

Apuntes sobre un archivo plebeyo de la poesía argentina

Sara Bosoer

Universidad Nacional de La Plata

Resumen:

Este trabajo explora una hipótesis: en la poesía argentina del siglo XX es factible enlazar obras como las de Nicolás Olivari, Leónidas Lamborghini, Mario Ortiz, Marcelo Díaz o Alejandro Rubio, entre otros. Se trata de un corpus cuyo rasgo común es la construcción de un “archivo de la imaginación poética” que expande los límites de lo que se piensa como “literario” en cada uno de sus contextos de producción, así como propone un modo similar de componer y escribir ese archivo. Las reescrituras, la apropiación, el “abaratamiento”, la mezcla, una subjetividad poética antihumanista son algunos de los aspectos que dan cuenta de esa persistencia, o “supervivencia” de acuerdo con Benjamin. Lo que se configura en esta persistencia es una respuesta y elaboración del modo en que la literatura argentina piensa y escribe lo popular –que defino como “plebeyo”-, en un movimiento que no puede ser pensado exclusivamente a partir de sus correspondencias o adaptaciones a las vanguardias o al objetivismo poético. Una posibilidad es nombrar este lazo como tradición en términos de Williams, es decir, como un proceso de selección, de interpretación y reinterpretación, de omisiones, ocultamientos y rescates.

Palabras clave: Archivo – Imaginación poética – Tradición – Popular – Plebeyo

Abstract:

This essay is an exploration of the following hypothesis: in 20th-century Argentinian poetry, it is possible to establish links between the works of Nicolás Olivari, Leónidas Lamborghini, Mario Ortiz, Marcelo Díaz, and Alejandro Rubio, among others. It is a body of poetry with a common feature: the construction of an “archive of poetic imagination” that expands the limits of what is termed as “literary” in each context of production, as it proposes a similar way of arranging and writing that archive. Re-writing, appropriation, “cheapening” strategies,



mixture, and an anti-humanistic poetic subjectivity are some of the aspects that reveal this persistence, or (in W. Benjamin's terms) "survival." What emerges from this persistence is an answer to, and an elaboration of the ways in which Argentinian literature conceives and writes popular culture—which I qualify as "plebeian"—, in a movement that should not be considered exclusively from its correspondences with, and adaptations to avant-garde expressions or poetic objectivism. These links might be termed "tradition" (to follow R. Williams), i. e., as a process of selection, interpretation and reinterpretation, omissions, erasures, and revaluations.

Keywords: Archive – Poetic imagination – Tradition – Popular – Plebeian

El supuestamente ineludible destino agro-exportador no solo está inscripto en las formas particulares de la dieta alimenticia de la sociedad; se inscribe también –con mayor, menor o nula conciencia- en la decisión en torno al uso de la palabra o a la elección de una imagen (Raimondi 2010: 12).

Todas las vías que cruzan la ciudad están conectadas entre sí/ Calculamos que todos los poemas sobre vías y trenes, por lo tanto, también (Ortiz 2010: 40).

si pienso en “collage”, no pienso solo en poesía o artes plásticas, también pienso en milanesas napolitanas, que es algo que en principio no existe ni en Milán ni en Nápoles ni en el mundo de las vanguardias (Díaz 1998: s/p).

extendí la mancha de aceite de mi voz (Olivari, «Mística» en *El gato escaldado* 1929: 52)

Este trabajo se inició con una ocurrencia que podría formularse más o menos del siguiente modo: sería posible construir una tradición en la poesía argentina del siglo XX que enlazara obras como las de Nicolás Olivari, Leónidas Lamborghini, Mario Ortiz, Marcelo Díaz, Sergio Raimondi o Alejandro Rubio, entre varios otros.¹ Se trata de una serie que exhibe, modifica y expande los límites de lo que se consideraba literario en los momentos en que fue escrita. En

