

Roberto Mariani, en la encrucijada de la vanguardia.

Carla D. Benisz

I. La encrucijada de la vanguardia. La tercera zona.

“Yo he hablado por mí. Y he hablado con precisión realista y no con vagas ondulaciones futuristas”

Roberto Mariani

Sin ánimos de buscar excusas, sino como un cotejo empíricamente comprobable, se puede afirmar que no abunda la bibliografía sobre Roberto Mariani. La última publicación de que tengo noticia es el tomo uno de la *Obra completa 1920-1930* (El 8vo. Loco, 2008). Allí los prologuistas –Ana Ojeda y Rocco Carbone– continúan con la hipótesis que ya habían postulado en su prólogo a las *Poesías 1920-1930* de Nicolás Olivari y postulan la existencia de una tercera zona durante la vanguardia de los años 20, una zona intermedia entre los grupos de Boedo y Florida. Se trata no solo de escritores que participaron o se relacionaron con ambos grupos o que tuvieron un posicionamiento ambiguo al respecto, sino de un *corpus* de obras con una estética común, que se desprende de la poética vanguardista de Florida, así como del realismo moralizante de Boedo. Es una estética del grotesco y de la mezcla inmigratoria que –según Ojeda y Carbone– aúna a Nicolás Olivari, los hermanos Discépolo, Roberto Mariani, Enrique González Tuñón y Roberto Arlt.

Algunos de estos escritores desencajan de Boedo porque no aplican un realismo moralizador, de coordenadas positivas, para vehiculizar el mensaje didáctico. Por el contrario, Arlt, Mariani y Olivari corroen esa positividad del mensaje mediante la ironía y aplicando un realismo distorsionado por las subjetividades delirantes o alteradas que presentan. Además, Ojeda y Carbone afirman que se trata de un grotesco que enfoca la mirada sobre la pequeña burguesía y no sobre la clase obrera. De hecho, si cotejamos los personajes de Arlt y Mariani, con los de Castelnuovo o Barletta, por ejemplo, observamos que entre estos últimos priman los obreros o –incluso– los *destinos humildes*, muchas veces, marginales que rondan la lumpenización. Por el contrario, Mariani introduce en la literatura argentina –como grupo social altamente definido– la pequeño-burguesía porteña¹.

Sin embargo, la ambigüedad con que Roberto Mariani se movió entre los dos grupos es destruida con el tono de barricada que esgrime en el artículo “Martín Fierro y yo”, publicado en la misma revista *Martín Fierro* en 1924. Allí Mariani critica la revista de Florida a causa de su tibio posicionamiento político, su cultura fundamentalmente europea, y denuncia el escaso lugar que se les otorga a los escritores de la extrema izquierda, entre los que el mismo Mariani se ubica. En su respuesta, que no deja de destilar el aire elitista de los “argentinos sin esfuerzo”, la redacción de *Martín Fierro* desconoce la existencia de una literatura de izquierda, a la que considera como una sub-literatura con preocupaciones comerciales, pero destaca que muchos de los escritores

¹ Ahora bien, no es una novedad tampoco la postulación de una zona alternativa. La crítica por lo general advierte la dificultad de encuadrar algunos de estos escritores, con los que configuró un espacio gris con escasa caracterización, cuando no los alineó arbitrariamente con la línea que resultaba más afín según la orientación. En estas coordenadas intermedias sitúa Eduardo Romano (1990: 98) la “*síntesis superadora*” de Nicolás Olivari, y en esta misma sintonía ubica Osvaldo Pellettieri (1993) a Armando y a Enrique Santos Discépolo.

tildados de izquierdistas son colaboradores o han escrito en *Martín Fierro*, entre ellos el mismo Mariani y su artículo. Ahora bien, esta polémica que entabla Mariani con Florida que, aunque políticamente centrista, fue un espacio aprovechable para algunos de los escritores cercanos a Boedo, parece más bien una “toma de posición” –en términos de Bourdieu (1995: 342-347)– dentro del campo intelectual, ante la inminente publicación de *Extrema izquierda*, revista que vendría a saldar las carencias que Mariani le encuentra a las publicaciones de la época:

La extrema derecha tiene sus periódicos desde *La Nación* y *El Hogar* hasta el semanario de barrio. El centro –ni conservador ni revolucionario, pero más estático que dinámico–, posee en MARTÍN FIERRO un órgano eficaz. La izquierda cuenta con *Renovación*. (...)

Los que estamos en la extrema izquierda revolucionaria y agresiva, no tenemos dónde volcar nuestra indignación (en Schwartz, 2002: 582).

