

Como un talco fugaz: imágenes y cine en Nicolás Olivari

Sara Amalia Bosoer

Universidad Nacional de La Plata-IDICSYH/CONICET

Resumen

Este trabajo parte de indagar las relaciones entre literatura y cine como “presencias latentes” (Rancièrè 2010), para estudiar cómo las imágenes vistas posibilitan una escritura y un modo del montaje, junto con una reformulación de la noción de imagen poética. Se analiza el poema de Nicolás Olivari “Varieté” (1929), asociado al film del mismo nombre.

Palabras clave

Imagen – Vanguardia – Olivari – Cine

Abstract

This paper starts from the relations between literature and cinema as “latent presences” (Rancièrè 2010), in order to study how the images that we see on screen make writing and some kind of montage possible, as well as a reformulation of the idea of poetic image. We analyze the poem by Nicolás Olivari “Varieté” (1929), in relation to the homonymous film.

Keywords

Image – Avant-gard – Olivari – Cinema

1.

Dedico este libro, grotesco, rabioso e inútil, a todos los empleados de Comercio de mi ciudad. Pobres seres canijos y dispépticos que nunca conocieron el amor y dividieron la vaguedad sentimental de sus vidas entre el cinematógrafo de barrio y la magnesia calcinada de Carlos Erba.
(Olivari 1926).

(...) los poetas firmarán films como ahora poemas y todos saldremos ganando
(Olivari 1929).

Las citas pertenecen a las dedicatorias que Olivari escribe para su segundo y tercer libro de poemas. Además de testificar la relevancia que el cine alcanzaba en la década de 1920, sugieren diferentes modos de pensar las relaciones entre ambas prácticas artísticas. Mientras que en el primer fragmento, el cine constituye un material obligado para un artista moderno en tanto describe costumbres de la vida en la ciudad, pero también en cuanto permite imaginar un tipo de escritor -o de sujeto y de sensibilidad- que simultáneamente, construye esas referencias y elige escribirlas en un libro de poesía; en el segundo insinúa algunas de las fantasías y expectativas que despertaba la emergente industria cinematográfica. Cuestión que también conviene poner en diálogo con los cambios en la literatura y en la cultura en general, que como se sabe, fueron profundos en esa etapa. Ya Benjamín había advertido sobre la complejidad de este proceso: “El cine: despliegue <¿resultado?> de las distintas formas perceptivas, los tempos y los ritmos preformados en las máquinas actuales, de manera que todos los problemas del arte actual sólo pueden hallar su formulación definitiva en correlación al cine” (2005: 399). El rol que la experiencia de las tecnologías (entre las que se incluye el cine) tuvo en el arte de vanguardia no solo incidió en el desarrollo de un tipo de imaginación, sino que modificó los procedimientos artísticos y alcanzó la noción misma de obra.

En esta trama, los modos en que las escrituras de Olivari envían al cine, y los problemas que a partir de allí pueden pensarse, exceden estas referencias y configuraciones. Por una parte, permitirían construir un itinerario que bien podría leerse en paralelo con la inserción y desarrollo de la industria cinematográfica en el espacio cultural local. Me refiero, por ejemplo, a datos que resultarían claves si se quisiese dar cuenta del vínculo entre los

escritores locales y el cine durante la primera mitad del siglo XX: Olivari participó en la Asociación Amigos del Cine (previa a Cine Club Buenos Aires), escribió artículos, reseñas y guiones de películas –como la taquillera *El morocho del abasto*–, e incluso actuó para el director italiano Fabrizzi.¹ Desde de este recorrido, sería posible a su vez, esbozar un conjunto de problemas en torno a las relaciones complejas entre ambas prácticas artísticas en diálogo con el espacio cultural que integran.