¹ Lazos como estos fueron advertidos por la crítica y por los mismos poetas, aunque varían los recortes temporales que proponen, los nombres que incluyen o la descripción de esos aspectos comunes que localizan. Los diversos énfasis, desacuerdos y concepciones de escritura, de tradición o de literatura popular, entre otras nociones, describen un estado del campo cuyo estudio permitiría profundizar en los problemas de los que se ocupa este trabajo. Habría que considerar, por ejemplo, el modo en que Eduardo Romano, focaliza lo que llama “literatura popular” (1983) y compone una “red antipoética satírica urbana antilírica y coloquial”, con un recorte que inicia en la gauchesca. Por su parte, Dalmaroni en su trabajo sobre los hermanos Lamborghini, Alejandra Pizarnik y Juan Gelman, propone la presencia de una tradición 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)” (2004: 89). Otro grupo de trabajos podría componerse con aquellos dedicados a la llamada poesía de los '90. Martín Prieto y Daniel García Helder, en este caso, advierten sobre “una revitalización, con nuevas manifestaciones y desvíos, de cierta constante de la poesía argentina a la que podría calificarse de <<rantifusa>>” (1998). Entre estos, resultaría imprescindible considerar el modo en que piensa la tradición Marina Yuszczuk en su tesis *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los 90* (2011), y el conjunto de los trabajos de Porrúa.



la línea que señalan o sugieren los epígrafes, lo decible y lo pensable como literatura y arte se modifica al mismo tiempo que se interrogan las separaciones entre zonas que la cultura describía o imaginaba diferenciadas y siempre ajenas (en el sentido de las particiones y ordenamientos que la cultura impone a la experiencia). Lo que se configura en estos desplazamientos como una persistencia es una respuesta en torno al modo en que la literatura argentina piensa y escribe lo popular –que voy a definir como “plebeyo”–, y que se deja ver en un “archivo de la imaginación poética” (Porrúa 2013).

¿Qué sería entonces un archivo plebeyo de la poesía argentina y por qué plebeyo y no simplemente popular?

Por un lado, hay un matiz (o mejor, un énfasis, en términos de Williams) en la etimología de plebeyo que se activa en las primeras décadas del siglo xx: los plebeyos eran los que no tenían *gens*, es decir, que se utilizaba para nombrar a aquellos que no podían remontar su origen a las primeras familias, las llamadas patricias. Pero, si en la antigüedad clásica y con el paso del tiempo, el plebeyo se diferenció del “bárbaro”, del extranjero, en la Argentina de los años del 1920 se siguió un camino inverso: los dos significados se asimilaron para nombrar al inmigrante y su descendencia. En este sentido, lo plebeyo, tal como aparece en este archivo, se diferencia del recorte de lo popular criollo, nostálgico y despojado de influencias inmigratorias que, por caso, propone Borges.² Lo plebeyo equivale, si lo pensamos desde el punto de vista del material³, a lo desprestigiado porque se vincula con las producciones, apropiaciones y usos culturales que efectúan los sujetos que aparecen como emergentes en diferentes momentos históricos, los recién venidos (Bourdieu), sin una larga tradición en el país: los inmigrantes y sus hijos, aunque no exclusivamente. No se trata de

² Para esta descripción de Borges véase Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*.

³ En este punto estamos pensando con Adorno, para quien “el material 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). Este modo de concebir los materiales resulta especialmente pertinente para este archivo en tanto incluye los procedimientos, que usualmente se piensan aislados, así como enfatiza dos condiciones centrales: una, que “la selección del material, el empleo y la limitación en su empleo, es un momento esencial de la producción” (200); y dos, que “El material no es un material natural ni siquiera cuando se presenta a los artistas como tal, sino que es completamente histórico” (200).



materiales que definen como una propiedad esencial a una clase o grupo, sino que se producen en las interacciones propiciadas por el mercado cultural y la ciudad moderna.

Remite además, a una tensión que implica la mirada de los sectores tradicionalmente letrados o que no se autoidentificarían con lo plebeyo. Entonces, se configura también como una posición que se deja ver en ciertas ambivalencias, como las de un sujeto poético (aunque no solamente) que a veces vuelve difusos los límites entre lo propio y lo impropio y a veces –o al mismo tiempo- los sostiene como una tensión constitutiva. Es decir que (y aquí estoy reformulando el análisis de Stuart Hall sobre lo popular), lo que define qué entra o qué se excluye de un archivo plebeyo no son los contenidos en sí mismos (no es una propiedad ontológica de los objetos o los sujetos), sino, una lucha de fuerzas y relaciones que batallan por sostener esas distinciones. En este archivo plebeyo está también presente (o este archivo es plebeyo porque incluye) la mirada que de lo subalterno producía la cultura letrada dominante en cada período.

