo auténticamente porteño deberían ser razón suficiente para sustentar los materiales seleccionados.

El estudio de ambas formulaciones puede seguirse, aunque en distinta medida, en los poemas de *La musa de la mala pata*. Elegimos para este recorrido explorar las figuraciones elaboradas en la escritura literaria de este poemario. En otras palabras, es posible verificar en las elaboraciones poéticas, en sus procedimientos, en las formas que pone en juego, en el modo que trabaja con los materiales que selecciona, en la misma selección y, especialmente, en las figuras que construye, la realización del programa junto con la construcción de un nuevo tipo de legitimidad.

Este programa, como ya anticipamos, propone una tradición corta donde el mayor énfasis no residiría en la selección del pasado, sino en una construcción hacia el futuro. La tradición en la literatura de Olivari es, sobre todo, lo nuevo y lo que está por venir. “En América Latina –afirma Gorelik, proponiendo una contraposición con la negatividad de las vanguardias europeas-, la principal tarea que se propuso la vanguardia fue la construcción simultánea de un futuro y su tradición” (Gorelik). De esta forma, en Olivari la tradición

incluye en primer término una idea futuro, es más, se propone como futuro³⁰⁶ y el pasado se construye a través de una intensa selección. Dicho de otro modo, Olivari opera sobre la tradición nacional tal como se estaba configurando en las primeras décadas del siglo XX:³⁰⁷ por una parte, situando en un lugar de relevancia a Carriego, pero además, según veremos, interviene en la tradición criollista recuperando una versión del *Santos Vega* que, si no es explícitamente moreirista, sí rechaza la adocenada de Obligado. En esta selección del pasado nacional, Olivari incorpora aquello que la institución literaria dominante rechaza.³⁰⁸ La operación consiste en construir con lo resistido y es uno de sus rasgos más vanguardistas por lo revulsivo y rupturista. De allí que el gesto pueda leerse como un desafío en el contexto del campo cultural local: se trata de un hijo de inmigrantes que interroga el derecho tutelar y pretende definir una tradición para la literatura argentina.

Un modo de construcción de legitimidad a través del dispositivo vanguardista, había sido planteado por Olivari en la reseña que publicó en 1926, en *Martín Fierro*, sobre el libro de su amigo Enrique González Tuñón, *Tangos*. Si legitimar estas operaciones requería a su vez, de una intervención pública en espacios que garantizaran alcances diversos a los de los poemarios, en esta dirección leímos la reseña donde Olivari precisa una idea sobre la literatura y los escritores de “la nueva generación”. El artículo propone como una operación novedosa en el contexto de *Martín Fierro*, una vanguardia “popular, urbana y netamente argentina”. En este sentido, la definición de *Tangos*, de González Tuñón admite ser leída como la enunciación de un programa más amplio que incluye a la literatura del propio Olivari. La fórmula, que disputa una definición de “vanguardia”, de “literatura” y de lo que

³⁰⁶ En el prólogo a *El gato escaldado* (1929), desarrolla esta visión que se conjuga con el posicionamiento en un sitio inaugural: “Nos toca iniciar en el Plata la nueva era del poema. [...] Reivindico el derecho de haber escrito el primer poema sin metro, sin escala y sin medida, digno de su título, porque sería canalla que nosotros, vanguardias efectivas de la nueva generación, saliéramos escribiendo con arroz con leche como Rabindranath Tagore – robes y manteaux orientales. Y como la mentira nos es odiosa como un forúnculo en la grupa de una bella prostituta, debo declarar que en mi poema “Mi mujer” de mi libro *La Musa de la Mala Pata* está en germen, acaso, la posibilidad poética argentina que he querido aguzar renglones antes.” Más adelante agrega “el poema que me he permitido dar como tipo-base, como fundamento del poema local argentino que me gustaría ver en crecimiento robusto en la producción de mis compañeros en edad y en lucha artística” (“Palabras que se lleva el viento”, *El gato*).

³⁰⁷ En este punto, seguimos a Altamirano en “La fundación de la literatura argentina” (*Ensayos argentinos*).

³⁰⁸ Esta operación que construye a partir de lo que la tradición oficial descarta, puede leerse también en relación con las elaboraciones paralelas de sus compañeros vanguardistas: mientras que Borges, en su versión de Carriego desecha, por ejemplo, la vertiente sentimental asociada a “la costurerita que da el mal paso” – como estudiamos anteriormente-, Olivari incluye ese elemento. Mientras que Borges rescata a Obligado, Olivari lo ignora.

puede considerarse “popular”, además de señalar una zona de intereses y también de responder a una estrategia publicitaria, describe la escritura de Olivari y puntualiza una poética que, de acuerdo con lo que estudiamos en este capítulo, se configura –e incluso alcanza sus formulaciones más radicales- en los poemarios.

La noción de popular que los escritos establecen, como anticipamos, repone las operaciones de apropiación que los inmigrantes y sus hijos realizaron en diferentes aspectos de la cultura, durante las primeras décadas del siglo XX. Conjuntamente, Olivari los vincula a una tradición, a la literatura argentina y a la vanguardia. En este sentido, los poemas configuran un criollismo que subraya las marcas del proceso migratorio.

Según Sarlo el “criollismo urbano de vanguardia” daba cuenta de una configuración particular del criollismo en la cual Borges condensaba su nostalgia por una ciudad perdida tras el avance migratorio y el proceso modernizador (y donde a su vez, Sarlo sitúa el origen del “ideograma de las orillas”), con los rasgos de un criollismo emplazado en el siglo XIX. Estas reformulaciones se sitúan, como se sabe, en una trama de debates de larga data sobre la nacionalidad que imprimieron cambios de sentido en el término: si criollo en el siglo XIX, connotaba negatividad y desprecio, incluso en oposición al inmigrante; en el siglo XX, en cambio, integra los discursos nacionalistas para participar de la oposición criollos/gringos. En la década de 1920, los debates se resignifican y arrastran polémicas específicas del campo literario, como las discusiones sobre el derecho a escribir una literatura argentina (en la disputa Boedo/Florida, por ejemplo).³⁰⁹

En este entramado de conflictos, la literatura de Olivari formula un criollismo que tiene, por su parte, diversos sentidos o implicancias de modo tal que responde a diferentes aristas del problema. En un sentido positivo del criollismo, esto es, como cultura registrada -como rasgos efectivamente localizables en una serie de materiales o contenidos-, los poemas seleccionan y resignifican un criollismo que advierte más o menos explícitamente, sobre las apropiaciones operadas en las zonas ampliadas de la cultura, en especial de

³⁰⁹ Sarlo explica la complejidad de esta trama del siguiente modo: “las oposiciones literarias duplican, deformándolas, a las oposiciones de otro sistema: el tema de argentinos viejos, hijos de familias tradicionales, dueños de apellidos netamente criollos, y gringos despliega una de sus peripecias en los debates de la vanguardia” (“Vanguardia y criollismo” 237).

ascendencia inmigratoria. En estrecha relación con estas incorporaciones, el criollismo simultáneamente puede leerse como un síntoma, es decir, como una forma que articula una respuesta a un conflicto de la cultura. En este sentido, la visión que configuran los poemas señala una incomodidad que bien podría vincularse con la del recién llegado y la del sujeto subalterno: la del sujeto que se sitúa en una posición dominada y elabora, desde ese lugar, una estrategia que altere esas relaciones. En otras palabras, la relación del sujeto poético con el criollismo pareciera solidaria con la incomodidad del inmigrante que exagera su criolledad presionado por la situación de hallarse extranjero en un espacio hostil, y que modifica el criollismo en esa apropiación. Así es que los versos insisten en un criollismo llorón (“donde llorosa se hamaca esta criolla / suave pereza de mi ciudad...”, en “Extracto ecléctico de las partes más notables de la larguísima carta a la amada que devolvió el correo”) o “sin sol...” (“Insomnio”), rasgo que se acentúa además, porque contrasta con el criollismo feliz, digamos, que sí podían defender los “criollos legítimos”.³¹⁰ Pero además, en un sentido ideológico, Olivari se posiciona frente al criollismo nacionalista, como insinúan la distancia irónica del sujeto poético en un verso de “Tango”: “Un criollo eterno con su Argentina”.³¹¹ Todos estos sentidos condensan en la literatura de Olivari como modos que buscan producir una diferencia: este criollismo, entonces, está marcado por la inmigración, es llorón y sentimental (nostálgico, pero no como en Borges de una sociedad premoderna perdida (Sarlo, *Borges*), sino de otras tierras). En tanto plebeyo, a su vez, es la materia que posibilitaría la producción de lo nuevo que, de esta forma, se inscribe en la literatura argentina.

En este sentido, las preguntas por cómo construir una literatura nacional y con qué materiales -presupuestas en estas elaboraciones de la tradición- formaban parte del horizonte de las formaciones vanguardistas de la época. Estos movimientos, no exentos de contradicciones, pueden seguirse en los poemas de Olivari.

2.3.1-Redefinir “vanguardia”

³¹⁰ Sobre este criollismo asociado a la felicidad se explaya Borges en *El tamaño de mi esperanza* (1926): “nuestra raza puede añadirle al mundo una alegría y un descreimiento especiales. Esa es mi criollez”.

³¹¹ Este verso, además, en la segunda edición de *La musa de la mala pata* se suprime por completo: “Puede que exista una sinasina”; en consonancia con la operación de reescritura a que somete, en la década de 1950, todos aquellos versos que podían leerse como una crítica al nacionalismo.

Interesa, entonces, seguir el armado de una tradición en torno a un criollismo inmigrante de vanguardia según lo figuran los poemas, específicamente nos detendremos en “¿Sabes compañero?” y en “Mi mujer”.

Es posible leer “¿Sabes compañero?” como un poema programático. Sus últimos dos versos, que citan al *Santos Vega*, enfatizan este movimiento anunciado en el resto del escrito: “...«Entiérrenme en campo verde/ donde me pise el ganao...»”. Olivari elige una cita que también había usado Rafael Obligado, aunque corregida para su conocida adaptación (“entiérrenme en campo verde, /donde me pise el ganado!”).³¹² A diferencia de la versión culta, Olivari prefirió acentuar la variante oral y escribir “ganao” para señalar así, una opción en el uso de la lengua.³¹³ Esta decisión de escritura lo separa de la figura de Obligado y de su *Santos Vega*, prestigiada como versión letrada de la leyenda popular, para acercarlo a la divulgación y apropiaciones operadas por la literatura criollista de los sectores populares.

La cita del *Santos Vega*, explicitada en “¿Sabes compañero?”, con el empleo de las comillas, ingresa al movimiento del poema y corta el ritmo construido en los versos previos. Se trata de un procedimiento característico de estas escrituras de Olivari que, mediante una sintaxis del corte, pone en primer plano los materiales y produce el desplazamiento de los principios constructivos tradicionales del verso. En este poema en particular, la relevancia del procedimiento contribuye a la definición del programa. Se trata de componer una nueva tradición a partir del uso los materiales, pero también a partir de su selección. En este sentido, “¿Sabes compañero?” no solamente presenta figuras que elaboran la construcción de una tradición alternativa a la dominante, sino que pone a esa tradición en escena a través de la forma. Así, los versos que anteceden a la cita construyen

³¹² Adolfo Prieto señala que “es el único trozo de poesía tradicional que se invoca en toda la extensión de los cuatro cantos [del *Santos Vega*]” (125), y en nota agrega que Obligado lo habría conocido a través de Mitre (*El discurso*). Asimismo, detalla la amplia divulgación que alcanzó la versión de Obligado a través de los centros criollistas.

³¹³ Espósito sintetiza los conflictos implicados en las variantes: “Rafael Obligado entonces, en oposición a esa lengua callejera y de aluvión inmigratorio que comienza tímidamente a dejar sus huellas en la lengua escrita, elabora una lengua poética con las modulaciones familiares del hogar paterno; con el tono menor del castellano neoclásico y romántico que, en las últimas décadas del siglo XIX ya es la lengua de sus antepasados”. Sobre el modo en que Obligado trabaja la lengua en el *Santos Vega* y la relación que esto tiene con la construcción de una literatura como modelo de lengua culta y nacional, véase el artículo al que pertenece la cita: “El problema del idioma nacional: del *Santos Vega* a *La Guerra Gaucha*”.

un ritmo marcado por las reiteraciones. Pero éstas parecen cumplir una segunda función además de la rítmica, puesto que se despliegan en aclaraciones de términos que podrían resultar demasiado vagos o vacíos debido al efecto de la costumbre, o cuyos sentidos requerían ser disputados:

incrustando sus sesos en los adoquines
-adoquines sobados por dos millones de suelas ciudadanas-
para fijar en la tradición arrabalera
-arrabal que es la placenta de la Pampa prometida-
el mismo gesto macho
de aquel otro versolari, de aquel otro payador,
de aquel otro hermanito en el Mester de Juglaría:
...«Entiérrenme en campo verde
donde me pise el ganao...»

“adoquines” y “arrabal” son entonces las palabras cuyos sentidos el poema prefiere especificar. En principio, disputa sus significados con el tango y con Borges, pero también probablemente con la abundante literatura barrial de tono costumbrista que circulaba en la época. Si especialmente en el tango, los “adoquines” funcionan más bien como una condensación nostálgica que remite al barrio en contraposición al asfalto del centro, se asocian a imágenes de quietud y sugieren una visión negativa del progreso y de la modernización urbana; en “¿Sabes compañero?”, en cambio, se trata de los adoquines de una ciudad populosa, transitados intensamente. Mientras que el arrabal de Borges es sobre todo orillero y criollo, el de Olivari está ligado, como veremos, a la inmigración. A su vez, si Borges descarta el trajín del centro (cuando escribe “Las calles de Buenos Aires/ya son mi entraña”, aclara inmediatamente: “No las ávidas calles, /incómodas de turba y ajetreo” (“Las calles”));³¹⁴ Olivari, en cambio, cuando se desplaza integra los espacios, aunque parece preferir el movimiento de la muchedumbre urbana.

³¹⁴ En *Fervor de Buenos Aires*, 1923 (Borges, *Obras completas*).

Pero además, en el poema abundan otras enumeraciones que también tienen por función aclarar y describir. En este sentido, podría afirmarse que “¿Sabes compañero?”, desde sus características formales, parece dominado por la voluntad de definir (y tal vez de responder a la pregunta del título), cuestión que enfatiza su gesto programático. A este modo de construir una “tradicción arrabalera”, a partir de su enunciación y de su especificación, se suma otro: la incorporación y mezcla de diversos fragmentos culturales que posibilitan esa composición.

Una forma posible de inscripción en la historia literaria fue imaginada por Olivari, entonces, en esa escena que liga la figura del poeta moderno con la del payador Santos Vega a través de una cita, de una reescritura y de una serie de figuraciones en torno a la escritura y la muerte.

En los versos finales de “¿Sabes compañero?”, el sujeto poético imagina su participación en una nueva tradición literaria a partir de su suicidio público (“Pero mi cuerpo interrumpirá el tráfico”). Con este acto busca igualar “el mismo gesto macho” del payador “de aquel otro versolari”, que en ese momento era un símbolo del cantor popular,³¹⁵ y así ejercer su derecho a decidir las condiciones y el ritual para su entierro. Esta escena del suicidio y que el poeta decida – además del momento de su muerte- el modo en que debiera ser enterrado, reescriben la leyenda de Santos Vega. Olivari propone una nueva versión en la que el poeta ciudadano, afincado en la urbe moderna, reemplaza al payador y confía en la potencia de su gesto para alcanzar su inscripción en la literatura nacional.

Los versos del Santos Vega que Olivari cita aluden al castigo que el payador se impone ante su hipotético fracaso (esto es, renunciar a una tumba en el cementerio, considerado tierra sagrada, y además, quedarse sin la posibilidad de fijar un sitio para que puedan recordarlo)³¹⁶ y, al mismo tiempo, subrayan su valentía y coraje. Es decir, la entereza de un personaje que gracias a esos valores logró convertirse en leyenda.

³¹⁵ Sobre la figura de los payadores en la cultura masiva, ver Saítta, *Regueros de tinta* 145.

³¹⁶ En la versión de Obligado, los versos proponen ambos sentidos: “si jamás independiente /veo el suelo en que he cantado, /no me entierren en sagrado/donde una cruz me /recuerde: /entiérrenme en campo verde, /donde me pise el ganado!” (*Santos Vega*). Borges, a su vez, en *Evaristo Carriego* (1930), recupera los citados por Lehmann-Nitsche: “Si este novillo me mata-No me entierren en sagrao;-Entiérrenme en campo

Olivari, en cambio, los escribe en un poema que comienza hablando del fracaso y de la frustración de un sujeto moderno (“¿Sabes compañero lo que es no tener horizonte?, / ¿y a los veinte y tantos años? / Las manos se crispan en el vacío de los ideales/ y alargan las brazadas de tinieblas/ para la apagada hoguera de la fe...”),³¹⁷ y que encuentra, irónicamente, en la emulación del gesto del payador la solución que podría redimirlo y – como una venganza- asegurar su ingreso en la memoria popular, es decir, garantizar el éxito de la operación:

Pero mi cuerpo interrumpirá el tráfico
y licuará el asombro de su gesto decisivo
en la luminosa chorrera de puteadas
de los horteras
amenazados de llegar tarde a sus mostradores
ante el salto grotesco del poeta
que buscó vengarse de su ciudad
incrustando sus sesos en los adoquines
-adoquines sobados por dos millones de suelas ciudadanas-
para fijar en la tradición arrabalera
-arrabal que es la placenta de la Pampa prometida-
el mismo gesto macho

verde- Donde me pise el ganao” y los explica del siguiente modo: “Si soy tan torpe, renuncio a que me lleven al cementerio”. Con esto busca refutar una interpretación que según él, sería la corriente y que sostendría que los versos refieren al panteísmo del gaucho con la naturaleza (Borges, *Obras completas* 132).

³¹⁷ El sujeto que habla introduce una serie de sentidos en torno a la costumbre y al adormecimiento a través de la figura del padre y de su ronquido como un horizonte de vida que al mismo tiempo, rechaza y presiente como su futuro. Estas imágenes cierran una línea de significados que giraban alrededor de la muerte de los ideales y del inconformismo y figuran un antagonismo generacional que aparecía enunciado en la reseña citada de *Tangos*, aunque en relación con el campo literario (“¡Adiós, poeta!, tu padre, el mío, el del otro,/ ronca en la alcoba,/ en la misma alcoba donde ronca sus cincuenta años de costumbre”). El sujeto poético se autfigura separado de su entorno, levemente desplazado, pero a la vez, consciente de su conexión con el mismo y sin poder desprenderse del todo; esta posición le permite la construcción de una perspectiva irónica en la figuración tanto de ese contexto como de la imagen de poeta. A su vez, la posibilidad de un futuro indeseado condena a esta figura de poeta a una agonía (“Y tú falleces a ratos, a puchos, a retazos”), que encuentra su alternativa probable en el suicidio. Se trata, por supuesto, de una visión de malestar e insatisfacción que relacionamos con los “modernos intensos” (Terán), y que en estas imágenes podría sintetizarse como una respuesta a la vida del artista en una sociedad capitalista.

de aquel otro versolari, de aquel otro payador,
de aquel otro hermanito en el Mester de Juglaría:
...«Entiérrenme en campo verde
donde me pise el ganao...»

En “¿Sabes compañero?”, entonces, las imágenes de los adoquines se equiparan con el “campo verde” pisado por el ganado. Se trata de una figuración hiperbólica de la calle céntrica donde es continuo el tránsito de peatones, como sugieren la sinécdoque (“adoquines sobados por dos millones de suelas ciudadanas-“) y las reiteraciones (“Y pase una mujer que te dé con el pie,/ y pase una señora y te dé un centavo para las velas,/ y pase un fariseo y te robe la cabellera,/ y pase un amigo y te robe las metáforas,/ y pase al fin una figura incierta y borracha”). Al mismo tiempo, estas imágenes sobre las pisadas se ligan a las pisadas del ganado del último verso (“donde me pise el ganao”) y estrechan la asociación entre la multitud urbana y los animales del campo. Los adoquines son como el campo y los peatones como ganado, y el sujeto que habla es “otro versolari”, otro juglar en el linaje de los poetas populares. Pero no uno más, sino aquel que con el sacrificio de su cuerpo lograría interrumpir el tráfico de la urbe, y con ese acto conseguiría que perdure su palabra. De esta forma, la eficacia de la operación aparece asociada a la cita de un material vinculado a la cultura popular.

Sin embargo, mientras el payador moría peleando, al poeta moderno y urbano sólo le quedaría el suicidio frente a una ciudad que lo ignora. En este sentido es que, al mismo tiempo, describe esta muerte como un suceso improbable (“Y tú falleces a ratos, a puchos, a retazos, / sin la parada de tirarte a muerto/ como un fardo/ en la vía pública”), y del orden de lo imaginario, según indica la elección del tiempo futuro (“Pero mi cuerpo interrumpirá el tráfico”). Proponer la propia muerte como gesto y como fantasía, en este caso, refuerza una posición autoirónica en tanto enfatiza que este suicidio solo es posible como operación poética, es decir, en la escritura, un “suicidio en tinta”.³¹⁸ El desdoblamiento en la estrofa citada (el salto de la primera persona en “Pero mi cuerpo interrumpirá el tráfico” a la

³¹⁸Esta figura pertenece a un verso de “Extracto ecléctico de las partes más notables de la larguísima carta a la amada que devolvió el correo”.

tercera “ante el salto grotesco del poeta/ que buscó vengarse de su ciudad”), y que atraviesa todo el poema (“Pasan por la linfa de mi cuerpo, arrugado y flácido”; “-Era feo y mísero el pobre poeta de la urbe...”), evidencia que se trata de un suicidio formulado como operación de la escritura puesto que propone, además de minar las identificaciones alimentadas por la lírica dominante en el período, una voz que habla que se asume siempre como un cuerpo que habla (“mi cuerpo”), pero no como un “poeta” (“salto grotesco del poeta”; “el pobre poeta”). Esto es, en este poema el yo elige la tercera persona para no asumir la identidad ni la figura del poeta. El desdoblamiento que la cita del *Santos Vega* corona es la forma que en “¿Sabes compañero?” produce la ambivalencia del sujeto poético con respecto a su posición.³¹⁹

El “gesto macho” del poeta -reforzado a través de imágenes gráficas que cuestionan las pautas que regían la moral del decoro literario (“incrustando sus sesos en los adoquines/ -adoquines sobados por dos millones de suelas ciudadanas-“), subraya su paralelo con el payador y, como anticipamos, construye una línea de legitimación sustentada también en la virilidad como sinónimo de valentía y de literatura auténticamente popular. De acuerdo con lo que señalamos en “La bien plantada”, se trataba de un campo semántico frecuente en las caracterizaciones de payadores, reiterado en las de los malevos (figura que Olivari también incorpora: “que tenemos el orgullo malevo”-escribe en “Hermana”), y retomado aquí para unir en esa red a la figura del poeta.

A su vez, el suicidio en una calle céntrica de la urbe, permitiría la inscripción potencial en una tradición que pareciera asentarse también en los márgenes de la ciudad como evidencia la especificación: “en la tradición arrabalera”. Si por un lado, lo arrabalero no aparece como contrario y excluyente del centro, sino más bien en una relación de superposición; al mismo tiempo, la aclaración especifica un paralelo entre el territorio soñado por los inmigrantes antes de arribar a América y la mítica tierra prometida (“arrabal que es la placenta de la Pampa prometida”). El arrabal, de esta forma, constituye un espacio fundacional que reúne las esperanzas de un nuevo comienzo y conecta el gesto del sujeto

³¹⁹ Estos procedimientos se pueden leer en el marco de la lírica de vanguardia, según la describe Mignolo: “la imagen del poeta que construyen los textos se aleja de la imagen del poeta que nos provee nuestra concepción del hombre y de la sociedad [...] se construye sobrepasando los límites de lo humano y es por ello, que “paulatinamente” se evapora para dejar, en su lugar, la presencia de una voz” (Mignolo 63).

poético con los desplazamientos de los inmigrantes europeos que llegaron a Buenos Aires. Aún más, gracias a la asociación con la tierra prometida, la figura remite a un espacio vacío, a una meca en el desierto que los inmigrantes vendrían a poblar. El arrabal que acá formula Olivari nace con la inmigración y en este sentido, se vincularía con la ciudad moderna y con los barrios que velozmente van poblando la ciudad, antes que con el arrabal que construye Borges, previo a la llegada de los inmigrantes y situado en un pasado criollo idealmente puro.

Si para ambos escritores el arrabal constituye menos un espacio geográfico localizable y la construcción de una referencia -reiteramos algo que ya señalamos cuando seguimos las primeras formulaciones que del arrabal proponía Olivari-, que la configuración de un espacio simbólico; sin embargo, la tradición que Olivari compone es más un movimiento en el espacio que una búsqueda hacia atrás en el tiempo. Ambos proyectan un futuro, pero mientras que Borges, como es sabido, hace pié en el siglo XIX (Sarlo, *Borges*; Garramuño); Olivari se asienta en el presente. Se trata, en efecto, de la tradición de un recién llegado cuya elaboración implica una ruptura con la tradición letrada más arraigada del pasado nacional, y una apuesta constructiva hacia una nueva literatura.

Al mismo tiempo, gracias a esta operación, la tradición que este sujeto textual desea fijar queda enraizada en una temporalidad ambigua porque si bien la referencia al *Santos Vega* remite al pasado local, también se vincula (como sugiere la elección de la variante oral) con la divulgación y las apropiaciones contemporáneas realizadas por los inmigrantes deseosos de acriollarse y cargados de promesas respecto al futuro.

La elaboración de una tradición como dispositivo legitimador implicaba igualmente, algunas ambigüedades y negociaciones que, como anticipamos, la formulación de un criollismo inmigrante contiene y permite explicar. Volvamos entonces al poema “Mi mujer”, para seguir otro de los modos en que las cuestiones analizadas podían configurarse en la escritura.

Si en los poemas citados de *La musa de la mala pata*, las figuras femeninas se confunden con la de las musas para señalar una pertenencia literaria ligada a lo popular preferentemente, de origen inmigratorio; en “Mi mujer”, en cambio, la ascendencia de la

amada no resulta tan evidente. Por un lado, el poema establece un símil para describir a la mujer que Olivari ya había empleado en las narraciones: “bruta y sencilla como una vaca”.³²⁰ La comparación con un animal que podría pensarse como un símbolo de la argentina tradicional y ganadera, aunque no contradice otras asociaciones posibles, sugiere la conexión de esta figura femenina con una tradición rural y criolla.³²¹

Por otra parte, propone una imagen del arrabal que podría asociarse con un momento previo a la llegada de la inmigración. Se trata de un arrabal más remoto que el figurado en “la placenta de la Pampa prometida” porque en él sitúa a los ancestros de la mujer, aún niños: “Eres tan del arrabal que tienes olor a tango y sabor al yuyo de la calle donde tus antepasados jugaban a los cobres”. De este modo, en este poema en particular, la construcción de una tradición también tendría un anclaje en el pasado local. El arrabal no sería aquí un territorio despoblado, sino, en cambio, un espacio primigenio donde el juego callejero de esos antepasados sugiere un linaje nativo.

A su vez, identificar la voz de la mujer con la guitarra (“Tu voz es una guitarra herida”), como explicamos, enfatiza la rama criolla de la zona de la cultura en que se mueven estos poemas. Pero, del mismo modo, interviene en la polémica sobre el origen del tango al situarlo en el arrabal y no en el centro (“Eres tan del arrabal que tienes olor a tango”), según proponían algunas versiones que intentaban construir una imagen adocenada de esta música (Dieleke; Garramuño). Es decir que mientras se pone bajo sospecha la procedencia geográfica de la amada, en cambio, se refuerza su origen de clase como popular a través de su estrecha relación con el tango.

Sugerir que la musa es criolla nativa -dentro del juego de contrastes que, como anotamos en su momento, organiza la forma del poema- acompaña la figuración de un sujeto poético que asume su ascendencia inmigratoria (“Mi cansancio racial”), y burguesa (“Yo te bendigo y te bendice mi entraña renovada y la entraña de todos mis antepasados,

³²⁰ En “La bien plantada”, Antonia era como “una hermosa vaca” (43). Pero, mientras que en el cuento el encuentro entre el joven y la muchacha resultaba imposible, en “Mi mujer” el conflicto sobre la factibilidad de la relación, ya desde el título, aparece resuelto.

³²¹ La identificación entre la Argentina rural y la vaca aparece por ejemplo, en el Gironde de los años treinta. En *Interlunio*, explica cómo imagina el país un extranjero: “Es así cómo, antes de embarcarse para la Argentina, ya se la representaba como una enorme vaca con un millón de ubres rebosantes de leche” (*Interlunio* 178).

los ogros y burgueses, cargados de botín en el asesinato moral de la lucha por la vida”). En este sentido, si nuestras conjeturas son válidas, la relación con la que llama su “musa de carne” (diferenciándose por este rasgo que materializa a la musa y la aleja de una imagen etérea y espiritualizada, de las figuras clásicas; pero también de algunas de las musas de los otros poemas cuya carne, por ejemplo, parecía de “utilería”, lo que insinúa su condición de artificio),³²² aludiría a uno de los modos en que podía imaginarse una literatura argentina: a partir de la unión entre lo inmigrante y lo nativo. Olivari elabora poéticamente la posibilidad de integración que imaginaban muchos recién llegados: a través del vínculo con lo criollo popular y de la producción de fórmulas de compromiso que enfatizaban, en su apropiación, esos rasgos de la cultura supuestamente identificados con lo argentino, pero que se reconfiguraban en ese proceso. “Mi mujer” supondría, entonces, el intento de participar de una genealogía más larga en la tradición literaria local, y al mismo tiempo, una genealogía que no rechaza, sino que incorpora, lo inmigratorio.

De esta forma, si por un lado, Olivari refuerza en este poema en particular, lo nativo en la construcción del arrabal; en el mismo movimiento instala la apropiación y señala enfáticamente que el poeta hace suyo ese espacio: “Eres tan del arrabal que eres mi alma ahora y a tu lado estoy en mi tierra, en mi casa, en mi traje y en mi piel”. Las aclaraciones encadenadas especifican, cada vez más, la imagen. De un modo similar a la mirada de un telescopio que precisa el foco: tierra-casa-traje-piel. Se trata de un ajuste que recuerda las operaciones de reterritorialización que Olivari efectuaba a partir de los textos modernistas y, en este sentido, la corrosión de las nociones universales parece una inquietud persistente en su escritura.