Sin embargo, este trabajo repara en aquellos momentos de la escritura olivariana que me llevaron a una pregunta muy simple, la pregunta por lo que le acontece y hace posible que ese sujeto escriba eso de ese modo. La respuesta inicialmente, sería: está lleno de imágenes. Capturado por las imágenes del film. Parfraseando a Blanchot, la pregunta podría formularse del siguiente modo: ¿qué ocurre cuando lo que se ve, aunque sea con la distancia que impone el film, parece tocarlo por un contacto asombroso? Pero también ¿qué ocurre con la manera de ver cuando parece una especie de toque, cuando ver es un *contacto* a distancia? ¿Qué ocurre en la escritura cuando lo que es/fue visto se impone a la mirada, como si la mirada estuviese tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia?²

En este punto, conviene adelantar una distinción. Cuando al leer las escrituras de Olivari digo cine lo hago, entonces, en sentidos diferentes: uno es el de la cultura registrada, es decir, las referencias a contenidos culturales, a películas, a la industria, al espectáculo. Y también me refiero a aquello que especialmente en los poemas, reenvía al cine pero situarlo resultaría difícil y hasta infructuoso, o no podría vincularse con una película determinada, un actor o una actriz, o un procedimiento, aunque se liga en algún punto con todo eso. Es aquello que, desde la escritura poética, pareciera estar queriendo pensar lo que le acontece al sujeto cuando mira una película y queda afectado de tal modo, con una intensidad tal que lo lleva incluso, a escribir; cuando algo del film lo *toca*, para decirlo en palabras de Blanchot, y eso que

1 Reseño algunas cuestiones que pueden seguirse en su escritura, pero de las que no me voy a ocupar en este trabajo. Por ejemplo, en los primeros cuentos y novelas se registran reflexiones y comentarios sobre el impacto del cine en sujetos vinculados con los sectores populares urbanos. Esto muchas veces enlazado al lugar de la literatura en una cultura percibida como inestable y, algo que es constante en su producción durante los años de 1920, al lugar de un nuevo tipo de escritor en un espacio ampliado y moderno. Entre otros problemas, Olivari se pregunta sobre los lugares que tendrán la literatura y el cine en la cultura del futuro. Mucho tiempo después a la cita de *El gato escaldado*, va a defender un lenguaje específicamente cinematográfico empleado por un escritor “que piense y escriba en imágenes” (Olivari 1962: 9).

2 “Pero, ¿qué ocurre cuando lo que se ve, aunque sea a distancia, parece tocarnos por un contacto asombroso, cuando la manera de ver es una especie de toque, cuando ver es un *contacto* a distancia, cuando lo que es visto se impone a la mirada, como si la mirada estuviese tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia?” (Blanchot 2004: 27)

acontece se activa en la escritura. Quiero decir que esta no consiste en el mero registro posterior de esa experiencia, si ese fuese un modo de escribir posible, pero tampoco la recrea; sino que más bien algo de esa intensidad se hace presente en el acto de escribir o se escribe bajo el influjo de esa experiencia, pero cuando lo que la provocó ya no está y entonces solo se puede escribir. Es un girar en torno a la experiencia del cine asociada, como veremos, a las imágenes, y también a la situación de ver el film en una sala; hecho que, por otra parte, especialmente en la primera mitad del siglo XX, tenía –por su novedad- un impacto difícil de eludir. Estos envíos pueden pensarse, por lo menos para comenzar, como una “presencia latente de un régimen de expresión dentro de otro” (Rancière 2010: 121). Esta descripción permite tomar nota de su complejidad ya que se trata de apropiaciones en ocasiones difusas, sin límites claros y donde lo más interesante no reside en el cómo están hechas, o en el catálogo de procedimientos y de correspondencias, sino en esa presencia esquiva y lo que provoca como posibilidad de escritura. Es decir en el modo en que ambas prácticas se vinculan deslizándose de las nociones de identidad y de pertenencia, minando lo que se delimita como propio y potenciando un modo de escribir que a su vez, a partir de ese encuentro, desplaza a los que en su momento gozaban de mayor aceptación.