Pensar lo plebeyo como archivo posibilita el despliegue de esas tensiones, a la vez que evita fijar los sentidos y las temporalidades. Permite atender, entonces, a las relaciones que se juegan entre ciertas figuras e imágenes, y eludir el estudio de representaciones. Entre la tradición y el olvido, lo plebeyo en la poesía se ha configurado como un archivo incómodo, generalmente soslayado. Ya se sabe: lo constitutivo de todo archivo es su falta, su estatuto incompleto. Y lo plebeyo, por carecer de prestigio y vincularse a lo menor (para decirlo rápido), espera constantemente su destrucción. Esto se visibiliza en “los usos” de este archivo que al mismo tiempo, lo expanden, es decir, lo producen. El movimiento que necesitamos mirar es, entonces, doble: de extensión y de borradura, de despliegue y de omisión. Hay una idea de heterogeneidad que es clave para el archivo plebeyo porque, en tanto archivo de la imaginación poética no es exclusivamente libresco, ni solamente artístico: integra también voces, tonos y modulaciones; imágenes que pueden contener algo de la cultura vivida, fragmentos dispersos de todas estas cosas que acabo de mencionar. Como contiene algo más o algo distinto de lo que puede ser leído, su descripción excede las relaciones intertextuales. El archivo de la imaginación poética, dice Porrúa, se compone de “documentos o imaginaciones del pasado que se activan en el presente o en distintos presentes, el momento en que adquirió legibilidad, Benjamin (2005: 577), pero también aquel en que no la tuvo, en que la imagen

estaba velada” (2013: 1-2). Desde este punto de vista, el archivo nos lleva a revisar la idea de tradición más divulgada: la que remite a zonas de la cultura que se transmiten de generación en generación buscando conservar el pasado, ya se la lea en términos de lo que se hereda, de influencias o de rechazos, y que se sostiene en una concepción de la temporalidad cronológica y lineal. Si la tradición busca componer una versión del pasado que ofrece una ilusión de continuidad, aún cuando se hable de rupturas, el trabajo del archivo se plantea como un estudio arqueológico con las supervivencias y supone de por sí, salirse de la Historia, en el sentido en que lo pensaba Benjamin.

El archivo de la imaginación plebeya se expande y se deja ver en diferentes relaciones. Algunas de ellas se componen en el espacio de cada poema, en una imagen, en el montaje y también, como en un espiral que se abre (Warburg 2014; Mario Ortiz 2010), en la contigüidad entre “documentos o imaginaciones”.⁴

Uno de los modos en que estas relaciones se muestran es el que condensa como “abaratamiento”, un gesto que interpela lo que se piensa como literario y artístico a partir de volver a situar (territorializar) una referencia, una imagen o un uso retórico. El abaratamiento interroga las valoraciones prestigiantes que subyacen en la visión dominante (estética y humanista) sobre el arte y la cultura, pero no tanto para cuestionar estilos (en general no se trata de una parodia, aunque se haya podido leer de ese modo), sino para producir una desacralización que a la vez, amplía los límites de lo escribible junto con las especificidades artísticas.

Los abaratamientos participan de un dispositivo que, por ahora, a falta de un nombre mejor, identifico como de reescrituras. Esto es, cuando se trabaja con una cita (que es algo más que un fragmento discursivo; pueden ser voces, tonos, imágenes), se la desarma, mezcla y yuxtapone con otros materiales y se produce algún tipo de extrañeza con respecto a su sentido o valor o uso establecidos. Cuando el contexto en el que se inscribía parece olvidarse

⁴ Otro rasgo de este archivo se describe a partir del “tartamudeo” que Daniel Link piensa del siguiente modo: “Esa repetición incesante de un lenguaje que no cesa de oírse se parece más al tartamudeo que a la emisión signifiante: discontinuo, no lineal, nunca completo. Los saberes de un archivo se mueven al mismo tiempo hacia el pasado (como repeticiones) y hacia el futuro (como restos imposibles de completar): tartamudean. [...] El tartamudeo y el gemido alegorizan lo “parcialmente entendido” y son solidarios de la imposibilidad de conocerlo todo” (2017: 1). Se trata de una figura sumamente productiva para el espacio que busco describir y que permitiría enlazar escrituras como las de Leónidas Lamborghini.



o, mejor, se la reinscribe desde un presente otro. En la base de este despliegue del poema suele haber un imaginario, y la selección se toca con esa idea de vestigios, de ruinas que pensaba Benjamin. No se trata, entonces, de citas ilustrativas o respetuosas de un posible origen, sino de aquello que fue modificado a partir de su apropiación.