En esta construcción del arrabal como patria del sujeto poético y como su definición, intervienen entonces, más de una dimensión. A través de la mujer, como señalamos, establecería una filiación con lo criollo que permitiría elaborar una genealogía dentro de la tradición local. A la vez que se figura este modo de legitimar una literatura, se

³²²En “La aventura de la pantalla”, dice el sujeto poético respecto a lo que relata como un recuerdo vivido, pero sería un recuerdo cinematográfico, construido en el cine: “La taberna, el mar y quizás tu carne eran de utilería” (Olivari, *La musa*). La rememoración juega durante todo el poema con esa ambigüedad entre el relato de lo acaecido efectivamente y lo vivido a través de las películas.

establece la configuración de una novedad en la superposición de lo popular –entendido como lo desprestigiado, lo pobre, lo bajo, lo emergente- y lo inmigratorio.

En definitiva, mientras que en “¿Sabes compañero?” el arrabal se liga a los sueños del inmigrante, en “Mi mujer” se asocia a los criollos nativos, pero en ambos poemas el lugar de la inmigración en la construcción de una tradición es fundamental. Que en los dos, el arrabal se ligue a configuraciones diferentes con respecto a ese vínculo, aunque es posible que simplemente se trate de una indefinición o, incluso, de una definición contextual, producida *al calor* de la escritura, parece más bien la expresión de un conflicto en el interior de un programa estético que tiene su correlato en disputas más amplias en el campo literario, y por tanto en la cultura. Esto es, la oscilación señala probablemente un núcleo problemático tanto porque el arrabal era una figura disputada por diversas zonas del campo cultural (Borges, la literatura de Boedo, Gálvez, el tango, los escritores de crónicas para los diarios, etc.), es decir, una figura que condensaba sentidos y valores diversos, como porque asumir abiertamente una ascendencia inmigratoria requería de un esfuerzo legitimador cuyos costos podían hacer preferible, junto con la batalla frontal, el despliegue de algunas estrategias ambivalentes.

2.3.2- Construir una tradición

Revisar el modo en que actuaban las instancias de consagración y de difusión de una obra fue uno de los movimientos que produjeron las formaciones vanguardistas. Una de las formas en que operó este mandato puede pensarse a partir de los poemas de Olivari donde lo popular se vincula no solo con contenidos y valores, o con la posición del sujeto poético, sino que también puede seguirse en figuras que remiten a prácticas específicas de producción, distribución, consagración y consumo, asentadas en la zona ampliada de la cultura.

Estas reformulaciones permiten analizar en “Extracto ecléctico de las partes más notables de la larguísima carta a la amada que devolvió el correo”, la figuración de un modo de participar en la memoria ciudadana que, es a la vez, una manera de imaginar una tradición alternativa. El poema halla una circulación novedosa para la producción cultural

inscrita en la ciudad moderna: su sujeto poético informa que talló el nombre de su musa en “todos los tranvías” de la urbe:

Con mi viejo cortaplumas de cabo de cuerno
el amor perdido se fijará para in eternum:
He grabado tu nombre en las ventanillas
de todos los tranvías de mi ciudad
para entregarte al ludibrio de la popularidad.

Esta imagen articula dos problemas sobre los modos de producir una tradición legítima en una cultura atravesada por un proceso de modernización: la persistencia de lo viejo en lo que parece novedoso; y el rol o la necesidad de la memoria. Simultáneamente a estas dos cuestiones, el poema se interroga sobre las consecuencias de esta forma de intervenir en la tradición. Por un lado, la inscripción sobre la superficie del tranvía apela a una práctica de escritura popular cuya historia podría rastrearse en las leyendas grabadas sobre los árboles, las pintadas en las paredes o aún remontarse a formas de escritura más antiguas.³²³ De este modo, la imagen propone una tradición cuya legitimidad se asentaría en prácticas culturales de larga data, reformuladas en el nuevo espacio atravesado por la modernización. Por otra parte, en relación con el segundo problema que puntualizamos, la inscripción multiplicada (“He grabado tu nombre en las ventanillas/ de todos los tranvías de mi ciudad”) garantizaría la memorización, y alude tanto a la producción en serie como al efecto desprestigiante que acarrearía el éxito de esta maniobra publicitaria (“para entregarte al ludibrio de la popularidad”). Asumir que la popularidad de la musa conlleva su menosprecio, su burla, según sugiere “ludibrio”; pero buscar simultáneamente esa clase de reconocimiento, se vincularía con la posición ambivalente del sujeto poético y a la vez, con la expresión del malestar que generaban estas modalidades ampliadas de divulgación. Específicamente, con la eclosión del mercado cultural. En efecto, la imagen del tallado en los tranvías podría pensarse como una respuesta que articula las preguntas en torno a cómo

³²³ Formas que en la actualidad se continúan en los grafitis y pintadas callejeras, entre otras escrituras públicas y en soportes no convencionales. Por otra parte, para la vanguardia porteña el tranvía era marca registrada de Girondo, según corroboran los comentarios sobre el autor en las publicaciones de la época; sin embargo, Olivari había comenzado a disputarlo por lo menos, desde 1924, con su dedicatoria en *La amada infiel*.

establecer una nueva tradición que integre y jerarquice antiguas prácticas, formas y valores asociados a lo popular, junto a modalidades más o menos novedosas. En otras palabras, la figura del tallado sobre la superficie del tranvía imagina una tradición literaria que selecciona e “incorpora” como legítimas prácticas modernas de escrituras populares (la escritura pública en este caso, en un medio de transporte urbano y masivo), y ve en ellas la transformación y adecuación válida, aunque conflictiva, de formas más antiguas, antes que el efecto exclusivamente degradante del mercado moderno:

El somnoliento pasajero en su recuerdo afásico
incorporará tu nombre al de las heroínas
populacheras de sus recuerdos clásicos:
Julieta, Juana de Arco, Mimí, Lady Macbech...[sic]

En este sentido, el poema –al igual que el resto de los textos de Olivari- registra tanto referencias a formas populares como cultas (aquí, por ejemplo, la frase en latín que describe la intención del poeta “in eternum”), y ambas se reciclan en un espacio asociado a la cultura masiva, e incluso industrializada, y a la ciudad modernizada.

Al describir algunas de las formas y contenidos que esta poesía utiliza para construir una noción de popular, señalamos que la amada es la musa de gustos plebeyos, compañera del poeta, y que estos gustos constituyen los “detalles” que la distinguen dentro de una extensa tradición literaria y artística de personajes femeninos. La estrofa aquí citada inscribe a la musa en una selección de la literatura culta europea, profusamente divulgada a través de su institucionalización escolar, de las representaciones teatrales y de su reescritura en el cine o en canciones populares.³²⁴ Se trata de referencias que componen ese conjunto heterogéneo que se conoce como cultura universal y que remite a la tradición letrada burguesa de occidente.

³²⁴ Como es sabido, “Mimí” era uno de los personajes de la novela de Murger, *Escenas de la vida bohemia* (1845), también divulgado a través de la ópera *La Bohème*, de Giacomo Puccini, que tuvo un exitoso estreno en Buenos Aires, según recuerda Giusti en sus memorias *Visto y vivido*. A su vez, Mimí aparece en el tango de Juan González Castillo, *Griseta* (1924), y se retoma en tangos posteriores. Por otra parte, en 1928, se estrena la película *La pasión de Juana de Arco*, de C. T. Dreyer.

En la misma línea, el sujeto que habla construye una posición ambivalente también sobre la divulgación de estos “clásicos”. Si por una parte recurre al adjetivo “populacheras”, cuyo matiz despectivo envía antes que al ámbito de lo popular, a un circuito vinculado al mercado -y con esa maniobra, retira a estas heroínas de un espacio restringido-; al mismo tiempo busca integrar a su amada en ese grupo simultáneamente populachero y clásico, con lo que se vuelve ambiguo cualquier viso peyorativo que el término podía arrastrar. En otras palabras, el sujeto que habla –en una operación similar a la de otros poemas- incorpora a su discurso una valoración que podía aparecer en las zonas del campo literario que se pretendían autónomas de intereses comerciales y que, cuando despreciaban aquellos productos culturales que obtenían la aceptación del gran público, exageraban su gesto de denegación. En este poema, esas valoraciones expresan las aspiraciones de una figura de poeta que busca que su musa ingrese en el acervo de ese espacio desaturado y que podía considerarse desprestigiante. Pero, además, estas visiones insinúan que para este sujeto poético la tradición se construye en las imaginarias fronteras –percibidas como borrosas y permeables- entre zonas que la cultura decía diferenciadas, pero cuyos límites habían comenzado a volverse inestables y sobre todo, cambiantes. Dicho de otra forma: es en las superposiciones de la cultura letrada con el mercado cultural donde este sujeto que habla localiza imaginariamente las condiciones de posibilidad de una escritura.

“A partir de un área total posible del pasado y el presente, dentro de una cultura particular- dice Williams para explicar qué entiende por “tradición” y por qué prefiere hablar de “tradición selectiva”- ciertos significados y prácticas son seleccionados y acentuados y otros significados y prácticas son rechazados o excluidos” (*Marxismo y literatura* 138). Elaborar una tradición implica actividades de selección, interpretación, y jerarquización. Esa construcción permite pensar en la literatura de Olivari una serie de figuraciones que alteran las escalas literarias establecidas resituando a lo desprestigiado como parámetro alternativo del gusto y del valor literario. De hecho, la decisión de instalar en el centro de los poemas a una amada plebeya, esto es, una musa pobre de gustos populares, que no participaba de los criterios que convencionalmente describían a las figuras femeninas; así como a un sujeto poético desaturado, constituían de por sí una discusión de las jerarquías establecidas en el espacio de la literatura local.

La formulación de una tradición según la describimos se puede seguir, además, en poemas como “Los amores albinos”, “Salomé” y “Hermana”, que junto con la decisión de modificar y discutir los parámetros vigentes, enuncian y describen alternativos. Es decir que no solamente incorporan materiales y proponen figuras (como el casamiento o la estatua de homenaje) que imaginariamente contestan las valoraciones más aceptadas, sino que explicitan la falta de inocencia en formulaciones que buscan producir un cambio a través de ese gesto o acción figurada. En este sentido, el tono del humor y del desafío acompañan las enunciaciones del yo que habla. El gesto del sujeto poético pareciera en estos poemas, el del rebelde: el del poeta que juega a ser un maldito y actúa su vanguardismo *pour épater le bourgeois*.³²⁵

Pero mientras que en “Salomé”, también sospecha de su propia pose y asume una posición autoirónica: “Hagamos la parodia con la desesperación tan chusca / del poeta maldito y de su infiel amada...”- propone el yo que habla; en “Hermana” lleva la apostura a su límite más explícito: “de todos nosotros, artistas, los nuevos, / ¡que tenemos el orgullo malevo/ de ser los mejores!”, y tal vez en este envalentonamiento, valorado como un exabrupto (incluso rítmico) es donde se puedan encontrar algunas de las razones que llevaron a Olivari a excluir “Hermana” de las ediciones posteriores, ya en los años cincuenta. La operación sobre lo desprestigiado no se ligaría solamente, entonces, con la búsqueda de nuevos materiales para la escritura, sino también con la puesta en escena de un gesto típico de rebeldía vanguardista: “¡Qué bello es pasear junto a tu flanco/ y ver la cara de pasmo de los burgueses!”, festeja el yo que habla en “Los amores albinos”.

El cuestionamiento de las jerarquías establecidas y el consecuente establecimiento de parámetros diferentes o resignificados resultan de este modo, temas que hilvanan los tres poemas; aunque varían los modos en que el cambio puede imaginarse y figurarse. “Salomé”, propone la reescritura como procedimiento y su tematización. En “Los amores albinos” la figura del casamiento otorga legitimidad y en “Hermana”, la figura de la estatua señala un hito en esa tradición alternativa.

³²⁵ En el prólogo de *Carne al sol* (1922), Olivari se presenta: “Tengo, (yo) poco más o menos veinte años, un par de zapatos ingleses de esos de cuádruple suela, <<pour épater les bugeois<< y una regular biblioteca” [sic] (5).

¿Cómo se vincula la reescritura de “Salomé” –“la hembra fálica preferida del siglo XIX”, según la definió Schorske (222)- con el cuestionamiento de las jerarquías literarias más aceptadas en la Argentina del 1920? En el capítulo anterior señalamos que la literatura de Olivari encuentra en la reescritura uno de sus procedimientos básicos (es decir, uno de los mecanismos que pondría la escritura en funcionamiento y que, si se prefiere, podría describirse como su motor en tanto es el procedimiento que garantiza su continuidad: a las hipotéticas preguntas por cómo seguir escribiendo y sobre qué, Olivari respondería con el recurso de las reescrituras). Agregamos que, sin embargo, puede adquirir distintas modalidades según el texto. Citas, alusiones, recortes, reelaboraciones que producían el efecto de un *abaratamiento* y que implicaban, a su vez, una apropiación particular de la figura o del motivo citado, constituyen variantes del trabajo con materiales discursivos de diversa procedencia. Mientras que la reescritura de los textos modernistas permite un juego de experimentación -pensado también como un ejercicio- que posibilita la exploración de recursos retóricos, de nuevos usos para imágenes que por su divulgación integraban un patrimonio común, y el consecuente desplazamiento del modelo; o la literatura de Carriego provee temas y procedimientos para construir una lengua de la oralidad y contribuye a que el sujeto poético pueda desplazarse de las valoraciones dominantes y conquistar una posición antagonista; por su parte, centrarse en “Salomé” permite profundizar estas operaciones y explicitarlas programáticamente. Olivari toma un texto tradicional de la cultura que, como se recuerda, interesó profusamente a modernistas y decadentes, cuyo tema giraba en torno a la peligrosidad de la mujer, y escribe una versión que conserva el núcleo de la traición, o por lo menos, del asesinato final. Simultáneamente plantea el trueque de los valores establecidos acerca del prestigio literario, y sospecha en esa apuesta, la posibilidad de su fracaso. En esta reescritura, Salomé es la musa pobre del poeta ficcionalizada como una prostituta que recorre las calles de Buenos Aires (insistimos, la musa es un modo de hablar de la literatura: la figura aquí y en los otros poemas, en efecto, condensa simbólicamente una serie de significados, tonos y valores que permiten rodear una noción de lo que estas escrituras construyen como literario); y Juan Bautista es una figura del poeta que en lugar de condenar a Salomé, como en la leyenda, la reivindica.³²⁶

³²⁶ Según la tradición, Salomé era una mujer muy bella que accede a bailar para su padrastro, Herodes, a cambio del premio que ella deseara. Salomé pidió la cabeza de Juan el Bautista, que le entregaron «en bandeja

Sin embargo, como veremos, estas equivalencias entre los personajes proponen, más bien, caricaturas paródicas de esas figuras tradicionales porque en Olivari, Salomé condensa todos los rasgos de la miseria y el Juan Bautista es un profeta que no puede hablar.

Uno de los aspectos distintivos de esta versión –que de esta forma, pone en escena una nueva jerarquía literaria- consiste en que la reescritura, además de un procedimiento es un tema del poema. Es decir que “Salomé” ficcionaliza una escena de composición poética en la cual el sujeto que habla advierte sobre la tarea que realiza³²⁷ y justifica la necesidad de alterar los parámetros establecidos en el marco del cruce que propone con la referencia a la leyenda. En otras palabras, por un lado, explica su ocurrencia: crear un símil entre la leyenda de Salomé y la musa pobre (“Reventaré de risa por el símil que te endilgo”), y aunque enfatiza que el tono de esta escritura es el de la broma, también agrega que ha encarado la labor de enaltecimiento de la musa –o degradación de la leyenda- con seriedad: “Me ha preocupado tu identidad en el tema/ para que salgas airosa en este poema”.

Leer el poema a partir del par enaltecimiento/degradación, permitiría explicar la operación olivariana. Ambos forman parte del mismo movimiento, pero no solamente porque legitimar unos materiales conlleva la interrogación de las jerarquías dominantes. Sino también porque en esta literatura solo parece posible enaltecer lo degradado, y en esta inversión (en el sentido de dar vuelta, de alterar un orden; pero también en el de apostar) se explica el tono de desafío que acompaña lo que “Salomé” presenta como una broma. De esta forma, escribe un cruce que propone –aunque sea temporariamente- nuevos parámetros de jerarquía y de valor: “Mereces [...] que te endilgue la leyenda de la aristocracia/ de las letras. Tendrás por un tiempo toda la gracia”. Formula así la inscripción como alta

de plata». Como se sabe, la figura de Salomé se incorporó de diversos modos a la literatura y al arte occidental, y motivó el interés de los decadentes. En los primeros años del siglo XX, logró gran difusión por la versión *Salomé* (1894), de Oscar Wilde, editada en Argentina por la revista *Nosotros* (Delgado 2007), y su adaptación a la ópera por Strauss, estrenada en 1905. A su vez, Villon dedica una estrofa a Salomé en el poema “Doble balada”: “Dejó Herodes -¡cómo sudaba!-/que la cabeza de Juan ruede/por Salomé que le bailaba. / ¡Feliz de aquel que a Amor no cede!”.

³²⁷ La advertencia explícita sobre la composición del poema (esto es, el sujeto que habla realiza señalamientos sobre la escritura o sobre su planificación que subrayan que la práctica poética se concibe como una actividad de la imaginación, y no pretende que parezca un registro realista) constituye uno de los recursos frecuentes en los textos de Olivari, como observamos al estudiar “La musa en el asfalto”. De este modo, mina una de las convenciones del género vigentes en el período: la posibilidad de leer los poemas como sucesos acaecidos al poeta. Esta característica forma parte de su concepción de invención poética y puede leerse como una variante del énfasis que las vanguardias ponen en el proceso y en el procedimiento. Véase Mignolo.

literatura, en “la aristocracia de las letras”, de una escritura cuyos contenidos giran en torno a lo pobre, a lo bajo, a la prostituta como un símbolo de las clases dominadas (“para que contigo baile toda la ralea de la baja estofa...”):

Mereces por tu hambre sin cesar renovada,
mereces por la huella del golpe en tu sien,
mereces por tu flanco canijo de insexuada
que te endilgue la leyenda de la literatura «bien».

El valor que estos versos jerarquizan -con la insistencia de la reiteración- es el de la pobreza. Para obtener la consagración como “alta literatura” pareciera que solo se requiere a esta musa pobre (“¿qué más elocuencia, ¡oh! amada mía, / que ver en tus carnes la Suma Miseria?”). Con esto se vincula que la alteración efectiva de las jerarquías aparezca modalizada como un deseo y figurada como reivindicación (“mereces”), como una burla (“Reventaré de risa”; “para danzar tu tuerta danza en son de mofa”), y también como temor, porque la broma podía percibirse como amenazante:

danzarás la antigua danza de la leyenda de oro
con los podridos tacones de tu pie en el lodo,
con la raya de pringue que en tu cuello de golfa
parece que a la leyenda la va poniendo en solfa
pero en cambio la has ceñido de amenaza...

La amenaza podría leerse en una doble dirección: amenaza al orden establecido (esta literatura de Olivari parece imaginar un orden que no distingue a las jerarquías literarias de las sociales, sino al contrario, las superpone y figura en sus confluencias) y amenaza al sujeto poético. Si por un lado, los versos señalan que la “pringue”, es decir la grasa, y el barro marcan el giro y la apariencia bromista de la reescritura (“*la va poniendo en solfa*”); al mismo tiempo grasa y barro, “pringue” y “lodo”, aluden a aquello que la cultura burguesa rechazaba y, en este sentido, aunque modalizadas decorosamente, son palabras amenazantes para los sectores aristocráticos o que buscaban producir una distinción, debido a lo que condensan simbólicamente. En efecto, son tanto las voces que se

utilizan para estigmatizar una amplia zona de la cultura ³²⁸ como términos que remiten a lo indeseado: la mugre y el tacón podrido en un piso embarrado. Lo que se rechaza porque se identifica con la pobreza, entonces, es lo que establece en el poema los nuevos valores literarios. Que el sujeto que habla haya elegido la más literaria “lodo” para la antítesis con el “oro” de la leyenda puede leerse como parte del juego de enaltecimiento formulado en el poema, a la vez que subraya hiperbólicamente el efecto de la metonimia “podridos tacones de tu pie”. Los versos sugieren, en consecuencia, que aquello que parecía una broma, un juego de la escritura, se volvió serio porque propone un cambio ³²⁹ en las jerarquías literarias, pero pareciera, también en las sociales.

Por otra parte, el segundo sentido que sugiere la alusión a la amenaza puede pensarse a partir del final del poema, donde el decapitado de la historia original, Juan Bautista, es un sujeto poético que, del mismo modo que en “¿Sabes compañero?”, se desdobra y mientras elige la tercera persona para identificar una figura de poeta, o de artista, ³³⁰ emplea la primera para asociar su voz a un cuerpo: “Avanza ya, grotesco Juan Bautista/ -greda de locura los sesos del artista-, / ¡mi cabeza en el plato de la luna...!”. Es decir que la traición, en la línea de sentidos que sugiere el poema, parece inevitable porque la musa pobre que motiva la escritura, la Salomé reivindicada, es la misma que causa la muerte del poeta. En este sentido, los últimos versos enfatizan una imagen irónica del poeta que tuvo la suerte de encontrar la figura que le permitiera escribir su fracaso:

³²⁸ Recuérdese, por mencionar un caso conocido, a Evar Méndez escandalizado porque “las Milonguitas del barrio de Boedo y Chiclana, los malevos y los verduleros [recitaban a Darío] en las *pringosas* “pizzerías” locales” (Méndez 2), [la cursiva nos pertenece]. Aunque la historia del término “grasa” como adjetivo despectivo, seguramente indica variaciones en el uso y períodos de mayor frecuencia, interesa notar que mientras que en 1926, Olivari escribe: “Nunca comprenderás en tu ignorancia pura/ todo lo exquisito de la leyenda en la literatura/ mundial”; en la segunda edición de *La musa de la mala pata*, de 1956, agrega “grasa y mundial”. Con lo cual, además de efectuar una obvia acotación del sentido, profundiza la alteración de las valoraciones: Salomé, como parte de la literatura universal en la segunda mitad del siglo XX, probablemente podía incluirse en el repertorio estético que la clase media consideraba prestigioso (seguramente a través de la ópera) y en este sentido, en ese momento (apenas derrocado el gobierno peronista), Olivari invierte la estigmatización y lo considera un signo de la cultura “grasa”.

³²⁹ De hecho, una serie de significantes ligados a la rebeldía y a la rebelión, al anarquismo y a la protesta violenta atraviesan el poema y construyen ese sentido, que vinculamos más con lo que Terán llamó “modernos intensos”, que con una creencia en la política orgánica: “Reventaré de risa por el símil que te endilgo”; “la franca anarquía/ de los sistemas que altera”; “por la bomba que dejaste de tirar”; “Que anochezca un sol suicida en la orgía espantosa/ iluminando la decadencia de la zurda bailarina.../ Con tu paso de danza vas cavando la fosa”; “las acres palabras del nuevo Mesías,/ las rojas blasfemias de las profecías”; “greda de locura los sesos del artista”.

³³⁰ Otra figura que escribe en “Salomé” es la de “un bachiller, pregonero de feria”.

Y en el ritmo final el beso una
la limaza enjuta de tu boca inerte
y la revuelta boca del poeta fuerte
que ha encontrado en su símil su fortuna...

Y se trata de un fracaso porque la musa pobre, finalmente, lo mata. Al igual que en “Extracto ecléctico de las partes más notables de la larguísima carta a la amada que devolvió el correo”, la musa, o la amada, es también una figura femenina peligrosa. Pero “fortuna” remite, al mismo tiempo, a riqueza y este sentido agrega una variante a la lectura anterior: haber encontrado un recurso y una estrategia para escribir sobre la musa pobre, también asegura un rédito simbólico y material. Esta interpretación refuerza la imagen irónica y polémica del poeta y se liga con alusiones desperdigadas en los diversos escritos olivarianos de la época, donde arremete contra quienes en la estela de Amado Nervo, explotan exitosamente como temas poéticos la muerte de la amada o sus infortunios.

Sin embargo, el fracaso también puede leerse en otro sentido: el poeta fracasa porque fracasan las palabras disponibles y no es capaz de asumir el rol del profeta. En cambio, se queda sin voz: “el nuevo Bautista estrangula su voz si te nombra”, y solo es “un bachiller, pregonero de feria”. La palabra del profeta parece asimilarse al discurso político, y es de este tipo de discurso y figuraciones –imaginadas como un mandato- de lo que se separaría la voz que habla: “aullar yo debiera sin literatura /las acres palabras del nuevo Mesías, / las rojas blasfemias de las profecías”. Si bien hay cierta ambivalencia en el conjunto de las figuraciones, en definitiva, plantean una desconfianza en el efecto de las palabras que podrían o debieran emplearse para decir la pobreza, así como una reformulación de la voluntad realista que aparecía en las narraciones de los comienzos porque aquí, el mejor argumento consistiría en “ver” la pobreza, pero en el cuerpo de la musa: “¿qué más elocuencia, ¡oh! amada mía, /que ver en tus carnes la Suma Miseria?”. Es decir que, si por un lado, se festeja el símil encontrado para hablar de la musa pobre, al mismo tiempo, se desconfía en que las palabras sean elocuentes respecto de su pobreza.

Conjuntamente, los rasgos de esta Salomé pobre y hambreada (“Tu vientre envasa tus órganos en la franca anarquía/ de los sistemas que altera/ cuando comes, el comer tan

mal”) no concuerdan con el arquetipo erótico de la mujer fatal que condensa la figura tradicional, sino con una Salomé caricaturizada (“...Tus senos son dos cosas tan tristes y amarillas...”). La figura refuta los parámetros de belleza femenina construidos en el arte y en la literaria que componen el imaginario erótico occidental. Mientras que la Salomé modernista y decadente brillaba cubierta de joyas de oro y piedras preciosas,³³¹ la reescritura degrada la referencia y la actualiza porque la sitúa en el espacio de la cultura moderna y de la mercancía barata: “¡Tienes, para empezar, las baratas ajorcas de la bisutería/ que se agitan cuando danzas en la luz sin poesía/ de la electricidad!”.³³² Que la luz eléctrica que ilumina el baile de Salomé carezca de “poesía”; así como que el sujeto poético declare “aullar yo debiera sin literatura”, insinúa cuál era la noción de literatura que la escritura de Olivari establecía como horizonte al cual oponerse. Incorporar lo que sin dudas era una de las valoraciones dominantes sobre la calidad poética de referentes cotidianos -o en otros términos, incorporar una expectativa que pensaba lo poético como lo sublime- refuerza la formulación de una literatura degradada. En este contexto, el poema estaría formulando una poesía sin literatura, fuera de la literatura como evidencian estos versos y los que describen a Salomé. Cuestión que por supuesto, la forma del poema produce también cuando se desplaza de los patrones métricos tradicionales.

La del casamiento es la otra figura que formula una unión entre el sujeto poético y una musa plebeya y que constituye a su vez, un cuestionamiento de las jerarquías en tanto implica establecer imaginariamente un estatuto legal para la unión. Así, el sujeto poético de “Los amores albinos”, propone casamiento a la albina, su musa, e imagina que podrá festejarlo con un tango: “¡Cómo te quiero, albina! ¿Con qué letra de tango/ celebraremos nuestros absurdos esponsales?”. A partir de estas figuraciones, como en “Salomé”, “Los amores albinos” plantea una escala de valor y del gusto alternativa, aunque no desprovista de ambigüedad: “¡Eres la única musa de tan alto rango/ y dignificas hasta los orinales!”. Al mismo tiempo, el poema reescribe el tópico de los amores exóticos y de la idealización

³³¹ En *Al revez*, por ejemplo, la Salomé de Esseintes, se destaca con su « robe triomphale, couturée de perles, ramagée d'argent, lamée d'or » (Huysmans 143). Ver también el cuadro de Gustave Moreau.

³³² En la primera edición del poema dice “barotas”, la segunda edición corrige por “baratas” lo que probablemente fue un error tipográfico.

romántica y modernista de la blanchura femenina, llevada al extremo y caricaturizada por la imagen de la albina.

Efectivamente, desacralizar estos modelos, especialmente el femenino, puede leerse en línea con un cuestionamiento de la tradición literaria que mayor difusión alcanzaba en ese momento -esto es, ese “horizonte común” que describimos con Sarlo- a través de la interrogación de uno de sus tópicos más convencionalizados y subraya una manera de entender la literatura. Se trata de un movimiento que podría seguirse en el conjunto de la poesía olivariana del período (así como, de diversas formas, en las escrituras de varios de sus contemporáneos), aunque en los poemas analizados aparece explícitamente figurado.

En “Hermana”, por su parte, el establecimiento de una jerarquía literaria y artística diferente a la que dominaba en las zonas más residuales del campo, se condensa en la figura de la estatua. Como anticipamos, el sujeto poético propone homenajear a la musa plebeya con un monumento, es decir, apelando a un signo que convencional e históricamente implicaba la consagración y la incorporación a un orden dominante. En este sentido, como se sabe, la estatua en tanto monumento tuvo un uso político que agrega una vuelta más de sentido al cuestionamiento de las jerarquías que organiza el poema: aquí la estatua honra a una figura que opera como un símbolo de las clases dominadas: “Yo sé que la fábrica/ te ha dado un desmayo elegante/en la cadera”. Dicho de otra manera, en una línea de sentido similar a la que construye “Salomé”, el gesto disruptivo y contestatario que conllevaba la propuesta de hacer literatura con materiales no tradicionales y diversos, también implicaba una toma de posición en términos políticos puesto que alterar las valoraciones dominantes, escribiendo como literatura manifestaciones culturales consideradas plebeyas, interroga una de las formas en que se construye y establece el poder. Es decir que a pesar de las valoraciones ambivalentes que esos materiales incitan en el sujeto poético, igualmente integran su escritura. A esto se suma el modo desjerarquizado en que se disponen y por tanto, el efecto que producen, lo que cuestiona el estatuto de lo considerado literario.

En “Hermana” se subraya el gesto desafiante porque además de utilizar esos materiales, el sujeto poético pretende levantar con ellos un nuevo panteón al que rendirle culto (“te vamos a alzar una estatua/con latas”). De esta forma, el tono programático evidente en el poema no solo residiría en la adopción de una musa popular, y en su

inscripción en una versión prestigiosa de la literatura mediante un poema que por su forma y procedimientos, puede incluirse en el corpus de la vanguardia. También reside en el sesgo político que podría asignarse a la operación. Sin embargo, aquí no pensamos “político” tal como aparecía figurado en “Salomé”, o en “Los amores albinos” (“que ha tiempo olvidaba el ingrato rescoldo/ del bello ideal, el pobre está muerto/ debajo de un toldo: / la roja bandera...”), esto es, como un discurso organizado que responde a ciertas convenciones, ligado a la izquierda política, pero en el cual ya no se cree o parece inadecuado.³³³ Lo político parece, más bien, un impulso que tiende a democratizar la palabra y, específicamente, la palabra literaria. Si como afirma Bourdieu, las disputas estéticas pueden contener conflictos políticos “sumamente eufemizados por la imposición de la versión dominante de la realidad” (*La producción* 202), escribir una literatura con materiales soslayados, en el contexto en que se escriben estos poemas, implica un posicionamiento a la vez estético y político: se trata de disputas por lo que merece ser considerado literario y por decidir quiénes tienen derecho a producir literatura. Son, como se comprende, disputas por el poder porque lo que se discute es en definitiva, la imposición de una versión de la realidad.