Dicho de otra forma: en las escrituras de Olivari y también en su trayectoria en relación con la industria cinematográfica lo que puede vislumbrarse es junto con la presencia del cine como referencia (un escritor que va al cine y lo menciona), la configuración de una sensibilidad y de una imaginación tramadas en las películas (uno de los aspectos que constituye a este sujeto como moderno y situado en su presente); y también un asedio –o una testificación posible- de los modos en que un film afecta a un sujeto. Específicamente, se trata de un sujeto que liga esas afectaciones a su escritura, no como tema (o sí como tema, pero no solamente), sino como aquello que posibilita seguir escribiendo. Las relaciones que Nicolás Olivari establece con el cine y lo cinematográfico son, entonces, variadas, complejas, y también inestables.

2.

El cine (más bien una idea del cine) aparece asociado en Borges a la práctica de la narración, aun a la posibilidad misma de abordar la narración”
(Aguilar 2010:11).

La afirmación es de Edgardo Cozarinsky y con ella Gonzalo Aguilar comienza su libro sobre Borges y el cine. Mirar películas y escribir sobre ellas serían prácticas que en Borges, estarían ligadas al abandono de la poesía o, en otras palabras, a la construcción de un Borges narrador. Este desplazamiento se produciría alrededor de los años de 1930 y acompaña una etapa de desarrollo y expansión del cine sonoro.

En cambio –si en Borges el cine se asociaba a la narración– durante los años de 1920 en Nicolás Olivari –su contemporáneo– es necesario pensarlo en relación con la imagen. No tanto vinculado a los procedimientos que permitirían la construcción de un relato como a lo que detiene el correr del film y suspende un instante que se intensifica. Movimiento que en la escritura desplaza los usos de la imagen poética como accesorios o complementos meramente expresivos.

Estas operaciones, en Olivari requieren una indagación en torno a la noción de imagen que haga posible pensarla como algo diferente a un recurso retórico. El modo en que aparece en sus poemas se desliza de una oposición extensamente divulgada entre dos formas de definirla: la imagen entendida o bien como el doble de un objeto, o bien como una operación del arte. Para replantear esa dualidad Rancière introduce el concepto de “pensatividad” que, en tanto cualidad de la imagen, señalaría una zona de indeterminación que la situaría entre esas dos concepciones: entre lo pensado y lo no pensado; la actividad y la pasividad; el arte y el no-arte. La imagen es pensativa porque está llena de pensamientos no pensados. Así, en la modernidad artística, en cuya trama es inevitable situar a Olivari, la imagen deja de concebirse únicamente como un complemento expresivo al servicio del pensamiento. Esto implicaba abandonar la definición de imagen como “la representación directa de un pensamiento o de un sentimiento” y como “la figura poética que sustituye una expresión por otra para aumentar su potencia” (Rancière 2010: 117). Ya no se trata sólo de una construcción que se sitúa en lugar de otra, ni simplemente del quiebre de la relación entre el pensamiento y la imagen, sino que son modos de expresión que juegan entrelazados, pero –aclara Rancière– sin una relación determinada. El cine le posibilitaría a Olivari, profundizar este movimiento en su escritura.

Estudiar los modos en que pueden jugarse estas relaciones permite pensar los vínculos entre disciplinas o prácticas artísticas en tanto “presencias latentes” (Rancière 2010: 121). Así, en los poemas leemos una forma de pensatividad en los modos según los cuales los films se hacen presentes y, al mismo tiempo, esquivan su presencia. El sujeto que habla en esas escrituras también señala que algo en esas imágenes se le resiste al pensamiento y opera

una selección que las suspende en escenas o cuadros visuales. Pero estas no son ni el mero registro de las imágenes cinematográficas, ni la exclusiva elaboración estética que buscaría, por caso, renovar la escritura poética con una referencia a los nuevos modos de comunicación en un horizonte de modernidad.

Entonces, si en Borges el cine acompañó el alejamiento de la poesía, en cambio para Olivari, como dijimos, constituyó su posibilidad.