El título *La musa de la mala pata* que Sarlo leyó como un anticipo del “cruce cultural” que definiría los poemas de Olivari: “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, 1999:184), en verdad describe una escritura que relaciona formas que ya circulaban de ese modo en amplias zonas de la cultura, especialmente entre las capas populares y medias escolarizadas de la urbe. Es decir que, si los poemas de Olivari se ponen en relación con tangos, periódicos, publicidades u otros documentos de la época⁵, la referencia a las musas -o a otros elementos de la cultura clásica-, antes que una marca prestigiosa de “alta” cultura, señala la escritura de un archivo plebeyo en la poesía. Olivari escogió la figura de la musa no solamente como gesto de desafío 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. Estas elaboraciones, más que un procedimiento textual y literario, integran un fenómeno de apropiación que se estaba produciendo en otras prácticas culturales y formaba parte de la educación estética y de la sensibilidad de Olivari. Incorporarlas en su escritura y buscar que trastabilen la valoración aún dominante en muchos espacios que creían en esos parámetros de prestigio son gestos del mismo movimiento. Además, apelar a esta figura de la musa con mala pata resultaba útil para poner en cuestión una imagen idealizada de la producción estética, discutir una visión del acto

⁵ 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” (Sáftta, 1998:190).



creativo ligada a la inspiración romántica y al artista como genio creador e instalar una formulación del error como principio constructivo del verso.⁶

En el espacio del abaratamiento, la apelación a la cultura clásica, pero evidentemente, no como una referencia prestigiosa y prestigiante sino para subrayar el efecto contrario, se reitera en el archivo plebeyo. En los textos de Sergio Raimondi y de Mario Ortiz, por ejemplo, es frecuente este uso de lo clásico abaratado. Con diversas modulaciones, uno de los sentidos más persistentes –o que me interesa destacar– es el que se construye como una mirada irónica y descreída respecto del imaginario conciliatorio del progreso. Lo que el archivo plebeyo deja ver (en el abaratamiento de lo clásico y en otras imágenes que voy a mencionar más adelante) es cómo se configuran en la literatura imágenes que desbaratan las ficciones de un proyecto de nación integrador.

En “Sileno en la Estación de Ferrocarril” de *Poesía Civil* (2001), la figura mitológica ingresa en el poema para proponer un símil con un borracho anónimo, un “cualquiera”, que se quedó dormido sobre el piso de una estación (y que además tiene una borrachera barata: “obra de dos o tres tetra-brik”). En este caso, el abaratamiento interroga lo que es arte para la cultura universal advirtiendo la paradoja: aunque, como se sabe, una estatua griega no haya sido creada como obra artística, lo es solo por estar expuesta en un museo y haberse construido con un material específico como el mármol. A su vez, si los criterios del ideal clásico dictaminaban que se debían respetar dos principios de armonía (Rancière, 2013): uno, en las proporciones y el otro, entre las formas visibles y el carácter –los sentimientos, pensamientos, una identidad– que esa forma deja reconocer, con la estatua de un borracho también se cuestionan, entonces, los criterios sobre lo que merece ser representado, cuáles son los sujetos que podrían resultar enaltecidos por obra del artista. Ahora bien, en el marco de las relaciones del archivo plebeyo, este gesto permite leer junto con el cuestionamiento de las jerarquías artísticas (de temas, personajes, etc.), la interrogación de un orden del mundo que las remisiones a esos parámetros venían a sostener.⁷

⁶ Esta lectura de Olivari reescribe, pero en el marco del archivo plebeyo, trabajos previos (Bosoer 2012).

⁷ En este sentido, el movimiento que propone *Poesía civil* y que elijo subrayar en el espacio de estas relaciones, no es tanto ese cuestionamiento de las jerarquías, que no es para nada menor, pero ya había sido escrito y como desplazamiento, gozaba de cierta legitimidad, sino el vínculo entre órdenes



El prestigio simbólico de lo clásico se sustenta en los valores de una cultura humanista y de un sistema escolar que fue imaginado por la generación del ochenta, y que encontró en los contenidos de la cultura universal la base más adecuada para el modelo homogeneizador que buscaban imponer. Modelo que persistió durante, por lo menos, todo el siglo XX.

