

↳ La musa que tose. Nicolás Olivari y una poética de vanguardia en la literatura rioplatense de la década de 1920

Sara Amalia Bosoer

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Resumen: El presente artículo estudia en *La musa de la mala pata* (1926), el segundo libro de poesías de Nicolás Olivari (1900-1966), la formulación de una poética de vanguardia en el contexto literario rioplatense. A partir de lo que llamamos una poética de la tos, seguimos en sus poemas la formulación de una lengua poética que busca separarse de las nociones modernistas de musicalidad poética, propone una desacralización del lenguaje poético y se desplaza hacia una concepción del lenguaje que interroga la referencialidad.

Palabras clave: Nicolás Olivari; Vanguardia; Poesía; Argentina; Siglo xx.

Abstract: This article analyses in *La musa de la mala pata* (1926), the second book of poetry of Nicolás Olivari (1900-1966), the formulation of a poetics of vanguard in the Río de la Plata literary context. From what we call a poetic of cough, in his poems we follow the formulation of a poetic language that seeks to secede from the modernist notions of poetic musicality, proposes a demystification of poetic language and move towards a conception of language that interrogates the referentiality.

Keywords: Nicolás Olivari; Avant-garde; Poetry; Argentina; 20th Century.

En la literatura argentina, los años de 1920 son estudiados como el período de emergencia de la primera vanguardia histórica. Es la década en la que comenzaban a escribir algunos de los nombres que marcarían las grandes tradiciones de la literatura local: Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Raúl González Tuñón y Oliverio Girondo. Junto a ellos, la obra de Nicolás Olivari (1900-1966), si bien resulta en la actualidad menos conocida, tuvo en su momento amplia repercusión y no deja de aparecer con persistencia en antologías, historias literarias, entrevistas a escritores o blogs de poesía, por mencionar solamente algunos espacios de visibilidad posibles.¹ En el período, luego de publicar un volumen de cuentos —*Carne al sol* (1922)— y diversas novelas breves de corte erótico², da a conocer los tres libros de poesía que inscribieron su nombre entre los escritores de la vanguardia: *La amada infiel* (1924), *La musa de la mala pata* (1926) y *El gato escaldado* (1929). Sin embargo, aunque abordar esta producción permite revisar la descripción de un momento clave de la cultura y de la historia literaria, así como la caracterización de la vanguardia

1 Al respecto pueden consultarse: AA. VV. (1980/1986: vols. 2 y 3); Montaldo (1989); Viñas (1996); Sarlo (1997 y 1999); Gramuglio (2002); Prieto (2006).

2 Se trata de relatos ignorados por la historiografía literaria, publicados en colecciones de literatura barata de amplia repercusión en el período, que tenían la doble singularidad de estar vinculados a los escritores de izquierda y de ser calificados como eróticos. Los títulos de Olivari localizados son: *La carne humillada* (1922); *Historia de una muchachita loca* (1923) y *¡Bésame la boca Mariluisa!* (1923). Para los problemas que presenta este corpus, véase Bosoer (2005 y 2007a).

que específicamente en el espacio rioplatense fue caracterizada como “tibia” y reproductiva de los movimientos europeos, se la estudió poco y de forma aislada.³

La singularidad de Olivari, y parte de la radicalidad de su movimiento en el espacio local, reside en que efectúa en su literatura (y también en sus posicionamientos, aunque no nos ocuparemos de este aspecto en el presente artículo) un cruce entre la cultura popular urbana local y la formación vanguardista, pero no al estilo que propone Borges —esto es, operando un recorte de lo popular que, en rasgos generales, suprime la influencia inmigratoria y construye un populismo asentado básicamente en el siglo XIX⁴—, sino que, en cambio, establece una nueva palabra poética con materiales que, desde el punto de vista de la lengua literaria oficial y dominante, carecían de prestigio y valor literario. Se trata de materiales vinculados a los sectores inmigratorios y, sobre todo, al circuito ampliado de la cultura, es decir, materiales producidos en el espacio de un mercado incipiente. Olivari recorta, mezcla y superpone en su escritura estas diferentes voces y discursos junto con otros valorados como prestigiosos o con tradición literaria comprobada. Pero son especialmente esos materiales desprestigiados por populares los que le permiten producir una escritura de vanguardia antagonista de la institución literaria dominante. Se trata de una operación singular en el contexto de la literatura argentina del período que subraya la novedad de estas escrituras y su inscripción en el corpus de las vanguardias históricas. Si algunas de las manifestaciones de la vanguardia local habrían buscado dividir el público en alto y bajo o plebeyo (Sarlo 1997: 230), esta literatura de Olivari, en cambio, podría pensarse junto con “la vanguardia histórica que aspiró a desarrollar una relación alternativa entre arte elevado y cultura de masas” (Huysen 2006: 7). La propuesta estética de Olivari diluye la oposición tajante entre públicos porque aspira tanto a la zona ampliada como a sus pares; pero también porque mezcla materiales atribuidos a ambos circuitos. Es en estos sentidos donde 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 de la vanguardia y al mercado.