Hasta aquí estudiamos en poemas de *La musa de la mala pata*, la configuración de una literatura que se define simultáneamente como popular y de vanguardia en el contexto de la literatura argentina y esbozamos algunos de los problemas que esta construcción permite pensar, primordialmente los concernientes a la instauración de una legitimidad. Seguir las figuras que construyen los poemas llevó a especificar lo popular como lo plebeyo, ligado en la misma medida al circuito ampliado de producción y consumo y a los inmigrantes en Argentina; así como a la posición menor, ambigua y ambivalente del sujeto textual. Si bien focalizamos estas cuestiones en *La musa de la mala pata*, porque es donde la condición programática de estas formulaciones se vuelve explícita, ya estaban

³³³La visión escéptica del sujeto que habla aparece figura reiteradamente como una pérdida de ideales: “¿Sabes compañero lo que es no tener horizonte?, / ¿y a los veinte y tantos años?/Las manos se crispan en el vacío de los ideales/ y alargan las brazadas de tinieblas /para la apagada hoguera de la fe...” (“¿Sabes compañero?”).

anticipadas en textos previos, como indica la escena de *¡Bésame en la boca Mariluisa!* (que contiene una figuración ficcional sobre el lugar del habla de los inmigrantes pobres en la escritura) de 1923, y se reformula en 1924, como puede leerse a partir del título de su primer poemario, *La amada infiel*, según veremos. A su vez, extendiendo el recorrido hacia adelante, es posible seguir el conjunto de estas formulaciones y problemas en “La violeta”, el tango que Olivari escribe en 1929.

En 1924, entonces, Olivari publicaba su primer libro de poemas *La amada infiel*. Tiempo después, explicaba que había pensado el título “en contraste irónica” [sic] con *La amada inmóvil*, el poemario de Amado Nervo que significó un verdadero éxito editorial en esos años. Reparar en este título advierte sobre los procedimientos, tonos y contenidos trabajados por el programa olivariano en este período. Esto es, la escritura que toma como base un texto de amplia circulación, un texto popular de difusión masiva; la ironía que recae sobre una concepción del amor romántico construida o cimentada por una zona de la literatura, en ese momento, sobre todo por el espacio ampliado de la cultura tal como leímos en las novelas baratas; así como el empleo de materiales que interrogan a los tradicionales y proponen, debido a que cruzaban planos culturales diferenciados, ese contraste irónico al que refería Olivari, visible en el modo de calificar a la mujer amada y cercano, a su vez, a la mitología del tango. Al mismo tiempo, el título alude a uno de los motivos pivote de reescritura olivarianos: la mujer. El término “infidel”, en esta perspectiva, es tanto un atributo de la amada como una condición de la escritura, ya que se trata de una escritura infiel. Una escritura que se produce con citas infielmente citadas.

Este título, entonces, propone un juego de lecturas que se despliega en dos direcciones simultáneas: una es la lectura que observa el procedimiento construido retóricamente por el sintagma del título (“la amada infiel”) y otra, la que piensa al título como elemento dirigido a seducir a un lector potencial, y lo sitúa por ende, en vínculo con la circulación del libro y de los materiales culturales que trabaja.

De esta forma *La amada infiel*, por un lado, seducía al lector dispuesto a reírse junto con Olivari del romanticismo luctuoso de *La amada inmóvil*. Pero también, podía captar al desprevenido que asociara los títulos, o incluso los confundiera. Se trataba de una estrategia solapada de difusión y, por qué no, de venta, dirigida a lectores que desde el punto de vista

de las descripciones dominantes se situaban en posiciones opuestas del espacio literario y del mercado cultural, pero que esta literatura, a partir de estrategias como las mencionadas, vincula. Es decir que junto con un lector imaginado dentro del grupo de pares, para el cual esas poéticas integraban los resabios de formas literarias que buscaban desterrar;³³⁴ *La amada infiel* del mismo modo, aspiraba a un lector inadvertido, atraído por el éxito de Amado Nervo o admirador de su poética, según también podía leerse en los poemas a partir del efecto ambiguo que provocan las reescrituras modernistas.

El recurso al humor, condensado en la ironía, permitía instalar en una zona próxima a la de los jóvenes vanguardistas un material construido con elementos provenientes de aquellas zonas de la cultura que estos rechazaban por epigonales, arcaicas y mercantiles.³³⁵ A su vez, sugiere el interés por atraer un público más amplio. Si por un lado, depositar las expectativas de lectura en el grupo de pares, constituía parte del proceso de configuración de un lector imaginario en un momento de constitución del campo en el que, además, las identidades de grupo ejercían presiones y la consagración era sobre todo, generacional;³³⁶ por otra parte, la intención simultánea de conquistar a ese lectorado más vasto - presente en la producción de Olivari desde sus primeras publicaciones- podría explicarse en primera instancia, a partir de una relación de cercanía con esos materiales y contenidos culturales. O, dicho de otro modo, esos materiales desprestigiados formaban parte de las condiciones

³³⁴ La repercusión efectiva de esta estrategia puede seguirse en las páginas de *Martín Fierro*, donde como describimos en el capítulo dedicado a la trayectoria, desde la publicación del poemario comienzan a referirse a Olivari como “el poeta de *La amada infiel*”.

³³⁵ *La amada infiel*, admite una lectura en clave humorística porque, como sugiere “infidel”, los poemas apelan a un registro que se toca con las parodias que, en ese mismo momento, comienzan a publicarse en *Martín Fierro*. En esta línea podría pensarse que la escritura recurre –aunque con un sentido diferente- a un procedimiento de apropiación que ya se había efectuado en el espacio del mercado cultural. Rogers sugiere que las imitaciones paródicas y las burlas que resultaban habituales entre las revistas de vanguardia durante los años veinte, algunos años antes habían tenido su primera versión popular y comercial en las páginas de *Caras y Caretas* publicación de amplia difusión durante el período de infancia de los jóvenes escritores (Rogers, “Caras y Caretas” 282). Más adelante concluye al respecto: “es posible percibir la existencia de una fértil e inexplorada línea de conexión entre ciertas prácticas que hallaban espacio en la cultura masiva y experimentos posteriores de la alta cultura argentina” (320). La línea de continuidad que propone Rogers entre una revista de circulación masiva y la producción de la llamada primera vanguardia argentina aporta no solo a la hipótesis sobre traspasos y reapropiaciones entre zonas diferenciadas de la cultura, sino que permite reconstruir los procesos de constitución de esa vanguardia. Incluirla en una red cultural que se desenvuelve en el espacio local, restablece diálogos y recompone tradiciones que relativizan la descripción que califica a la vanguardia latinoamericana solamente como copia de la europea.

³³⁶ Al respecto, Sarlo sintetiza sobre esta etapa: “Quizás por primera vez en la historia cultural argentina, la consagración se produce entre pares” (*Una modernidad periférica* 108).

de producción de la escritura olivariana. Cuestión que además, no soslaya el propósito de insertarse en el mercado cultural, donde también mantuvo una presencia constante. Este interés en zonas diferenciadas del campo cultural instalada desde el título, se sustenta en el interior del poemario: en las posiciones que adopta el sujeto poético, las transformaciones a que somete sus materiales, el modo en que los cruza, las formas y procedimientos que trabaja.

En consecuencia, una lectura del título permite reparar en uno de los problemas que buscamos seguir en este capítulo: el cruce entre vanguardia y cultura popular en el contexto de la literatura argentina. Dicho de otra forma, la producción literaria a partir de la incorporación de elementos desprestigiados, soslayados por las tradiciones letradas dominantes. Emplear estos materiales implicó la construcción de una literatura de vanguardia en el espacio local durante la década porque desde una posición antagonista contribuyó a la corrosión de los patrones tradicionales de la lírica y, en este sentido, a la desacralización del lenguaje poético en su conjunto: de sus formas, valores y contenidos.

En 1929, Olivari publica “La violeta”, que será su letra más conocida.³³⁷ “La violeta” es una canción popular italiana y en la escritura de Olivari, la “desafina” la “ronca garganta/ya curtida de vino carlón” del “tano Domingo Polenta”, en “la sucia cantina que canta”. El procedimiento es similar al detallado en sus poemas: la escritura del tango se despliega a partir de una cita que en este caso, al tiempo que incorpora el material de la canción popular, reescribe la visión de la que formaba parte. Por un lado, la canzoneta provee el título para la letra de Olivari y el estribillo (“E...! La Violeta, la va, la va, la va.../La va sul campo che lei si sognaba/ch'era su gigin, que guardandola staba...”). Podría suponerse en la elección de una canción conocida, una estrategia dirigida al público, aunque por lo mismo, podía tener una repercusión dudosa entre algunos de sus compañeros de la vanguardia. A esto, habría que sumar el modo en que podía ser vista la pretensión de incluir en un tango materiales tan estrechamente vinculados a la inmigración italiana, en un período en el que éste comienza a construirse como música nacional.³³⁸

³³⁷ “La violeta”, con música de Cátulo Castillo, fue grabado por Gardel el 19 de setiembre de 1930. En 1929 lo estrenó Roberto Maida por radio Belgrano.

³³⁸ Para un estudio del proceso de nacionalización del tango, véase Garramuño.

“La violeta”, al mismo tiempo, enfatiza los sentimientos de nostalgia y frustración del inmigrante (“Con el codo en la mesa mugrienta/y la vista clavada en un sueño”), insistentemente señalados por el sujeto que habla: la visión general que construye es de fracaso. Sin embargo, el fracaso del proyecto inmigratorio (“piensa el tano Domingo Polenta/en el drama de su inmigración”), no lleva al sujeto que habla a ensalzar el pasado ni tampoco la vida en Europa (“Canzoneta de pago lejano/que idealiza la sucia taberna), y más bien predomina el malestar y el escepticismo en una mirada distanciada. Pero además, “Domingo Polenta” (un nombre que en el contexto rioplatense parece un chiste) no aprendió “La violeta” en su tierra, sino en el buque que lo traía como inmigrante, es decir que la canción que le permite evocar su pueblo, sin embargo, no pertenecía a sus vida en esas tierras, sino que se liga a la memoria de su partida (“La aprendió cuando vino con otros/encerrado en la panza de un buque”). O mejor, a ese lugar intermedio que sería el viaje y más aún, un viaje en barco por el océano donde los límites se desdibujan. El inmigrante parece así colocado en una posición de indefinición entre la “desilusión” y la búsqueda constante de un “sueño”, y la nostalgia que encuentra consuelo en una canción que parece que remite a su tierra, pero en verdad, se vincula estrechamente con el momento en que, “como La Violeta que la va...la va...”, ya había partido, pero todavía no había llegado.

En este sentido, como sugieren en su conjunto los textos analizados y los movimientos del escritor en el espacio literario, las asunciones no serían simples ni unidireccionales, y más bien parecen atrapadas en un vaivén permanente. En suma, si por un lado los objetos y las formas culturales con los cuales se identifica este sujeto poético a través de la figura de la musa eran leídos como marcas de clase y valorados como carentes de prestigio porque aludían a los gustos de los sectores emergentes, especialmente aquellos vinculados a la inmigración;³³⁹ al mismo tiempo, el sujeto poético construye una posición

³³⁹ Estos argumentos organizaban las reseñas sobre los libros de Olivari, producidas en las zonas dominantes y más tradicionales del campo literario que al mismo tiempo, construyen una visión negativa de las producciones de los sectores ampliados de la cultura y leen el trabajo con estos materiales como signo de la ignorancia del autor. En 1926, el crítico anónimo de *Nosotros* acusaba a Olivari de ser “un escritor bárbaro, que ni siquiera podría llamarse semiculto” (267), y de necesitar “una enérgica jabonada de cultura integral” (267). Las valoraciones se repiten en 1929, cuando señalan que la personalidad del poeta es la de “un hombre basto hasta lo inconmensurable, grosero hasta lo infinito, vulgar hasta lo inconcebible” (López Palmero, 398). Aunque con una valoración diferente, la identificación entre el poeta y la clase social se repite en un artículo

que describimos ambigua y ambivalente porque por momentos, se exhibe distanciada de esos materiales o sus diferencias respecto de las visiones dominantes no resultan tan claras ni contundentes. A su vez, junto con estos materiales la escritura no elude un repertorio de formas y referencias que podían adscribirse a una tradición literaria “cultura”.

La operación es ambigua y ambivalente también en estos sentidos: mientras que por una parte, los textos incluyen referencias a la alta cultura que al mismo tiempo, constituyen indicios de un gusto estético educado, además, en esos consumos, y delatan el deseo de demostrar un dominio de esos saberes y valores para de esta manera, obtener cierta autorización o beneplácito en una zona del campo literario. Simultáneamente evidencia el intento de recuperar elementos ligados a la cultura popular –y masiva o, ya en esos años, atravesada por la industria cultural- para construir con ellos una literatura propia que del mismo modo, granjearía el ingreso y la conquista de un lugar singular a esa zona más prestigiosa.

Por esto, en el modo en que estos materiales se incorporan a la escritura también describimos esa operación ambigua y ambivalente: al tiempo que el sujeto poético sugiere y explicita una valoración negativa o distanciada, en ocasiones mediada por la ironía, estos objetos y formas caracterizarán a su musa, es decir, la fuente de su inspiración, lo que equivale a afirmarlos como el espacio de donde toma los elementos y recursos para componer una escritura propia. Entonces, a través del humor, de la ironía, de la ambigüedad y de imágenes explícitas como las que citamos, Olivari construye un sujeto poético que se desplaza por esas zonas de la cultura y compone en esos recorridos una de las modulaciones de su lengua. Su voz, que también es contradictoria y autoirónica, permite seguir las tensiones y conflictos que implican movimientos como los detallados.

Es decir que esta literatura enfatiza las nuevas formas que produce la cultura moderna –formas constituidas por esas superposiciones y cruces- que integran la sensibilidad y experiencia del artista quien de este modo, las escribe junto con la

elogioso de Álvaro Yunque sobre Raúl González Tuñón, Gustavo Riccio y Olivari, a quienes diferencia de los “fifíes engominados de Florida” solo interesados en producir metáforas y descriptos del siguiente modo: “¡Ellos no son burgueses, son <<poetas puros>>! Ellos tampoco cantarán, como lo hace Olivari, al almacén donde pierde diez horas de su día” (*Claridad* 1 (1926):13).

incomodidad que en tanto emergentes, generan. En este sentido, reiteramos, esta operación vanguardista de los poemas (o sea: la extensión y superposición de espacios culturales imaginados como inamovibles) puede comprenderse en articulación con el proceso de cambio cultural del que participa. La ambivalencia constituiría, desde este punto de vista, un síntoma de la angustia que produciría la indiferenciación que podía acompañar el proceso de modernización. En este sentido, entonces, conviene pensar los problemas que propone esta literatura y el conjunto de operaciones que la singularizan en correlación con un espacio donde las interacciones de clase eran cada vez más frecuentes y los sujetos dominados pugnaban tanto por asimilarse como por un lugar igualitario en la cultura; a la vez que los sectores dominantes expresaban su interés por establecer nuevas distinciones que los sustrajeran de ese lenguaje que comenzaba a volverse común.

En esta línea, la operación de Olivari según pudo leerse en su escritura, podría pensarse como parte de un proceso de adaptación cultural selectiva (Williams, *El campo y la ciudad* 48). Esto es, no se trata ni de una asimilación meramente reproductiva al proceso cultural, ni de un rechazo que idealmente rompería todos los lazos con lo establecido. Para decirlo con Williams, se trata de un proceso conflictivo de continuidades y de cambios.

En este espacio de luchas simbólicas y materiales, la ambivalencia del sujeto poético también podría sospecharse como una resistencia a sujetarse a una identidad social –en este caso, la de las clases populares– que saturara todos los espacios de la subjetivación. Pero tampoco se trata, por supuesto, de una identificación con los sectores dominantes sino más bien, de una incomodidad que parece constitutiva, de un constante desajuste que configura en estas escrituras de los años veinte, la identidad de este sujeto como la de un desplazado.

Dicho de otra forma, en un espacio cultural atravesado por la modernización y por profundas modificaciones, muchas de ellas vinculadas con la inmigración y la movilidad de clase, pero también con un proceso de mercantilización, se producen transformaciones en la configuración de las identidades sociales que las vuelven inestables y cuyas repercusiones en una subjetividad en particular pueden vislumbrarse en estos poemas.

En este sentido, si estas incorporaciones cruzadas y las ambivalencias interpelan el “discurso de la gran división” (Huysen), así como confirman su poderosa presencia en los relatos dominantes del período, no es solo porque construyen una escritura que diluye los límites entre dominios supuestamente separados e incontaminados de la cultura; sino también porque sugieren que esta extensión de límites forma parte de una interrelación más amplia que se producía en el espacio social. De hecho, las figuras de la musa, al igual que la imagen de la palmera y de otras referencias clásicas analizadas en este trabajo evidencian la complejidad de esas apropiaciones en el proceso de la cultura y subrayan los efectos de la mercantilización en el material artístico. Que tanto los productos destinados al circuito ampliado de la cultura como aquellos concebidos en el circuito restringido estaban atravesados por este proceso de modernización es uno de los supuestos que configura la literatura de Olivari.

3.-Esto no es música para tus oídos

Estudiar el cambio de título de *La musa en el asfalto* a *La musa de la mala pata*, permitió introducir las dos líneas que definen el programa de Olivari en la década de 1920: la formulación de una literatura moderna -que describimos vanguardista- y popular, que preferimos nombrar “plebeya”. Si comenzamos por describir la configuración de lo popular que construye esta escritura y anticipamos algunos de sus procedimientos, en esta segunda parte del capítulo será necesario detenerse en esos procedimientos en tanto explican los desplazamientos provocados por esta escritura: la corrosión de los patrones rítmicos más convencionales de la lírica y la desacralización del lenguaje poético en su conjunto, de sus formas, valores y contenidos. Nos referiremos, entonces, al trabajo de disposición de los materiales y sus efectos y, en segundo término, a la desmusicalización que a través de diferentes figuras, es posible seguir en cada poemario.

La preponderancia que Olivari le da al material en sus poesías es un rasgo que lo vincula a los intereses y procedimientos de las vanguardias. El trabajo con el material – “todo aquello con lo que los artistas juegan”, decía Adorno- se evidencia tanto en la selección como en la disposición. Así como resulta relevante describir cuáles son los materiales que esta literatura escoge y mezcla, en la misma medida es pertinente reparar en lo que la escritura les hace, el modo en que los mezcla y los efectos que esta particular

disposición produce en la lengua poética. Tal como evidencian sus diversas escrituras, Olivari se aparta de ciertos usos admisibles y convencionalmente establecidos para algunas palabras y formas culturales. Se trata de una dilución o extensión de fronteras que tiene un primer efecto desacralizador y de degradación del lenguaje poético, según podía ser entendido mayoritariamente en el espacio local. A su vez, la disposición de estos materiales produce otra clase de degradación, pensada de acuerdo con esos parámetros dominantes: la de una poesía concebida desde la regularidad tónica y métrica del verso.

Es posible detallar este trabajo con los materiales a partir de un poema de *La amada infiel*, “Coplero del buen amor”, y agregar así otro ejemplo a los ya reseñados. Aquí Olivari parte del formato popular de la copla (respeto las usuales cuartetos de octosílabos, aunque intercala algunos versos irregulares), pero reescribe algunos de sus tópicos. Si en las coplas populares el paisaje privilegiado era el de las campiñas pastorales, en cambio estas diecisiete cuartetos numeradas –a las que el sujeto poético describe como “mis coplas ciudadanas”- se localizan “Entre las calles modernas/donde el progreso resopla”. De esta forma, el sujeto que habla elige el paisaje urbano y para enfatizar su elección, aclara por ejemplo, que conoció a su amada en una esquina (“Fue en la esquina, una tarde /que te ví”); o se despide explicando su estrecha ligazón con la urbe: “adiós morena, mi ciudad/me llama”.

Simultáneamente a la reescritura de algunas convenciones del género, “Coplero del buen amor” produce también un desplazamiento de los principios constructivos del verso tradicional debido a la yuxtaposición de un material ajeno, con una métrica y rima diferentes. Se trata de un procedimiento usual en las poesías de Olivari, especialmente a partir de *La musa de la mala pata*. La copla número quince evidencia este procedimiento: el sujeto poético –desde un comienzo autofigurado como poeta- se interroga sobre la efectividad de sus escrituras ante el probable aburrimiento de su interlocutor (lo que parece un modo de figurar la pérdida de los lectores que implicaría la elaboración de este tipo de

poesía).³⁴⁰ La respuesta incluye la cita de un refrán popular que rompe la rima y el ritmo sostenido hasta entonces:

Pero si así te cansare
que haría? oh! poca cosa
seguiría haciendo versos,
“ande ha de ir el buey que no are”!

Los dos últimos versos, y especialmente el refrán, asocian la práctica escrituraria al destino del sujeto que habla. Pero este sujeto elige para decir su frustración y su destino insertar otra voz y es así que interviene sobre la forma de la copla. En efecto, los versos construyen significados también desde la forma, y no solamente a partir de las palabras. Es como si dijeran: aunque fracase y te vayas, igual voy a seguir haciendo este tipo de versos que rompen la rima y el ritmo y copian citas, porque no sirvo para otra cosa. Las coplas cruzan, de este modo, diferentes materiales asociados al espacio de lo popular (las coplas y los refranes) para sugerir que es *esta forma* de la escritura, construida en la selección y disposición de los materiales -y no solamente el escribir como actividad- lo que resulta inevitable para este sujeto poético, aún a pesar de la ficción de un poeta sin público. La cita de un antiguo refrán popular, incluido entre los refranes de “Celestina”; y retomado en el *Martín Fierro*,³⁴¹ alude entonces, a dos imposibilidades: la imposibilidad de dejar de escribir y la imposibilidad de escribir de otro modo, con otros recursos, como evidencia el vínculo que la frase establece entre la escritura y la naturaleza del yo que habla.

El efecto de texto incrustado, es decir el brusco cambio de tono y de lenguaje literario, desafía una lógica de asociaciones dominante y compone una nueva escritura a partir del montaje de voces, como en un collage. La frase de ese modo insertada rompe por

³⁴⁰ Se trata de una visión recurrente, como veremos, en las poesías de Olivari. Podría tratarse de un modo de figurar literariamente los efectos que tendría una escritura que rechaza la estética que cree dominante en el mercado literario y se acerca al circuito restringido; aunque no obstante, continúa imaginando que accede al espacio ampliado y sitúa ahí a la amada, uno de sus interlocutores privilegiados.

³⁴¹ Si la cita proviene del *Martín Fierro*, Olivari habría modificado el adverbio para intensificar la oralidad criolla (reemplazó “Y dónde” por “ande”), pero simultáneamente, también habría corregido la ortografía de “buey”, en lugar del “güey” empleado por Hernández; y a su vez, indicado el conjunto con comillas. La estrofa completa del *Martín Fierro* dice: “No tiene hijos ni mujer, /Ni amigos ni protetores, /Pues todos son sus señores/Sin que ninguno lo ampare:/Tiene la suerte del güey, /Y dónde irá el güey que no are?” (V.1354).

completo con las expectativas del lector puesto que causa una sorpresa atribuible tanto a la alteración de la estructura métrica y rítmica propuesta en las estrofas previas –efecto que puede seguirse en el conjunto de los poemas de la década, aunque no siempre relacionado con este procedimiento - como también a la mezcla de materiales involucrada.

En consonancia con lo que señalamos en páginas previas, la cita cruza elementos que probablemente ya aparecían relacionados en un espacio de circulación ampliada (las coplas populares, el *Martín Fierro*, y también “la Celestina”); y el recurso produce una escritura vanguardista que en este sentido, incorpora un plano más –el de la vanguardia- a la yuxtaposición. Se trata de una forma de trabajo con los materiales que no era frecuente en 1924 en la literatura argentina, de ahí las reacciones que provocaba. Este procedimiento podría recusar la creencia en la separación de géneros y procedencias alimentada en circuitos restringidos; aunque, por supuesto, estos cruces no se escribían del modo en que lo hacía Olivari en la literatura de mayor divulgación. Es decir que mientras que en los intercambios sociales estos materiales podían mezclarse, en la escritura literaria no todos los cruces y combinaciones resultaban, todavía, viables.

“Bárbaro significaba revesado, tartamudo: nuestro gringo” (Lugones)³⁴²

La desacralización de la lengua literaria en el conjunto de la escritura olivariana de la década puede pensarse, aún, en una dimensión más que intentaremos seguir en este apartado. Los textos, además de escribir voces desprestigiadas y de trabajar con fragmentos de diversas formas culturales, proponen una serie de figuras que según estudiaremos, condensan significados en torno a lo degradado, lo inarmónico y lo inarticulado.

Para introducir una descripción de estas figuras volveremos a detenernos en un relato de *Carne al sol* (1922), del que nos ocupamos cuando describimos los nexos entre la lengua literaria de estas primeras narraciones y el modernismo: “Sol de mediodía”. El cuento -que calificamos como el más erótico del conjunto porque su historia se resume en

³⁴² Lugones, *Historia de Sarmiento* 151.

la relación sexual de los personajes, situados en un espacio rural- contiene una sucesión de imágenes que leídas desde la poesía posterior condensan los rasgos que definirán la poética olivariana:

Al glou-glou del líquido quemando la garganta, respondió un carraspeo que limpió redondamente el gáznate, saltando en un gargajo que entre la tierra y el sol, quedó brillando como una medalla (54)

Si anteriormente, observamos cómo estas imágenes y comparaciones interrogaban la sensibilidad modernista propuesta en otros pasajes del mismo cuento; en esta instancia será necesario reparar en que estas imágenes resultan sumamente familiares en el contexto de la escritura olivariana. En efecto, el párrafo citado compone un resumen anticipatorio de elementos que Olivari retomará en sus poesías y que la describen: la caña, la gárgara, el carraspeo y el gargajo constituyen figuras para pensar su lengua e indagar una de las líneas de su programa. Olivari incorpora la palabra desprestigiada y desechada por la lengua literaria de mayor aceptación, como vimos, pero también la expresión que no siempre se articula en palabra. El ruido al que aluden estas figuras queda en la garganta, se entrecorta antes de poder modularse en la lengua y por lo mismo, no alcanza el estatus de lengua poética según los criterios de belleza y armonía estética dominantes en el momento. Pero sobre todo, corroe la lengua, produce el efecto de una jerga y de un habla defectuosa, entorpecida, malhablada en su discurrir entrecortado.

De hecho, gargajo tiene el mismo origen que *jerigonza* y *jerga*: ambas contienen la raíz *garg*, de formación onomatopéyica, que expresaba ideas como “hablar confusamente”.³⁴³ Asociar estos términos desde lo etimológico, aunque Olivari no se refiriera explícitamente a la composición de una jerga poética, subraya algunas características singulares de su escritura en el cruce de las disputas, conflictos y presiones que venimos reseñando. Si se recuerda que en ese momento el término “jerga” valoraba negativamente el habla de los inmigrantes y de los sectores populares, emparentar esta lengua con una jerga enfatiza su posición menor, desprestigiada, disvalorada por la lengua oficialmente aceptada.

³⁴³ Consultamos el compendio etimológico de la R. A. E., “La palabra del día”.

En este sentido, cuando Deleuze y Guattari estudian el devenir menor de la lengua de Kafka proponen una formulación que permite pensar esas figuras de la lengua olivariana. Puntualmente, describen el proceso de “desterritorialización” que en la escritura de Kafka atraviesan el sonido y la palabra. Así, aclaran que aunque lo parezca, no componen tampoco una música o un canto organizado: “Recuérdese –pedirán- el graznido de Gregorio que desfigura las palabras, el silbido del ratón, la tos del mono; y también el pianista que no toca, la cantante que no canta, y que hace surgir su canto del hecho de no cantar” (35). De este modo, “la música organizada es atravesada” en la obra de Kafka “por una línea de abolición, como el lenguaje comprensible es atravesado por una línea de fuga” (Deleuze y Guattari 35). En la escritura de Olivari estas líneas de abolición y de fuga permiten pensar en las intermitencias³⁴⁴ que produce ese efecto de “hablar confuso” -y añadimos: ruidoso, disonante- de la jerga. Los poemas tematizan esta degradación de significados, ritmos y músicas, además de provocarla en el nivel formal.

En efecto, la musicalidad se entrecorta repentinamente por la cita de un material cuya forma difiere con la propuesta hasta el momento (a la manera de “Coplero del buen amor” o de “¿Sabes compañero?”); o por una imagen que figura la descomposición musical (como, por ejemplo, la del tenor de uno de los poemas de *La musa de la mala pata*, que mientras intenta cantar, “se ahorca en un gallo”); y en ocasiones el sentido se oscurece o no hay un sentido posible de recomponer (en los juegos de sonidos sin sentido o en imágenes que yuxtaponen elementos, según pareciera al azar).

El carraspeo y la jerga ramplona ingresan, entonces, en la poesía de Olivari junto con la tos, y componen las figuras que elegimos para describir su poética. En principio, son las figuras que posibilitan desbaratar el programa modernista y los preceptos clásicos, pero a medida que avance la década, condensarán en la definición de una lengua literaria. En este sentido, la palabra poética que caracteriza esta escritura en ocasiones se desplaza de su significado y de su carga semántica habituales hacia un significante que remite al ruido, a la falla, a la pobreza, pero también a lo nuevo. Y lo nuevo debe entenderse aquí no solamente

³⁴⁴ Para leer a Olivari preferimos “líneas de fuga” antes que “puntos de fuga” en tanto “línea” permite pensar en un desplazamiento y sugiere, o puede asociarse más fácilmente, a un hilo que se suelta –como la cuerda de un instrumento musical que repentinamente se corta- y en este sentido, resulta más pertinente para nuestra descripción.

como una novedad específicamente estética que instiga estas búsquedas del lenguaje, sino, insistimos, también como la irrupción de un nuevo sujeto social. Es decir, como el indicio de un proceso de cambios en la cultura que se hace visible en estas disputas por establecer un lenguaje literario.

En línea con esa doble imposibilidad advertida en “Copleto del buen amor” (imposible dejar de escribir; imposible escribir de otro modo), estas figuras enfatizan la ambivalencia de un movimiento que la literatura configura: aquello que se arrastra como una fatalidad y que desde los parámetros dominantes debería desecharse (la pobreza, el no saber y el saber algo que no tiene valor) potencia la producción de una novedad. Seguiremos este recorrido en los tres poemarios de la década, habitualmente estudiados como una unidad homogénea, lo que posibilitará advertir sus singularidades en relación con los problemas señalados. Mientras que en *La amada infiel*, la figura de la lira tartamuda condensa la corrosión de la musicalidad modernista; en *La musa de la mala pata*, la figura de la tos sintetiza una poética; y en *El gato escaldado*, un programa se resume con la imagen de un verso serruchado y salpicado de barro.