El poema que me llevó a la formulación inicial de estas hipótesis pertenece a *El gato escaldado* y se titula "Varieté", como la película dirigida por E. A. Dupont y estrenada en 1925. Los protagónicos son de Emil Jannings, Maly Delschaft y Lya De Putti; y la fotografía, con abundantes juegos de montajes y superposiciones, es de Karl Freund, quien inventó una serie de dispositivos para que su cámara pudiera seguir las piruetas aéreas de los personajes actores de circo. Es posible imaginar el impacto visual que *Varieté* tuvo en su momento, como sucedió con otros films del expresionismo alemán.³

El sujeto que habla testimonia su experiencia con el film tanto a través de ese efecto de dejarse llevar por las imágenes, desplegado en la escritura, como en esa suerte de inventario de lo que produce sobre él: "tiemblo ante este drama, agarrándolo mío/ensartándolo en el alma/espumándolo en el cerebro como el troncho de una col/ y sueño...". Ante el cine, se conmociona corporalmente: tiembla; "agarra" lo que ve, se lo apropia al punto de sentirse afectado en el alma y en sus pensamientos ("espumándolo en el cerebro"). Para empezar podríamos decir, entonces, que lo que le ocurre a este sujeto tomado por las imágenes puede leerse en el modo que expande su escritura (el juego de montajes y despliegues, de cortes y suspensiones) y en la tematización de esa experiencia o, mejor, en el intento por nombrar eso que le pasa.

3 Copio el poema completo para acompañar mi lectura: "Hay un gran macho grueso que compara/las nalgas extenuadas de su consorte,/con las ancas mejores/de una rubia, magnífica como una reina de Saba/entre basuras.//El hombre arrastra al fin a la muchacha/por el corredor de la desesperanza./Y ella, tendida, vista en perspectiva,/mientras la lámina de mica la retrata,/muestra su boca,/triangulada boca que escorza al operador/con su misterio de sexo./(Son alemanes,/tienen una sensualidad de trufa hedionda/y en sus almas se insume la lobreguez de un salchichón)/Tiemblo ante este drama, agarrándolo mío,/ensartándolo en el alma,/espumándolo en el cerebro como el troncho de una col.../y sueño.../Lya de Putti desnuda/Lya de Putti prostituta,/con los labios pintados con caviar/y ojeras al Borgoña,/entregada a la platea,-rugiente coliseo de empleados de comercio/y tenderos barrigudos-/para que mañana la Empresa recoja sus despojos/y ponga un cartelito de hallazgo en la boletería.//Pero sé que mimando ese drama,-fugaz talco en una sábana cagada por las moscas-/esta mujer estupenda,/casi porteña en el dintel de sus senos altos,/gana una punta de dólares,/y no es como las obreras que trabajan en los días del menstruio,/y entonces corto la cinta/con la raya de mi escupida,/que, como siempre, se lleva el chocolatinero de propina." (Olivari 1929: 70)

El poema avanza a partir de un sujeto que se abandona a las imágenes, sumergido en un estado de ensoñación, y está, a su vez, puntuado una serie de interrupciones. Se trata de un juego de cortes que operan en diferentes niveles: se interrumpe el correr del film, la narratividad, el fluir de las imágenes y de los pensamientos. La hipótesis es que la escritura como montaje de materiales diversos (Bosoer 2012), aparece atravesada por la lógica del cine. Lo que quiero decir es que la experiencia del cine ocupó un espacio ineludible en el modo en que estas escrituras se configuraron. Leer los intervalos o, más bien, leer *desde* ellos y distinguir, entonces, la presencia latente de un arte en otra, lleva a ampliar una descripción del montaje que en trabajos previos, había focalizado exclusivamente en la experiencia del lenguaje. En cambio, ese juego de cortes (que a veces son solo interrupciones para pasar rápido a otra cosa, a veces abren un espacio de suspensión) insinúa zonas de indeterminación donde las lógicas de visualización (las del cine y las de la escritura) se descompartimentalizan, entran una en la otra para insinuar su presencia latente y fugaz. Lo que resulta es entonces, un montaje de momentos (o intervalos) y no solamente de materiales discursivos, que se yuxtaponen. Para ensayar un modo de nombrarlos, diría que hay un momento en el cual los versos giran en torno a *Varieté*, la película; un momento sobre los efectos del film en el sujeto que habla, un momento en el que irrumpe un saber de orden social, y otro momento en el que prevalece la interrupción, incluso como tema.