En “La extrema izquierda (2)”, publicado en la *Exposición de la actual poesía argentina* –de 1927– de César Tiempo y Pedro Juan Vignale, Roberto Mariani continúa con su polémica con *Martín Fierro* y establece –sin dilación– los sectores opuestos en el campo intelectual del momento y sus características, en cuya enumeración se ven los juicios valorativos del autor. Por un lado están: Florida, la vanguardia ultraísta, *Martín Fierro* y *Proa*, la greguería, la metáfora –como procedimientos destacados– y Ramón Gómez de la Serna, como referente. Por otro: Boedo, la izquierda, el realismo, *Extrema izquierda*, *Los pensadores* y *Claridad*, el cuento y la novela, el asunto y la composición y Fedor Dostoievski. El eje positivo de esta dicotomía no es para nada ambiguo; Mariani entronca los procedimientos narrativos y la tradición realista, que se ya habían vuelto canónicos en el siglo XIX, con las elecciones estéticas de Boedo. En cambio, a ellos no les opone la poesía, el género grande de la literatura durante siglos, sino la joven invención de Gómez de la Serna (referente menor en la tradición de Mariani), la greguería.

Ahora bien, el establecimiento de este esquema en contexto de polémica, sirve a Mariani para posicionar –y posicionarse– en el campo intelectual (en consecuencia, para promocionar desde el enfrentamiento) la nueva publicación *Extrema izquierda*. Pero además, en esta segunda parte de su artículo, Mariani establece la oposición en términos estéticos, revalorizando la tendencia realista, que había sido subestimada por la vanguardia. Sostiene entonces en respuesta a los martinfierristas que:

Solamente discutiendo con mala fe se explican los nombres de Gálvez y Zola que se nos arrojó como afrenta. El realismo en literatura ha superado a Zola, y se ha desprendido de incómodas compañías (de la sociología principalmente y de la tesis y de los objetivos moralizadores) al mismo tiempo que se desarrollaba vigorosamente con aportes nuevos o rejuvenecidos, como el subconsciente (en Müller-Berg y Mendonça Telles, 2009: 210).

Precisamente desde esta clave de un realismo rejuvenecido, con procedimientos de vanguardia, pueden leerse las mejores páginas narrativas de Mariani. En ellas, conjuga la construcción cuidadosa de los caracteres y espacios, una caracterización socio-económica completa de la pequeño-burguesía, junto con procedimientos como el monólogo interior para llevar el foco de la narración a los divagues psicológicos de los personajes. Uno de los mejores cuentos de los *de la oficina*, “Santana”, reconoce varios niveles en la construcción del clima del relato, de acuerdo con el estado psicológico del protagonista. Es así como se presenta el escenario de las calles de Buenos Aires, desde

la ansiedad, la espera y la incertidumbre de Santana con “su trasero afilado por la inminencia de la patada patronal”, según la fórmula de Olivari.

II. El grotesco de los años 20.

Considero además que el establecimiento de un grupo alternativo a la dicotomía Boedo-Florida, resulta de utilidad para relativizar ciertos lugares comunes que han circulado por la crítica literaria y la historia de las ideas. Sabemos que se ha trazado una cronología ya clásica e ineludible que sitúa el año de 1930 como una bisagra en el imaginario social en relación con los cambios político-económicos estructurales que significó: primer golpe de Estado, finalización abrupta de la primera expansión democrática y la primera crisis del capitalismo mundial en el siglo. En la esfera de nuestra literatura, ese año también ha significado un mojón y se ha visto una oposición radical entre las décadas del 20 y del 30. Desde este esquema de apogeo y caída, la revista *Contorno* armó en su primer número un mapa de la literatura argentina, según el cual:

La generación posterior a “Martín Fierro”, gestada entre 1930 y 1943, y que ahora empieza a dar sus frutos en obras de una tonalidad gris, opaca, deliberadamente monótona y desnuda como un desierto, totalmente opuesta al pintoresquismo cálido y colorido de “Martín Fierro” (...) es una generación que vive el día después del coito, el triste amanecer cuando la alegría se ha vuelto tedio, la borrachera fatiga y todos sienten náuseas, pesadez de cabeza y un sabor amargo en la boca. (Sebreli, 1953: 2)

Siguiendo esta lectura, el quiebre del 30 –del yrigoyenismo a la década infame, de la apertura democrática al avance del corporativismo– implicó también la finalización de la “fiesta” vanguardista –en palabras de Sebreli– y la apertura de un nuevo paradigma con implicancias estéticas acorde con el contexto de crisis del liberalismo.