3.1-Tartamudear: una lira descompuesta

La poética de Darío constituía, en los años de formación de Olivari y aún cuando comenzó a escribir, un horizonte ineludible.³⁴⁵ Si en el campo nacional, la figura de Lugones ocupaba un lugar hegemónico, la de Darío estaba disponible, entre otras cosas, como estrategia para ignorar al modernista argentino.³⁴⁶ Mientras que esta maniobra resulta especialmente válida para explicar la poética de Girondo, en el caso de Olivari hay que agregar la necesidad de desplazarse de la lengua poética que hegemonizaba el mercado literario. La estética del romanticismo poético y el llamado “tardo romanticismo”, junto con las estéticas finiseculares y la extensa producción epigonal, como señalamos anteriormente, alcanzaban en el espacio del mercado cultural una circulación lo suficientemente

³⁴⁵ Para la influencia de Darío en Latinoamérica: Zanetti, Susana (ed.) *Las cenizas de la huella*.

³⁴⁶ Nuestra hipótesis coincide con la que desarrolla Muschietti para explicar las filiaciones que establece Girondo (Muschietti). En este sentido, sobre la vanguardia argentina, Sarlo señaló que “Su intervención en la coyuntura estética se define por la *diferencia* respecto del modernismo” (Sarlo, *Una modernidad periférica* 103). Intervención que se sintetiza en la formulación que propone Prieto cuando afirma que “la gran pregunta implícita de la época” era cómo escribir poesía después del Modernismo (M. Prieto, *Breve historia* 365).

considerable como para que un escritor informado sobre esos productos culturales y que aspiraba además, al gran público, pudiese ignorarlos. Habría de esta forma, dos grandes clivajes para leer en la primera poesía de Olivari, los problemas que aquí nos ocupan: la tradición finisecular, especialmente Darío; y las apropiaciones contemporáneas de esa tradición vinculadas al circuito ampliado de la producción.

Olivari parte entonces, del tono confesional de estas estéticas, sin esquivar su nota sentimental, para arremeter contra la noción de armonía y el principio de lo sublime. Uno de los modos de esta embestida consistirá en socavar los fundamentos de un sujeto poético que concebía su voz como un canto.³⁴⁷

La poesía olivariana se separa entonces, del modernismo -y de la poesía finisecular en su conjunto- y produce un movimiento hacia lo nuevo en el contexto argentino a partir de resquebrajar el principio de canto poético tal como evidencia, en una primera instancia, *La amada infiel*. Leer estas operaciones permite comprender en los dos poemas que abren el libro, “El dolor en la sombra” y “Sinceridad”,³⁴⁸ la configuración de una voz que dice, mientras devalúa lo que le queda de canto. Para operar esta devaluación y degradación del canto poético los poemas proponen una lengua literaria en la cual la falla y la carencia constituyen su núcleo constructivo.

Este tipo particular de lirismo requiere la formulación de nuevas figuras que permitan desarticular a las modernistas, es decir, figuras que –como la Grecia del cajoncito de pasas de Corinto- interrogan imágenes y usos retóricos que en los años de 1920, conformaban lo que probablemente era la convención más difundida sobre la lengua

³⁴⁷ Puede registrarse cierta familiaridad entre esta estrategia y la operación que Mónica Bernabé lee en la poesía de Vallejo (86). La diferencia a este respecto, hay por supuesto tantísimas otras, radica en que Vallejo produce un corte tajante con el lirismo, mientras que Olivari, como intentaremos demostrar, reformula la noción. Señalamos esta relación porque se trata de operaciones contemporáneas y se sitúan ambas en el espacio de las vanguardias latinoamericanas. En una línea similar podría situarse la afirmación de Borges que desentiende de las cualidades sonoras de la poesía: “no me interesa lo auditivo del verso”, en el prólogo a *Luna de enfrente* publicado en *Martín Fierro* 25 (14/11/1925): 182.

³⁴⁸ Además “Sinceridad”, un soneto de métrica irregular, se propone explícitamente como texto programático. El soneto comienza con una advertencia al interlocutor imaginario -que bien podría asociarse a la mujer amada- donde explicita la condición programática del poema: “Te doy la cantiga de mi lirismo, / y en su consuelo vivo en mi mismo, /-sigo mi curso dentro de mi estela-.” Resuena, a su vez, en estos versos una respuesta al mandato dariano de las “Palabras liminares”: “mi literatura es mía en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea” (179).

poética. También se trata de figuras que buscan producir una distancia mayor respecto de los límites establecidos por esa convención e intentan resquebrajar sus formas. Es en esta trama que los poemas articulan las figuras de la pobreza con la imagen de una lira que “tartamudea”.

Si la lira para Darío poseía “la eterna pauta”³⁴⁹ y para la tradición literaria constituía un símbolo del canto poético, Olivari, en cambio, formula una lira tartamuda que se diferencia de las sonoras, vibrantes y melodiosas liras modernistas. Pero también que se distancia de una lira contemporánea que -para describirla con sus términos- canta “las sonoras y bellas palabras gastadas por el roce en los cráneos de los líricos piangentes” (*El gato escaldado*).³⁵⁰ Aclarar que la lira tartamudea, es decir, señalarla como tartamuda, es entonces, desde el punto de vista de la lírica convencional, cruzar dos planos inconciliables. Podría, en este sentido, emplearse la figura del oxímoron para describir la imagen. En todo caso, lo que interesa es subrayar que ninguno de los elementos que la componen (lira y tartamudeo) se descarta y entonces, la síntesis disyuntiva—en tanto no implica una fusión—pone en primer plano la falla que caracteriza al lirismo olivariano:

Te digo que de mi lado muy pronto habrás de irte
porque tan melancólica es mi melopea,
que es claro que acabará por aburrirte
lo que mi pobre lira aquí tartamudea (“Sinceridad”)

Es decir que la “pobre lira”, además de no funcionar de acuerdo con lo esperado porque su canto es un tartamudeo; también, como sugiere el significante “pobre”

³⁴⁹ Darío comienza el “Coloquio de los centauros” (*Prosas Profanas*, 1896) con estos conocidos versos que describen la lengua poética modernista: “En la isla en que detiene su esquife el argonauta/del inmortal Ensueño, donde la eterna pauta/de las eternas liras se escucha -isla de oro/ en que el tritón elige su caracol sonoro/ y la sirena blanca va a ver el sol-, un día/se oye el tropel vibrante de fuerza y de armonía” (200).

³⁵⁰ Korembliit explica: “*Piangente*...Olivari, fiel descendiente de la patria universal Italia, emplea el vocablo italiano –gerundio del verbo *piangere*- (del latín *plangere*, llorar) usado en lenguaje musical para advertir que lo que se canta o toca ha de tener una expresión triste y llorosa. *Piangévole*, es el lloroso, *piangolente*, lleno de llanto, *piangevolmente*, llorosamente y *piangente* usado por Olivari para designar a los “líricos” plañideros contra quienes arremete que llora. No se verá en otra parte emplear esta voz tan acertadamente” (28). Como resulta evidente, Korembliit subraya la disputa con una forma de la lírica contemporánea. Recordemos, a su vez, que la cita del prólogo al *El gato escaldado* pronosticaba que “el artista futuro” iba a “Tomar las malas palabras de los idiomas bajos para enaltecer” las palabras “sonoras y bellas”, pero gastadas por los líricos que Olivari describe, entonces, como llorones.

antepuesto al sustantivo lira, da lástima, lo que es un modo de anticipar las miserias del sujeto poético.

De esta forma, en el mismo movimiento, la “pobre lira que aquí tartamudea” insinúa otro modo de diferenciación del modernismo: esta poesía se postula pobre en oposición a las riquezas y abundancias de los textos modernistas. Pobre en sonoridad, pero también en el imaginario que construyen las referencias. Es decir que en lugar de un “tropel vibrante de fuerza y armonía”, como escribía Darío, o del “tropel sonoro” que hacía temblar la “Isla de Oro”, en ese mismo poema; estas poesías de Olivari dicen que los recursos escasean y además, que están descompuestos y no funcionan correctamente.

Si en “El dolor en la sombra” el sujeto poético tiene tan solo una cuerda para componer su elegía (“y con una sola cuerda me lamento”) y una voz “monocorde” con “un solo acorde”; en “Sinceridad” únicamente tiene una cuerda y un acento: “Mi acento es sólo uno y monocorde/la única cuerda de mi sentimiento”. El único recurso del que dispone es, entonces, insuficiente y disfuncional en tanto produce un sonido inesperado que es, más bien, una desmusicalización: “no te sonará a música el sentimiento/de un solo acorde” (“El dolor en la sombra”). Escasez y desperfecto, o carencia y falla, establecen uno de los significados de la pobreza elaborados en estas escrituras. Una pobreza que permite, sin embargo, producir una diferencia respecto de la poética modernista. Dicho de otro modo: en la literatura de Olivari la falta constituye un valor distintivo y necesario para generar lo nuevo, o mejor, la falta en tanto tópico y principio constructivo es aquí lo nuevo. En este sentido, el sujeto que habla en estos poemas asume la pobreza como un rasgo de su voz que configura al mismo tiempo, la posibilidad de su canto y de su fracaso porque se trata de un canto fallido. Un canto al que le falta música o que produce sonidos que no suenan como la música conocida. Un canto producido por un ejecutante torpe y con poco. Pero además, esa escasez también contradice la convención que encuentra en la simplicidad su potencia, o que idealiza lo poco como valor absolutamente positivo. En cambio, aquí esos pocos instrumentos funcionan mal.

De esta forma, el problema que condensará como rasgo de la poética olivariana, aparece tematizado como la construcción de una voz que ya no puede (y por eso se lamenta) modular tal como cree que espera el destinatario de estos poemas, esto es,

melodiosamente. De hecho, el sujeto poético enuncia la musicalidad como una falta: música es lo que estos versos no tienen y tampoco pueden producir. Así, la segunda estrofa de “El dolor en la sombra”, tematiza esta corrosión del canto poético que además refuerza el ripio intencional:

 Mi dolor te digo sin comentario,
 y es la causa de mi canto monocorde,
 no te sonará a música el sentimiento
 de un solo acorde

El ripio está marcado por la acentuación del dodecasílabo (segundo y tercer verso): en el primero recae en las 3ª y 7ª sílabas; pero en el segundo la quiebra, acentuando la 5ª y 6ª sílabas. Por su parte, el sujeto que habla en “Sinceridad” se interroga sobre la clase de inflexión que podría lograr a través de esta forma de modular su voz:

 Mi acento es sólo uno y monocorde
 la única cuerda de mi sentimiento,
 no te sonará a música aqueste acorde,
 pero a lamento?

Mientras que en “El dolor en la sombra”, monocorde especificaba al “canto” del yo poético (“y es la causa de mi canto monocorde”), en “Sinceridad” se extiende a “acento”. Se trata de una descripción que sugiere una puntualización con respecto al propio acento, es decir, aquel elemento que definiría el estilo y el aporte del poeta, su rasgo característico. Es el acento que rompe la acentuación rítmica y constituye el ripio, el acento que corroe el canto, que desmusicaliza y prosifica los versos. El canto monocorde, la única cuerda, el solo acorde serían, entonces, modos de enunciar la pauta lírica de estos poemas, su rasgo singular: la falla en la prosodia dominante.

A su vez, como parte de esta desmusicalización, los poemas construyen una tensión entre una poesía concebida como canto y una poesía que se piensa como habla y como tartamuda. Esta elaboración está marcada por un sujeto poético que utiliza frecuentemente la primera persona del verbo decir, pero oscila porque *dice* su canto. Ambos poemas –como muchos de los de Olivari– se organizan a partir de la voz de un sujeto poético que le habla

(“te digo que”) a una segunda persona.³⁵¹ Además de las fórmulas que introducen y marcan el discurso oral, la abundancia de deícticos³⁵² en el conjunto del poemario refuerza ese efecto conversacional.

En suma, si frente a la concepción dominante de poesía como canto, el sujeto poético comienza un movimiento que desconfía de la musicalidad de su discurso y se propone como voz que habla y que se entrecorta y, en fin, interrumpe el fluir de una lengua poética imaginada como expresión armónica y sublime; se trata entonces de una poesía que se resiste al recitado. Y es en este sentido que la otra cara de este embate parece ligada a los modos en que se divulgaba la poesía -específicamente en el circuito ampliado de circulación- porque los poemas acompañan la tensión explicitada entre decir/cantar y la corrosión del canto con figuraciones del acto de escuchar. Si la producción poética como discurso se asocia a la emisión de algún sonido (musical o no); el empleo de verbos que figuran la recepción de la poesía como el acto de escuchar esos sonidos (“no te sonará”; “te digo”) remitiría, más que a la práctica individual de lectura silenciosa, al recitado y la circulación oral del texto poético. Es decir que los poemas propondrían imaginariamente una escena de recitado o lectura en voz alta que a la vez, estarían reformulando.

Formulación entrecortada del decir, pero sobre todo, del canto y de la musicalidad poética. En “Sinceridad” es tartamuda, en “Funambulismo” es asmática y carrasposa, y en “Autorretrato”, el último poema de *La amada infiel*, describe el conjunto como una “colección de versos cojos”. Al mismo tiempo, la tartamudez y la carraspera o el no poder respirar, no solo refieren a la dificultad para articular en voz alta el texto poético –a su transmisión material-, sino que aluden a las posibilidades comunicativas de la palabra. Estas figuras, junto con la interrupción del cantito poético marcada por el ripio de los versos –todos con diferentes acentuaciones-, también cuestionan la posibilidad de una transmisión rápida y eficaz.

³⁵¹ En otros poemas del libro, por ejemplo: “La ola negra”: “te digo que eligiendo va un poeta”; “Canción de la carne flaca”: “porque en verdad te digo”.

³⁵² Copiamos algunos ejemplos de versos con deícticos: “Sinceridad”: “lo que mi pobre lira aquí tartamudea”; en “X”: “y aquí la primavera”; “Canción de la carne flaca”: “Y aquí me tienes a tus pies, crucificado”; “Si la hubiera visto”: “Si hoy te hubiera visto con tu traza”; “Autorretrato”: “[...] esa mujer enferma/que espera hace rato con su muchacho,/[...] junto a la taberna,/donde su hombre ahora va a salir borracho”. Abundan, a su vez, los verbos conjugados en segunda persona: “Mira”; “Ves”; etc.

En esta línea, la reescritura muchas veces paródica e irónica del poema destinado a la amada y la revisión de sus motivos es una preocupación insistente en el repertorio de los temas olivarianos. Mientras que Nervo, en *La amada inmóvil*, creía en el amor eterno y figuraba un sentimiento tan intenso que podía trascender a la muerte; estos poemas, al contrario, no solo afirman que el amor romántico es breve, sino que lo desacralizan al expresarlo en términos inusuales. El único tipo de amor que podría ser duradero está contenido en el oxímoron “amor huraño” de “El dolor en la sombra” (“Lo amable del amor pronto se apura/y con una sola cuerda me lamento, /que el amor huraño es el que dura/a través del tiempo”), y motiva este lamento poético que ni siquiera “suena” como la música. Evidentemente, el trabajo con los tópicos amorosos presenta varias aristas, según estudiamos en el transcurso de este trabajo. Mencionaremos ahora una línea de significados: si uno de los protocolos del noviazgo era regalarse poemas, la escritura de Olivari figura –incluso cuando imagina la pérdida de público– su resistencia a la noción de literatura presupuesta en esa escena del regalo. Esto es, más que una resistencia al noviazgo como institución, pareciera haber una tensión con sus ritos, o, mejor, el noviazgo, como el amor en los relatos, sería un pretexto para hablar de ciertos usos de la literatura.

En capítulos previos, señalamos que Olivari en su narrativa incluyó con frecuencia menciones y representaciones ficcionales de los protocolos del cortejo y del noviazgo³⁵³ y los vinculó con la situación de los sujetos en una cultura mercantilizada. De allí que asociara estos rituales a un tipo de literatura epigonal de la que buscaba distanciarse –como la de Nervo–, en tanto la costumbre de regalar un poema, de copiar o recitar ciertos textos preestablecidos³⁵⁴ remitiría según Olivari, a una concepción utilitaria de la poesía. Es decir que en estas figuraciones Olivari problematiza ciertas apropiaciones de la literatura que la valoraban como un objeto de consumo e intercambio, lo que constituye un modo desviado de aludir a su mercantilización.

³⁵³ De acuerdo con lo que estudiamos especialmente en el capítulo dos, el noviazgo considerado una institución burguesa como el matrimonio, también constituyó un tópico de resistencia –por lo menos literario– para los jóvenes de la década. Entre sus contemporáneos, Roberto Arlt como se sabe, se detuvo en este punto en su novela *El amor brujo* (1933).

³⁵⁴ Recordemos, por citar un caso, cuando el narrador de *¡Bésame en la boca Mariluisa!* relata la ruptura con su novia, equipara el regalo del anillo con la copia de un poema: “Cómo nunca pude regalarle el anillo liso ni le copié jamás en cursiva el Nocturno a Rosario, la ruptura no fue sentimental” (7).

De esta forma, la poesía de Olivari propone una articulación entre canto y romanticismo amoroso para describir una modalidad estética que sitúa en un circuito poético ampliado, y que opera como horizonte para pensar la propia escritura. En este sentido, establecen un equivalente poético de las novelas románticas y sentimentales que, como vimos, rechazaba en sus primeras obras. Los dos temas –amor romántico y musicalidad- son problematizados por Olivari y proporcionan, de esta forma, los núcleos temáticos y estilísticos para la escritura. Se trata de auténticos dispositivos de producción poética, canteras de contenidos, sentidos y procedimientos a partir de los que Olivari escribe *La amada infiel* y cruza con otros problemas y elementos en el resto de su producción.

De allí pues, que ambos poemas figuren un lector interesado en la poesía a partir de sus características rítmicas y musicales, junto con el temor a perderlo o a su incompreensión. Mientras que, según la escena sobre la que insistían los relatos olivarianos, las poesías de ritmos tradicionales se usaban para conquistar a la mujer deseada apelando a sus emociones; los pocos recursos de estos versos (una sola cuerda, un acento monocorde), en cambio, la alejarían porque producen un tipo de musicalidad, o más bien, una desmusicalización que no entretiene. Aunque aquí no se explicita la figura del interlocutor –podría tratarse de la amada o de un lector cualquiera-³⁵⁵ lo que el sujeto poético anticipa es que con este tipo de poesía perderá a su público porque no puede cumplir con sus expectativas. De hecho, la estrofa que analizamos de “Sinceridad”, la primera del soneto, explicita esa advertencia: “Te digo que de mi lado muy pronto habrás de irte/porque tan melancólica es mi melopea, /que es claro que acabará por aburrirte/lo que mi pobre lira aquí tartamudea”. La enunciación de esta dificultad y de este temor insinúan una valoración ambivalente con respecto al procedimiento y la poética que se propone: si por un lado permite formular lo nuevo, configurarlo; al mismo tiempo esa novedad fracasa en sus

³⁵⁵ Mientras que en la poesía romántica la amada era el interlocutor privilegiado, en algunos poemas de *La amada infiel* se registra un juego ambiguo y en otros, un desplazamiento de la figura del interlocutor cuya presencia, no obstante, se sostiene en la mayoría de los escritos. Así el lector imaginario puede coincidir con la amada como en “Nostalgia”; o esta coincidencia puede ser puesta en duda, como en el último poema “Autorretrato”, por ejemplo, a partir de la apelación final al lector: “-Lector, a ella nunca la he vuelto a ver...”. En otros poemas la interpelación se desplaza y el sujeto adopta diferentes interlocutores, como en “El pasado”, o “La costurerita que dio el mal paso”.

efectos y no es suficiente para conservar al lector ni aún, pareciera, para satisfacer al sujeto poético.

Una escena de “El dolor en la sombra” (recordamos: el primer poema del libro), permite volver sobre esta ambivalencia. En este texto, el sujeto poético se autofigura como un niño. Se trata de una posición que en estos libros no es frecuente, pero que no obstante, en *La amada infiel* está presente en cinco títulos: en “El pasado” el sujeto poético le señala a su amada ausente que se aproxima el invierno “y me sorprende vuelto un niño de tristeza enfermo,/que espera, que espera...”,³⁵⁶ en “Cansancio” aclara sobre una figuración de sí mismo en su lugar de trabajo: “donde este pobre niño languidece”,³⁵⁷ en la “Elegía a mi novia, muerta en olor de juventud” lamenta “ahora soy amada un desolado niño”,³⁵⁸ y en “Porque” advierte “...si aun soy un pobre niño a quien se mece...”. Como resulta evidente, se trata siempre de un niño desharrapado, pobre, triste, desolado o enfermo. En líneas generales, los sentimientos del sujeto poético en esta posición acentúan una experiencia de indefensión, desventaja e inferioridad con respecto a un entorno hostil o que no puede controlar.³⁵⁹ Específicamente en “El dolor en la sombra”, configura la posición de rechazado en una escena que además, vincula pobreza y desaliñado. La figura del niño

³⁵⁶ “El pasado” es uno de los poemas que puede leerse como una versión de *La amada inmóvil* de Amado Nervo. Esto se evidencia, por un lado, en el tema: la expresión exagerada de la tristeza del sujeto poético que añora y espera a una amada que no llega. Por otra parte, recurre a un campo semántico similar (“La amada está inerte, tan fría y tan blanca/cual los copos de nieve que su fosa tapizan”) y emplea un recurso usual en Nervo (y en la poesía que buscaba un golpe de efecto rítmico) como la reiteración en el verso final de cada estrofa (“la espera, la espera!...”; “que espera, que espera...” “regresa, regresa...”). A su vez, Olivari apela, como en la tradición romántica, a la correspondencia entre los estados emocionales y los fenómenos de la naturaleza. Citamos algunas imágenes y asociaciones cristalizadas: “soñé volverte a ver, trémula y grata, /y al ensoñar azul de mi quimera”; “Amada regresa, por qué no lo haces? Me siento tan solo, /es tan triste este Otoño, si viera/ tu amor bondadoso de antaño que viene el invierno”; entre otras.

³⁵⁷ El lugar en el que languidece es el escritorio de un banco. Se trata de un poema extenso que cierra el primer apartado de los “Versos Románticos”, en el cual el sujeto poético habla de sí mismo y propone una genealogía con materiales autobiográficos junto con una imagen de escritor romántico. El recorrido incluye una ascendencia inmigratoria, un presente urbano y de pobreza; y sugiere, a su vez, un contraste entre el heroísmo de los antepasados y el presente de un sujeto pobre, obligado a trabajar como empleado bancario. Más allá de estos contenidos, las estrofas incluyen versos humorísticos y algunos que en el contexto del poema, podrían leerse como chistes. Para Romano este sería el primer poema del libro que registra una “fisura” con respecto a las estéticas dominantes. Donde nosotros hemos leído ironía y parodia (a partir, por ejemplo, de la acumulación de recursos o las rupturas rítmicas), y por supuesto, ambigüedad; Romano encuentra, en cambio, que los poemas “románticos” de Olivari son epigonales, “tributarios” de acuerdo con sus palabras, del romanticismo y de Amado Nervo (“Transgresión y grotesco”).

³⁵⁸ Nos ocuparemos de este poema al final de este subapartado.

³⁵⁹ En “Porque” dice: “...si aun soy un pobre niño a quien se mece.../Y se calma con un beso indiferente.../ que si aún soy aquella cosa poca, /que nunca fue garfio, ni tampoco roca/que nunca tuvo un rictus maldiciente”.

formula a su vez, una relación con lo nuevo que insinúa la condición simbólica de esta pobreza:

En la sombra se agacha mi tristeza
con vergüenza de lo torpe de su aliño,
que es sabido que no admiten a la mesa
a un desharrapado niño.

Leído como un lamento amoroso (de hecho, la primera estrofa propone como tema la fugacidad del amor romántico: “Lo amable del amor pronto se apura”), la inclusión de un niño y de una mesa, en ese contexto, parece un absurdo. Sin embargo, puede comprenderse de otro modo cuando se considera el conjunto como una declaración poética: en analogía con el espacio literario, la mesa sería una forma figurada de insinuar la distribución de posiciones y las relaciones de fuerza que se juegan en el reparto y asignación de lugares. Los que comen, los que miran desde afuera, los que permanecen en las sombras, constituirían modos imaginarios de referir a las posiciones de los sujetos en el campo, así como a las pugnas entre ideologías estéticas. Desde la mirada del sujeto poético, sentados a la mesa se ubican los que detentan las posiciones dominantes y deciden quiénes serán admitidos. En cambio él -escondiendo su “dolor en las sombras”- sufre el rechazo por “lo torpe de su aliño”. Imagen que podría interpretarse en dos direcciones complementarias porque según el diccionario, aliño describe tanto el arreglo personal como al condimento o aderezo de una comida.

En efecto, de acuerdo con la primera acepción, el aliño refiere al aspecto y la torpeza señala que lo elabora alguien que no sabe, sin destreza o carente de habilidad. Entonces lo que produciría el rechazo de los comensales sería el aspecto desharrapado, es decir pobre, del niño (“que es sabido que no admiten a la mesa/a un desharrapado niño”). Pero si a esta lectura de los poemas en tanto programáticos (esto es, como enunciaciones de una poética), se agrega que describir la calidad de una escritura en analogía con el arreglo en la vestimenta, formaba parte de una ideología sobre la literatura presente en el espacio social, entonces, el aliño torpe y el aspecto desharrapado remitirían a una escritura *poco*

elegante.³⁶⁰ De hecho, son los términos que elige Mariani para expresar su desagrado cuando reseña para *Martín Fierro*, el poemario de Olivari: “todas estas cualidades se malogran en su libro, escrito con lamentable desaliño” (“La amada infiel”).³⁶¹ En el mismo sentido, aunque con otra valoración, recuérdese, por ejemplo, que *Crítica* presenta “Hermana” con el subtítulo “Un poema mal vestido de Nicolás Olivari”; o que el reseñista de *Nosotros*, explica su lectura de aquello que censuraba como incongruencias equiparándolas a un disfraz o a un uso de la vestimenta absurdo y erróneo. Estas imágenes construyen una visión sobre la pobreza que enfatiza sus aspectos degradados y desprestigiados, pero focalizados en la apariencia. Se trata de una imagen que, según reseñamos previamente, asume este sujeto poético en un entramado de figuras de pobre construidas por los textos y que describe la diferencia de esta literatura.

Pero asimismo como anticipamos, la segunda acepción de “aliño” (condimento de una comida) admite una vinculación más: el sujeto podría ser rechazado debido a la mala factura, pero no ya de su arreglo personal, sino de aquello que tiene para ofrecer en esa mesa; y aquí, la mesa puede pensarse en analogía con el mercado donde para obtener un plato de comida es necesario primero, llevar algo para vender. Según estos versos, postular una poesía pobre -sin la música ni los recursos de la poesía romántica o de la modernista y de sus manifestaciones epigonales- implicaría asumir el rechazo del mercado, específicamente del gran público, cuestión que a su vez, se vincularía con el imperativo de construir una distinción también dentro de ese espacio.

La ambigüedad de la imagen condensada en las dos acepciones de “aliño”, entonces, sugiere literalmente que se le niega la posibilidad de comer a un niño debido a que está mal vestido, y también que se rechaza aquello que este podría ofrecer. No importa cuál de las variantes se elija, o incluso ambas, lo que aparece figurado es el rechazo –por parte del campo literario restringido o por parte del mercado- de una poética definida como pobre y

³⁶⁰ En este mismo sentido usan “desaliño” los escritores de Boedo para responder a las acusaciones de *Martín Fierro*: “Nosotros escribimos mal, tal vez porque nuestra aspiración no consiste en llegar a escribir bien. Somos desaliñados: lo sabemos. Sucios. Espontáneos” (“Al margen”, en *Los Pensadores* 111 (2/6/1925):3).

³⁶¹ Porrúa explica en qué sentido puede comprenderse esta reseña de Mariani: “La destreza técnica reducida en este caso a la métrica y la rima, parece ser lo que define una obra literaria. El “desaliño” es lo contrario a la forma y el trabajo de demolición del romanticismo y el modernismo que lleva a cabo Olivari a nivel de imaginario, no es razón suficiente para que el libro imponga su propia lectura” (Porrúa 133).

mal vestida, es decir, no amoldada a los parámetros estéticos dominantes en esos espacios. Lo que asoma en la visión desde las sombras de la mesa y de sus comensales -en tanto figuras difíciles de asir y que insinúan las angustias del sujeto poético-, en ambas formulaciones y en la ambigüedad misma, es una percepción fantasmática sobre el gran público y las reglas del campo literario que cruza las diferentes cuestiones que analizamos. La vergüenza de verse desaliñado, o de producir una escritura desprolija, emplaza en una posición de privilegio y autoridad a la mirada del otro -del que decide desde la mesa- y refiere el fracaso del sujeto poético que no sabe o no puede adecuarse a esos parámetros.

A la vez, estas fantasías del yo que habla -que podrían sugerir las pesadillas de un escritor- a partir de la aclaración “que es sabido que”, incluyen una arista que sitúa algunos de los fantasmas en el espacio de la cultura porque lo “sabido” pertenece al orden de lo formulado. Aquello que ya fue articulado y dicho se diferencia de la tristeza y la vergüenza de este sujeto poético que aquí, figura lo nuevo. En este sentido, la vergüenza frente al propio desaliño -que por supuesto, no es solo propio como señalaba el artículo de *Los Pensadores*- es una dimensión más de la posición ambigua y ambivalente que describimos en el apartado anterior. Al mismo tiempo que la vergüenza delata la aceptación de las normas vigentes y, en cierta forma, sugiere el deseo de obtener la aprobación del espacio literario; la escasez, la torpeza, la imperfección, la pobreza o la falta permiten, por su parte, configurar lo nuevo y desplazar así, los parámetros y jerarquías dominantes.

En suma, estos poemas programáticos formulan una noción particular de musicalidad poética sustentada en la interrupción, en la disonancia, en la monotonía que parece un ruido molesto y aburrido antes que un sonido melodioso, y produce efectos contrarios a los de las poesías pensadas como canto poético. Es en ese sentido que los consideramos programáticos ya que, si bien el poemario en su conjunto propone un movimiento en esa dirección, no siempre lo realiza. En muchos de sus poemas el efecto es más bien ambiguo, tal vez porque la intención paródica hace que, más allá de las búsquedas de la escritura, prevalezca la estética burlada; o tal vez porque la musicalidad que se intentaba desbaratar era al mismo tiempo, imaginada como la puerta de entrada al circuito amplio de divulgación.