Las figuras de una literatura menor

Es posible iniciar el estudio de esta flexión vanguardista en los primeros relatos de Olivari, en este caso, en *Carne al sol* (1922), su primer libro de cuentos, inscripto en la zona del realismo literario, integrada por los jóvenes escritores de izquierda que un par de años después conformarían el grupo de Boedo.⁵ Una de las cuestiones por la que

3 Véanse Sarlo (1999), Romano (1991) y Prieto (2002 y 2006) sobre los poemas, y Viñas (1996) sobre *El hombre de la baraja y la puñalada. Estampas cinematográficas* (1933) y la obra de teatro *Dan tres vueltas y luego se van* (1934), escrita junto a Raúl González Tuñón.

4 Para esta descripción de lo popular en Borges seguimos a Sarlo (2003).

5 Tanto la escritura de *Carne al sol*, los contenidos culturales que trabaja, como la materialidad misma de libro barato y su realización tipográfica (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) permiten pensar en un tipo de relación con la cultura letrada inscripta en el circuito de producción ampliada, es decir, vinculada a los sectores populares, aquí concebidos como un conjunto heterogéneo de identidades cambiantes y bordes imprecisos, de localización barrial y de origen mayormente inmigratorio, aunque no exclusivamente. En este punto seguimos el trabajo de Romero y Gutiérrez, quienes ofrecen un modo de

importa esta primera publicación reside en que contiene relatos de comienzos artísticos que testifican cuáles eran los parámetros vigentes acerca de la lengua literaria, así como la presencia de ciertas figuras de escritor y de creencias sobre el espacio literario y sobre la cultura. Es posible vislumbrar en el conjunto de estas configuraciones un sujeto de posición inestable, conflictiva y compleja en un momento que se caracterizó por cambios culturales profundos y un proceso de modernización (Sarlo 1999).

Así, en el relato “Sol de mediodía” se evidencian, por un lado, los nexos entre la lengua literaria de estas primeras narraciones y el modernismo que se establecía como matriz de un estilo literario “alto”⁶; pero también contiene una sucesión de imágenes que, leídas desde la poesía posterior de Olivari, condensan los rasgos que permitirán definir un programa:

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 (1922: 54).

Estas imágenes y comparaciones interrogan la sensibilidad modernista propuesta en otros pasajes del mismo relato y dan cuenta así de una oscilación entre lenguas y estilos retóricos. Asimismo es pertinente reparar en que también 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 incorporará la palabra desprestigiada y desechada por la lengua literaria de mayor aceptación, en tanto remitía a los sectores populares de origen inmigratorio y al habla callejera; pero también escribirá 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 una lengua poética apropiada a los criterios de belleza y armonía estética dominantes en ese 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 remite a “hablar confusamente”. Asociar estos términos desde lo etimológico, aunque Olivari no se refiriera explícitamente a la composición de una jerga poética, igualmente permite subrayar algunas características singulares de su escritura; a la vez que sitúa la construcción de esta lengua en el cruce de las disputas, conflictos y presiones que surcaban el campo literario y el espacio de la cultura durante una etapa, como se sabe, atravesada por un intenso proceso de modernización. Si se recuerda que en ese momento el término “jerga” se empleaba para valorar negativamente el habla de los inmigrantes y de los sectores populares, emparentar esta

pensar a los sectores populares que ocupan el espacio social en la década de 1920, que resulta 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/Gutiérrez 2007: 41).

6 Esto lo 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 (1986: XXIV).

lengua con una jerga enfatiza su posición menor, desprestigiada, desvalorizada por la lengua oficialmente aceptada, a la vez que reúne algunos de los rasgos de esta lengua poética: el empleo de una palabra sin tradición literaria prestigiosa y la corrosión de la prosodia lírica asentada en patrones regulares.

En este sentido, cuando Deleuze y Guattari estudian el devenir menor de la lengua de Kafka proponen una formulación que también 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, y aclaran que, aunque lo parezca, sus imágenes no componen tampoco una música o un canto organizado: “Recuérdese 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” (Deleuze/Guattari 1998: 35). Así, “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” (35). En la escritura de Olivari, estas líneas de abolición y de fuga envían a las intermitencias que produce ese efecto de “hablar confuso” –y añadimos: ruidoso, disonante– de la jerga. Sus poemas tematizan esta degradación de significados, ritmos y músicas, además de provocarla en el nivel formal.

En efecto, en los poemas la musicalidad se entrecorta repentinamente por la cita de un material cuya forma difiere de la que el poema venía desplegando hasta el momento, 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 (como veremos en los juegos de sonidos sin sentido o en imágenes que yuxtaponen elementos, según pareciera al azar).⁷

El carraspeo y la jerga ramplona ingresan, entonces, en su poesía 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 avanza la década, condensarán en la definición de una lengua literaria que en tanto se desplaza de su significado y de su carga semántica habituales hacia un significante que remite al ruido, a la falla y a la pobreza, conforma las figuras de una literatura que se establece como menor con respecto a la dominante y de esta forma, configura lo nuevo.