Entre las referencias ligadas a *Varieté* y el saber sobre la industria cinematográfica, el poema testimonia una conexión afectiva con el film y con el cine. El sujeto que habla busca decir el modo en que algo de lo visto lo tocó, y también da cuenta de su modo de mirar. Hay dos verbos sobre los que me interesa llamar la atención por lo que dicen con respecto a esa conexión: “agarrándolo” y “mimando”. El primero, compone una imagen cuya potencia (o una parte importante de ella) reside en la gestualidad y la confusión de límites. Si la distancia es una de las condiciones definitorias de una imagen, estos versos la suprimen. Lo visto se hace cuerpo, y esto no se dice con un verbo que remita a una operación intelectual, sino con uno que requiere la presencia de un objeto con cierta consistencia material. Además, el término implica la irrupción de una forma de decir muy usual en la oralidad rioplatense, pero también censurada habitualmente como inadecuada. Si esa incorrección es por un lado, un desafío vanguardista que extiende los límites de la lengua poética, también podría estar dando cuenta de lo problemático que resulta para el sujeto nombrar lo que le acontece: agarrar no corresponde porque es literalmente imposible que un ser sin garras agarre algo, mucho menos un “drama” que vio en una película. Sin embargo, es el verbo que mejor nombra esa

afección y lo que un espectador puede hacer con esos sentimientos. Describe la manera de ver como una forma de “toque”, de contacto intenso y de apropiación. En este sentido, y pensando también en el trabajo con un diccionario ligado a los usos populares de la lengua y en el conjunto de la apuesta olivariana, se trata de un modo de mirar que al suprimir la distancia y dejarse arrastrar por la fascinación de la imagen, sugiere un vínculo con el cine, digamos, bovarysta, que interroga el límite entre las apropiaciones masivas y las intelectuales.

Este modo de mirar y de relacionarse con lo visto despliega una vuelta más con el verbo “mimar”. El sujeto que habla lo elige para calificar su divagar en torno a la película: mimarla es lo que dice haber hecho hasta el momento en que interrumpe esa ensoñación. Así, la escritura de los versos previos se vuelve, desde el punto de vista que introduce esta imagen, un gesto –en el sentido de movimiento y de corporalidad– afectivo.

Entre agarrar y mimar el film, el sujeto poético –capturado por la imagen de la estrella cinematográfica– se deja llevar por la ensoñación. En ese estado, que a su vez permite el avance de la escritura, las imágenes se suceden y quien habla no parece poder controlarlas. Se arma así un juego entre lo activo y lo pasivo, lo pensado y lo no pensado que se sostiene a lo largo del poema. Y el drama que se hizo propio (“agarrándolo mío”), deviene “fugaz talco”. La indeterminación es una de las formas de las ambivalencias y ambigüedades que definen al sujeto que predomina en los escritos de Olivari de esta etapa.