El conjunto del poemario, no obstante, emplea una versificación irregular que altera las formas métricas convencionales y rompe los patrones acentuales desestabilizando las expectativas del oído más o menos entrenado. Si puede reconocerse un soneto, es gracias a la estructura de las estrofas y a la rima, pero no por la medida de los versos; lo mismo sucede con las coplas, además de la identificación que en algunos casos incluyen los títulos (por ejemplo, “Copletero del buen amor”), en su mayoría, las formas empleadas no responden a una organización estrófica particular.

El recurso de la rima, presente en prácticamente todos los poemas, produce un ambiguo efecto humorístico porque si para algunos lectores esas escrituras con repeticiones sonoras que parecen forzadas solamente eran tolerables como parte de una broma literaria,³⁶² en cambio, podían resultar admisibles para un oído acostumbrado por ejemplo, a Amado Nervo o a las antologías poéticas que circulaban en el período. Olivari produce ese efecto ambiguo a partir de la acumulación y exageración de los recursos más convencionales. Así por ejemplo, inventa palabras o propone derivaciones arbitrarias con el propósito de forzar la combinación correspondiente; intensifica los clímax agregando signos de exclamación y banalizando los contenidos en lo que podía leerse como una burla del procedimiento generalizado por la estética parodiada que perseguía de esta manera, el golpe de efecto.³⁶³

3.2.-Toser poesía

En este programa estético, como anticipamos, la tos compone una figura que juega con diferentes matices de significado según el poema, pero que en su conjunto gira en torno

³⁶² Son conocidas las valoraciones que escribe Borges al respecto, en 1926: “[los poetas clásicos] si alguna vez rimaron azul y baúl o calostro y rostro, fue en composiciones en broma, donde esas rimas irrisorias caen bien”. Más adelante agrega que “sólo en versos de travesura sería justificable” (*El tamaño de mi esperanza*)

³⁶³ En “Te quiero”, por ejemplo, la última 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 parodiada 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 evidencia el efecto humorístico: “Y por muchas otras cosas.../tus manos trabajadoras, /las guindas de tu sombrero.../por cuantas cosas te quiero!”. La repetición de la frase “te quiero”, la rima y la exclamación final, banalizan la musicalidad poética produciendo su degradación. Igualmente, junto con este efecto acumulativo, cuando pareciera que solo queda el cantito, también irrumpe el ripio en un verso que refiere el reencuentro de la mujer amada con el poeta. Aunque ya lo señalamos, insistimos en que el poema, a pesar de que revisa las descripciones usuales de la mujer, presenta cierta ambigüedad que podría hacerlo pasar por un poema amoroso, al uso, convencional.

al ruido molesto que produce. Así, la figura de la tos permite formular una concepción de la poesía que interroga el dominio privilegiado de la musicalidad o, más específicamente, del efecto de *cantito poético* que acompaña y facilita su divulgación, a la vez que socava la transmisión de sentido.

En el espacio cultural que Olivari integraba, la imagen de la tos circulaba con algunas variantes para señalar una falla en la composición poética. En la *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*, que en 1927 editan Pedro Juan Vignale y César Tiempo, incluyen una introducción (“Situación del lector”) en la que distintas figuras del campo literario expresan su visión sobre la poesía de “los diversos núcleos y aledaños de la nueva generación literaria”.³⁶⁴ Para esta sección introductoria, los editores convocaron a Leopoldo Lugones, entre otras figuras con posiciones en el campo literario diversas.³⁶⁵ En su escrito, titulado “Estética”, Lugones volvía a explicar sus ya conocidas ideas sobre la poesía³⁶⁶ y a subrayarlas en un comienzo axiomático y categórico que, probablemente, provocó la irritación de muchos de los jóvenes escritores: “Amor y rima: esto es toda la poesía, en efecto”. Como resulta evidente, la definición de Lugones contradice la poética de Olivari; y también la de varios de los escritores de la formación vanguardista. Sin embargo, convencido de su posición, Lugones llama “prosistas” –negándoles el derecho a llamarse poetas- a los integrantes de la “vanguardia poética, o nueva sensibilidad, o ultraísmo [...] para quienes resulta verso todo párrafo de prosa dispuesto en renglones verticales separados” (III). La imagen que propone para reforzar su postura, por ligar la tos con el tropiezo, parece escrita a la medida de *La musa de mala pata*: para Lugones los

³⁶⁴ El libro propone un heterogéneo repertorio de poetas integrantes de “la nueva generación”, que incluye nombres como los de Olivari; Gironde; Raúl González Tuñón; Borges; Marechal; Jacobo Fijman; Álvaro Yunque; Gustavo Riccio; Nalé Roxlo; Luis Franco; entre otros.

³⁶⁵ También participaron de esta introducción: Rafael de Diego, Julio Noé, Ricardo Güiraldes, Tomás Allende Iragorel, Roberto Mariani y Evar Méndez. Es significativo del lugar simbólico que ocupaba Lugones, aún para estos escritores antagonistas de su figura, el que su artículo sea el primero de la sección.

³⁶⁶ Recuérdese, por ejemplo, la serie de artículos que publicó en *La Nación*, y la polémica que produjo, como las acaloradas respuestas de Marechal desde las páginas de *Martín Fierro*. Si bien las concepciones sobre poesía de Marechal se distancian de Olivari, también presentan un punto de contacto en el que más allá de las realizaciones concretas, parecen coincidir la mayoría de los vanguardistas: “Nosotros decimos: La poesía no es una enfermedad de buen gusto, ni un sonajero para que se divierta Lugones” (“Filípica a Lugones y a otras especies de anteayer” (*Martín Fierro* 32, (4/8/1926): 231); además: “Retrueque a Leopoldo Lugones” (*Martín Fierro* 25, (14/11/1925): 188).

vanguardistas se dedican a “Amontonar imágenes inconexas en parrafitos tropezados como la tos” (Vignale y Tiempo IV).

Por otra parte, desde las páginas de *Martín Fierro*, es decir, desde un lugar en el campo literario contrapuesto al de Lugones, Antonio Vallejo amonesta a sus compañeros vanguardistas porque les falta estudio y técnica. Es así que les pide que abandonen “de una vez esa romántica jactancia, esa losa monótona de los lamentos carrieganos, el farolito con tos obligatoria” (219). Aunque la referencia de Vallejo estaría en principio, más bien ligada a lo temático, también elige hablar de la tos para señalar una deficiencia.³⁶⁷

En estas visiones, la tos sirve para descalificar tanto a las formas de la escritura vanguardista como a otro tipo de textualidades también producida por los jóvenes que integraban los grupos de la renovación estética, pero asociadas a un romanticismo epigonal. En ambos casos, la tos –como descripción de una forma o como palabra poética- señala una falla, un defecto. Sin cuestionar estos significados, pero invirtiendo su valor, *La musa de la mala pata* propone lo que podría denominarse una *poética de la tos* en tanto la tos acompaña, define y caracteriza la voz del poeta -a veces a través de la musa-, marca su ritmo, avisa sobre su cadencia y a la vez es palabra poética. En otros términos, la tos sigue señalando un error desde el punto de vista de los patrones dominantes, sin embargo –como la lira tartamuda- ese desperfecto es simultáneamente un tópico y el principio constructivo que permite configurar una novedad. Es decir que esta escritura postula a la tos en tanto figura poética, como su valor distintivo.

Pero a su vez la tos, por supuesto, circulaba con un significado más en la literatura y en la cultura del período: el de síntoma de enfermedad, uso que literariamente parece haber cristalizado con el romanticismo. La tos anunciaba fatalmente la tuberculosis y la muerte. Tal vez este contexto incidió en que estudios críticos como el de Sarlo, al abordar las poesías de Olivari vieran en las menciones de la enfermedad, y específicamente de la tuberculosis, la reinstalación de viejos tópicos. La presencia insistente de la tos debió, sin

³⁶⁷ Una descripción de este artículo en el marco de la revista puede consultarse en el trabajo de Ana Porrúa: “La revista *Martín Fierro* (1924-1927): una vanguardia en proceso” (136).

duda, jugar un papel fundamental en estas lecturas por lo que podría suponerse a partir de afirmaciones como la siguiente:

La tuberculosis es, en este libro, una de las formas o quizás la forma privilegiada del destino de la marginalidad y la pobreza. Es parte del tópico tardorromántico de la “vida triste”, reinstalado en una representación escenográfica del suburbio porteño (Sarlo, *Una modernidad periférica* 185)

Sin embargo, la tuberculosis no sólo no es un tema dominante en el poemario (aparece en menos de un cuarto de los poemas); sino que además, cuando se incluye, está acompañada de procedimientos que cuestionan sus usos como tópico romántico o tardorromántico. Es más, podría pensarse que estas figuraciones aparecen para interrogar y desestabilizar una lectura denotativa y creyente o que las interprete como el testimonio anacrónico de una realidad producido desde un aprendizaje literario decimonónico.

En efecto, la tuberculosis se menciona en cinco de los treinta y un poemas de *La musa de la mala pata*. Con las excepciones de “La dactilógrafa tuberculosa”, donde “Esta doncella tísica y asexuada” muere “clásicamente en un hospital” (aunque se podría argumentar que el adverbio “clásicamente” en el contexto de los poemarios, sugiere un anclaje literario y convencional para esa muerte); y “El matrimonio del poeta”, donde el sujeto poético le propone a “la musa que a veces [ve]” que unan el “aire vago y doliente” de él con la “tuberculosis incipiente” de ella; en los otros tres poemas, en cambio, la tuberculosis no aparece ligada a un destino fatal. O, como explica Sarlo “para usar palabras de Susang Sontag, como “la enfermedad-metáfora”, que puede condensar el curso de los destinos literarios, también porque a ella se atribuye un poder sobre los destinos reales” (Sarlo, *Una modernidad periférica* 185). Así como tampoco la enfermedad en su sentido más amplio, cobraría este valor en el conjunto del libro. Aunque por supuesto, podría leerse de ese modo si se consideran poemas como los citados, pero aislados del resto, es decir, sin observar las regularidades, significados, valores y diálogos que los entrelazan y que por otra parte, permitirían hablar de un programa. En esta perspectiva, no se trataría de una “reinstalación”, sino en todo caso, de una apropiación irónica, sobre todo descreída y puesta en tensión en la lectura conjunta del libro.

De hecho, en “Extracto ecléctico de las partes más notables de la larguísima carta a la amada que devolvió el correo”, el final desmiente burlescamente la muerte de la musa: “Amada mía/si vives todavía/ y no estás con ellas, / te tendré que matar...”. En “Domingo burgués” –sobre el que también volveremos-, el sujeto poético revela que todo era producto de su imaginación. Y en “Plegaría única”, el último poema del libro, donde sintetiza los procedimientos y temas del conjunto, el sintagma “doncella física” integra un grupo de versos que enfatizan la intención desacralizadora y el cuestionamiento de los tópicos del tardorromanticismo:

Perdón te imploro,
si no deploro
en rancio lloro
tu pubertad.

Amada inerte,
negra es tu suerte
porque tu muerte:
¡mi celebridad!

Es decir que la muerte de la amada, especialmente después de que *La amada inmóvil* de Nervo se convirtiera en un éxito editorial, remitiría para el sujeto poético olivariano a un recurso que resultó una estrategia de venta.³⁶⁸ El conjunto de estas cuartetas explicitan el procedimiento con ironía como sugieren los primeros versos que siguen, aunque referidos más bien a la explotación de la musa de *La musa de la mala pata*: “Qué bien te sienta/ para mi cuenta”. El recurso de la rima refuerza el efecto irónico y bromista. En consonancia con cuestiones como la reescritura del poema a la amada que señalamos previamente, el tópico de la enfermedad y especialmente de la tuberculosis, sería entonces,

³⁶⁸ Tal es así que, con la única excepción de “La dactilógrafa tuberculosa”, en esta literatura de Olivari la amada finalmente, nunca muere. Por ejemplo, en *La amada infiel*, el poema “Elegía a mi novia, muerta en olor de juventud”, luego de llorar la muerte de la novia, finaliza con un “Envío” que puede leerse como paródico de los poemas de Nervo, donde aclara que la amada en realidad no había muerto, sino que se había ido con otro: “Mi novia vive, la vida es grata/hay una meta. /Cansóse al fin de amar a un poeta/y le dio a un droguero su corazón...” (1924).

más un posicionamiento irónico con respecto al pautado destino trágico (que garantizaría la celebridad del poeta y el crecimiento de su cuenta bancaria), que la imposibilidad de renunciar a la influencia de la literatura decimonónica.³⁶⁹ En este sentido, el posicionamiento irónico con respecto a una estrategia de la literatura consagrada en el mercado se debe vincular además, con el interés de Olivari por participar en ese espacio ampliado de la cultura, es decir por su colocación paralela en los diferentes estamentos del campo literario.

La tos como figura parece de esta forma, más bien un resto de esa convención. En rigor, funciona como una cita que anuncia la presencia de lo romántico, pero en su condición de residuo y simultáneamente, declara su inadecuación. La aparición de la tos en estos poemas, entonces, cuestiona la asociación unívoca con la enfermedad para conservar, en cambio, el significado de ruido y, cruzándose con valoraciones como las que expresaba Lugones, proponerse como rasgo de una lengua poética. Es decir que aún cuando se mencionen juntas tos y tuberculosis (“musa tuberculosa [...] Tu tos era un detalle”), la palabra tos ya no remite directamente a la enfermedad, sino que articula diferentes sentidos y asume un significado propio e independiente que, según veremos, se liga en primer término, al ruido y a su efecto, y en este sentido, condensa la degradación de la musicalidad poética basada en criterios de armonía, así como también sus contenidos.

Es factible, aún, proponer una asociación más en esta línea. Volvamos a la descripción de “la mala pata” que, de acuerdo con Sarlo, expusimos al comienzo de este capítulo: allí asociamos esta metáfora cristalizada a la cojera del verso, a su manera particular de alterar la prosodia modernista. Olivari retoma esta formulación en los poemas y profundiza su definición. En “Extracto ecléctico de las partes más notables de la larguísima carta a la amada que devolvió el correo”, la mala pata le pertenece al sujeto que habla y parece deberse a la musa tuberculosa: “te hizo ser la musa tuberculosa / de mi mala pata...”. Es así que la tuberculosis puede asociarse en estas formulaciones no solamente a su sentido literal –esto es, el de la enfermedad–, sino también a un significado que se construye

³⁶⁹ Al respecto, volvemos a citar el estudio de Sarlo: “Olivari, como otros poetas de este ciclo no está en condiciones de renunciar por completo a nada de su pasado ni de su aprendizaje. El suicidio y la enfermedad, tópicos decimonónicos, puntúan las biografías de las heroínas” (185).

en articulación con el conjunto del poema y con la literatura de Olivari: la producción de una musicalidad particular que estaría condensada en la imagen de “la mala pata”. La mala pata del poeta –sus versos cojos, pero también su mala suerte- se debe a que su musa, la que lo inspira, la que le dicta aquello que escribe, es una musa tuberculosa y entonces se podría suponer que mientras canta para inspirar al poeta, tose. Es decir que se interrumpe y se entrecorta y en definitiva, no puede cantar. Si en *La amada infiel* había una lira que tartamudeaba, en este segundo poemario hay una musa que tose. La tos y la mala pata de esta forma, participan de la definición de una poética de la desmusicalización, según intentamos describir en este apartado.

La tos es un rasgo de la musa pobre. Es también una palabra poética y una figura que alude al procedimiento que esta literatura construye para desacralizar los contenidos y símbolos líricos tradicionales. El último poema de *La musa de la mala pata*, “Plegaria única”, recorre los núcleos que transitaron el libro y traza un panorama de sus temas y de sus recursos, tal como evidencia la imagen de la rosa construida en la siguiente estrofa:

Musa del hambre,
rosa de alambre,
sin un estambre,
¡tu carne fiambre
siempre tu tos!

Una vez más, la poesía degrada los motivos y figuras tradicionalmente poéticas. La desacralización de la “rosa” retoma los significados de la pobreza: se trata de una rosa artificial, elaborada con un material económico (tampoco es la rosa de cobre de Arlt), de poco peso, maleable y “sin un estambre”, es decir: estéril; especificación que remite a la carencia que la escritura enunciaba en *La amada infiel*.

Esta carencia, que puede tomar la forma de la pobreza, tiene menos que ver con el testimonio de una pobreza material efectiva que con un modo de subrayar una diferencia: la que invierte el signo de esa pobreza y la vuelve una posibilidad de escritura. Como señalamos en un comienzo, dentro del espacio martinfierrista escribir la pobreza era sin duda, un modo de escribir una diferencia.

En “Insomnio” -un poema que pone en escena algunas de las tensiones vinculadas con la selección de materiales y la figura del escritor-, la tos explicita esa singularidad en la formación de la vanguardia. Así, sin motivación aparente, la tos irrumpe en los dos últimos versos como el sello o la señal de un sujeto poético desdoblado:

y con veinte siglos de literatura en el pecho,

disimula... disimula...

Y ODIA, odia, ¡ah la hora del odio!

odia, odia, ¡ah! la espera del odio,

odia, odia, ¡ah! la voluptuosidad del calembourg

tendido en flecha hacia el que odias...

el epigrama... el epitafio, la sorna,

la bella calumnia infame que acogota

la sublime basura humana...

y luego tu tos...

siempre tu tos...

Las referencias al epigrama, al epitafio y al tono de sorna “tendido en flecha hacia el que odias...”, podrían pensarse como alusiones a la sociabilidad literaria que propiciaba *Martín Fierro*. Como es sabido, la formación vanguardista cultivaba estos géneros en tono de broma desde las páginas de la revista. En este contexto, la tos emerge como el recurso final del poeta y como su distinción. Dicho de otro modo, “luego” de “veinte siglos de literatura” y en un espacio literario figurado como hostil y ferozmente competitivo (“No mientas más, ¿para qué?, aléjate/de los círculos literarios”, aconsejan los versos iniciales del poema); el sujeto poético afirma que “siempre” le queda lo suyo: su tos. Es decir, su voz, su ruidito, su poesía.

Saber escribir degradado

En esta literatura, la tos se liga a una figuración de la pobreza que –a diferencia de lo que significaba en las escrituras decimonónicas y finiseculares– remite al desperfecto y a la torpeza. Describe la posición de un sujeto que no sabe hacer de acuerdo a la norma, y por ende, asociado al uso que atestiguaban Lugones y Vallejo, se le atribuía al poeta que no puede medir convencionalmente sus versos, ni ajustar acentos y rimas, según leeremos en “Cuarteto de señoritas”.

Si este es un rasgo figurado como inevitable, y el sujeto poético lo asume como una fatalidad; sin embargo, como la tos envía a la musa, al mismo tiempo se vincula con aquello que el poeta busca y espera encontrar. Es en ese sentido que en la constelación de significados que encierra la figura de la tos, también puede sospecharse un plano de idealización donde la tos se ligaría al orden del deseo. En otros términos: así como de acuerdo con el sentido corriente, la tos remite a una reacción corporal involuntaria y el sujeto poético parece entregarse a ella con resignación; del mismo modo, las poesías proponen que la tos puede ser parte de un movimiento deliberado, es decir, de una provocación (porque es provocada, pero también, porque provoca). De allí que la figura acompañe la búsqueda de lo nuevo. Según “Extracto ecléctico de las partes más notables de la larguísima carta a la amada que devolvió el correo” y “En ómnibus de doble piso voy en tu busca...”, es aquello que el poeta quiere producir, aunque no siempre logra. Se trata de una tensión que vertebraba estas escrituras, aunque como veremos, permanece irresuelta.

Entonces, si en términos poéticos la tos describe una disonancia, esto es, un sonido molesto en consonancia con las valoraciones críticas predominantes, en los poemas se presenta como consecuencia del desconocimiento y de una ejecución torpe. De un modo similar a los poemas que en *La amada infiel* aludían a la torpeza del aliño, la tos también deriva de un no saber hacer. Y al igual que en *La amada infiel*, la torpeza y el desperfecto – ya sea porque el instrumento no funciona o porque se lo ejecuta equívocamente– son rasgos de una posición: la del sujeto pobre. Es más, pareciera que la pobreza se define y establece gracias a esa posesión y a ese no saber: ambos escasos, imperfectos y desprestigiantes. En “Cuarteto de señoritas”, el sujeto poético liga la tos a una interpretación musical mala y, del mismo modo, a las dificultades que tiene una figura de poeta para lograr la rima.

“Cuarteto de señoritas” propone una escena de bar, un espectáculo musical y un sujeto poético que, desdoblado, se identifica con una figura de poeta. Tal como pudo leerse al estudiar los vínculos entre esta literatura de Olivari y la de Carriego, las descripciones de los espectáculos baratos y de los clientes de los bares posibilitan las figuraciones del poeta o reflexiones sobre la escritura. De esta forma, el sujeto que habla presenta a un poeta desaliñado y, junto con el detalle de la vestimenta, el resto de los términos elegidos, incluso para describir, por ejemplo, un estado de ánimo, remiten a la pobreza y a las escasas posesiones: “El poeta ha venido a beberse su copa, / -su aguada ración de ilusión-; / como siempre tiene raída la ropa, / y la angustia inquilina de su corazón”. La elección de “inquilina” evidencia esa descripción de los materiales que componen esta lengua poética, también desde la ambigüedad: si por un lado, puede leerse que la angustia es pasajera, por otro, podría pensarse que ni siquiera la angustia de su corazón le pertenece. Como sea, “inquilina” compone un campo semántico de la pobreza y la desposesión que en esta estrofa liga “aguada ración” y “raída la ropa”.

De las cuatro integrantes de la orquesta (la pianista que atrajo a Juan Pedro Calou; la violinista con la que sueña el lavaplatos y la “gorda de carne infructuosa” que “encandila los ojos/de los sesudos burgueses vecinos”), la única que interesa al sujeto que habla es la que toca el saxofón (“¿Y la otra?... ¡ah! nena, ¡cómo te he encontrado!”). Los sentimientos de empatía (“soplando, soplando, / me llega volando/ lo que te ha quedado de tu corazón”) ante las dificultades musicales de la saxofonista sugieren que esas notas que no puede ejecutar se asocian a la rima que el poeta dice que no logra (“que comulgo en la rima que se me escapa, / lira molirina”). Asimismo, el sujeto poético también le supone a la muchacha un presente de pobreza (“Stella matutina en la urbe grasienta, / cuando a la alborada taconeá sin pan/tu enlodado escaarpín de cenicienta.../ la, la, ra, ta, tan...”) y sugiere una visión que vincula las condiciones de vida y la calidad de la práctica artística. La imagen “taconeá [...] tu enlodado escaarpín” enfatiza la situación extrema porque si bien propone una asociación absurda al enlazar una metáfora cristalizada para hablar de la prostitución (“taconeá”) a un calzado sin taco como el escaarpín, a su vez, esta elección sugiere que la muchacha es una niña porque en el espacio rioplatense, se llama escaarpín al calzado sin suela de los bebés y niños pequeños. A diferencia de los zapatos, los materiales con los que

se confecciona un escaupín (lana o hilos tejidos) los vuelven permeables al barro e inadecuados para caminar en las calles.³⁷⁰

Para describir esa falta de destreza musical el sujeto poético emplea la figura de la tos y, además, explica esa ejecución deficiente en el desconocimiento. La tos, entonces, es la figura que este sujeto elige para describir la falla:

hay vagorosas notas de Rabel
que tú no sabes...
definitivas claves
de tu tos...
la, la, ra, ta, tan...
cascabel..., cascabel...³⁷¹

Si las notas que la muchacha desconoce son las claves de la tos (clave en el sentido musical, pero también en la acepción de explicación y llave), entonces la tos equivale aquí a la música que suena mal. Y suena mal porque hay un saber escaso, si se quiere incompleto y por tanto, que falta. Este capital faltante no impide, sin embargo, producir un sonido en otra “clave”: la de la tos.

En efecto, en la estrofa la tos también se liga al cantito sin sentido producido por el juego de fonemas: “la, la, ra, ta, tan...”. Este tipo particular de cantito -que en un juego de variaciones de formas y de sonidos se reiteran a lo largo de “Cuarteto de señoritas” – se diferencia de la musicalidad poética tradicional en tanto, en ocasiones y repentinamente, lo que produce es una obstrucción del fluir rítmico porque, como en un trabalenguas, los fonemas traban la lectura corriente (“Tra... la la... rilamolirina...”).

³⁷⁰ Más allá de la acepción, que el diccionario especifica para Argentina y Uruguay, la definición de escaupín juega en un sentido similar al señalado porque se trata siempre de un calzado endeble, para usar en el interior (*Diccionario de la Real Academia Española*).

³⁷¹ Este verso que refuerza el campo semántico de la sonoridad, pero remite a un instrumento que sirve para marcar el ritmo y en este sentido, podría diluir las implicancias inarmónicas que sugiere la estrofa, fue suprimido en la segunda edición del poemario. A su vez, el “cascabel” como palabra poética, era usual en el tango (Por ejemplo, “Cascabelito” con letra de Caruso fue un éxito a partir de la grabación que Gardel hizo en 1924) y en la música popular.

La tos constituye, entonces, una de las figuras disponibles para señalar un tipo de sonoridad que entorpece tanto el devenir del discurso como el ritmo poético. Es decir que propone una poética en la cual discurso y ritmo se atorán más o menos momentáneamente, porque irrumpe como un ruido molesto, que puede volverse incontrolado y es disonante. Aunque, por supuesto, las disonancias son producto de los diferentes materiales que ingresan al poema, la tos funciona como una figura que condensa el efecto causado por esta forma de escritura poética. Además, remite a un sonido inarticulado, es decir que en tanto ruido es puro significante. De allí que propone un quiebre en la comunicación: un rasgo que inscribe la escritura de Olivari en el horizonte de las vanguardias históricas. Una *poética de la tos*, de esta forma, implicaba una nueva pauta para la prosodia –emparentada con lo defectuoso- y un desplazamiento que comenzaba a tratar a la palabra como material fonético, corriéndose de una concepción del lenguaje exclusivamente representacional.

Hacia una poética de la tos

Si la tos, entonces, singulariza a la fuente de inspiración del poeta, configura una cualidad inusitada de su escritura. Pero también, en “Extracto ecléctico de las partes más notables de la larguísima carta a la amada que devolvió el correo” y en “En ómnibus de doble piso, voy en tu busca...”, la tos puede ser una señal de la musa: cuando la musa tose, el poeta sabe que lo llama o reconoce su presencia. Sin embargo, como veremos, el sujeto poético del primer poema no puede responder al requerimiento y el del segundo, espera que se produzca el encuentro en un futuro hipotético.

La musa plebeya que describimos en “Extracto ecléctico de las partes más notables de la larguísima carta a la amada que devolvió el correo”, según anticipamos, se distingue por su tos. Este es uno de los primeros rasgos que nombra el sujeto que habla: “Tu tos era un detalle, / -tu tos, tu bárbara tos”. Que la tos sea calificada como “bárbara” borra cualquier matiz de idealización romántica y, al contrario, enfatiza el efecto de sonido desagradable, intenso y sin control. Pero sobre todo, la visión humorística que esta descripción compone, acompaña las ambivalencias referidas en el apartado anterior con respecto a los gustos de la musa. Si el término “barbarie”, como se sabe, señalaba en los

escritos de la época un disvalor asociado a lo popular,³⁷² aquí refuerza la descripción de una amada popular, desidealizada y caricaturesca.

Así, la tos se une a las figuras de la mala pata y de los versos cojos para describir un tipo de poesía que asume como propias aquellas características que los patrones dominantes, aún en el espacio vanguardista, descartaban como un error técnico:³⁷³ por un lado, la disonancia y la ruptura del ritmo, de la métrica y de la organización estrófica clásicas. Es más, la descripción “bárbara” sugiere cierto exceso que, no obstante, era advertido como un problema que el autor debía modificar. De hecho, a esto apunta Marechal en el cierre de su reseña a *La musa de la mala pata*, en *Martín Fierro*: “Yo también diré que su obra es desigual e improvisada; le aconsejaré un severo contralor de sí mismo y una sana prudencia en el uso de los vocablos” (Marechal 240).³⁷⁴ Que Marechal emplee la palabra “sana” para aconsejar mayor control de la barbarización del lenguaje, sugiere otro énfasis en el que inscribir la elección de la tos para formular una poética.

En “Extracto ecléctico de las partes más notables de la larguísima carta a la amada que devolvió el correo”, el poeta no puede alcanzar a su musa. Se lo impiden las reuniones de escritores, las mujeres y la ciudad moderna y sobre todo, el sentimentalismo que los mismos versos asocian a lo criollo y a la pereza:

Te oigo toser en la noche como un llamado
y no podré alcanzarte... ¡no podré!
en la ciudad hay cenáculos, mujeres..., el pozo está cegado
me atan, me atan con el hilo flojo de mi bambolla
sentimental
donde llorosa se hamaca esta criolla
suave pereza de mi ciudad...

³⁷² Basta recordar el título de la reseña “Barbarización literaria”, publicada por la revista *Nosotros* (1926).

³⁷³ Para un análisis de los criterios poéticos dominantes en *Martín Fierro*, véase el trabajo ya mencionado de Porrúa “La revista *Martín Fierro* (1924-1927): una vanguardia en proceso”.

³⁷⁴ Dos cuestiones agregamos respecto a esto: por un lado, subrayar que Marechal dice “yo también” con lo cual alude a la reseña de *Nosotros* que reseñamos en el capítulo anterior; y probablemente a una opinión generalizada respecto a la literatura de Olivari. La segunda cuestión es que esta lectura prevaleció en la crítica que hizo un tópico de la descripción de la obra de Olivari como “despareja”.

Es posible observar cómo en la estrofa se contraponen el sentimentalismo y lo criollo a la tos de la musa en tanto se ubican en espacios diferentes: para estar con la musa el sujeto señala que debe desplazarse, acudir a otro lugar, pero no puede porque se encuentra atado por su sentimentalismo. Es decir que la asociación insinuaría que las poéticas sentimental y criolla, a la vez que resultan cómodas (como sugiere “hamaca”) para una estética urbana “perezosa”, alejarían al sujeto poético de un movimiento más transgresivo, implicado en la musa que tose (que es, recordamos, una musa de gustos plebeyos) y a la que no puede alcanzar, aunque escucha.

En otras palabras, el sujeto poético culpa a su sentimentalismo – un sentimentalismo ostentoso (“bambolla”) donde “se hamaca” (acuna, adormece, consuela) un sujeto que se abandona a su pereza criolla y urbana- por no poder encontrarse con su musa popular que en definitiva, representa una musa vanguardista porque el movimiento que lo incita a realizar, lo alejaría del espacio en que “llorosa se hamaca esta criolla/suave pereza”.

La imagen de la pereza ciudadana podría aludir, al mismo tiempo, a una figuración con respecto al lectorado que prefiere el adormecimiento de la literatura sentimental y criolla por comodidad o por costumbre; y a un sujeto poético que dificultosamente lucha con las presiones del campo literario, según sugieren los versos “en la ciudad hay cenáculos, mujeres..., el pozo está cegado/ me atan, atan”. Pero además, esta imposibilidad de acudir al llamado se explica en relación con las ambivalencias que describimos en la primera parte de este capítulo, puesto que la musa que tose es la musa de gustos plebeyos que al mismo tiempo, enamora y atemoriza al sujeto poético.