En esta trama, lo nuevo debe entenderse no solamente como una novedad específicamente estética que instiga estas búsquedas del lenguaje, sino 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 tanto en las disputas sobre el lenguaje literario que marcaron la sociabilidad literaria del período⁸ como en la escritura poética de Olivari. Se trataba de un momento de ampliación del campo literario y cultural, donde la alfabetización y la movilidad social, junto con la eclosión demográfica producto de las oleadas inmigratorias, movilizaban las fronteras conocidas y modificaban los parámetros y convenciones propias de un circuito cultural que hasta comienzos del siglo xx había sido patrimonio de las élites letradas.

Estas figuras, entonces, enfatizan la configuración literaria de una experiencia marcada por un movimiento ambivalente: aquello que se arrastra como una fatalidad y que desde

7 Todas las citas de *La musa de la mala pata* corresponden a su primera edición: *La musa de la mala pata* (1926). Esta versión completa puede consultarse en la página de la Biblioteca Virtual Cervantes.

8 Así, la polémica entre los grupos de Boedo y Florida fue estudiada desde esta perspectiva, es decir, como una querrela por definir qué es la literatura. Véanse Sarlo (1997) y Montaldo (1989).

los parámetros dominantes debería desecharse (la pobreza, el no saber y el saber algo que no tiene valor) es, sin embargo, lo que potencia la producción de lo nuevo. Es en este sentido que se definen como figuras de lo menor, puesto que “menor” no califica ya a ciertas literaturas, sino a las condiciones revolucionarias (aquí deberíamos precisar: antagonistas, contestatarias) de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor o establecida (Deleuze/Guattari 1998: 31).

Seguir estas figuras en los poemarios, habitualmente estudiados como una unidad homogénea, posibilitará advertir sus singularidades en relación con los problemas que señalamos: 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. El presente trabajo se inscribe, de esta forma, en el contexto marcado por los tres poemarios que Olivari publica en los años de 1920, aunque se restringe al estudio de la poética de la tos en *La musa de la mala pata* (1926) que, a pesar de ser su libro más conocido y citado, no contó hasta el momento con un estudio pormenorizado de las figuras que propone, los materiales con que trabaja y los procedimientos que desarrolla. Si optamos por poner aquí en primer plano, entonces, una lectura detenida de los poemas es porque permiten vislumbrar una zona de la cultura del período escasamente estudiada.⁹

Una poética de la tos

En este programa estético, la tos compone una figura que juega con diferentes matices de significado según el poema, pero que en su conjunto gira en torno al ruido molesto que produce. En este sentido, la figura de la tos formula 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 posibilidad de transmisión de sentido.

En el espacio cultural que Olivari integraba, la imagen de la tos circulaba, aunque con 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, se incluye 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” (I).¹⁰ Para esta sección introductoria, los editores convocaron entre otras figuras, a Leopoldo Lugones cuyo capital simbólico respetaron editando su respuesta en primer lugar.¹¹ En este escrito, titulado “Estética”, Lugones volvía a explicar sus ya conocidas ideas sobre la poesía.¹² Es más, las subrayaba a través de un comienzo

9 Esta perspectiva se sustenta 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” (1997: 58).

10 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 y Luis Franco, entre otros.

11 También participaron de esta introducción Rafael de Diego, Julio Noé, Ricardo Güiraldes, Tomás Allende Iragorel, Roberto Mariani y Evar Méndez.

12 Recuérdese, por ejemplo, la serie de artículos que publicó en *La Nación* y la polémica que produjo, como

axiomático y contundente que con seguridad, irritaría a muchos de los jóvenes vanguardistas. Como resultará evidente, la definición que propone es contraria a la poética que expone Olivari: “Amor y rima: esto es toda la poesía, en efecto” (II). Convencido de esta formulación, 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). Y refuerza su postura con una imagen que, por ligar la tos con el tropiezo, parece escrita a la medida de *La musa de la mala pata*: para Lugones los vanguardistas se dedican a “[a] montonar imágenes inconexas en parrafitos tropezados como la tos” (IV).

Por otra parte, desde un lugar en el campo literario contrapuesto al de Lugones, en las páginas de *Martín Fierro*, Antonio Vallejo escribe un artículo para amonestar a sus compañeros vanguardistas por la ausencia de estudio y de técnica, y pide que abandonen “de una vez esa romántica jactancia, esa losa monótona de los lamentos carrieganos, el farolito con tos obligatoria” (1926: 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.¹³

En estas visiones, la tos sirve para descalificar tanto las formas de la escritura vanguardista como otro tipo de escrituras, también producidas 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 negativo, *La musa de la mala pata* propone lo que podría denominarse una poética de la tos en tanto la figura de la tos acompaña, define y caracteriza la voz del poeta, 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, ese desperfecto es simultáneamente un tópico y el principio constructivo que permite configurar una novedad en la poesía. Es decir, que la tos es la figura poética que esta escritura propone para indicar su valor distintivo: la falla respecto de los parámetros que indicaba una prosodia poética basada en la regularidad y armonía.

