

Olivari y la imaginación modernista: entre la sensibilidad erótica y el gargajo

Sara Bosoer
Universidad Nacional de La Plata
sbosoer@yahoo.com

Resumen

Partimos del estudio de una serie de cuentos de *Carne al sol* (1922), el primer libro de Nicolás Olivari, para dar cuenta de los modos en que se figuran y articulan los conflictos que presenta la construcción de una lengua literaria. En este sentido, estudiaremos la forma en que la escritura opera con los materiales disponibles en tanto permiten pensar una serie de negociaciones con las nociones de escritura aprendidas. El conjunto de las operaciones que realiza el primer Olivari permite describir una parábola desde una escritura que todavía produce de acuerdo con los cánones dominantes para una franja del campo, pero a la vez se resiste a los mismos; pasando por la parodia de esos modos de escribir; hacia una escritura que incorpora en el lenguaje poético las formas de decir que en ese momento estaban excluidas de las nociones de lo literario.

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, de un proceso que modifica el lugar de la palabra hablada, de la llamada lengua vulgar, en la escritura literaria.

Palabras clave: Nicolás Olivari - Cuentos - Modernismo - Lengua literaria - Década de 1920

Estas notas se enmarcan en un trabajo que intenta pensar el modo en que Nicolás Olivari cumple, durante la década de 1920, con uno de los mandatos modernos: la construcción de una lengua literaria propia¹. En este sentido, buscamos describir su configuración particular de la lengua; así como los modos en que imagina y articula los conflictos implicados en dicha construcción. Partimos del estudio de *Carne al sol* (1922)², su primer libro de cuentos, porque permite observar el carácter sumamente complejo de este proceso, a la vez que dibuja el comienzo de un recorrido. Durante la

¹ Para conocer el marco en que se inserta este trabajo, puede consultarse: Bosoer, S. "Los textos escondidos de Nicolás Olivari, aportes para redefinir su obra". *Revista de Teoría y Crítica literaria Orbis Tertius*, 2005, X (11), La Plata.

² Todas las citas corresponden a la primera edición: (1922). *Carne al sol*. Buenos Aires: Tor.

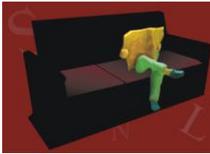


década, puede seguirse en la escritura de Olivari una parábola desde una lengua que oscila entre el acuerdo y la resistencia a los cánones dominantes para una franja del campo; hacia una escritura que incorpora en el lenguaje poético formas que en ese momento, eran rechazadas por las nociones dominantes de literatura. Esta trayectoria describe no solo un camino hacia la producción de una voz propia y el hallazgo de una estrategia, sino que informa además, de un proceso que modifica el lugar de la palabra hablada, y de materiales vinculados a la cultura popular, en la escritura literaria.

Carne al sol, combina la búsqueda de "estilo alto" - que por momentos produce el efecto de una escritura esforzada, y forzada- con marcas de una oralidad urbana desprestigiada; con una sintaxis y una ortografía vacilantes -o al margen de las convenciones-; y con la tematización de problemas lingüísticos que forman parte de la configuración de la identidad del escritor, en el marco de conflictos culturales más amplios.

Muchos de los rasgos retóricos de la lengua modernista conforman para estos cuentos, un parámetro de lengua literaria. En principio, porque la lengua que la escuela enseñaba como literaria poseía esas marcas estéticas y en este sentido, conservaba todavía una valorización prestigiosa que asociaba varios de sus elementos a un ideal de literatura alta que el joven escritor, con un pasado escolar reciente, no podía obviar o reducir por completo. Por otro lado, se trata de un modernismo desprovisto de referencias lujosas y de refinamientos; y aunque sí incorpora elementos de la cultura clásica, como veremos más adelante, opera sobre estos usos para descolocarlos de sus sentidos convencionales.

Al igual que muchos de sus contemporáneos, Olivari veía en el modernismo una estética productiva, pero anticuada. Esta tensión se evidencia en sus primeros textos donde el narrador recurre a una adjetivación próxima a la modernista para producir un efecto de texto literario, especialmente en las descripciones y presentación de personajes. Por ejemplo, en "Revelación" -primer cuento de *Carne al sol*, que inicia con un verso de Darío- el joven protagonista tiene un "cajoncito de caramelos" cuyos papeles "hacían policromo juego con su cara de manzana madura, de carrillos aterciopelados, como esa fruta, por un vello rubio, muy suave" (7).