En *El libro de las formas que se hunden* (2010) de Mario Ortiz, para agregar otro caso, es posible constatar este movimiento que a veces trae la mitología clásica y la mezcla con la vida cotidiana; a veces recuerda que esos elementos mitológicos ya forman parte de cierto paisaje cotidiano. El personaje de Heródoto es un niño que escribe en un cuaderno una versión de la historia pero a partir de lo que fue ignorado y lo habitualmente considerado intrascendente, junta caracoles y levanta castillos de arena en las playas bonaerenses, investiga en una biblioteca pública que se llama Rivadavia, pero le resulta familiar por “la efígie de Palas Atenea que hay en el frontis/medio cagada por las palomas”.⁸

Una variante de estas relaciones puede pensarse a partir del libro de Marcelo Díaz, *Berreta* (1998). Si en las modulaciones del abaratamiento que describí prevalece como gesto la interrogación de un archivo (imágenes, objetos, valores, sentidos, sensibilidades) que, aunque ya se había expandido en la cultura ampliada, arrastraba todavía los valores idealizados de la cultura occidental humanista; en lo berreta se interroga lo poético (se lo abarata) con un archivo que no goza de prestigio artístico alto o específico, sino que más bien remite a usos estéticos directamente vinculados al mercado cultural. Ambas formas presionan sobre los límites de los posibles literarios y buscan componer otros órdenes para lo sensible. Por eso, entre las diferentes figuras de lo berreta, en el archivo plebeyo ocupa un lugar importante lo decorativo. Imágenes de consumos estéticos masivos, desde vestimenta, maquillaje, perfumes hasta flores y trofeos de plástico, marcas comerciales, en fin, el mundo de los objetos de la vida cotidiana se combina en los poemas con materiales que, en cambio, remiten a formas del arte que postulan como valor lo intangible. La maceta de cemento con forma de cisne es la figura que elige el libro de Díaz para producir esta expansión.

aparentemente ajenos (poesía y capital) que esas reparticiones suponen. Al respecto, véase Porrúa (2003b); Pas (2007).

⁸ Podría decirse mucho más sobre estas imágenes, ligarlas a las de *Poesía civil*, por ejemplo al poema “Biblioteca Rivadavia”, o a los de Olivari.



La serie “Once maneras de contemplar un cisne” es, además, una reescritura de las “Trece maneras de mirar un mirlo” de Wallace Stevens. En este caso, el archivo de la imaginación poética se despliega en ese espacio que se abre entre lo que fue escrito y lo que podría serlo. En ese pliegue se escribe el acontecimiento poético: “Entre la *lengua* que define el sistema de construcción de las frases posibles, y el *corpus* que recoge pasivamente las palabras pronunciadas” –dice Foucault– “el *archivo* define un nivel particular: el de una práctica que hace surgir una multiplicidad de enunciados como otros tantos acontecimientos regulares, como otras tantas cosas ofrecidas al tratamiento o la manipulación” (221). Yuszczuk señala que lo que Díaz toma de Stevens es esa forma de asediar un objeto desde distintas perspectivas con poemas breves, y aclara:

si Stevens elegía, para oponerlo a los ruiseñores y alondras de la tradición romántica, un simple mirlo que a la vez podía seguir connotando la naturaleza como imposible origen para la poesía y el canto, Díaz va un paso más allá y propone como objeto al cisne de cemento (2011: 151).

En el cisne como figura se superponen, entonces, los fantasmas del símbolo tradicional de la literatura y la imagen modernista con la decoración barrial y situada.

En el poema de Olivari “La prisionera” de *La amada infiel* (1924), este archivo plebeyo se deja ver también a partir de lo berreta. La prisionera es una palmera, pero enana, que se marchita en el patio de un gran edificio: “una palmera enana se agosta en el desnudo/y frígido patio al que nunca besó el sol”. Además de parodiar el motivo de la tradición poética que menciona el título, también reenvía desde su primera estrofa -como seguramente podían advertir los lectores de la década- al conocido poema de Baldomero Fernández Moreno, “Setenta balcones y ninguna flor”:

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...
(Olivari, 1924)

A través de una reescritura como la que Díaz hizo con Stevens (que también podría desplegarse a partir de la pregunta hipotética ¿cómo escribiría yo esto?), Olivari sitúa al sujeto



de su poema en la misma escena que escribió Fernández Moreno (“Setenta balcones hay en esta casa, /setenta balcones y ninguna flor...”), aunque para ensayar por contraste, la propia posición.