Por su parte, en “En ómnibus de doble piso, voy en tu busca...”, el sujeto poético también persigue una forma de expresión que la figura de la tos resume. Y aunque no lo logra, imagina que lo hará “un día”. Sin embargo, en consonancia con la desacralización de lo sublime que postula el programa -esto es, para enfatizar que en esta poesía las búsquedas se desentienden de los valores literarios tradicionales más aceptados-, así como en el poema anterior había utilizado el calificativo “bárbara”, en este escoge “cavernosa” como un modo de insistir en la inflexión de esa tos (“te encontraré un día cuando tu cavernosa tos”). La inspiración del poeta, de esta forma, depende de una musa que en lugar de cantar melodiosamente, reiteramos, tose y lo hace de un modo salvaje y bronco, atemorizante o

casi fantasmal, porque un sonido cavernoso remite también a una resonancia profunda, emitida desde un imaginario espacio de ultratumbas.

Según anticipa el título, el poema recurre al tópico del poeta que persigue a su amada por la ciudad (Sarlo, *Una modernidad periférica* 185), aquí en “la imperial”, el doble piso sin techo de un tipo de ómnibus popular que transitó las calles de Buenos Aires durante los años veinte. Se trata de la convencional búsqueda de inspiración, de temas, de materiales y recursos para componer la obra; una indagación definida como eterna en la estrofa final: “Pero no sabes, y tampoco sabes que voy de ti en pos, / eterno en tu búsqueda hacia la eternidad”. Durante el paseo la escritura se activa y avanza, mientras el sujeto poético invoca a una amada que no aparece: “Todo desde el techo de la imperial/se ve; y a ti no te veo, y a ti no te hallo”. Como se comprende, el desplazamiento imaginario por la urbe se relaciona con el movimiento de la producción escrituraria, es decir, con la necesidad de encontrar temas y lenguajes para construir un espacio de enunciación. Pero, si en la tradición romántica y modernista la búsqueda se orientaba hacia el hallazgo de formas armoniosas; la voz que habla en esta literatura –en este punto, más cercana a Baudelaire, por ejemplo- pareciera más bien dispuesta a hallar disonancias, o formas desagradables: efectos contenidos en la figura de la tos. De allí la necesidad, en este poema en particular, de encontrar el momento adecuado para que la musa descienda y así impedir que las inspiraciones que sugiera se parezcan demasiado a las que se espera evitar: “si vieras las cabriolas de la luna sobre el río/ no descenderías jamás...”. Una luna que hace cabriolas es una imagen ligada a los textos epigonales que contrasta con el deslizamiento que propondría esta musa de tos cavernosa.

En este movimiento, entonces, la lengua olivariana no desecha formas de decir cristalizadas y citas de materiales diversos para conformar con ese cruce, un nuevo discurso. Combina, por ejemplo para describir a la musa, espacios retóricos heterogéneos: “y empero eres un producto de ciudad/ flor de trapo, y fue tu tallo / la cuerda donde saltabas en tu mocedad”. Por una parte, estos versos proponen un retrato prosaico y despersonalizado (“producto de ciudad”), y al mismo tiempo, incorporan en la descripción

de ese producto urbano una metáfora asociada al universo del tango³⁷⁵ que refiere a la prostituta. Olivari elige esa metáfora cristalizada, pero la amplía y la oscurece (“y fue tu tallo / la cuerda donde saltabas en tu mocedad”). Como reseñamos anteriormente, los poemas trabajan con materiales vinculados a las zonas populares de la cultura que aquí cruza con diferentes imaginarios: el decadente (“¡Oh! la cara ojerosa de esa casa vieja, y verde/ por la tímida hiedra como una verde lepra”; “la luna enferma de la ciudad”); el romántico (“aquellos versos, ¿recuerdas?, dílos/ con tu voz recogida, tan blanca y tan fría...”); y el vanguardista (“la mortecina luz de mis ojos paso/ desde el heroico techo de la imperial”; “el paisaje lacio pende de los hilos/como un periódico ilustrado”). De este modo, compone una nueva lengua poética que figuradamente, se produce durante el desplazamiento por la urbe y que no descarta los materiales que encuentra a su paso. Esto, además, ocurre mientras el sujeto poético espera el descenso de su musa, con su tos. Así lo explicita en la última estrofa:

te encontraré un día cuando tu cavernosa tos
como un pájaro aciago su círculo haga,
-con algo del rito de una vieja maga,
sobre el destartado techo de la imperial

La tos cierra de esta forma, la búsqueda del poeta, aunque traslada su realización a un tiempo hipotético. A su vez, esa visión de la musa como deidad que desciende de los cielos produce una percepción que podría calificarse de fantástica y quiebra, en ese sentido, cualquier ilusión referencial.

Es decir que si en *La amada infiel*, el sujeto poético asumía su tartamudez con cierta resignación fatalista; en estos poemas la tos compone el ideal poético y parece más bien una decisión hacia la que se dirige este sujeto. En definitiva, la tos como poética (esto es, no solamente la ruptura con los patrones de métrica y ritmo clásicos; sino también el desplazamiento de una concepción de lenguaje que enfatiza el significante como palabra poética, y además, la elección de materiales desprestigiados) es una de las formas en que estas escrituras imaginan y producen una refutación vanguardista.

³⁷⁵ “Flor de trapo” es el título de un tango editado en 1920, con letra de Luis Roldán.

Una consecuencia del deslizamiento hacia una concepción no exclusivamente referencial de la palabra se registra en ciertos momentos de los poemas que corroen la posibilidad de una lectura realista. En otras palabras, la figura también sirve para desestabilizar un modo de leer que identificaba al sujeto poético con el autor real, y a los contenidos de los poemas, con sucesos y sentimientos efectivamente acaecidos. Se trata de la continuidad de un movimiento cuyos inicios se localizan en la escritura de las narraciones realistas (los relatos de los comienzos), donde despunta una desconfianza incipiente en las posibilidades miméticas del lenguaje que, por el contrario, no puede aún leerse en prólogos y declaraciones.

Este cuestionamiento se puede seguir en “Domingo burgués”.³⁷⁶ Se trata de un poema de tono humorístico compuesto por cuartetos (con la excepción de la estrofa número catorce, de ocho versos) en su mayoría de octosílabos de rima consonante. Regularidad que interrumpe la quinta estrofa (8-9-10-8 sílabas) que introduce otra voz (“como diciendo: «Esto es nada, / lo hizo el tipo de mi lado»”); algunos eneasílabos y el último verso, también irregular. En los primeros sesenta octosílabos, el sujeto poético relata un paseo por Palermo junto a su novia, la hermana de ella y su marido. Pero de repente, el verso sesenta y uno (un eneasílabo: “Imaginación de poeta”) corta abruptamente con el tono y los contenidos de las estrofas previas y además, las propone como relato ficcional: el paseo por Palermo y el conjunto de los detalles referidos serían entonces, una consecuencia de la “Imaginación de poeta”. Es más, el sujeto que habla los define -en una reflexión que recae sobre el mismo poema- como parte de una escena producto de su escritura: se trata, dice, de un “Cuadrito burgués que tejo”.

En otros términos: si el poema parecía girar en torno a un sujeto poético que -en un tono autoirónico y bromista (“Este poeta con cara/de empleado nacional, /-su elegancia un poco rara/ de premio Municipal.-”)- relataba el paseo dominical de la familia burguesa (“con tu hermana la casada/ y tu cuñado que es sastre,/...(tu hermana ya está preñada, / y el paseo fue un desastre”); en este segundo momento, se revela el procedimiento porque

³⁷⁶ Prieto lee en este poema una “traducción lunfarda, porteña, de los domingos burgueses y mediocres que poetizó Laforgue” y donde “el desvío humorístico termina siendo una marca monótona y, por otra parte, extremadamente atada al efecto producido por la rima” (M. Prieto, “Realismo” 335).

aclara, como dijimos, que la amada y el paseo eran un producto de sus fantasías: “Porque la verdad se diga, / en esta tarde, sabrás: / estoy solo y no mitiga/ mi pena el imaginar...”. La explicitación del carácter imaginado del paseo dominical, así como la posición activa del sujeto que habla en la construcción del cuadrito burgués, estructuran ese segundo momento del poema en un juego de expansión y redefinición a partir el verso “Imaginación de poeta”, que se reescribe en la estrofa siguiente con el más específico “Cuadrito burgués que tejo”.

La estrofa diecisiete comienza reiterando los dos últimos versos de la estrofa anterior y propone una imagen que enfatiza el contraste con la escena del paseo. Aquí el sujeto poético parece encontrarse escribiendo en el interior de una habitación (“Cuadrito burgués que tejo/ en la tarde canserosa,[sic] /mientras retrata el espejo/macilenta mariposa // Mientras retrata el espejo /macilenta mariposa tu cara tuberculosa,/ Rosa, veo de reflejo...”). A su vez, la estrofa siguiente insiste en que el paseo fue posible como una fantasía y lo enuncia en un verso que, al mismo tiempo, construye una posición y una imagen para ese sujeto poético: “Felicidad que me niega/ la vida triste e impiadada, / deseo humilde que alega/una dicha trascurada”. El paseo de este modo, es una felicidad que la vida niega, y un deseo.

Este sentido, que estructura las últimas estrofas de “Domingo burgués”, cierra con un último énfasis en la construcción imaginaria: al tiempo que aclara que el poeta se encuentra solo (es decir que al contrario de lo representado en las estrofas previas, no está en compañía ni de su novia, ni de su familia, ni de Rosa), propone que esta descripción es la situación verdadera:

Porque la verdad se diga,
en esta tarde, sabrás:
estoy solo y no mitiga
mi pena el imaginar...

En este escenario, la tos irrumpe en un verso que rompe la métrica y la acentuación predominantes en el “cuadrito burgués”, y a la vez contribuye a desbaratar la lectura realista porque, aunque el sujeto poético reitera que se encuentra solo, agrega

ambiguamente que está con su musa y que la escucha toser, o mejor, que lo alcanza el ruido de su tos:

¡Estoy solo y más que nunca
estando solos los dos!
...me llega la risa trunca
de tu tos, de tu tos, de tu tos...

Lejos de las cantarinas, o las cristalinas y sonoras risas modernistas, esta “risa trunca”, risa que se entrecorta, formula junto con la tos una figura que retoma las sugerencias fantásticas (o más bien, fantasmagóricas) de otros poemas, como los versos finales de “En ómnibus de doble piso voy en tu busca...”, donde la tos era cavernosa. La tos que parece llegar de un espacio indefinido y podría tener el tono de una burla opera de esta forma, como una línea de fuga en un poema que se inicia como una anotación realista y luego se propone como una invención.

En suma, la figura de la tos en “Domingo burgués”, como en el resto de los poemas que analizamos, recuerda y condensa la particularidad de esta escritura en su búsqueda de corrosión de las formas líricas tradicionales y dominantes en ese espacio de la cultura. Es decir que cuando *ataca* la tos, el habla o el recitado fluidos, se truncan. De esta forma, la tos participa de una serie de imágenes, de asociaciones y descripciones que se distancian del lirismo modernista y que cuestionan una noción de poesía como terreno privilegiado de lo sublime y armónico.

Asimismo, en “Domingo burgués”, la tos se vincula a una forma de la carencia porque el sujeto poético manifiesta su tristeza diciendo una dicha que no tiene (“Felicidad que me niega/ la vida triste e impiadada”), o que solo alcanza imaginariamente (“Imaginación de poeta/ feliz en dicha serena”). Pero además, según el mismo sujeto poético, se trata de una dicha burguesa: esos son los términos que emplea para calificar el paseo de domingo. Y si bien podría leerse en clave bromista y como un gesto rebelde, también sugiere una figura de poeta desclasado porque no solo es capaz de adaptarse imaginariamente al cuadrado burgués, sino que al sugerir que esa escena es parte de sus fantasías, insinúa su deseo (“Paseándonos por Palermo/con cara de bien comidos [...] Yo,

el insumiso y el loco, /terror de ricos parientes, /con mi junquillo barroco, / sin nicotina los dientes...”). En este sentido, esa tos que como una risa fantasmagórica parece oírse en los versos finales “llega” para recordarle al sujeto poético su posición, es decir su carencia, pero en ese mismo acto le *dicta* el poema, con lo cual invierte o desestabiliza el valor absolutamente negativo de la falta.

Aunque la tos es la figura que permite sintetizar el tipo de desmusicalización y de rupturas que singularizan *La musa de la mala pata*, y, por su parte, cada uno de los poemarios propone una inflexión en el modo de correr la musicalidad –además de que resulta posible pensar en cada uno diferentes problemas-; también es factible establecer continuidades y reformulaciones. Así, la tos como condensación de sentidos diversos vuelve a aparecer en un poema de *El gato escaldado*, que retoma la formulación de este aspecto del programa desde la escritura poética. En el poema “El éxodo”, entonces, puede seguir pensándose el modo en que la figura de la tos corroe la lectura referencial, participa en la composición de una escena de escritura y al mismo tiempo, posibilita una reflexión programática sobre el uso de la rima.

Si bien en una primera instancia el poema pareciera referir al desalojo de una prostituta de las calles del centro (“y comenzó tu éxodo/de Corrientes y Talcahuano// Ya no estás en tu parada”), pronto se advierte que también relata la situación del poeta que no encuentra a su musa (“¡Siempre la ausencia y el perderte y no hallarte [...] (Sin ti/-y sin vueltas-/nos tendremos que ir/¡oh, alma desierta!/ A París”). Es esta búsqueda la que motiva la escritura en tanto el probable itinerario de la prostituta justifica las especulaciones del sujeto poético sobre ese recorrido, y sobre el modo de escribirlo: “ni tampoco nadie como yo tergiversará tu derrotero”. Pero el verso señala, a su vez, que el sujeto que habla identifica a este tema como propio o, por lo menos, como singular de su escritura; como su distinción. Así, el derrotero de la musa y las deliberaciones del sujeto poético al respecto constituyen uno de los clivajes para leer este poema que, en este sentido, tendría como tema la escritura poética.

De hecho, el yo que habla se autfigura escribiendo y planificando su texto. En verdad, imagina tanto sus andanzas como las de su musa prostituta mientras está sentado en un bar esperando su regreso: “Estoy espiritualizándome para tu viaje de vuelta, / (¿vendrás

a morir en la orilla de la mesa de la lechería”. Que la relación con la prostituta y su búsqueda se trata de una situación imaginada, o mejor, que se trata de la ficcionalización de una escena de escritura, lo prueban los verbos “imagino”; “pongamos”; “divaguemos”; los adverbios “además” y “acaso” que escanden los versos (“Y además, (soplémonos los mocos/que se imaginará alguno que te estoy llorando)/ además...imagino: [...] Estación “Los Cocos”,/ pongamos”; “Y, acaso...divaguemos, ¡Oh! sensibilidad,/Tan nueva que piensa en esto”³⁷⁷). En otros términos: las palabras elegidas –que producen el efecto de una conversación- explicitan el procedimiento de ficcionalización, son las marcas que indican el artificio de la escritura. En el mismo sentido se inscriben las apelaciones al lector, generalmente entre paréntesis: “(si Ud. no se opone, lector canalla y hermano)”.

Conjuntamente, el sujeto poético incluye en este cuadro imaginado una reflexión sobre el uso de la rima. En la mayoría de los poemas de *El gato escaldado*, la rima se produce entre versos sueltos o en algunas estrofas de manera esporádica y, mientras que muchas veces no pareciera haber otra lógica para su empleo más que la de acentuar el contraste con los versos no rimados, en ocasiones la rima cumple con una función precisa: contribuye a su propia devaluación y cuestionamiento, ya sea a partir de la banalización de las combinaciones, ya sea en versos que además sugieren la inadecuación del recurso sonoro. “Porque el verso rimado –afirma Olivari en el prólogo del poemario- es para haraganes que se dejan llevar por el rumor de organito de la música de vals de los sonetos”. Una proposición similar –prácticamente formulada en los mismos términos- escribe en “El éxodo”. Aquí el sujeto poético, mientras espera en la mesa de la lechería, conjetura sobre el destino de la prostituta (“Y además, (soplémonos los mocos/ que se imaginará alguno que te estoy llorando)/ además...imagino:[...] Estación “Los Cocos”, / pongamos”) y desarrolla una escena imaginaria en una tirada continua de 20 versos (la estrofa tiene 36),

³⁷⁷ Aquí, la novedad de esta sensibilidad parece residir en la necesidad de reconocimiento, pero un reconocimiento que podría describirse imaginado en consonancia con el que podría tener una estrella cinematográfica. Copiamos también el resto de los versos donde leemos este sentido: ““Y, acaso...divaguemos, ¡Oh! sensibilidad, /Tan nueva que piensa en esto,-/ mi retrato recortado de una revista/ en la fina arista/ del espejo del lavabo.” (“El éxodo”). Es decir, no se trata solamente de imaginar que la musa prostituta se acuerda de él, sino que sabe de su oficio de escritor, y que sobre todo, es un escritor cuyo retrato aparece en las revistas. Este modo de describir “la nueva sensibilidad” puede conectarse con las afirmaciones de Olivari en la autobiografía que precede *Historia de una muchachita loca*, cuando aclara que escribió novelas cortas “sea para enseñarle el retrato a la novia, sea para halagar el orgullo de los papás” (Olivari 4)”.

que contiene un momento donde podría leerse una formulación poética del enunciado explicitado en el prólogo y, en este sentido, una intervención sobre el verso rimado:

Un farol que cuaja un lagrimón de aceite de potro
y otro
en el organillo, donde aún subsiste
persiste
insiste
el “Vals de las Olas”.

La rima “*subsiste*”, “*persiste*” e “*insiste*” como vals de organito. La rima, según también afirmaba Olivari en el prólogo, produce un efecto musical equiparable a un vals, que además, es un vals ejecutado en un “organillo”, es decir, una reproducción musical *barata* y masiva. En tanto subsiste y persiste, el poema la define como residual; y aquí la definición de lo residual podría pensarse junto con Williams (*Marxismo y literatura*) puesto que como indican los verbos rimados (subsiste, persiste, insiste) refiere a un elemento del pasado, pero aún activo en el presente. En términos del Olivari de este poema: la rima es un elemento que subsiste, persiste e insiste en la cultura; y específicamente, en el espacio en que el sujeto poético imagina a su musa. Más aún: adonde cree el sujeto poético que va su musa cuando no está con él; en una descripción de la musa emparentada con la de “Extracto ecléctico [...]” que “[amaba] los vales migratorios de Leo Fall” o de “Hermana”, por ejemplo, que el sujeto poético compartía con saineteros, payadores o los autores de “El Alma que canta”.

Pero la tos –que también es un rasgo de la musa (en los versos que siguen se asocia gracias a la rima, a su voz)- se introduce inmediatamente para desbaratar la escena:

Todo está muy bien porque es imaginado,
pero fluctúa
en la garúa
de tu poblado
la esquirla que en tu pecho punza tos,

fina aguja del rascacielos
 donde, como en un séptimo cielo,
 escuché tu voz.

Si la rima es admisible (“Todo está muy bien”) en un nivel enunciativo en el marco de una situación hipotética, imaginada, y para decir un desacuerdo (el desacuerdo con una poesía que suene como la música de los organitos); el adversativo “pero”, por su parte, introduce aquello que no estaría “muy bien”: según la sintaxis del poema se trata de la tos y la disonancia (en tanto se contrapone al vals), la “esquirla” que “fluctúa” y “punza”. Estos versos, entonces, se oponen a los anteriores para enunciar que en el poblado de la musa coexisten la musicalidad armónica y persistente del vals con el ruido fluctuante y molesto – la imagen sugiere que es hiriente- de la tos. La adversativa, sin embargo, apunta que es el segundo miembro en la valoración (es decir, la tos) el que predomina.

Y en verdad, las estrofas sugieren que habría otro uso admisible de la rima: el que participa en la construcción de significado, según propone la asociación entre tos y voz. Esto refuerza el cuestionamiento de la rima como un recurso exclusivamente vinculado al efecto sonoro. En este sentido, también podría pensarse como una respuesta a la sentencia de Lugones: “Amor y rima: esto es toda la poesía, en efecto”. Es decir que Olivari opone a una poesía regida por la rima, un uso selectivo del recurso en función de la construcción de significado, antes que de la producción de una sonoridad. Si por un lado, la descalificación de la poesía con rima y la simultánea escritura –a través de la musa que persigue o que el sujeto poético identifica como propia- de formas de la cultura que explotan ese recurso, señala en los poemas esa posición ambigua y ambivalente del sujeto textual con respecto a la zona ampliada de la cultura; a su vez, la posibilidad de encontrar otras formas de usar el recurso, y ya no solamente las humorísticas, parece otro tipo de respuesta al interés por atraer los diferentes circuitos de producción y consumo.

Un cuestión más: esa misma adversativa determina que la tos podría ser tanto una presencia *real* dentro de la escena -lo no imaginado por ese primer verso de la estrofa: “Todo está muy bien porque es imaginado,/pero [...]”-, cuanto signo de un malestar, aquello que, como una respuesta, no estaría muy bien. Con todo, lo cierto es que el sentido se escapa: en términos del poema “fluctúa”, se dispersa al igual que la “garúa”, se

fragmenta como “la esquirra”. Sin embargo, podríamos arriesgar una lectura a condición de que se tenga en cuenta esta ambigüedad: la asociación con el malestar en el marco del poema, pero sobre todo en una literatura que enfatiza que también la poesía puede ser escritura de invención –y además, que pone en escena a un sujeto poético que se exhibe pensando en los procedimientos de la escritura (es decir que hace de la experiencia de escritura materia poética y no simplemente rememora situaciones vividas o vistas)- sugiere que en ese contexto -idealmente controlado, producido, por la voluntad del poeta- también puede ocurrir una irrupción imprevista. Ese elemento molesto, punzante y hasta incontrolado e incontrolable que fatalmente emerge (la tos sería una de sus figuras) propone un modo de definir esta literatura de Olivari. A su vez, la emergencia de un componente irracional permite pensarla, por ejemplo, en relación (aunque no necesariamente buscada) con el surrealismo y en este sentido, argumenta a favor de su descripción como una escritura moderna.

3.3.-Serruchar versos

Si en *La amada infiel* y en *La musa de la mala pata*, la intención de ruptura supuso una defensa de lo fallido y la elevación de la carencia a principio constructivo, además de su tematización -es decir que implicó moverse en una línea que por su novedad resultaba borrosa para muchos lectores que vieron en esa elección lisa y llanamente una marca de la ignorancia de su autor-; en *El gato escaldado* parece predominar, junto con la selección de materiales asociados a la cultura popular y desprestigiados (como las abundantes “malas palabras”), y un sujeto posicionado en un lugar antagonista con respecto a la norma dominante (en autofiguras al estilo de “encontró en mi puerca,/ cabeza de poeta mal hablado”), la voluntad de exhibir un dominio de los recursos rítmicos y retóricos de la lengua poética; esto es, demostrar control y uso deliberado junto con la devaluación intencional de estos recursos. Es lo que advierte Prieto ("Realismo" 334) en el título del poema “Soneto bien inspirado y mal medido”, donde se manifiesta la intención del poeta de presentar el soneto como irregular y fallido. Por otra parte, el poemario produce un ritmo – una musicalidad- en un sentido menos disonante (menos ríspido y más homogéneo) que en los libros anteriores, al tiempo que se aleja cada vez más, de la prosodia modernista.

¿Cómo se produce esta nueva musicalidad? Centralmente, mediante la profundización de dos aspectos: uno, la selección léxica y el otro, la sintaxis del verso.

En *El gato escaldado* (1929), el ripio y la disonancia –en tanto recursos que intencionalmente socavan una musicalidad lírica asentada en patrones clásicos donde domina cierta regularidad-, alternan con una prosodia donde el ritmo está marcado por la sonoridad de una palabra poética muchas veces no tradicional, y fonéticamente potente, reforzada por abundantes aliteraciones, reiteraciones y paralelismos (“acaso para aullarlas con tu voz de perra jadeante/traqueteante/ bamboleante” (“O-to-ri-no-la-rin-go-lo-gí-a”); “Gorgoritos de piletas/y crugido [sic] de hueso en las rodillas de la pupila” (“San Fernando”); etc.).

Asimismo, el segundo aspecto en el que se registra una mayor intervención es en la métrica, evidente en la preferencia por un verso corto, de dos y de tres sílabas. Algunos participan de encabalgamientos y otros producen cortes abruptos, es decir que no se adecúan a la pausa acentual. Intensifican, en este sentido, la producción de un ritmo con períodos propios. La figura de la tartamudez que además de explicitarse en la imagen de la lira, se insinúa a través del ripio en *La amada infiel*; que en *La musa de la mala pata* es irrupción explícita de disonancias e interrupción a través de la figura de la tos; en *El gato escaldado* decanta en un “verso serruchado” que en tanto verso corto puede leerse también como una forma de tartamudeo, en tanto lo que se enfatiza es el ritmo de corte continuo y reiterado.

Así lo define el sujeto poético de “Canción de los libros futuros”, el último poema de *El gato escaldado*: “mi verso torcido y serruchado tiene barro en los botines”. Si el corte del serrucho sugiere la elaboración de una superficie tosca y rugosa, y a esto se le agrega que está mal hecho porque quedó torcido, los botines embarrados refuerzan la posición del desaliñado y del poeta pobre. Al mismo tiempo, el sujeto que habla se autodefine como porteño porque en diálogo con la ciudad, aclara que ese barro “Es la última tierra de tus excavaciones”, y también como lo nuevo –aquí ligado a lo moderno-, porque se trata de la tierra “de los futuros rascacielos, / que ya están haciendo su ademán de granito en tu cielo cuadrulado”. A su vez, el serrucho produce una superficie que no puede ser aterciopelada, ni permite la lisura de lo que fluye. Serruchar es un trabajo duro y

ruidoso. Pero además, la definición aplicada al verso remite a un corte tosco improbable de imaginar ya no solamente en un verso modernista, sino para una tradición que asocia la poesía a la delicadeza de lo sublime y que si la vincula con algún oficio, es con el del orfebre. Si entonces, a esta descripción sumamos lo que condensa la imagen del barro en los botines es posible advertir que el conjunto de los problemas analizados se encuentran sintetizados en ese verso.

Esta búsqueda de una sonoridad y un ritmo que podríamos llamar vanguardista se explicita en la especie de epitafio que propone el “Poema en forma de cruz para Bárbara La Mar”. Aunque el poema se dirige a una actriz de cine recientemente fallecida de tuberculosis, Bárbara La Marr,³⁷⁸ evita el recuerdo nostálgico y el tono de lamento (“Tu recuerdo, ¡qué tonto si romántico, qué bello si canalla!”). Al contrario, provoca un efecto cómico mediante un juego de sonidos producidos por la semejanza fonética entre el nombre de la actriz y la palabra gárgara. Esto, sumado a la repetición del estribillo, a su vez marca el ritmo por momentos entrecortado del poema:

Bár...ba...ra...
tu nombre es una gárgara
de anís
y una “apris”
de fondo tumular.

La figura de la gárgara propone una sonoridad además, construida por las aliteraciones y las reiteraciones (“Te recuerdo virgen y muerta, Bárbara!/en un dulce recuerdo reumático y romántico”; “¡oh, Bárbara,/ Bárbara La Mar...!”) que producen un efecto similar al tartamudeo (“Bár...ba...ra.../tu nombre es una gárgara”; “Quiero prolongar tu nombre en la campana/ de tu asfixia: Bár...ba...ra...”). Lo que este poema subraya, entonces, es el juego con los significantes y, en este sentido, más allá de la admiración por la actriz, el valor referencial de la palabra se desplaza y gracias a ese juego de semejanzas fonéticas que conecta *gárgara* con *Bárbara*, se produce -como en “Antiguo

³⁷⁸ A Bárbara La Marr (1897-1926), Olivari le dedica como “Homenaje póstumo”, *El hombre de la baraja y la puñalada* (1933): “a los pulmones vencidos de Bárbara La Marr”.

almacén “A la ciudad de Génova”- una vinculación entre dos palabras que remiten a rasgos de esta poética: la gárgara como figura que sintetiza un tipo de sonoridad poética molesta, si se quiere, rasposa, y lo bárbaro, como término asociado con la barbarie plebeya por la cultura local.

Reiteramos, entonces, que junto con el registro de una preocupaciones comunes a los tres poemarios y la construcción de un programa y de una posición, es posible encontrar en cada uno problematizaciones singulares y la elaboración de respuestas propias. Así, el verso acortado y las reiteraciones en *El gato escaldado*, si por un lado, impiden la asimilación al cantito conocido, al mismo tiempo, producen un ritmo en otra clave. Un verso que por su fragmentación propone una música tartamuda. En “El éxodo”, para tomar un caso ya estudiado, el corte produce por ejemplo, dos versos de una sílaba:

que funesta
fué
para nuestra siesta
en
tu cama amansadora de nostalgias.

Como se observa, el efecto de tartamudeo no se vincula aquí a la reiteración de un fonema, sino a la producción de un ritmo entrecortado en comparación con la métrica regular. Gimoteante es la otra palabra que pertenece al diccionario de Olivari y que resulta descriptiva del efecto producido por este tipo de verso. Y como gimotear alude a la poesía llorona, de contenido sentimental, el término condensaría los dos sentidos de la operación: la corrosión de la musicalidad y el cuestionamiento de contenidos y tópicos establecidos especialmente por las literaturas epigonales, como patrimonio de lo poético.

En “Mudanza”, para señalar otro caso donde se puede observar este tipo de ritmo presente en *El gato escaldado*, la última estrofa se compone con versos de hasta seis sílabas y una, dos y tres palabras. Las comas que separan cada verso contribuyen a su vez, a producir cierta ambigüedad en el significado de los últimos tres:

(¡Puah!,

sobre tu regazo,
truhanesco cedazo,
que criba,
mi giba,
moral,
déjame llorar...)

Esta clase de corte producido por la alternancia o la intercalación de tiradas de versos cortos abundan en el poemario.³⁷⁹ Se trata de una forma de composición que produce ritmos heterogéneos dentro de un mismo poema. Mientras que algunos versos se caracterizan por el efecto más bien antirrítmico e incorporan formas del decir prosaicas y ríspidas, como predominaba en los dos poemarios anteriores; otros se diferencian por una cadencia marcada. Un modo de corroer la musicalidad consiste en incorporar aquellos nexos característicos de la prosa informativa (“tal como esas rosas mosquetas” en “El éxodo”). También se registran, como en “San Fernando”, construcciones donde, por ejemplo, una conjunción consecutiva forma de por sí un verso y el ritmo lo marca la aliteración:

mi querida Guadalupe
pues,
de aquí te sacarán por los pies...