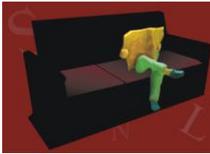
A su vez, en las escenas eróticas, una sucesión de párrafos abarrotados de comparaciones y metáforas que recurren a un diccionario y una simbología reconocibles también, en los textos del modernismo, prepara al lector para el momento culminante. Así, en el mismo cuento, relata cómo se va incitando paulatinamente el deseo del protagonista para provocar las fantasías del lector: "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 estetiza la escritura en fragmentos como el anterior, a veces acercándose a un lenguaje poético, Olivari escribe segmentos eróticos directos y explícitos en los que, no obstante, continúa procurando un estilo literario 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)

Estos procedimientos están presentes en el conjunto de *Carne al sol*, donde construye el efecto erótico -ya sea a través de la demorada descripción física de los personajes o del acompasado relato de una relación sexual- en vínculo evidente con la imaginación erótica modernista acompañada, además, por recursos simbolistas que contribuyen a la sugestividad de los ambientes. Probablemente, la apropiación de las estéticas finiseculares le permitía a Olivari incluir esas escenas, que de otro forma podría considerar pornográficas, dentro de una noción de lo literario que no carece de modelos, pero en la que Darío ocupa un lugar de relevancia³.

En "La caída", (un cuento que cita y reescribe, como adelanta su título, a Carriego, a quien sin embargo, nunca se menciona), junto con estos usos, inicia un

³ Además de los poemas del nicaragüense, los relatos de iniciación sexual olivarianos reenvían a los escritos de *Azul* en los que el narrador refiere sus primeras experiencias amorosas. Véase: Darío, R. *Azul*, "Palomas Blancas y Garzas Morenas". Desarrollamos la relación entre este breve relato de Darío y los de Olivari al estudiar sus novelas eróticas (mimeo). La remisión a los escritos de Darío puede entenderse en dos sentidos: por un lado, es un modo de desplazar la figura de Lugones que, como se sabe, era central en el campo literario (esta operación, además, ha sido señalada por la crítica al estudiar la obra de Girondo). Por otra parte, el Darío que reescribe Olivari había alcanzado una amplia difusión en las zonas más populares de la cultura del momento.



movimiento que interroga la validez de las figuras que gozaban de prestigio literario y eran indicio de cultura elevada. El narrador describe una ambientación apelando a recursos usuales y en un lenguaje común a todo *Carne al sol*:

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 (27)

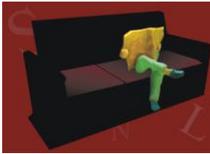
Pero, inmediatamente se interrumpe para hacer una aclaración: "Juliana no sabía de Versalles y de amor muy poco" (27). Este narrador, que se había distanciado del personaje durante todo el relato, aquí insiste en esa distancia, pero con una reflexión que se vuelve sobre su propia narración y que señala un desajuste entre la retórica y la representación. La imagen ya no es la adecuada para expresar los sentimientos de la heroína, en definitiva, una 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 narrativo que se exhibía, engolosinado por sus propias formas retóricas, será recurso en escritos posteriores.

"Mel et lac sub lingua tua"

Este verso del *Cantar de los Cantares*, -citado por Darío,⁴ y reutilizado por Olivari en otros escritos- es epígrafe de "Sol de mediodía" (53-56), probablemente el cuento más erótico de *Carne al sol*. Ubicado en un ambiente rural, el espacio constituye el pretexto de la acción erótica, centro de la historia. Se trata de una escena de campo cuyas descripciones –en una retórica recargada- impregnan de erotismo el conjunto del relato, el menos dramático del libro.

Promediando el relato Braulio, luego de arrear las vacas a un corral, 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

⁴ Como se sabe, las referencias al *Cantar de los Cantares* proliferan en la literatura de los modernistas y sus epígonos argentinos. Véanse las obras de Almafuerte o de Gerchunoff, como ejemplo.



descriptivos 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:

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 ígneo. (53)