Mientras que 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, domesticada (“¿Ninguno desea ver tras los cristales/una diminuta copia de jardín?”, se pregunta); Olivari, por su parte, 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”) como un modo de señalar la inadecuación de un tipo de sujeto heredero de la sensibilidad finisecular en colisión con la experiencia urbana moderna. Se trata de una versión del sujeto 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. Exhibe sus preocupaciones materiales, pero simultáneamente, incorpora la voz que condena la presencia de esos intereses -o su explicitación- en el universo poético (“pero, miserable crónico”). Lo que propone es una noción de arte despojada de los valores del humanismo, acompañada por un sujeto que al tiempo que incorpora estos valores en su discurso, ostenta su descreimiento.⁹

La palmera es un símbolo con una larga tradición en la cultura occidental y condensa significados y valores que entran en juego en la lectura del poema. Desde las menciones en el *Cantar de los cantares*, se asocian con espacios míticos y paradisíacos, identifican con lo lujoso, con placeres y paisajes inalcanzables, y consolidan 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 estados nacionales (en Argentina, especialmente por la generación del ochenta) para realzar edificios públicos y avenidas, o para acompañar al tren y sus estaciones. Ya avanzado el siglo XX, es el árbol preferido por las clases medias, hijas de la inmigración, para decorar los countries

⁹ La primera estrofa 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” remite irónicamente a la acción de componer poesía a partir del recuento de sílabas que Olivari –al igual que la formación vanguardista– pensaba mecánica y anacrónica, y asociada al trabajo en serie y no a la creación artística.

suburbanos, hoteles costeros, salones para fiestas o eventos, entre otros espacios que donde es necesario asociar ciertos consumos y gustos estéticos.

La palmera enana que escribe Olivari –a la medida y al alcance de los habitantes de un edificio de alquiler–¹⁰ es el remedo accesible de un elemento que remitía a algo más, una forma de lo *berreta* que cuestiona un emblema del lujo y lo exótico. En efecto, 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. La imagen aparece como un ícono paródico que alude tanto a una visión desencantada del progreso como a una desacralización de los símbolos poéticos tradicionales; a la vez que actualiza y resignifica un elemento del modernismo. En contigüidad con el cisne de cemento, entonces, subraya la supervivencia del modernismo como movimiento cultural, o en otros términos, su carácter residual (Williams, 1997): es decir su vigencia, pero en este caso, vuelta caricatura.¹¹

“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, pero además para pensar cómo se configura este archivo plebeyo: el modo en que la cultura masiva trabaja con la tradición y específicamente, la apropiación epigonal del romanticismo y del modernismo. Si por un lado, parece estar diciendo que esta apropiación provoca un efecto negativo (la muerte de la planta), y que se produce como distorsión *berreta* (al contrario de las esbeltas palmeras tropicales, o de la palmera de Borges, aquí, insisto, hay una palmera enana en una maceta); al mismo tiempo, es esa palmera la que motiva y hace posible la composición del poema. Este archivo incorpora tanto la tradición lírica como las elaboraciones que de esos elementos produjeron y producen distintas zonas de la cultura: las tradicionalmente letradas (como la poética de Fernández Moreno o el modernismo norteamericano de Stevens) y la de los sectores emergentes que aprenden de memoria esos poemas (románticos y modernistas), o el mercado (que recurre a sus símbolos, por ejemplo, para fines publicitarios).

¹⁰ 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; sintetiza en este sentido, las diferencias entre ambas literaturas.

¹¹ Para Williams, lo residual remite a experiencias, valores y significados del pasado que están activos en el presente, pero son vividos y practicados en base a un remanente de una formación o institución anterior (1997: 135)

En el espacio de estos poemas de Olivari, la presencia de la inmigración se deja ver en imágenes que suponen consumos culturales y gustos, en formas de decir y de escribir (varias posteriormente corregidas)¹², pero no en alusiones directas. Alejandro Rubio –para acercar otra inscripción de este archivo– los menciona explícitamente. “Caramelero, caramelero” de *Música mala*, propone una sucesión de escenas que refieren a la composición social inmigratoria argentina y en ellas toma la palabra un sujeto que en su relato mezcla lunfardo, palabras en inglés y marcas comerciales (materiales que aparecen como rasgo de este archivo –como lenguaje de la poesía sin marcas tipográficas que los distingan– desde Olivari). Los descendientes de los inmigrantes de comienzos del siglo xx (“El ruso del snack”) comparten el poema con la inmigración del fin de siglo “este bolita volado”; “los coreanitos, respetuosos, / estudiosos”. Si el lenguaje de la discriminación señala la conflictividad histórica, la supervivencia de los discursos nacionalistas en el verso “la angurria de la plebe inmigratoria” donde resuena la “plebe ultramarina” de Lugones, la enfatiza. Estos textos de Rubio, dice Porrúa “exponen tanto la falsedad –y la persistencia- de las antiguas versiones de la alteridad y de la idea nación, como el fracaso de las resoluciones históricas de integración propuestas en el pasado y de sus articulaciones más actuales” (2003-2004).