Un probable modelo de este verso corto (que también podría pensarse como una preferencia por el verso de arte menor en consonancia con la opción por materiales asociados a la cultura popular) se encuentra en las *Coplas por la muerte de su padre* de Manrique, citadas por Olivari en “San Fernando”:

Para endilgarle a la yunta
esta copla que hago canalla y cazurra:

³⁷⁹ Para agregar algunos casos más, citamos: “te da un escudo oval:/mi bostezo!” (“Blasón”); “en el vaivén grasiento de sus ancas/chamuscadas” (“Esta bestia magnífica y clinuda”); “Extendí la mancha de aceite de mi voz/Y te dije” (“Mística”); etc.

en la entonación:

“Nuestras vidas son los ríos
que van a dar a la mar
que es el morir.
Alla van los señoríos
derechos a se acabar
y consumir...”

Por un lado, la cita de Manrique es otro caso del trabajo con diversos materiales planteado en los poemas: la incorporación rompe con el patrón constructivo del verso afinado en la prosodia para enfatizar, precisamente, el material y su montaje. A su vez, la voz que habla introduce la cita con una aclaración que busca intervenirla, pero no ya en su escritura, sino advirtiendo cuál es el tono que la modula. Así subraya la apropiación -una apropiación que define con los atributos plebeyos (“canalla” y “cazurra”)- a la vez que advierte sobre el modo en que se efectúa.

Esto se suma, de este modo, a la profundización de un procedimiento presente en los poemarios anteriores: la apelación a la memoria del lector a través de frases del lenguaje cotidiano y de la reescritura fragmentaria de poemas divulgados que responden a una prosodia convencional; es decir, palabras, imágenes y versos que juegan con el efecto mnemotécnico. El lector cree estar leyendo algo conocido que lo incentiva a dejarse llevar, antes de terminar la lectura, por un ritmo y por imágenes en apariencia familiares, pero que repentinamente alteran su musicalidad y obligan a detener la lectura y aún volver atrás, para confirmar además, que también las imágenes eran otras. Un ejemplo de este procedimiento asociado a las reescrituras se registra en “Blasón”, el primer poema de *El gato escaldado*, cuyos versos iniciales (“Un árbol de la calle todo lleno/de gorriones; /un fregar de pisos/-matutino salmo de la higiene-/entre locos ritmos de canciones...”) envían a los versos de “Una noche” de José Asunción Silva, muy conocidos en ese momento: “Una noche/una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de alas, /Una noche /en que ardían

en la sombra nupcial y húmeda, las luciérnagas fantásticas”.³⁸⁰ A pesar de que la medida de los versos y la acentuación varían, la estructura paralela (“Una noche toda llena [...] de música de alas” y “Un árbol[...]todo lleno/de gorriones”) y la vaga familiaridad de las imágenes (la música de alas, y aún los murmullos, reenvían al árbol lleno de gorriones, al fregar de pisos y a los locos ritmos de canciones) asocian ambas escrituras y proponen la producción de un ritmo particular que desautomatiza el conocido.

Los poemas utilizan –varios al comienzo, como “Blasón”; “La rezagada” o “Peringundín”- los recursos rítmicos más usuales en las estrofas iniciales, pero inmediatamente, produciendo un corte que contribuye al efecto de tartamudeo, abandonan el recurso convencional a veces con un ripio, a veces con un ritmo diferente. “Peringundín”, por ejemplo, inicia con dos estrofas descriptivas que plantean la escena, los tres primeros versos son de ritmo rápido y marcado:

El vino es malo, la comida escasa,
de mala traza
es la mujer

Las flores son viejas, pintadas, de trapo,
y se oye en el patio,
el resoplido de un borracho
que escupe un tabaco
tan denso de mal como este atardecer

La tercera estrofa altera ese ritmo, que en verdad, había comenzado a desbaratarse en la segunda estrofa, y propone una metáfora que alude a un cambio sonoro:

Corta el silencio, cuchillo de níkel,
un silbato policial.

³⁸⁰ Rogers refiere esta amplia divulgación, aunque en la primera década del siglo XX: “era tan frecuente la admiración del escritor colombiano como las bromas sobre los ecos poéticos que suscitaba”; y menciona los casos de Almafuerite y de Gálvez (*Caras y Caretas* 269). A su vez, la *Selección poética* que citamos en la “Introducción”, incluye el “Nocturno” de Asunción Silva.

La dueña cierra el portal,
pone a la moralidad un dique.

La imagen estilizada del silbido policial, además de *cortar* el clima propuesto por el ritmo y la rima de los primeros versos, insinúa la liquidación de una retórica lírica y la condensación de una forma de entender el lenguaje poético. Estos versos señalan cómo la musicalidad afincada en patrones de regularidad también se degrada, cuestiona y reescribe a partir de las imágenes.

En el conjunto de la obra poética que Olivari escribe durante la década, en suma, las figuraciones sobre la música se ligan a su corrosión, a su degradación y en este sentido, a la producción de una disonancia que desmusicaliza. En un movimiento que va desde la figura de la lira tartamuda en *La amada infiel*, la de la tos de *La musa de la mala pata* hasta el verso serruchado de *El gato escaldado*; desde el piano asmático de “Funambulismo” (“Teje un largo ritmo con el carrasposo/piano asmático del cafetín”) hasta la lira gangosa y de cuerdas oxidadas de “Plegaria única”(“Musa borrosa,/ cuerda herrumbrosa,/lira gangosa”); desde el piano asmático en “El piano solitario” (“Hay un piano en el restaurant, / hay un piano, viejo, asmático”) hasta el afónico de “Nuestra vida en folletín” (“enhebrada en el piano afónico”); desde el sonido de la ciudad moderna que compite con el de la “marimba” (“En el disorde acorde de autos y carriles”) hasta “Presentación” con “Esta canción desolada y asmática”; desde “El tenor atónico” (es decir, el tenor sin tono o fuera de tono) de los “Valses nobles y sentimentales” (sobre los que la dedicatoria aclara “que no tienen nada de noble ni de sentimental”) que “desafina su «arieta» constante” y “se ahorca en un gallo” hasta “El musicante rengó” que pierde su condición de músico para ser “un rengó con cuerda” en “La ronda tan linda de descamisados”; desde “y el perpetuo gotear de las canillas mal cerradas...”³⁸¹ (“¿Sabes compañero?”) hasta el grito de dolor capaz de remedar un acorde de “El tenor atónico” (“y un señor a quien pisan un callo/ resopla un arpegio en tono mayor”), las figuras sobre lo

³⁸¹ En los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, Gironde escribe imágenes emparentadas con las de Olivari, aunque, por supuesto, es otro el efecto rítmico que se busca: “¡Silencio! —grillo afónico que nos mete en el oído—. ¡Cantar de las canillas mal cerradas! —único grillo que le conviene a la ciudad—.” (“Nocturno”).

auditivo desmusicalizan y combinan instrumentos fallados, ejecutantes torpes, canciones y melodías mal tocadas y desprestigiadas para el sujeto poético, sonidos desagradables y ruidosos.

Y si la degradación también recae sobre las melodías que estos artistas de espectáculos barriales eligen (las óperas popularizadas y las canciones románticas aprendidas en los conservatorios) se trata no obstante, de la música que predomina en los espacios en que se ubica el sujeto que habla. En definitiva, se trata de los espacios de la cultura ampliada en los que este sujeto se ubica casi *naturalmente*, no con la mirada del extraño que observa desde afuera. De esta forma, lo nuevo en Olivari se define tanto por el trabajo con materiales imprevistos, no probados por la lírica local hasta el momento y cuyo empleo implicó el abandono de la métrica como patrón constructivo del verso como por el posicionamiento del sujeto poético que encuentra uno de sus impulsos de ruptura más potentes desde la posición menor de un sujeto plebeyo: un sujeto desprestigiado que hace de su tos, de su gargajo, de su carraspera, de su no saber, del escribir mal y de la falta, una estrategia para configurar y autorizar su voz.

Conclusiones

Abundantes y de una diversidad escurridiza, las figuras femeninas que atraviesan y articulan la literatura de Olivari aquí tratada, desde Antonia en “La bien plantada” hasta la prostituta de “El éxodo”, cambian de carácter y de propósitos, pero señalan siempre una irrupción. Introducen un conflicto que descoloca al narrador, al sujeto poético o a los personajes masculinos. Incluso en “La viuda”, el deseo sexual de la mujer ante el cadáver de su marido descoloca un acuerdo sobre lo literario: la reescritura de las convenciones culturales y literarias que rigen el culto a los muertos y el empleo de un diccionario no considerado poético por las concepciones dominantes en el período. En los relatos y poemas, los personajes y las voces femeninas hablan de un desajuste y condensan significados diversos en torno a su irrupción. En este sentido, no las leímos como representaciones realistas –o esto no fue propuesto como única lectura-, sino como figuras. Es decir, como respuestas según lo explica Williams: formas elaboradas en la escritura literaria para imaginar o explicarse la emergencia de un nuevo sujeto social, con una lengua y una experiencia que de ningún modo se piensan definidas o estables. Permiten, en este sentido, sintetizar las líneas que siguió el trabajo: la construcción y recorridos de un nuevo tipo de escritor moderno; la elaboración de una lengua literaria, y la configuración de un proyecto estético que asegurara un lugar en la literatura local. Estas líneas fueron pensadas como los hilos de una trama que hizo posible vislumbrar un proceso marcado por el cambio. Se trataba de espacios culturales y literarios en expansión, del crecimiento de la industria cultural, de una lengua inestable, de nuevos y más diversos modos de imaginar las prácticas literarias. En definitiva, un cambio que, para decirlo sintéticamente, consistió en la incorporación de nuevos sujetos sociales en el espacio cultural y literario letrado. En este marco, seguir las figuras femeninas estudiadas permite recomponer el recorrido que desarrollamos.

De este modo, con la adolescente de “El verdadero encanto de la bohemia”, con Nélide en *Historia de una muchachita loca*, o las hermanas de *La carne humillada*, aparece en la escritura una cultura que ya había comenzado a mercantilizarse. Los amores que en cada uno de estos relatos provocan los personajes femeninos, permitieron establecer qué

podía percibirse como *viejo*: cuáles eran las estéticas, las figuras de escritor y los modos de pensar la literatura, vistos como residuales. Aunque al mismo tiempo, se trataba de imágenes, prácticas y nociones sobre lo literario que les permitían a las figuras de sujetos emergentes delineadas en los relatos, apenas iniciados los años de 1920, comenzar a escribir y a imaginar una identidad de escritores. El primer capítulo se ocupó, entonces, de las respuestas provisionarias, estratégicas o ficcionales, que definen y redefinen la identidad profesional del escritor elaboradas en las escrituras de Olivari, como un problema no solamente estético, sino también económico. O mejor, como una respuesta donde las prácticas estéticas se construyen en interrelación compleja con las económicas. Seguimos, en este sentido, los recorridos de Olivari en el campo literario para reparar en que el hecho de asumir una nueva posición no implica necesariamente, borrar las asunciones previas. Se trata, más bien, de una redefinición de los lugares que ya habían comenzado a construirse. Así, la trayectoria del escritor se parece más al dibujo de una red o de un espiral que a la unidireccionalidad que sugieren las imágenes del camino o de la escalera.

Pensar desde esta perspectiva la relación entre las colecciones de literatura barata y los escritores que luego organizarán Boedo puede abrir nuevas líneas de análisis para el estudio, todavía pendiente, de esta zona de la literatura. Algo similar sucede con la participación simultánea de Olivari en *Crítica* y en *Martín Fierro*, apenas esbozada en este trabajo. Sus intervenciones, así como las de Enrique González Tuñón y otros escritores jóvenes, sugieren interrelaciones que exceden las que pueden suponerse a partir del suplemento cultural *Crítica Magazine*, editado entre noviembre de 1926 y mayo de 1927, y que reúne a las firmas del martinfierrismo. Si bien Silvia Saítta (*Regueros de tinta*), planteó algunos de estos vínculos y sus implicancias, aún no fueron investigados en detalle y revisarlos parece central en un estudio de la formación vanguardista que espere reponer la complejidad de sus manifestaciones y de su constitución. Al mismo tiempo (como lo prueba la reseña de Olivari al libro *Tangos* de E. González Tuñón que estudiamos; o para agregar un ejemplo que no consideramos por su lateralidad con respecto a este trabajo, la polémica que Borges sostiene con Last Reason sobre el origen del tango y del lunfardo), la ampliación del corpus revela, además de nuevos problemas o perspectivas (las que surgen en una primera aproximación se vinculan a las relaciones del circuito restringido con los medios de comunicación de alcance masivo), la presencia de una red de actores sociales

en la que por lo menos, habría que reparar. Se trata de escritores, periodistas y estudiosos cuya visibilidad para la historia y la crítica literaria fue variando con el transcurso del tiempo, pero que sin embargo, pudieron incidir en las tomas de posición de los nombres más reconocidos.

En el segundo capítulo, personajes como el de “Antonia” articularon la irrupción de un lenguaje que aparecía figurado, a la vez, como ajeno y como propio para el narrador. Pero que en todo caso, resultaba extraño según las convenciones más aceptadas sobre la lengua y el estilo literarios. El recorrido propuesto permitió advertir cómo la valoración se fue modificando y así, aquello que aparecía como incontrolado y conflictivo en lugar de desaparecer, fue tomando la forma de una estrategia. Una estrategia de reconversión bajo la figura de *la musa plebeya*. Reconversión porque aquello que en las primeras escrituras se rechazaba en tanto exhibía los signos de un desprestigio plebeyo, a medida que Olivari continúa escribiendo, se vuelve programático. Reconversión también, porque de este modo, funda los procedimientos a partir de los cuales la escritura logra desplazarse de la norma. En ese movimiento, que produce la construcción de una lengua literaria, lo popular se define y redefine. Hacer dialogar estas construcciones con los discursos sobre la lengua y la literatura que elaboraron las fracciones dominantes en el campo literario del período permitió describir esas redefiniciones como la emergencia de una novedad en la institución literaria de la década. Así, con la figura de “la costurerita”, un eslabón en ese desarrollo, también se reconvierte la voz del sujeto poético. Ya no es el personaje del joven escritor descolocado, que fracasaba ante los valores de una cultura mercantil por causa de su idealismo, sino una voz que adopta una perspectiva irónica para hablar de esas creencias y de esos parámetros. En este punto, la escritura de Carriego adquiere una importancia que no había sido profundizada antes y que insinúa posibles recorridos de investigación para el conjunto de los escritores jóvenes del período.

Lo que irrumpe con la musa plebeya de *La musa de la mala pata*, según profundizó el tercer capítulo, es la posición de un sujeto poético definido por sus ambigüedades y ambivalencias. Buscamos aquí explicar y precisar lo popular sobre todo a partir de la visión que se configura en las escrituras; pero no como pura positividad, sino como una posición que también se construye plebeya, menor, desprestigiada y que compone la figura de un

sujeto desaturado. Lo popular, que a partir de sus vínculos con las apropiaciones de los sectores emergentes vinculados a la modernización, nombramos como plebeyo, se evidencia en las escrituras como una tensión irresuelta. Una lucha en la cual los límites entre lo que se debería descartar o podría componer lo literario, se definen y redefinen permanentemente, y que puede rastrearse en la incomodidad del sujeto poético, en sus ambivalencias y ambigüedades.

Junto con la amada que se aburre y abandona al poeta, con la que tose, la que cojea, o la saxofonista que no sabe tocar bien el saxofón, Olivari propone una poética de la desmusicalización. En su poesía, la falla corroe una concepción lírica asociada a la armonía, donde el ruido y el ripio exponen las torpezas de una mala escritura. Es decir, postula otra forma de la reconversión que hace de lo erróneo, de lo poco y lo desprestigiado un valor para definir la novedad. Una novedad que fue leída –y no solamente durante la década- como una escritura *mala* o, en términos más amables, una escritura *desprolija* o *despareja*.

En este sentido, la literatura de Baudelaire, de Verlaine o de Rimbaud, e incluso de Villon, sin duda incidieron en que fuese posible para Olivari producir ese desplazamiento que intentamos describir. Los estudios especializados han señalado insistentemente la presencia de estos autores que aparecen citados, nombrados y reescritos en sus textos, y que participan de una tradición que contribuyó a esa desaturación del sujeto poético y desacralización de los contenidos literarios. Bares, prostitutas, sujetos pobres y marginales, espacios degradados, entre otros, como es sabido, son posibles literarios a partir de estas tradiciones. Sin embargo, en este trabajo seguimos una perspectiva que buscó restablecer las conexiones de la obra particular con la organización general en que se expresa (Williams, *La larga revolución; Marxismo y literatura; El campo y la ciudad*). En este sentido, preferimos reparar en la zona de la cultura local en la que las escrituras emergen ya que es en el diálogo con este espacio que Olivari parece producir algún tipo de novedad en la literatura argentina. En otros términos, si la tradición literaria europea establece algunos de los posibles, en cambio, es a partir de su experiencia presente y en diálogos más o menos conflictivos y más o menos imaginarios con sus contemporáneos que Olivari construye y reformula su literatura y su figura de escritor. Esto pudo advertirse en las alusiones a

Girondo que contienen sus artículos, por ejemplo los que escribió para *Martín Fierro*; en la mención a Julio Noé en el primer poema de *La musa de la mala pata*; en el título de *La amada infiel*, o en el cambio de título para el poemario de *La musa de la mala*. El estudio de las relaciones entre las escrituras de la formación vanguardista desde esta perspectiva es un capítulo de la historia literaria que aún puede revisarse.

La relevancia de la literatura y la figura de Olivari, además de contribuir a un mayor conocimiento de la cultura en la década del 1920, y de restablecer uno de los modos en que se desarrolló el proceso de modernización cultural y literaria, aún podría estudiarse en las décadas posteriores. De tal forma, Miguel Dalmaroni en su trabajo sobre los hermanos Leónidas y Osvaldo Lamborghini, Alejandra Pizarnik y Juan Gelman, señala la presencia de una tradición en la literatura argentina que en una de sus líneas enlazaría a Olivari y que se caracterizaría por su “incompatibilidad con la tradición de la sobriedad, del decoro y del buen gusto (que es erróneo atribuir sólo a Borges o todo a Borges)” (Dalmaroni, *La palabra justa* 89). Para recomponer en un sentido histórico estas vertientes, Dalmaroni cita las formulaciones de escritores como Horacio Salas y Leónidas Lamborghini. En sus declaraciones estos escritores, además, establecen relaciones que durante nuestro trabajo se revelaron claves. Así dice Salas:

Es indudable que, además de los trabajos de Borges y González Tuñón, las experiencias de Oliverio Girondo y Nicolás Olivari (...) brindaron los más remotos antecedentes, que se unieron a la experiencia personal de los miembros de la promoción del '60 (65)

A su vez, Leónidas Lamborghini confirma el lugar que Olivari ocuparía en esta tradición cuando reivindica para su poesía una “continuidad con la línea de los gauchescos, el grotesco, los saineteros, Arlt, el Olivari de *La musa de la mala pata*, los letristas del tango, Marechal” (Dalmaroni, *La palabra justa* 16).

Olivari fue considerado por los estudios especializados uno de los poetas fundamentales de la primera vanguardia histórica argentina, y las afirmaciones citadas ratifican esa descripción a la vez que lo inscriben en una tradición más larga. En este sentido, también resulta relevante que en la actualidad su nombre persista en historias de la literatura, diccionarios específicos, antologías y programas de las materias de literatura argentina en las universidades; o que se reediten sus libros más renombrados. Al mismo tiempo, resulta notoria su presencia tanto en los blogs de escritores como en los de lectores

que seleccionan sus poesías para subir a la web.³⁸² En este contexto se estarían construyendo, podría afirmarse, nuevos modos de leer su producción, lo que también implica la reelaboración de un linaje.

³⁸² También fue tomado en cuenta en los últimos años por los espacios que se proponen rescatar o divulgar escritores y pensadores vinculados al peronismo a partir de su poema inédito en libro: “17 de Octubre” (*Democracia*, 16/10/1952).

Bibliografía

De Nicolás Olivari:

“El matón del arrabal”. Criado Emilio Alonso. *Del aula. Aporte a la enseñanza de la literatura*, Buenos Aires: Impr. Myriam, 1919. 251-255.

«*El epistolario de un neurasténico.*» *Insurrexit* 4 (1920): 5-6.

Carne al sol. Buenos Aires: Tor, 1922.

La carne humillada. Buenos Aires: La Novela de bolsillo 39, 1922.

Historia de una muchachita loca. Buenos Aires La Novela Humana, Ediciones Zola, 1923

¡Bésame en la boca, MaríLuisa! Ave venus física. Buenos Aires: La Novela de bolsillo 53, 1923.

La amada infiel. Buenos Aires: Rañó, 1924

«En omnibus de doble piso voy en tu busca...» *Martín Fierro* 7 (1924): 51.

«A jovem poesía argentina.» *Novissima* (1924).

«Adiós a buenos Aires.» *Martín Fierro* 14 y 15 (1925): 98.

«La aventura de la pantalla.» *Martín Fierro* 20 (1925): 140.

«La moderna literatura brasilera".» *Martín Fierro* 22 (1925): 161.

«La Moderna Literatura Brasileira (conclusión).» *Martín Fierro* 23 (1925): 169.

La musa de la mala pata. Buenos Aires: Martín Fierro, 1926

«"Tangos" por E. González Tuñón.» *Martín Fierro* 33 (1926): 250.

«Extrangulemos al meridiano.» *Martín Fierro* (1927): 356-357.

«Saturnia. Tango-canción.» Buenos Aires: Ricordi, 1927. [Música: Juan de Dios Filiberto]

El gato escaldado. Buenos Aires: Gleizer, 1929.

«Nicolás Olivari tiene la palabra.» *La Literatura Argentina* 14 (1929).

La violeta [1929] Buenos Aires: Editorial Musical Vida Argentina, 1938. [Música: Cátulo Castillo]

“Los lanzallamas”, *Claridad* 239, Buenos Aires, 28 de noviembre 1931.

La mosca verde. Cuento. Buenos Aires: Tor, 1933.

El hombre de la baraja y la puñalada. Estampas cinematográficas. Buenos Aires: Manuel Gleizer, 1933.

Tedio. Buenos Aires: Argentores; 1936.

Diez poemas sin poesía. Buenos Aires: Destiempo, 1938.

Los poemas rezagados. Buenos Aires: Llosibol & Midedogapa, 1946.

La noche es nuestra. Buenos Aires: Ed. Borocaba, 1952.

Los días tienen frío. Buenos Aires: Ed. Brenda, 1958.

El Almacén. Buenos Aires: Tirso, 1959.

Un negro y un fósforo. Cuentos. Buenos Aires: Trenti Rocamora, 1959.

Pas de quatre. Buenos Aires: Trenti Rocamora, 1964.

Mi Buenos Aires querido. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1966.

«Mito y realidad del grupo Martín Fierro.» *Testigo*, 1966.

Olivari Nicolás y Stanchina, Lorenzo. *Manuel Gálvez, ensayo sobre su obra.* Buenos Aires, Agencia General de Librerías, 1924.

Olivari Nicolás y González Tuñón Enrique. *Tengo apuro* (tango), Buenos Aires, 1927.

Olivari Nicolás y González Tuñón Enrique. *Un auxilio en la 34°.* (Sainete en un acto. Estrenado en el Teatro Nuevo el 1° de Octubre de 1927. [Texto inhallable])

Olivari Nicolás y González Tuñón Raúl. *Dan tres vueltas y luego se van.* Buenos Aires: Tor, 1934.

Obra firmada con seudónimo

Arzeno, Diego. Selección de tangos, Buenos Aires, G. Ricordi & C., s/f; 1930; 1931 (Algunos títulos: “Sos reo...pero sos derecho”; “La muñeca se impone”; “Eras toda una papita”; “Dos ojos negros”; entre once registros)

Rodney, Lewis. *La cruz en el círculo.* Trad. Federico García Obregón. Buenos Aires: Gleizer, 1932.

Bibliografía

AA.VV. *Claridad*. Dir. Antonio Zamora, Buenos Aires.

AA.VV. *Historia de la literatura argentina. Capítulo*. Buenos Aires: CEAL, 1980/1986. Tomo 2-3.

AA.VV. *Insurrexit*. Buenos Aires: 1919-1921.

AA.VV. *La Novela semanal*. Buenos Aires: 1917- 1926.

AA.VV. *La Literatura Argentina*. Dir. Lorenzo J. Rosso - Editor: Talleres Tipográficos Rosso; Buenos Aires: 1928-1937.

AA.VV. *Los pensadores*. Dir. Antonio Zamora, Buenos Aires.

AA.VV. *Martín Fierro 1924-1927* (edición facsimilar) Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995.

AA.VV. *Nosotros*. Dir. Giusti, R. y Bianchi, A., Buenos Aires.

Adorno, Th. W. *Teoría estética*. Ed. Rolf Tiedemann. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004 [1970].

Alcalá, May Lorenzo. «Las vanguardias argentina y brasileña frente al espejo.» *Cuadernos Hispanoamericanos* 480 (1990): 89-102.

Alonso Criado, Emilio. *Compendio de literatura argentina*. Buenos Aires, 1908. En www.archive.org. (12/11/2011)

Alonso Criado, Emilio. *Del Aula (Aportes a la enseñanza de la literatura.)* Buenos Aires: Imprenta Myriam, 1919.

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: CEAL, 1980.

Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Literatura/sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.

Altamirano, Carlos. "Proposiciones para una teoría social de la cultura". *Punto de vista* 11, (marzo-junio 1981): 20 y ss.

Altamirano, Carlos. *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

Altamirano, Carlos. *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

Altamirano, Carlos. "Raymond Williams, 1921-1988". *Punto de vista* 33 (setiembre-diciembre 1988): 1-2.

Ansolabehere, Pablo. «Bohemia revolucionaria.» *XVIII Jornadas de Investigación Instituto de Literatura Hispanoamericana*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2003.

Ara, Guillermo. *La literatura argentina contemporánea, 1900-1930*. Buenos Aires: Talleres Gráficos argentinos de Rosso, 1931.

Ara, Guillermo. *Suma de poesía argentina (1538-1968)*. Buenos Aires: Editorial Guadalupe, 1970.

Arlt, Roberto. *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Latina, 1926

Arlt, Roberto. *Los siete locos*. Buenos Aires: Latina, 1929.

Arlt, Roberto. *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Claridad, 1931.

Arlt, Roberto. *El amor brujo*. Buenos Aires: Victoria (Talleres Gráficos Rañó), 1932.

Arlt, Roberto. *Aguafuertes porteñas: Buenos Aires, vida cotidiana*. Buenos Aires: Alianza, 1993 (prólogo de Sylvia Saítta).

Arlt, Roberto. *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Buenos Aires: Losada, 1994 (prólogo de Sylvia Saítta).

Arlt, Roberto. *Tratado de delincuencia. Aguafuertes inéditas*. Buenos Aires: La Página, 1996 (edición de S. Saítta).

Arlt, Roberto. *Notas sobre el cinematógrafo*. Buenos Aires: Simurg, 1997 (edición de G. S. M. Gallo).

Arlt, Roberto. *El jorobadito*. Buenos Aires: Anaconda, 1933.

Arlt, Roberto. *300 millones y Prueba de amor*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Rañó, 1932

Armus, Diego (comp.). *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de historia social argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.

Arnaldos, Martínez. «Presentación. El Cuento semanal: proyecto y proyección.» Monteagudo: *Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría literaria* 12 (2007).

Artundo, Patricia. “Monteiro Lobato y Manuel Gálvez: los emprendimientos editoriales” en *Mario de Andrade e a Argentina*. Sao Paulo: Universidad de Sao Paulo, 2004

Astutti, Adriana. «Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas de la narrativa de Boedo.»

Gramuglio, María Teresa (dir. volumen) y Noé (dir. colección) Jitrik. *Historia Crítica de la Literatura Argentina. El imperio realista*. Vol. 6. Buenos Aires: Emecé, 2002. 417-445.

Auerbach, Eric. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

Badiou, Alan. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2009 [2005].

Bajtín, M. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Barral, 1971.

Balzac, H. «Prólogo». *La Comédie Humaine*. Trad. Castelló Joubert y Bernini. Paris: Conard, 1912

Barletta, Leónidas. *La sensualidad redimida*, Buenos Aires, La Novela de bolsillo 29, 1922.

Barletta, Leónidas. *Los pobres*. Buenos Aires: Los Nuevos, Claridad, 1925.

[http://salton2.fahce.unlp.edu.ar/cgi-](http://salton2.fahce.unlp.edu.ar/cgi-bin/wwwisis/wwwi32.exe/%5Bin=bibhuma/search.in%5D?experta.x=experta.x&pagcien%5Et6100=0&h2%5Et5002=10&h1%5Et5001=1&%5Et7100=libros&expbool%5Et7000=au=Barletta,%20Leonidas)

[bin/wwwisis/wwwi32.exe/%5Bin=bibhuma/search.in%5D?experta.x=experta.x&pagcien%5Et6100=0&h2%5Et5002=10&h1%5Et5001=1&%5Et7100=libros&expbool%5Et7000=au=Barletta,%20Leonidas](http://salton2.fahce.unlp.edu.ar/cgi-bin/wwwisis/wwwi32.exe/%5Bin=bibhuma/search.in%5D?experta.x=experta.x&pagcien%5Et6100=0&h2%5Et5002=10&h1%5Et5001=1&%5Et7100=libros&expbool%5Et7000=au=Barletta,%20Leonidas) Barletta, Leónidas. *Vidas perdidas*. Buenos Aires: Tor, 1926.

Barletta, Leónidas. *Royal Circo*. Buenos Aires: Tor, 1927.

Barletta, Leonidas. [javascript:Link\(](#) *Boedo y Florida, una versión distinta*, Buenos Aires, Metrópolis, 1967.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos Ensayos críticos*. México: Siglo XXI, 1997 [1972].

Barthes, Roland. “El efecto de realidad”. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.

Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Trad. Carlos Pujol. Barcelona: RBA, 1995 [1857].

Bär Ojeda, Ana y Carbone, Rocco. “Estudio preliminar”. Olivari, Nicolás. *Poesías 1920-1930*. Buenos Aires: Malas Palabras Buks, 2005.

Becco, Horacio J. “Olivari, Nicolás”. *Diccionario de literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Huemul, 1984.

Benichou, Paul. *La coronación del escritor 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. México: FCE, 1981.

Benjamin, Walter. *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1980.

<http://salton2.fahce.unlp.edu.ar/cgi-bin/wwwisis/wwwi32.exe/%5Bin=bibhuma/search.in%5D?experta.x=experta.x&pagcien%5Et6100=0&h2%5Et5002=10&h1%5Et5001=1&%5Et7100=libros&expbool%5Et7000=au=Benjamin,%20Walter> Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.

Benjamin, Walter. «Notas sobre los cuadros parisinos.» *Boletín de Estética* 2 ([1939]2005).