El poema inicia con una escena visual (“hay un gran macho grueso que compara”) que remite a la película, aunque nada en la escritura explicita el vínculo. Luego del título, ese cuadro introduce algo del film, pero como una presencia esquiva, latente. “Varieté” comienza interrumpiendo la continuidad del relato cinematográfico, a la vez que detiene una imagen. En ese momento, esta detención sólo era posible en y por la escritura. El verbo que lo presenta (“hay”) refuerza esa operación. Al mismo tiempo, el orden argumental se quiebra porque en la película, la escena en la que Jannings en el personaje del marido estaría comparando a las mujeres (la cámara muestra a su esposa sentada de espaldas, tocando el piano, y hace un primer plano de sus pies con las medias rotas y unas pantuflas gastadas, para después enfocar a una Lya Putti casi adolescente, bailando) no es la primera. No lo es en la película (que comienza con una analepsis), ni lo es en la historia (que se inicia en el momento inmediatamente anterior a que el personaje de Lya Putti ingresa en la vida de la pareja de artistas). Tampoco hay en *Varieté* un discurso verbal que fije el sentido que el poema le atribuye a esa escena. La película habría actuado como uno de los desencadenantes de la escritura, pero ésta la rodea: entra y sale del film moviéndose en una zona difusa que produce

algo más o algo diferente que una relación localizable temática o formalmente. Es así que el poema se expande en una yuxtaposición de imágenes donde la presencia del cine parece constante, pero resultaría imposible situar una correspondencia. Ni se recompone la historia, aunque fragmentariamente alguna de sus líneas argumentales podría suponerse; ni se recrean las escenas; aunque algunas imágenes podrían reenviar a ellas.

También se modifica la posición del sujeto poético, que efectúa un intervalo en el estado de abandono al fluir de la imaginación: si se deja llevar por las imágenes, también puede interrumpirlas. Aunque se iguala a la platea en ese sentimiento “-rugiente coliseo de empleados de comercio/y tenderos barrigudos-”; rápidamente toma distancia de lo que estaría viendo (y también de esos otros espectadores: tenderos y empleados). El estado de cierta pasividad en el que parecía estar inmerso, se corta cuando ingresa un yo que dice saber las consecuencias de su entrega afectiva al film. Las fantasías eróticas o deseantes, entonces, se desvanecen como el polvo del talco. Pero el “talco” -que alude a la película y especifica lo fugaz-, se sabe, también deja rastros y superficies manchadas. Es en la fugacidad donde se imprime, entonces, la huella persistente de esas imágenes. La mancha o la marca de suciedad son figuras que con variantes insisten en las escrituras de Olivari: talco, polvo, barro, aceites, maquillajes. Son elementos que dejan marcas que, en tanto manchas, aluden a efectos no deseados ni pensados. El resto incómodo de algo que ya no está y que en este caso, busca testificar lo que le ocurre a un sujeto que asistió al cine, pero también lo que ocurre con su escritura en torno a eso.

El intervalo que se abre con esta interrupción se detiene en las condiciones de producción, como propone la imagen que alude a las circunstancias materiales cuando menciona la mugre de la pantalla cinematográfica (“cagada por las moscas”). Se trata de otro tipo de mancha que, puede suponerse, también se superpone a las imágenes del film como un efecto visual no previsto. En este momento, el sujeto poético sugiere que no es ingenuo y que, al contrario, conoce las condiciones económicas de la industria, se dice advertido de su rol en el engranaje.

Desde esta perspectiva, versos como estos permiten, a su vez, revisar algunos supuestos en la crítica sobre Olivari, y dar un paso hacia una relectura de la primera vanguardia histórica. Así, por ejemplo, en su momento, Viñas leyó “la significación del espacio concreto del cine desde Olivari hasta Puig, como renovada y barrial torre de marfil.” (Viñas 1996: 159). Sin embargo, el modo en que en estos poemas figuran la sala cinematográfica vuelve difícil de aceptar la asociación con la “torre de marfil”, por lo menos en lo que la figura

implica de aislamiento y desconexión con el mundo; aunque sí en tanto imagina un espacio dedicado a la producción. Además, si se la piensa en la trama de la literatura argentina en la década, las figuraciones del cine de barrio en Olivari lo acercan a un movimiento de desaturación de la actividad artística, antes que a una resignificación de la torre de marfil.