Más allá de que la escritura de lo cotidiano, de la vida pobre sin notas románticas o idealizadas, y el detalle de las percepciones vinculen estos textos con sus contemporáneos, la contigüidad con los poemas de Olivari visibiliza una zona del archivo en la que persiste, por ejemplo, la imagen de la palmera con el conjunto de valores, expectativas, temporalidades y significados que imanta. Se trata de uno de esos “enganches” (Foucault 2002) o “ruinas” (Benjamin 2008) que resuenan en los años de 1920 y en los de 1990 para decir el fracaso de la integración y de la creencia en el progreso o, dicho de otro modo, la consolidación de un proyecto de nación con bases en un Estado oligárquico y conservador. Al mismo tiempo que instalan la pregunta sobre los límites de lo literario.

El poema de Rubio cierra con una serie de versos que podrían traducirse con la frase “este tipo está “colgado de una palmera”” (“tipo” es el modo en que Nora Avaro nombra a este sujeto (2012:33-36)):

¹² Sobre estas modificaciones puede consultarse Bosoer (2007).

Me gusta estar solo después,
me gusta estar solo bajo la palmera,
así como antes estuve ahí bajo la lluvia
cara al cielo tremendo, viendo bajar
los coquitos, calculando: este la emboca,
este no, este la
emboca, este
no: y sí. (71).

Esta palmera es el refugio solitario del que vive en una pieza compartida, un lugar alejado del ruido que hacen los “niños que juegan a las tres en punto/en el patio de pensión”.¹³ Pero en verdad, es el refugio precario (sus hojas no reparan la lluvia y apenas dan sombra) para un sujeto que no está haciendo nada productivo desde el punto de vista de la lógica económica del capital. Su sola presencia bajo esa palmera –que además no sabemos dónde está, aunque podríamos suponer que se trata de uno de esos grandes edificios del siglo XIX que todavía se habitan en Buenos Aires como conventillos- compone una imagen que cuestiona, diría Rancière, el ordenamiento de los cuerpos: no es alguien de vacaciones en la playa que disfruta su derecho al ocio, sino un pobre tirado debajo de un árbol.

Aunque las referencias a las palmeras podrían leerse como una notación realista del paisaje urbano, a partir de la contigüidad y las relaciones que construyen los poemas, es decir en el espacio de este archivo, resuenan con sentidos diferentes. En “El carancho” (*Metal pesado*) la forestación urbana imaginada por los paisajistas del siglo XIX, provee en cambio, la oscuridad necesaria para escapar al ojo de la ley en “la placita de enfrente” a la “pensión”; pero los que buscan esconderse son los filósofos franceses Derrida, Foucault y Deleuze. En “Televisión” es un elemento decorativo más en la enumeración del lujo vulgar y del derroche, es un objeto de consumo visto a través del televisor:

no había más
que prender el televisor y disfrutar los sorteos,
las fiestas, las palmeras, los descapotables, los gatos,
los restaurants llenos, la músicaailable,
los bailes, los bailarines, los grandes pechos,
los pechos enormes, los pechos

¹³ La pensión de piezas compartidas se conecta con el edificio de alquiler del poema “La prisionera”, aunque también pobre, indicio de ascenso social con respecto al conventillo.

como globos aerostáticos y así
hasta que las velas no ardan y dale que va
que el radical resentido nunca nos va a ver
inundado o juntando cartón.

Este uso de la imagen modula otra forma del abaratamiento, ya no se trata de las apropiaciones berretas de los sectores emergentes en la línea de la palmera enana, sino más bien el uso kitsch de la farándula y de quienes en los 90 tenían mayor poder económico. Una clase de lujo que podría describirse con el verso “El lujo es vulgaridad” de la canción de *Los redonditos de ricota*, contemporánea a estos poemas.

Lo que imágenes como la de la palmera señalan es que no hay en estas escrituras una celebración acrítica de las elaboraciones plebeyas, pero tampoco marcas del “terror letrado”, mucho menos en sus variantes redentoristas, pedagógicas o humanistas. En este sentido, formulan una respuesta lo suficientemente alejada de las escandalizadas versiones de algunos de los discursos contemporáneos en cada uno de los momentos en que se producen porque parten de zonas cercanas 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- las escrituras tornan los modos en que se elaboran las apropiaciones productivos.