Pero a su vez, la tos, como es sabido, 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 Beatriz 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 duda, desempeñar un papel fundamental en estas lecturas. Por ejemplo, afirma Sarlo:

atestiguan las acaloradas respuestas de Marechal desde las páginas de *Martín Fierro*. Si bien la concepciones sobre poesía de Marechal se distancian de las 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” (Marechal, Leopoldo: “Filípica a Lugones y a otras especies de anteayer”. En: *Martín Fierro*, 32, 4/8/1926, p. 231. Véase, además, Marechal, Leopoldo: “Retruéque a Leopoldo Lugones”. En: *Martín Fierro*, 25, 14/11/1925, p. 188).

13 Una descripción de este artículo en el marco de la revista puede consultarse en Porrúa (2007).

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 1999: 185).

Sin embargo, la tuberculosis no sólo no es un tema dominante en el poemario (aparece en menos de una cuarta parte de los poemas), sino que además, cuando se incluye, va acompañada de procedimientos que cuestionan sus usos como tópico romántico o tardorromántico. Al contrario, estas figuraciones aparecen para interrogar y desestabilizar una lectura denotativa y creyente que las interprete como el testimonio anacrónico de una realidad o como el producto de la influencia de la literatura decimonónica. En este sentido, las figuraciones señalan un desplazamiento hacia una nueva concepción del lenguaje poético, más atenta al significante y a la forma que a sus contenidos referenciales.

De hecho, la tuberculosis se menciona en cinco de los treinta y un poemas de *La musa de la mala pata*. Y con las excepciones de “La dactilógrafa tuberculosa”, donde “Esta doncella tísica y asexuada” muere “clásicamente en un hospital” (14) (aunque se podría argumentar que el adverbio “clásicamente” en el contexto de los poemarios, alude al anclaje literario y convencional de 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 (71), en los otros tres poemas, en cambio, la tuberculosis no aparece ligada a un destino fatal, o como explica Sarlo usando palabras de Susan Sontag, “puede condensar el curso de los destinos literarios, también porque a ella se atribuye un poder sobre los destinos reales” (Sarlo 1999: 185). Tampoco la enfermedad en su sentido más amplio cobraría necesariamente 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 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 burlonamente la muerte de la musa: “Amada mía/si vives todavía/y no estás con ellas,/te tendré que matar...” (19). En “Domingo burgués”, el sujeto poético revela que el relato sobre el paseo dominical que construye era un producto de su imaginación. Y en “Plegaría única”, el último poema del libro, que sintetiza los procedimientos y temas del conjunto, la referencia a una “doncella tísica” 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! (103).

Es decir, que la muerte de la amada, especialmente después de que *La amada inmóvil* de Amado Nervo se convirtiera en un éxito editorial, remitiría para el sujeto poético olivariano a un recurso que resultó una efectiva estrategia de venta.¹⁴ 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 este libro: “Qué bien te sienta/para mi cuenta” (103). En consonancia con un motivo frecuente en las poesías de Olivari como lo es la reescritura del poema a la amada, la cita de la enfermedad, y especialmente de la tuberculosis, sería entonces más un posicionamiento irónico con respecto al pautado destino trágico (que garantizaría la celebridad del poeta y el crecimiento de su cuenta bancaria o mejor, la especulación sobre sus cuentas entendidas como el cálculo de costos y beneficios), que la imposibilidad de renunciar a la influencia de la literatura decimonónica.¹⁵ En este sentido, este 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, así como con 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 como residuo, y declara simultáneamente, 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 mostraba la cita de Lugones, proponerse como rasgo de una lengua poética. Es decir, que aun cuando se mencionen juntas tos y tuberculosis (“musa tuberculosa [...] Tu tos era un detalle” [15]), la 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, es la figura que sintetiza una poética de la desmusicalización en tanto condensa la degradación de la musicalidad poética asentada en patrones de regularidad; así como también de los contenidos líricos convencionales. Una poética de la tos, en suma, puede describirse como una poética del error y de la falta, de una sonoridad que rompe la armonía y de una palabra donde el significante, por momentos, desplaza al significado.

Degradar: un efecto de no saber

En esta literatura, el tópico de la tos –a diferencia de lo que significaba en las escrituras decimonónicas y finiseculares– se liga a una figuración de la pobreza que a su vez, remite al desperfecto y a la impericia. Describe la posición de un sujeto que no sabe hacer

14 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*, primer poemario de tono humorístico, el poema “Elegía a mi novia, muerta en olor de juventud”, luego de llorar la muerte de la novia, termina con un paródico “Envío” 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: 28). A su vez, el título de este libro juega irónicamente con el de Nervo *La amada inmóvil*.