Con todo, si hay algo interesante en estos poemas no es precisamente ese saber sobre las condiciones de producción de la cultura en el capitalismo y su enunciación, sino el juego aparentemente contradictorio que el conjunto propone (cuestión que también puede seguirse en el poemario), esto es, la zona de indeterminación en la que se sitúa con respecto al cine y sus efectos. Porque, como leímos, el sujeto que habla en el poema nunca deja de señalar que también se fascina y sueña con las estrellas del cine y se deja arrastrar por esas ensoñaciones. No hay síntesis ni conclusión moralizadora. Más bien se trata de la exposición del conflicto que podía atravesar quien participaba de una cultura inestable, que se mercantilizaba y modificaba sus límites, al tiempo que surcaba una experiencia con el cine que lo afectaba de un modo particular y desestabilizador.

Entre la sugestión producida por la estrella cinematográfica y la intervención del saber sobre las condiciones de producción, el final de *Varieté* compone un corte donde se ligan el exabrupto y la imposibilidad de fijar un sentido (“y entonces corto la cinta/con la raya de mi escupida/que, como siempre, se lleva el chocolatinero de propina”). Si “mimando ese drama” el sujeto que habla creía contribuir a que Lía Puty gane “una punta de dólares”, y frente a eso, parece tomar partido por “las obreras que trabajan en los días del menstuo”, lo abrupto de la escupida suspende la elección. Pero además, lo que resulta por ese gesto –que también es autoirónico respecto de una figura de poeta comprometido con el discurso humanista de izquierda– es el fracaso de la rebeldía, o mejor, su exhibición como pose reiterada (“como siempre”) que se queda en la intención y tiene un efecto no buscado: el destinatario de la “propina”. La imagen, en este sentido, retoma ese juego entre lo activo y lo pasivo, lo pensado y lo no pensado, además de explicitar la interrupción del film y del poema. Porque ese también podría ser el sentido de “cinta” en este verso: el sujeto se había dejado arrastrar por la caravana de imágenes en torno de Lya Putti (hoy diríamos que se había hecho la película) y la escupida como reacción corporal termina con ese fluir y, por lo tanto, con la escritura. El que la imagen pueda leerse como una alusión al cine y también como una autorreferencia al poema, es parte de un desdibujamiento de fronteras donde la escritura está atravesada por la experiencia cinematográfica. Al mismo tiempo, en este proceso se entorpece el uso decorativo

de la imagen: la raya de la escupida compone una frase visual que interrumpe también las convenciones del decoro literario.

Lo que Olivari estaría escribiendo es la enunciación tanto de las fantasías que produce el cine como de su distancia advertida. Da cuenta en un mismo texto, de los efectos de éxtasis y ensoñación que puede provocar un film y de cómo esos efectos, además de no poder evitarse, resultarían funcionales al sistema mercantil; aunque al mismo tiempo, posibilitan una escritura. Se subraya que la atracción por aquellas zonas de la cultura asociadas a lo masivo, a lo popular inmigratorio, a los nuevos modos de comunicación y divertimento no está exenta de conflictos.

De este modo, el cine en las escrituras de Olivari, constituye una presencia que le permite ahondar las rupturas de sus escrituras al desplazar o minar algunos supuestos fuertes de pertenencia, identidad, límites entre géneros y prácticas. A su vez, esta clase de indagación en torno a la imagen en la escritura poética y los vínculos entre prácticas artísticas permite delinear un espacio de preguntas y problemas que requiere profundizarse.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo y Jelicié, Emiliano (2010). *Borges va al cine*, Buenos Aires, Librería.
- Benjamin, Walter (2005). *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal.
- Blanchot, Maurice (2004) [1955]. *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.
- Didi-Huberman, George (2011). *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.
- Olivari, Nicolás (1926). *La musa de la mala pata*, Buenos Aires, Martín Fierro.
- (1929). *El gato escaldado*, Buenos Aires, Gleizer.
- (1962). "Lenguaje de cine". *Histonium XXI*: 9-10.
- Viñas, David (1996). *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Sudamericana.