Rubio solamente en los tres poemas que mencioné incluye y trabaja con un repertorio tan amplio que llevaría varios minutos describirlo: cita y reescribe a Derrida, Foucault y Deleuze; a escritores cuya divulgación a través de la institución escolar resulta innegable como Poe o Whitman, el modernismo o la poesía clásica; junto con palabras en lunfardo, versos que reescriben canciones de moda en los 90, entre una infinidad de elementos. De un modo similar podrían detallarse las escrituras de Olivari, Díaz, Ortiz y Raimondi. Es decir que se trata de la apropiación y la escritura de un archivo de bordes incontorneables que remite a diferentes zonas de lo cultural, y a su vez, también recurren a elementos paródicos, a reescrituras, a contrastes o puestas en tensión, a caricaturizaciones, entre otros recursos o mecanismos. 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 o en otras palabras, incorporación al



capitalismo– pero que sobre todo encuentra en el espacio local modos específicos de desarrollarse (conflictos, consensos, condensaciones de sentidos, respuestas) y que afectan lo que se piensa como literatura.

Bibliografía

Adorno, Theodor (2004) [1970]. *Teoría estética*, Madrid, Akal. Ed. Rolf Tiedemann. Trad. Jorge Navarro Pérez.

Benjamín, Walter (2008). “Sobre el concepto de historia”. *Obras*. Libro 1/vol.2, Madrid, Abada.

Bosoer, Sara (2007). “Reescrituras de La musa de la mala pata de Nicolás Olivari: estudio de las ediciones”, *Recto/Verso, Revue de Jeunes Chercheurs en Critique Génétique* 2, <http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article74>. (15.07.2013).

----- (2012). *La vanguardia plebeya de Nicolás Olivari: mercado, lengua y literatura (1919-1929)*. Tesis Doctoral, Disponible en memoria académica, Fahce, UNLP. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=jte765>

Dalmaroni, Miguel (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*, Mar del Plata – Santiago de Chile, Melusina – Ril editores.

Díaz, Marcelo (1998). *Berreta*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

Foucault, Michel (2002). *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI.

García Helder, Daniel y Prieto, Martín (1998). “Boceto N° 2 para un... de la poesía argentina actual.”. *Punto de vista* 60: 13-18.

Link, Daniel (2017). “Los saberes del archivo”. En https://www.academia.edu/32778907/Los_saberes_del_archivo (última consulta: 1/6/2017).

Olivari, Nicolás. *El gato escaldado*, Buenos Aires, Gleizer, 1929.

Ortiz, Mario (2010). *El libro de las formas que se hunden*, Buenos Aires, Gog y Magog.

Pas, Hernán (2007). “Una materialidad de la exasperación. Acerca de *Poesía civil*, de Sergio Raimondi”, *Orbis Tertius*, 12(13). ISSN 1851-7811. <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>

Porrúa, Ana (2013). “La imaginación poética: entre el archivo y la colección”. *Actas de las VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética "Las lenguas*

del archivo". La Plata, UNLP. <http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar/vi-jornadas-1/actas-2013/Porraa.pdf/view?searchterm=None>

----- (2003-2004). "Una nueva lectura de los clásicos: poesía argentina del '90", *Revista del CELEHIS* 15: 157-170.

<http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/602/607>.

----- (2003). "Ciudadanos y extranjeros: sobre *Poesía civil* de Sergio Raimondi y *Guatambú* de Mario Arteca". *Punto de vista* 75: 25-28.

Raimondi, Sergio (2010) [2001]. *Poesía Civil*, Bahía Blanca, 17 grises.

Rancièrre, Jacques (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires, Manantial.

Romano, Eduardo (1983). *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, CEAL.

Rubio, Alejandro (2012). *La enfermedad mental*, Buenos Aires, Gog y Magog.

Sáitta, Sylvia (1998). *Regueros de tinta: el diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana.

Sarlo, Beatriz (1999). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

Warburg, Aby (2014) [1932]. *La pervivencia de las imágenes*, Buenos Aires, Milenio.

Williams, Raymond (2003). *La larga revolución*, Buenos Aires, Nueva Visión.

----- (1997). *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.

Yuszczuk, Marina (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* (Tesis de posgrado). Presentada en Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación para optar al grado de Doctora en Letras. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>