15 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” (1999: 185).

de acuerdo a la norma, y por ende, asociado al uso que atestiguaban Lugones y Vallejo, se le atribuía al poeta que no podía medir convencionalmente sus versos, ni ajustar acentos y rimas, según estudiaremos en “Cuarteto de señoritas”. Si éste es un rasgo figurado como inevitable, y el sujeto poético lo asume como una fatalidad, al mismo tiempo, como la tos remite a la musa, 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 hay un plano de idealización que la liga al orden del deseo. En otros términos: así como de acuerdo con el sentido corriente la tos remite a una reacción corporal involuntaria y entonces 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. 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 vertebra estas escrituras y que permanece irresuelta.

Entonces, si en términos poéticos la tos describe una disonancia, es decir, de acuerdo con las valoraciones críticas predominantes, señala un verso erróneamente construido, en los poemas de Olivari también se presenta como una ejecución torpe, un no saber hacer que es consecuencia del desconocimiento. 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. La tos también deriva de una falta de destreza, de una carencia. Pero, además, de un modo similar al que podría encontrarse en *La amada infiel*, la torpeza y el desperfecto —ya sea porque el instrumento del cual se dispone 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. Así, Olivari vincula una descripción crítica corriente sobre la escritura poética construida a partir de modos residuales de leer poesía, a la posición de una nueva figura de escritor y de artista. Pero lo nuevo no residiría aquí tanto en la elección de este tipo de sujeto poético desaturado o en la tematización de la pobreza —frecuente por ejemplo, en la literatura de Boedo— como en la interrogación de las jerarquías y la producción de una escritura que pone en su centro esa falta y hace de lo que habitualmente se desecharía o se buscaría corregir su condición de posibilidad. En este sentido, se trata de la emergencia de una posición novedosa en el espacio local vinculada a la irrupción de nuevos sujetos sociales ligados a la inmigración y a la ampliación del espacio letrado.

“Cuarteto de señoritas” propone una escena de bar, un espectáculo musical y un sujeto poético que, desdoblado, se identifica con una figura de poeta. En esta literatura de Olivari, las descripciones de los espectáculos baratos y de los clientes de los bares posibilitan las autofiguras o las 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 posesiones escasas: “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” (30). La elección de “inquilina” evidencia esa caracterización de los materiales que componen esta lengua, también desde la ambigüedad: si por un lado puede leerse que la angustia es inquilina porque es pasajera, por otro también 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 incluye también a los sintagmas “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” [31-32]), la única que interesa al sujeto que habla es la que toca el saxofón (“¿Y la otra?... ¡ah! nena, ¡cómo te he encontrado!” [32]). 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 no lograr (“que comulgo en la rima que se me escapa,/lira molirina” [32]). Asimismo, el sujeto que habla 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...” [32]) y sugiere una visión donde se vinculan las condiciones de vida con la calidad de la práctica artística.¹⁶ Es decir, una mirada que deriva de la pobreza una realización torpe, como si el estudio y la dedicación no fuesen posibles en condiciones marcadas por la miseria. Se trata de una visión similar a la que unos años después formula Arlt en el prólogo a *Los lanzallamas* (1931), cuando defiende su escritura “mala”: “Para hacer estilo son necesarias comodidades, rentas, vida holgada” (6). Pero si esta ligazón entre pobreza y no saber hacer, aparece en lo social como marca de imposibilidad y de desprestigio, en los poemas de Olivari, además, produce una novedad que a partir de su inscripción en la vanguardia, invierte su valor. Y es en este sentido que la figura de la tos señala un ejercicio menor de la lengua, al interrogar la norma de mayor aceptación desde su interior.

Para describir esa falta de destreza musical el sujeto poético construye así 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 vaborosas notas de Rabel
que tú no sabes...
definitivas claves
de tu tos...
la, la, ra, ta, tan...
cascabel..., cascabel... (32).¹⁷

16 La imagen “taconeá [...] tu enlodado escaarpín” enfatiza la situación de extrema pobreza porque si, por un lado, 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 escaarpín (lana o hilos tejidos) los vuelven permeables al barro e inadecuados para caminar en las calles. Más allá de la acepción que el diccionario especifica para Argentina y Uruguay, la definición de escaarpín 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*).

17 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, diluye las implicancias inarmónicas que sugiere la estrofa, fue suprimido por Olivari para la segunda edición del poemario en 1956. Además, el “cascabel” como palabra poética, era usual en el tango y en la música popular. Por ejemplo, “Cascabelito”, con letra de Caruso, fue un éxito a partir de la grabación que Gardel hizo en 1924. Para un estudio de las modificaciones realizadas en la segunda edición de *La musa de la mala pata*, véase Bosoer (2007b).