Berman Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1992.

Bernini, Emilio. «Tinieblas, el libro extraño de Elías Castelnuovo.» Castelnuovo, Elías. *Tinieblas*. Buenos Aires: Librería Histórica, 2003. 9-19.

Blas Vega, J. “Un capítulo de la literatura secreta de España. La Biblioteca de López Barbadillo y sus amigos (1914-1924)”. *Cuadernos de Bibliofilia. Revista trimestral del libro antiguo*, Madrid, (1980): 53-62.

Bombini, Gustavo. *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-196)*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2004.

Borges, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Sudamericana, [1928]2011.

Borges, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Sudamericana, [1926]2011.

Borges, Jorge Luis. «Evaristo Carriego (1930).» Borges, Jorge Luis. *Obras completas 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé, 1996. 97-172.

Borges, Jorge Luis. *Textos recobrados, 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé, 1997.

Borges, Jorge Luis. «Ultraísmo.» *Nosotros* 39 (1921):151.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas I, 1923-1949*. Barcelona: Emecé, 1996.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.

Bourdieu, Pierre. “Los bienes simbólicos, la producción del valor”, *Punto de vista* 8 (marzo-junio 1980).

Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988.

Bourdieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador”. Pouillon y otros. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, 1967.

Bourdieu, Pierre. «La producción de la creencia.» Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010. 153-229.

Bürger, P. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Península, 1987 [1974].

Bürger, P. "The Institution of 'Art' as a Category in the Sociology of Literature". *Cultural Critique* 2, (winter 1985- 1986).

Bürger, Peter. «La declinación del modernismo.» *Punto de vista* 46 (agosto 1993).

Calinescu, Matei. *Five faces of Modernity*. Durham: Duke University Press, 1983.

Candiano, Leonardo y Lucas Peralta. *Boedo. Orígenes de una literatura militante*. Buenos Aires: Ediciones del CCC. Centro Cultural de la Coop. Floreal Gorini, 2007.

Carriego, Evaristo. *Poesías completas*. Buenos Aires: Losada, 1996.

Carbone, Rocco. «Olivari: en un cruce de coordenadas, la bisectriz es un homenaje.» *Hispanérica* 35.104 (2006): 19-28.

Castelnuovo, Elías. *Tinieblas*. Buenos Aires: Librería Histórica, Colección Los olvidados, [1923]2003.

<http://salton2.fahce.unlp.edu.ar/cgi-bin/wwwisis/wwwi32.exe/%5Bin=bibhuma/search.in%5D?experta.x=experta.x&pagcien%5Et6100=0&h2%5Et5002=10&h1%5Et5001=1&%5Et7100=libros&expbool%5Et7000=au=Castelnuovo,%20Elias> Castelnuovo, Elías. *Malditos*. Buenos Aires: Claridad, 1925.

Castelnuovo, Elías. *Teatro*. Buenos Aires: Sociedad de Publicaciones El Inca, 1929.

Castelnuovo, Elías. *Memorias*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1974.

Catelli, Nora. *Testimonios tangibles*. Barcelona: Anagrama, 2001.

Cavallo, G. y Chartier, R. *Historia de la lectura*. Madrid: Taurus, 2001.

Chartier, Roger. *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVII*. Barcelona: Gedisa, [1992] 1996.

Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 1992.

Chartier, Roger. *Libros lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza, 1993.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Univ. Iberoamericana-ITESO, 2000, 19-33.

Clementi, Hebe. «Avances radicales: de cara al mundo y al país.» Biagini, Hugo y Arturo (directores) Roig. *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX. Identidad, utopía, integración (1900-1930)*. Vol. 1. Buenos Aires: Biblos, 2004. 193-202.

Cobián, Juan Carlos. "Salomé", 1917.

Contreras, Sandra. «En torno a la definición de "pudor artístico": Quiroga, 1916-1917.» (eds.) Chicote, Gloria y Miguel Dalmaroni. *El vendaval de lo nuevo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007. 173-195.

Contursi, Pascual. "La mina del ford", 1924.

Corbiere, Emilio. «Recuerdos de Antonio Zamora.» *Todo es Historia* 172 (1981): 38-39.

Costa Alvarez, Arturo. *Nuestra Lengua*. Segunda Edición. Buenos Aires: Sociedad Editorial Argentina, 1922.

Couselo, Jorge Miguel. «Los orígenes del cineclubismo en la Argentina y «La Gaceta Literaria».» cineclubes.com. En: <<http://www.cineclubesargentina.blogspot.com.ar>>. (12/11/2011).

Dalmaroni, Miguel. "El nacimiento del escritor argentino. De Lugones al caso Becher". *Cuadernos Angers-La Plata* 1, Université' Angers/Universidad Nacional de La Plata, 1996.

Dalmaroni, Miguel. *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria, 1960-2002*. Chile: Melusina, 2004.

Darío, Rubén. *Obras completas*. Buenos Aires: Anaconda, 1948.

Darnton, Robert. *La gran matanza de gatos y otros episodios de la cultura francesa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

De Diego, Rafael. «La Amada infiel, de Nicolás Olivari.» *Nosotros* 47.181 (1924): 230-232.

De Torre Guillermo. "Madrid: meridiano intelectual de Hispanoamérica". *La Gaceta Literaria* 8 (abril 1927). En: Proyecto de filosofía en Español: www.filosofia.org/hem/dep/gac/gt00801a.htm (12/11/2011).

Degiovanni, Fernando. *Los textos de la patria: nacionalismo y políticas culturales en la formación de las colecciones populares de autores clásicos argentinos (1915-1928)*. Tesis doctoral. Universidad de Maryland, 2001.

Del Valle, Enrique. «Contribución a la Bibliografía de Nicolás Olivari.» *Boletín de la Academia Porteña del Lunfardo* 1.4 (1968): 63-88.

Delgado, Verónica. *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias (1896-1913)*. La Plata: Edulp, 2009.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era, [1975]1998.

Derrida, Jacques. *Dar(el) tiempo. I. La moneda falsa*. Barcelona: Paidós, 1995 [1991].

Devoto, Fernando y Madero, Marta (dir.). *Historia de la vida privada. La Argentina plural 1870-1930*. t.2. Buenos Aires: Taurus, 1999.

Díaz, Alejandro. "Etapas de la industrialización argentina". *Ensayos sobre la historia económica argentina*. Buenos Aires: Amorrortu, 1975. 207-271.

Di Tullio, Angela. «Meridianos, polémicas e instituciones: el lugar del idioma.» Manzoni, Celina. *Historia crítica de la literatura: rupturas*. Ed. Noé Jitrik. Vol. 7. Buenos Aires: Emecé Editores, 2009. 569-596.

Di Tullio, Angela. «Antecedentes y derivaciones del voseo argentino.» *Páginas de guarda* 1 (2006): 41-54.

Dieleke, Edgardo. *Los tangos de la vanguardia. Una perspectiva diferente sobre la lógica de funcionamiento de la vanguardia argentina, tesis de Licenciatura*. Buenos Aires: Universidad de San Andrés, 2002.

Discépolo, Enrique Santos. "Que va chaché", 1926.

Dubatti, Jorge. *El teatro de José Echegaray en Buenos Aires (1877-1900)*. «Cervantes virtual.». En: <http://descargas.cervantesvirtual.com>. (11/11/ 2011).

Espósito, Fabio. «El problema del idioma nacional: del Santos Vega a La Guerra Gaucha.» *Orbis Tertius* 4 (1997): 59-75.

Eujenián, Alejandro y Alberto Giordano. «Las revistas de izquierda y la función de la literatura: enseñanza y propaganda.» Gramuglio, María Teresa (dir. del volumen) y Noé (dir.) Jitrik. *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 6. Buenos Aires: Emecé, 2002. 395-415.

Fernández Moreno. *Ciudad*. Buenos Aires: 1917.

Ferreira Funes, Florencia. *Claridad y el internacionalismo americano*. Buenos Aires: Claridad, 1998.

Ferreira, Paulo Sérgio. «Paródia ou paródias?» Miguel Mora, Carlos (coord.). *Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias*. Coimbra: Centro de Línguas e Culturas-Universidade de Aveiro, 2003. 279-300.

Flores, Celedonio. "La musa mistonga", 1926.

Flores, Celedonio. *Chapaleando barro*. Buenos Aires: 1929.

Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1981.

Galasso, N. *Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo*. Buenos Aires: Ediciones del pensamiento nacional, 1986

Gálvez, Manuel. *En el mundo de los seres ficticios, Recuerdos de la vida literaria*. Tomo 2, Buenos Aires, Hachette, 1961.

Galvez, Manuel. *Amigos y maestros de mi juventud (1900-1910)*. Buenos Aires: Ed. Kraft, 1944.

García, Germán. *La novela argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1952.

García Blaya, Ricardo. “Las casas editoras de partituras de tango (1ª parte)”. En: http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/Cronica_editoras2.asp (11/12/ 2011)

García Canclini, Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen, 1982.

García Canclini, Néstor (ed.). *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo, 1987.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.

García Canclini, Néstor. *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: EUDEBA, 1999.

García Cedro, Gabriela. *Boedo y Florida. Una antología crítica*. Buenos Aires: Losada, 2006.

Garramuño, Florencia. *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Germani, Gino y Jorge Graciarena. *Argentina sociedad de masas*. Buenos Aires: EUDEBA, 1965.

Gilman, Claudia. «Polémicas II.» Montaldo, Graciela (dir.). *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Contrapunto, 1989. 51-67.

Giordano, Carlos. «Boedo y el tema social.» *Capítulo. Cuadernos de Literatura Argentina*. Vol. 16. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980. 25-48.

Girondo, Oliverio. *Obra Completa. Edición Crítica*. Ed. Raúl Antelo. Madrid, Barcelona, Lisboa, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Lima, Guatemala, San José, Santiago de Chile: ALLCA XX, Sudamericana, 1999.

Giusti, Roberto F. *Visto y vivido*. Buenos Aires: Losada, 1965.

Gobello, José. *Letras de tango*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura Argentina, 1999.

González Carbalho. “La poesía de Nicolás Olivari”. Olivari Nicolás. *La musa de la mala pata*. Buenos Aires: Deucalión, 1956.

- González Tuñón, Enrique. *Tangos*. Buenos Aires: Gleizer, 1926.
- González Tuñón, Enrique. *El alma de las cosas inanimadas*. Buenos Aires: Gleizer, 1927.
- González Tuñón, Enrique. *La rueda del molino mal pintado*. Buenos Aires: Gleizer, 1928.
- González Tuñón, Enrique. *Camas desde un peso*: 1932.
- González Tuñón, Enrique. *El cielo está lejos*. Buenos Aires: Gleizer, 1933.
- González Tuñón, Raúl. *El violín del diablo*. Buenos Aires: Gleizer, 1926.
- González Tuñón, Raúl. *Miércoles de Ceniza*. Buenos Aires: Gleizer, 1928.
- González Tuñón, Raúl. *La literatura resplandeciente*. Buenos Aires: Boedo-Silbalba, 1976.
- H. C. (Iniciales de Héctor Castillo, pseudónimo de Ernesto Palacio). «Libros nuevos: "Manuel Gálvez, ensayo sobre su obra".» *Martín Fierro* 7 (1924): 53.
- Gorelik, Adrián. «Lo moderno en debate: ciudad, modernidad, modernización.» *Documenta 12 Magazines*. En: www.bazaramericano.com (2009)
- Gorelik, Adrián. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- Gramsci, Antonio. *Cultura y literatura*. Barcelona: Península, 1972.
- Gramsci, Antoni. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1984.
- Gramuglio, María Teresa. "La summa de Bourdieu". *Punto de vista* 6 (diciembre 1993): 38 y ss.
- Gramuglio, María Teresa. "La construcción de la imagen". *La escritura argentina*. Universidad del Litoral, 1992. 35-64.
- Gramuglio, María Teresa (dir.); Jitrik, Noé, (dir. General). *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002.
- Gramuglio, María Teresa. «"El realismo y sus destiempos en la literatura argentina".» Gramuglio, María Teresa y Noé Jitrik. *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Ed. Noé Jitrik. Vol. 6. Buenos Aires: Emecé, 2002. 15-38.
- Gramuglio, María Teresa. «Desconcierto en dos tiempos.» *Punto de vista* 31 (1987): 11-14.
- Grignon, Claude y Passeron, Jean-Calude. *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.

Grillo, María del Carmen. *La revista La Campana de Palo. Arte, literatura, música y anarquismo en el campo de las revistas culturales del período de vanguardia argentino (1920-1930)*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 2008.

Güiraldes, Ricardo. «Carta a Nicolás Olivari.» *Martín Fierro* 33 (1926): 250.

Hall, Stuart. «Notas sobre la desconstrucción de "lo popular".» Samuel, Ralph (comp.). *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1984. 93-110.

Huysmann. *Al revés*. Buenos Aires: Librería Fausto, 1977.

Huysen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, [1986]2006.

H. C. (Iniciales de Héctor Castillo, pseudónimo de Ernesto Palacio). «Libros nuevos: "Manuel Gálvez, ensayo sobre su obra".» *Martín Fierro* 7 (1924): 53.

Isaacson, José. "Prólogo" en Nicolás Olivari, *La musa de la mala pata y el gato escaldado*, Buenos Aires, Ceal, 1982.

Josué, Quesada. *La costurerita que dio aquel mal paso*. Ed. Universidad Nacional de Quilmes. Vol. 110. Buenos Aires: La novela semanal, 1919.

Juárez, Laura. «Estética del `cros a la mandíbula´ y elementos modernista-decadentes en roberto Arlt.» *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria* 10 (2004): 19-29.

Korembli, Bernardo Ezequiel. *Nicolás Olivari: poeta unicaule (un ensayo sobre la originalidad)*. Buenos Aires: Deucalión, 1957.

Korn, Francis. *Los huéspedes del 20*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

Korn, Francis y Luis Alberto (comp.) Romero. *Buenos Aires/ entreguerras. La callada transformación, 1914-1945*. Buenos Aires: Alianza, 2006.

Korn, Guillermo. «Estudio preliminar.» González Tuñón, Enrique. *Tangos*. Buenos Aires: Librería Histórica, [1926]2003. 9-25.

La Razón. "Literatura pornográfica, ñoña o cursi. Nuestra encuesta para averiguar por qué el público, los autores y las casas editoriales facilitan su incremento", 26-4-1923/16-6-1923.

Labeur, Paula. "Modalidades de lectura en La novela semanal". Actas 1º Congreso Internacional CELEHIS de Literatura. Mar del Plata, diciembre del Año 2001 Centro de Letras Hispanoamericanas - Facultad de Humanidades – UNMDP.

Lafleur, Provenzano, Alonso. *Las revistas literarias argentinas (1893-1960)*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

Larra, Raúl. *Leónidas Barletta, el hombre de la campana*. Buenos Aires: Conducta, 1978.

Liernur, Jorge y Silvestri, Graciela. *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura de la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.

López Palmero, M. «"El gato escaldado. Poemas de Nicolás Olivari (reseña)".» *Nosotros* 68.253 (1930): 398-399.

Lugones, Leopoldo. *Historia de Sarmiento*. Buenos Aires: Comisión de Fomento Interamericano, 1945 [1911].

Lugones, Leopoldo. *Obras poéticas completas*. Madrid: Aguilar, 1948.

Mangone, Carlos y Jorge Warley. *El manifiesto: un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 1993.

Manrique, Jorge. *Obra completa*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1974.

Marechal, Leopoldo. «A propósito de La Musa de La mala pata.» *Martín Fierro* 32 (1926): 240.

Mariani, Roberto. *Las acequias y otros poemas*. Buenos Aires: Nosotros, 1921.

Mariani, Roberto. *Culpas ajenas...* Vol. n°233. Buenos Aires: La Novela semanal, 1° de mayo de 1922.

Mariani, Roberto. «"Martín Fierro" y yo.» *Martín Fierro* 7 (1924): 46.

Mariani, Roberto. «La amada infiel por Nicolás Olivari.» *Martín Fierro* 5-6 (1924): 42.

Mariani, Roberto. *Cuentos de la oficina*, 1925.

Mastronardi, Carlos. «El movimiento de Martín Fierro.» *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Vol. 39. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967. 913-936.

Matamoro, Blas. *Historia del tango*. Colección La Historia Popular. Vol. 16. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.

Méndez, Evar. «Rubén Darío, poeta plebeyo.» *Martín Fierro* 1 (1924): 2.

Meyer, Marlyse. *Folhetim, uma história*. Sao Paulo: Companhia Das Letras, 1996.

Mignolo, Walter. «La figura del poeta en la lírica de vanguardia (V.Huidobro, O.Girondo, O. Paz).». *Textos, modelos y metáforas*. México: Universidad Veracruzana, 1981. 61-75.

Mizraje, María Gabriela. “Estudio preliminar”. Nicolás Olivari. *El hombre de la baraja y la puñalada y otros escritos sobre cine*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.

Montaldo, Graciela. “Los años veinte: un problema de historia literaria”. *Filología* 2, UBA, (1987): 119-144.

Montaldo, Graciela (comp.). *Historia social de la literatura argentina. Yrigoyen entre Borges y Arlt*. Buenos Aires: Contrapunto, 1989.

Montaldo, Graciela. *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994.

Montaldo, Graciela. “La disputa por el pueblo: Revistas de izquierda”. Sosnowski Saúl (ed.). *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1999.

Monteleone, Jorge. «Sousens Sans Sou.» Jitrik, Noé (comp.). *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Oficina de Publicaciones del CBC, 1996.

Morales, Isaac. *Los lobos de la noche*. Buenos Aires: La Novela de bolsillo13, 1921.

Muschietti, Delfina. «Oliverio Girondo y el giro de la tradición.» Manzoni, Celina (directora). *Historia crítica de la literatura: rupturas*. Ed. Noé Jitrik. Vol. 7. Buenos Aires: Emecé Editores, 2009. 121-145.

Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española*. Barcelona: Labor, 1995.

Nervo, Amado. *La amada inmóvil*. Buenos Aires: Tor, 1949[1912].

Nervo, Amado. *La lengua y la literatura*. Vol. 22 y 23. Madrid: Biblioteca Nueva, 1920-1922.

Obligado, Rafael. *Santos Vega*. Buenos Aires: Colihue, 1981.

Ojeda Bär, Ana y Rocco Carbone. «Estudio Preliminar.» Olivari, Nicolás. *Poesías 1920-1930*. Buenos Aires: Malas Palabras Buks, 2005. 9-32.

Onega, Gladys. «La inmigración en La Novela Semanal.» Pierini, Margarita (comp.). *Doce cuentos para leer en el tranvía. Antología de La Novela Semanal*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2009. 105-109.

Onega, Gladys. *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Buenos Aires: CEAL, 1982.

Orgambide, Pedro y Yahni, Raúl. "Olivari, Nicolás". *Enciclopedia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970.

Palomar, Francisco. «Los dibujantes de "Martín Fierro".» *Testigo* (1966): 29.

Pastormerlo, Sergio. "Las desigualdades de una diferencia. Las relaciones de dominación entre vanguardia y boedismo en la década del 20." Pastormerlo S. y Vázquez María Celia (comp.) *Literatura argentina: perspectivas de fin de siglo*. Buenos Aires: EUDEBA, 2002. 293-296.

Pastormerlo, Sergio. «Democratización de la cultura letrada y público lector en los últimos días de la bohemia (Buenos Aires, 1910).» *Lecturas de la cultura argentina: 1810-1910-2010*. Gral. Sarmiento: UNGS, 2009.

Pastormerlo, Sergio. «¿Usted está borracho o temulento? Ebriedad, civilité y cultura letrada en Argentina.» *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria* 15 (2009).

Perus, Fraçoise. «¿Qué nos dice hoy *La ciudad letrada* de Angel Rama?» *Revista Iberoamericana* LXXI.211 (2005): 363-372.

Pereyra, Washington L. *La prensa literaria argentina 1890 – 1974*. Buenos Aires: Librería Colonial, 1993.

Pierini, Margarita. "El programa de una empresa cultural: las novelas semanales a través de las propuestas de sus editores." Actas 1º Congreso Internacional CELEHIS de Literatura. Mar del Plata, Centro de Letras Hispanoamericanas - Facultad de Humanidades – UNMDP: diciembre del Año 2001.

Pierini, Margarita. "Una narrativa para el "gusto plebeyo"? Los autores de *La Novela Semanal* le contestan a *La Razón*". En: <http://163.10.30.3/congresos/orbis/Margarita%20Pierini.htm> (12/11/2011).

Pierini, Margarita. "Alcaloides de papel: una encuesta sobre la 'literatura barata'". *Revista de Literaturas Populares* 2, México: UNAM, (2002).

Pierini, Margarita. *La novela semanal. Buenos Aires 1917-1927: Un proyecto editorial para la ciudad moderna*. Madrid: CSIC, 2004.

Pierini, Maragrita. *Doce cuentos para leer en el tranvía. Una antología de La Novela Semanal*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2009.

Porrúa, Ana. «La revista *Martín Fierro* (1924-1927): una vanguardia en proceso.» A.A.V.V. *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina Moderna entre España y América Latina (1880-1930)*. Ed. Gloria Chicote y Miguel Dalmaroni. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007. 129-148.

Porrúa, Ana. *Traficando palabras; Poesía argentina en los márgenes*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho, 1990.

Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

Prieto, Adolfo. "Prólogo". Arlt, Roberto. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Buenos Aires: Biblioteca Ayacucho, 1986. IX-XXXIII.

Prieto, Adolfo. "Olivari, Nicolás". *Diccionario básico de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL, 1968.

Prieto, Martín. "Realismo, verismo, sinceridad. Los poetas." Jitrik, Noé y Gramuglio, María Teresa (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina: el imperio realista*. Buenos Aires: Emecé, 2002.

Prieto, Martín. "Los poemas fuera de tono de Nicolás Olivari." *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006, pp.260-262.

Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006.

Pujol, Sergio. *La filosofía en moneditas...* En: <<http://www.todotango.com>>. (23/6/ 2011).

Quiroga, Horacio. *Los trucos del perfecto cuentista y otros escritos*. Buenos Aires: Alianza, 1993.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Comisión Uruguaya pro Fundación Internacional Ángel Rama.

Rama, Ángel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Internacional Ángel Rama, 1985.

Rama, Ángel. «Los efectos del boom: mercado literario y narrativa latinoamericana.» *Punto de vista* 11 (1981): 10-19.

Reason, Last. «Elogio al gotán.» González Tuñón, Enrique. *Tangos*. Buenos Aires: Librería Histórica, [1926]2003. 33-336.

Ritvo, Juan. "El decadentismo en el Río de la Plata", *Paradoxa. Literatura/Filosofía* 5 (1990).

Rivera, Jorge B. *El folletín*. Buenos Aires: CEAL, 1982.

Rivera, Jorge B. *Las literaturas marginales*. Buenos Aires: CEAL, 1980.

Rivera, Jorge. "La forja del escritor profesional: 1900-1930. Los escritores y los nuevos medios masivos", *Capítulo. La historia de la literatura argentina* 57. Buenos Aires: CEAL, 1980.

Rivera, Jorge. «Prosas de bohemia: el escritor profesional y la crisis de las "ilusiones perdidas".» *Monteavaro, y otros. Textos y protagonistas de la bohemia porteña*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980. I-V.

Rivera, Jorge B. *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Atuel, 1998.

Rogers, G. “Bohemia y antibohemia en imágenes de artistas: Èmile Zola por Rubén Darío en *La Nación* (1896-1898)”. I Jornada de Investigación *Configuraciones literarias de la experiencia en la literatura argentina*, organizadas por el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Cs. De la Educación (UNLP), 2 de marzo de 2007.

Rogers, G. Artículo “Escuela de aficionados. Lectores y letras de molde en la cultura emergente de 1900. En *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria* 13 (2007) UNLP.

Rogers, G. “Sobre la gran división: lo culto y lo masivo en la modernización de la literatura argentina (1900-1930)”. En *Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Centro de Estudios de Literatura Argentina y la Maestría en Literatura Argentina, Facultad de Humanidades y Artes (Universidad Nacional de Rosario), 17 al 19 de octubre de 2007.

Rogers, Geraldine. *Caras y Caretas: cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. La Plata: Edulp, 2008.

Rogers, Geraldine. «La isla del arte martinfierrista.» *Anclajes. Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso* (2010): 165-174.

Romano, Eduardo. “Transgresión y grotesco en la poesía de Nicolás Olivari” *Seminario Scalabrini Ortiz. Las huellas de la imaginación*. Buenos Aires: Puntosur Editores, 1991.

Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.

Romero, José Luis. *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*. Buenos Aires: FCE, 1965.

Romero, José Luis y Luis Alberto Romero. *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos*. Buenos Aires: Altamira, 2000.

Romero, Luis Alberto y Leonardo Gutiérrez. *Sectores populares, cultura y política: Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007 [1995].

Rosa, Nicolás. «La mirada absorta.» Rosa, Nicolás. *La lengua ausente*. Buenos Aires: Biblos, 1997. 113-129.

Rubione, Alfredo (dir.); Jitrik, Noé (dir. General). *La crisis de las formas. Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2006.

Sábato, Hilda. «La historiografía en fragmentos, fragmentos para historia.» *Punto de Vista* 70 (1998).

Saer, Juan José. «Las letras de tango en el contexto de la poesía argentina.» Saer, Juan José. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999. 139-154.

Saer, Juan José. «Líneas del Quijote.» Saer, Juan José. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999. 31-54.

Said, Edward. *Beginnings; Intention and Method*. New York, Columbia, 1985. [Traducción de Delgado, Verónica]

Sainz de Robles, Federico. *La promoción de "El cuento semanal" 1907-1925 (Un interesante e imprescindible capítulo de la historia de la novela española)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

<http://server1.bnm.me.gov.ar/cgi-bin/wxis.exe/opac/?IsisScript=opac/opac.xis&dbn=BINAM&tb=aut&src=link&query=SAITTA,%20SYLVIA&cantidad=10&formato=breve&sala=Saíta>, Saíta, Sylvia. *Regueros de tinta: el diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

Saíta, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

Salas, Horacio. «Transgresión y vanguardia.» *Revista de poesía El Jabalí* 13, Buenos Aires (2003-2004).

Salas, Horacio. «Martín Fierro y Proa.» Sosnowsky, Saúl(ed.). *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza, 1999. 21-36.

Salto, Graciela. «La lengua literaria americana en la crítica de entresiglos.» *Orbis Tertius* 12, (2006).

Sarlo, Beatriz. «La poesía postmodernista.» *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Vol. 47. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980. 97-120.

Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos, 1985.

Sarlo, Beatriz. «Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX.» *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria* 2/3, La Plata, UNLP, (1996).

Sarlo, Beatriz. «Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro.» Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

Sarlo, Beatriz. *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel, 1998.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999.

Sarlo, Beatriz. «Recuerdos de un escritor profesional. Estudio preliminar.» Gálvez, Manuel. *Recuerdos de la vida literaria (I)*. Buenos Aires: Taurus, 2002. 9-30.

Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003. [1993].

Sarlo, Beatriz. "Raymond Williams y Richard Hoggart: sobre cultura y sociedad." *Punto de vista* 6 (julio 1979): 9 y ss.

Sarlo, Beatriz. "Raymond Williams: una relectura." *Punto de vista* 45 (abril 1993):12 y ss.

Sarlo, Beatriz. *Bohemia literaria y cosmopolitismo*. Buenos Aires: Sarmiento. Libros de Nuestro Siglo-Historia Argentina. Crónica, 1992.

Shūkin, Levin. *El gusto literario*. México: FCE, 1975.

Schorske, Carlos. *La Viena de fin de siglo. Política y cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, [1961]2011.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002

Seigel, Jerrold. *Bohemian Paris. Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*. London: Viking, 1993.

Stanchina, Lorenzo. *Desgraciados*, 1923.

[javascript:Link](#)(Stanchina, Lorenzo. *Brumas*. Buenos Aires: Modesto H. Alvarez & Cía, 1923.

[javascript:Link](#)(Stanchina, Lorenzo. *Inocentes narraciones*. Buenos Aires: J. Samet, 1925.

Stanchina, Lorenzo. *Narraciones*, 1924.

Stanchina, Lorenzo. *Inocentes*, Buenos Aires, Samet, 1925.

Stanchina, Lorenzo. *Precipicio, relato de una vida*, 1933.

Stanchina, Lorenzo. *Tanka Charova*, Vanguardia 1934.

Stanchina, Lorenzo. *Endemoniados*, 1936.

Tarcus, Horacio. «Revistas, intelectuales y formaciones culturales izquierdistas en la Argentina de los veinte.» *Revista Iberoamericana* 70.208-209 (2004): 749-772.

Terán, Oscar. «Modernos intensos en los veinte.» *Prismas. Revista de Historia intelectual* 1 (1997): 91-103.

Tesler, Mario. "Olivari, Nicolás". *Diccionario argentino de seudónimos*. Buenos Aires: Galerna, 1991

Tiempo, César (Clara Beter), *Versos de una...*, Rosario: Ameghino, 1998.

Tiempo, César y Juan P. Vignale. *Exposición de la actual poesía argentina*. Buenos Aires: Ediciones Minerva, 1927.

Tinianov, J. «"La noción de construcción".» Todorov, Tzvetan (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002[1970]. 85-88.

Traverso, Enzo. «Bohemia, exilio y revolución. Notas sobre Marx, Benjamin y Trotsky.» *El rodaballo* 14 (2002): 70-81.

Ulla, Noemí. *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982 [1967].

Valle, Enrique del. "Contribución a la bibliografía de Nicolás Olivari". *El habla de la ciudad* 3, Academia Porteña del Lunfardo, (septiembre de 1968).

Vallejo, Antonio. «Entre Nosotros.» *Martín Fierro* 30-31 (1926): 219.

Vázquez, María Celia. «Historias literarias e intervenciones críticas sobre literatura argentina.» Schwartzman(dir.). *La crisis de las formas. Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2006.

Viñas, David, *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

Viñas, David. *Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

Williams, Raymond. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós, 1982.

Williams, Raymond. *Sólos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D.H.Lawrence*. Madrid: Debate, 1997.

Williams, Raymond. *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial, 1997.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1997.

Williams, Raymond. *Palabras claves. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2000.

Williams, Raymond. *Cultura y sociedad 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001.

Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Williams, Raymond. *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

Wolf, Ema y Saccomano, Guillermo. *El folletín*. Buenos Aires: CEAL, 1972.

X.X. «Barbarización literaria.» *Nosotros* 53.205 (1926): 261-267.

Yunque, Álvaro. *La literatura social en Argentina*. Buenos Aires: Claridad, 1941.

Zanetti, Susana. *La dorada garra de la lectura. Lectores y lectoras de novela en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

Zanetti, Susana y otros. *Las cenizas de la huella: linajes y figuras de artista en torno al modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997

Zubieta, Ana María (comp.). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos, polémicas*. Buenos Aires: Paidós, 2000.