La adjetivación modernista y la acumulación de imágenes contribuyen a la representación simbólica del espacio y también a la presentación de los personajes. El narrador, para introducir la figura de Braulio, se apropia de la imagen clásica: "como un centauro, pegado al tostado nervudo que montaba, pechaba fieramente, cruzando chirlazos sobre los canijos lomos de las vacas" (53). A su vez, las referencias al cuerpo de Flora giran en torno a imágenes plásticas que amplifican 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). Otro ejemplo de elementos que remiten al modernismo, lo constituye esta sugestiva descripción de la mujer: "onduló como una pantera las suaves curvas de su caderas, de entre las cuales, el vientre plástico bajo la pollera mojada, semejaba cálida ánfora aguaitando un sumo licor" (55).⁵

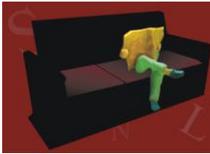
Pero además de los evidentes y previsibles -en tanto se trata de un relato ambientado en un espacio rural- ecos modernistas con todos sus elementos simbólicos, "Sol de mediodía" contiene una sucesión de imágenes que leídas desde la poesía posterior,⁶ condensan los rasgos que definirán la poética olivariana:

Al glou-glou del líquido quemando la garganta, respondió un carraspeo que limpió redondamente el gazzate, saltando en un gargajo que entre la tierra y el sol, quedó brillando como una medalla (54).

El fragmento presenta un resumen de los elementos que Olivari retomará en sus

⁵ La última comparación parece reescribir un verso de *Cantar de los cantares*: "Tu ombligo es un ánfora redonda, donde no falta el vino".

⁶ Nos referimos a los tres poemarios que publica en la década de 1920: *La amada infiel* (1924); *La musa de la mala pata* (1926) y *El gato escaldado* (1929).



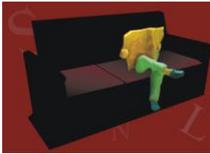
poesías: la caña, la gárgara, el carraspeo, y el gargajo. Figuras que sirven para pensar su lengua y definir su poética.

Por un lado, el modo en que compone las imágenes y comparaciones – el escupitajo que por su reflejo engañosamente puede parecer una medalla- desarticula el gusto o la sensibilidad modernista elaborada en el mismo texto⁷. Olivari opera una apropiación de imágenes cargadas de resonancias y las abarata, sin que por eso pierdan su capacidad de seguir remitiendo, aunque de un modo desviado, a las retóricas en que fueron pensadas⁸.

De esta forma, mientras que el modernismo, dominante a través de la figura de Lugones y difundido masivamente, proponía una poesía que invitaba a ser memorizada y recitada por su musicalidad y su ritmo; Olivari incorporará a su lengua poética la expresión que no siempre se articula en palabra, o que es una palabra desprestigiada o desechada por la lengua oficial y de la que dan cuenta figuras como la gárgara, el carraspeo y la tos. Es interesante notar que gargajo tiene el mismo origen que *jerigonza* y *jerga*: contienen la raíz *garg-*, de origen onomatopéyico, que expresaba ideas como 'hablar confusamente'. Aunque no encontramos que Olivari se refiriera explícitamente a una jerga poética, la asociación resulta productiva para pensar la construcción de su lengua. Especialmente si consideramos que en ese momento, la palabra jerga implicaba una valoración negativa para marcar la forma de hablar de los inmigrantes y de los sectores populares. La tos, el carraspeo y la jerga ramplona ingresan, entonces, en su poesía, descomponen el programa modernista y los preceptos clásicos, y se construyen como figuras de su poética.

⁷ En otros pasajes del libro, la medalla sirve como símil para describir un bello rostro femenino: "de perfil gracioso y cándido en la leve aristocracia de la barbilla, insinuada en un relieve, un poco augusto, de medalla antigua" (24). Imagen donde a su vez, resuena la escrita por Darío en *Azul*: "A veces, contemplando su perfil, pensaba en una soberbia medalla siracusana, en un rostro de princesa" ("Palomas Blancas y Garzas Morenas")

⁸ Una operación similar registra, por ejemplo, *Bésame en la boca Mariluís* (1923), donde el narrador - una figura de escritor joven- emplea para describir los componentes de un texto que planea escribir, una imagen que condensa este 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." (1923: 5)



Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas" Rosario 2009

Centro de Estudios de Literatura Argentina
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FHyA-UNR

Bibliografía

Darío, Rubén (1948). Obras Completas. Buenos Aires, Anaconda.

Olivari, Nicolás (1922). Carne al sol. Buenos Aires, Tor.

Zanetti, Susana (comp.) (1997). Las cenizas de la huella: linajes y figuras de artista en torno al modernismo. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.