Si las notas que la muchacha no sabe 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 clásica en tanto en ocasiones y repentinamente produce un ruido que obstruye el fluir rítmico porque, como en un trabalenguas, los fonemas traban la lectura corriente (“Tra... la... rilamolirina...”).

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 la tos irrumpe como un ruido molesto que puede volverse incontrolado y es disonante. Aunque 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 a 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 representacional del lenguaje. Se trata de un cambio todavía incipiente en el espacio rioplatense y que alcanzará su punto de mayor visibilidad con *En la masmédula* (1956) de Gironde.

La musa que tose

En “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...”, la tos es una señal de la musa: cuando la musa tose, el poeta sabe que lo llama o reconoce su presencia. La tos singulariza, entonces, la fuente de inspiración del poeta y es así que configura una cualidad inusitada de su escritura. Sin embargo, como veremos, el sujeto que habla en el primer poema no puede responder al requerimiento, y en el segundo espera que se produzca el encuentro en un futuro hipotético.

La musa plebeya que describe “Extracto ecléctico de las partes más notables de la larguísima carta a la amada que devolvió el correo”, se distingue por su tos. Éste es uno de los primeros rasgos que menciona el sujeto que habla: “Tu tos era un detalle, /—tu tos, tu bárbara tos” (15). Que la tos sea calificada como “bárbara” borra cualquier matiz de idealización romántica en la caracterización de la amada y al contrario, enfatiza el efecto de sonido desagradable, intenso y sin control. Si lo bárbaro, como es conocido, señalaba en los escritos de la época un disvalor asociado a los sectores populares y en el siglo xx, especialmente a los de origen inmigratorio¹⁸, aquí refuerza la descripción de una amada popular, desidealizada y caricaturesca.

18 La definición de “bárbaro” que propone Lugones resulta adecuada para sintetizar la visión que la poética

Así, la tos se une a las figuras de la mala pata y de los versos cojos (formuladas en otros poemas) para describir un tipo de poesía que asume como propias aquellas características que los patrones dominantes, aun en el espacio vanguardista, descartaban como un error técnico: 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. A esto apunta Marechal en el cierre de su reseña a *La musa de la mala pata*, en *Martín Fierro*, cuando le advierte a Olivari: “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 1926: 240).¹⁹

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 —es decir, para enfatizar que en esta poesía las búsquedas se desentienden de los valores literarios dominantes en la tradición de la poesía culta—, 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” [23]). 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 ultratumba.

Según anticipa el título, “En ómnibus de doble piso, voy en tu busca...”, el poema recurre al tópico del poeta que persigue a su amada por la ciudad (Sarlo 1999: 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 escribir; 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” (23). 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” (23). 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 —próxima a la tradición de Villon— 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

de Olivari contesta: “Bárbaro significaba revezado, tartamudo: nuestro gringo” (Lugones 1945: 151). Mientras que en el siglo XIX, según atestigua por ejemplo la conocida frase de Sarmiento “civilización o barbarie”, lo bárbaro calificaba a indios y gauchos; en el siglo XX, se desplaza para designar a los inmigrantes.

- 19 Dos cuestiones agregamos respecto a esto: por un lado, subrayar que Marechal dice “yo también”, con lo cual alude a una extensa reseña con formato de carta anónima que publica la revista *Nosotros*, elocuentemente titulada “Barbarización literaria” y firmada “X.X.”. Según el autor de la carta, Olivari era “un escritor bárbaro, que ni siquiera podría llamarse semiculto” (267). Y probablemente Marechal también esté respondiendo a una opinión generalizada sobre 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”.

y así impedir que las inspiraciones que sugiera terminen pareciéndose demasiado a las que se espera evitar: una poesía de imágenes modernistas: “si vieras las cabriolas de la luna sobre el río/no descenderías jamás...” (23). Una luna que hace cabriolas es una imagen ligada a los textos epigonales que contrasta con el deslizamiento estético que propondría esta musa de tos cavernosa.

En este movimiento, entonces, la lengua olivariana incorpora formas de decir cristalizadas y citas de materiales diversos para componer, 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” (23). 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 tango²⁰ 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” [23]). Como reseñamos anteriormente, uno de los rasgos distintivos de estos poemas reside en que trabajan con materiales vinculados a las zonas populares de la cultura, soslayados por las tradiciones dominantes. Aquí esos materiales, como el tango, se cruzan 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” [23]); el romántico (“aquellos versos, ¿recuerdas?, dílos/con tu voz recogida, tan blanca y tan fría...” [22]); y el vanguardista (“la mortecina luz de mis ojos paso/desde el heroico techo de la imperial” [22]; “el paisaje lacio pende de los hilos/ como un periódico ilustrado” [22]). De este modo, compone una nueva lengua poética que figuradamente se produce durante el desplazamiento por la urbe y que no descarta lo 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 (23).

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 fantástica que quiebra cualquier ilusión referencial. Desmusicalización, escritura del error, de la falta y de materiales desprestigiados acompañan este movimiento hacia una nueva concepción de lenguaje poético que cuestiona el estatuto de lo considerado literario. La magnitud de este distanciamiento puede tantearse en las duras críticas que estos poemas reciben en el momento de su publicación.

Corroer la identificación realista

El deslizamiento hacia una concepción no exclusivamente referencial de la palabra constituye uno de los aspectos en el que es posible observar estos nuevos modos de

20 “Flor de trapo” es el título de un tango editado en 1920, con letra de Luis Roldán (Gobello 1999).

entender el lenguaje y se registra en ciertos momentos de los poemas que corroen la posibilidad de una lectura realista. En otras palabras, la figura de la tos también sirve para desestabilizar un modo de leer corriente que identificaba al sujeto poético con el autor real, y a los contenidos de los poemas con sucesos y sentimientos efectivamente acaecidos al escritor. 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, en esa etapa, aún no se registra en prólogos y declaraciones.

Este cuestionamiento se puede seguir en “Domingo burgués”.²¹ 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) con la introducción de otra voz (“como diciendo: ‘Esto es nada,/lo hizo el tipo de mi lado’” [41]); más algunos eneasílabos y el último verso, también irregular. En los primeros sesenta octosílabos del poema, el sujeto poético relata un paseo por los bosques de Palermo junto a su novia, la hermana de ella y su marido. Pero de repente, el verso 61 (un eneasílabo: “Imaginación de poeta”) corta abruptamente 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, consecuencia de la “Imaginación de poeta”. Es más, el sujeto que habla los define –en una reflexión que recae sobre el mismo poema– como una escena producto de su escritura: se trata, dice, de un “Cuadrito burgués que tejo” (43).

Es decir que si el poema giraba 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–.” [40])– 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)” [40]); en este segundo momento, revela el procedimiento porque aclara 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...” (43). 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 del verso “Imaginación de poeta”, que luego reescribe en la estrofa siguiente con el más específico “Cuadrito burgués que tejo”.

La estrofa 17 comienza reiterando los dos últimos versos de la estrofa anterior (“Mientras retrata el espejo/macilenta mariposa”) y enfatiza el contraste con la escena del paseo porque aquí el sujeto poético parece encontrarse escribiendo en el interior de una habitación (“Cuadrito burgués que tejo/en la tarde canserosa,/mientras retrata el espejo/macilenta mariposa // [...] tu cara tuberculosa,/Rosa, veo de reflejo...” [43]). 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” (43). El paseo de este modo, es una felicidad que la vida niega y un deseo.

21 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” (Prieto 2002: 335).

Este sentido, que estructura las últimas estrofas de “Domingo burgués”, cierra con un énfasis en la construcción imaginaria: al mismo 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 escena de soledad, es la situación verdadera:

Porque la verdad se diga,
en esta tarde, sabrás:
estoy solo y no mitiga
mi pena el imaginar... (43).

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, escucha toser:

¡Estoy solo y más que nunca
estando solos los dos!
...me llega la risa trunca
de tu tos, de tu tos, de tu tos... (43)

Lejos de las cantarinas, o las cristalinas y sonoras risas modernistas, esta risa que se entrecorta –asociada a la risa de la musa– formula junto con la tos una figura que retoma las sugerencias fantásticas (o más bien fantasmagóricas) de otros poemas como, por ejemplo, en los versos finales de “En ómnibus de doble piso voy en tu busca...”, donde la tos era cavernosa. La tos, entonces, opera 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, 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 cuestionan una noción de literatura que piensa a la poesía como expresión de un sujeto creador y terreno privilegiado de lo sublime y lo armónico, para escribir, en cambio, una poesía con un tipo de ritmo no basado en la regularidad, cuyos temas, motivos, recursos retóricos y diccionarios integran un repertorio que podría denominarse plebeyo por sus vínculos con la inmigración y los sectores populares, y que además, en su centro sitúa a un poeta desaturizado.

En este sentido, en el poema la tos se vincula a una forma de la carencia porque el sujeto poético manifiesta su tristeza a partir de la dicha burguesa que no tiene (“Felicidad que me niega/la vida triste e impiadada”), o que solo alcanza imaginariamente (“Imaginación de poeta/feliz en dicha serena”). 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 cuadrito burgués, sino que al sugerir que esa escena es parte de sus fantasías, en el mismo movimiento 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...” [41]). Es así que 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 el valor exclusivamente negativo de la falta. En definitiva, la tos como poética (esto es, tanto la ruptura con los patrones de métrica y ritmo clásicos, como 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 de la literatura dominante.

Esta poética se inscribe a su vez, en el conjunto de la producción de Olivari de la década donde, 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 rengo” que pierde su condición de músico para ser “un rengo con cuerda” en “La ronda tan linda de descamisados”; desde “y el perpetuo gotear de las canillas mal cerradas...” (“¿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 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. 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 ese momento y cuyo empleo implicó el abandono de la métrica como patrón constructivo del verso como por el posicionamiento del sujeto poético: antagonista, contestatario y sobre todo menor, desprestigiado, plebeyo. 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 anticipadas en textos previos, que contenían figuraciones ficcionales sobre el lugar del habla de los inmigrantes pobres en la escritura, y se continúa en escritos posteriores, como el tango “La violeta” (1929).

Este recorrido por la escritura de Olivari informa también sobre los cambios que se producían en la cultura con respecto al lugar de esa palabra desprestigiada y a las nociones de literatura y de poesía que habían comenzado a colisionar, así como con respecto a la visibilidad de los sujetos sociales ligados a esas zonas de la cultura. Se trata de un proceso

social general 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 menor de un sujeto plebeyo: esto es, un sujeto desprestigiado que hace de su tos, de su gargajo, de carraspera, es decir, de su no saber, del escribir mal y de la falta, una estrategia para configurar y autorizar su voz.

Bibliografía

- AA. VV. (1980/1986): *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL.
- Arlt, Roberto (1931): *Los Lanzallamas*. Buenos Aires: Claridad.
- Bosoer, Sara (2005): “Los textos escondidos de Nicolás Olivari: aportes para redefinir su obra”. En: *Orbis Tertius, Revista de Teoría y Crítica Literaria*, 11, pp. 85-95.
- (2007a): “Lectores y lecturas en las primeras novelas de Nicolás Olivari: *La carne humillada* (1922) e *Historia de una muchachita loca* (1923)”. En: *El Hilo de la Fábula*, 7, pp. 101-112.
- (2007b): “Reescrituras de *La musa de la mala pata* de Nicolás Olivari: estudio de las ediciones”. En: *Recto/Verso, Revue de Jeunes Chercheurs en Critique Génétique*, <<http://www.revuerecto-verso.com/spip.php?article74>> (15.07.2013).
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix ([1975]1998): *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.
- Gramuglio, María Teresa (dir.) (2002): *El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé.
- Gobello, José (1999): *Letras de tango*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura Argentina.
- Huysen, Andreas (2006 [1986]): *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lugones, Leopoldo (1945 [1911]): *Historia de Sarmiento*. Buenos Aires: Comisión de Fomento Interamericano.
- Lugones (1927): “Estética”. En: Vignale, Juan Pedro/Tiempo, César (eds.): *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*. Buenos Aires: Ediciones Minerva, p. III.
- Marechal, Leopoldo (1926): “A propósito de *La musa de la mala pata*”. En: *Martín Fierro*, 32, p. 240.
- Mariani, Roberto (1924): “*La amada infiel* por Nicolás Olivari”. En: *Martín Fierro*, 5-6, p. 42.
- Montaldo, Graciela (comp.) (1989): *Historia social de la literatura argentina. Yrigoyen entre Borges y Arlt*. Buenos Aires: Contrapunto.
- Olivari, Nicolás (1922): *Carne al sol*. Buenos Aires: Tor.
- (1924): *La amada infiel*. Buenos Aires: Modesto H. Álvarez.
- (1926). *La musa de la mala pata*. Buenos Aires: Martín Fierro.
- (1929): *El gato escaldado*. Buenos Aires: Manuel Gleizer.
- Porrúa, Ana (2007): “La revista *Martín Fierro* (1924-1927): una vanguardia en proceso”. En: Chicote, Gloria/Dalmaroni, Miguel (eds.): *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina Moderna entre España y América Latina (1880-1930)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, pp. 129-148.
- Prieto, Adolfo (1986): “Prólogo”. En: Arlt, Roberto: *Los siete locos. Los lanzallamas*. Buenos Aires: Biblioteca Ayacucho, pp. IX-XXXIII.
- Prieto, Martín (2002): “Realismo, verismo, sinceridad. Los poetas”. En: Gramuglio, María Teresa (dir.): *El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé, pp. 321-344.
- (2006): *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Romano, Eduardo (1991): *Las huellas de la imaginación*. Buenos Aires: Puntosur Editores.
- Romero, Luis Alberto/Gutiérrez, Leonardo (2007 [1995]): *Sectores populares, cultura y política: Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Sarlo, Beatriz (1997): “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro”. En: Altamirano, Carlos/Sarlo, Beatriz (1997): *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- (1999): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2003 [1993]): *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Vallejo, Andrés (1926): “Entre Nosotros”. En: *Martín Fierro*, 30-31, p. 219.
- Viñas, David (1996): *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Vignale, Juan Pedro/Tiempo, César (eds.) (1927): *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*. Buenos Aires: Ediciones Minerva.
- Williams, Raymond (1997): *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- X.X. (1926): “Barbarización literaria”. En: *Nosotros*, 53, 205, pp. 261-267.