Desde ya que este cambio de época –como cualquier proceso histórico– no se produce en forma automática ni esquemática; incluso “las figuras del carnaval y de la fiesta” adquirieron múltiples sentidos que evitan la lectura uniforme del pasaje directo. En este sentido, los escritores de esta zona alternativa funcionan como dispositivos irruptores, en tanto entrecruzan líneas deficitarias de la literatura social de tesis e innovaciones y procedimientos de las vanguardias europeas, y de este entrecruzamiento resulta una radiografía –ya en la década del 20– del sujeto en crisis y de la realidad caótica que se asocian con ese despertar amargo del 30. Entre las marcas de esta radiografía, elijo dos ejes que muestran los límites de una lectura lineal sobre la época. Los aplico a la obra de Roberto Mariani (con principal énfasis en los *Cuentos de la oficina*), pero creo que –en un estudio general de la época– pueden abarcar a todos los escritores de esta zona intermedia. Los ejes son: por un lado, el esquema de apogeo y caída, como un factor de construcción de las subjetividades integradas en espacios marginales del proceso de modernización. Por otro, la imposibilidad de constitución del hogar burgués, como consecuencia de una modernización periférica y subdesarrollada.

III. La caída, tópico del grotesco.

*(Esto dijo el “cusifai” mientras la “cosa”
retozaba, retozaba ya perdida en el fangal,
y él tomaba una ginebra desastrosa
entre curdas y malandras en la mesa de aquel bar...).*
Si alguien tiró la banana, él, que era un gil, la empujó

y justito cuando vio que se venía ya decúbito dorsal,
¡se le prendió!...

Enrique Santos Discépolo y Homero Expósito, "Fangal"

David Viñas esboza la figura de la caída en *Grotesco. Inmigración y fracaso* (1973) como metáfora de la década infame, y aunque no le da el carácter de tópico, la simbología que traza Viñas apunta a una lectura epocal y aporta una clave fructífera para entender la literatura, no solo de los años 30, sino todo el proceso de implementación y crisis del proyecto liberal. Un programa destinado al inacabamiento desde el origen, ya que se basaba en la dependencia del capital extranjero. Viñas dibuja allí la trayectoria del grotesco criollo, según la cual las obras de su representante más destacado –Armando Discépolo– llevan a cabo un “proceso de *interiorización del sainete*” (1973: 22). Esto implica una serie de desplazamientos: de escenografías sociales o comunitarias (fábrica, conventillo) a espacios reducidos y asfixiantes (habitación, taller) y de espacios lumínicos a cada vez más sombríos; al mismo tiempo el personaje se adentra en una progresiva animalización y el recorte de la escena enfatiza su “arrinconamiento”:

Sigue el arrinconamiento: paralelamente la banda de sonido se desplaza de la cordialidad arcaica del *sainete azarzuelado* hacia la fragmentación coreográfica materializada en el tango. Al parcelarse la unidad maciza que se condensa en el coro, no sólo se disuelve su significado social, sino que se psicologiza: la sectorización se apoya en lo analítico, y lo analítico teatral sólo tiene como posibilidad el individualismo. (*Id.*: 15)

Este desplazamiento pone en escena el resultado de la política inmigratoria liberal, cuyo fracaso, en el plano subjetivo del inmigrante, implica que su experiencia vital se concrete en una reducción de su horizonte y una paulatina marginación, con la única salida del aislamiento en el *autobiografismo*, y –como corolario– la caída. Este tópico sobrevuela una serie de producciones relacionadas –en menor o mayor medida– con la estética del grotesco y orientadas a describir el desencanto, del que –aunque se muestre en su intimidad al ritmo del soliloquio– es también la figura del *average man*. Así es como, bajo el trazado de asociaciones de distinta índole, Viñas dibuja el clima de época:

Y si a continuación digo Tango, la figura de Enrique González Tuñón me brota de inmediato. *El Bajo* es la ciudad en caída; *Cuesta abajo* un tango, la marca de los cigarrillos más baratos y un cuento de Olivari, y *Caídos* una obsesión versificada por Raúl González Tuñón y por Riccio donde “pecado” y “resbalón” se identifican. (*Id.*: 44)

No es forzado agregar a la lista los *Cuentos de la oficina*, sobre todo si tomamos como ejemplar el que se autoproclama –desde el título– la subjetividad del promedio, el cuento “Uno”. El cuento ironiza sobre la “cuerda floja” que somete a los oficinistas de Mariani, es decir, la frágil ubicación de una clase media ni burguesa ni proletaria cuya situación es tan delicada que un acontecimiento fortuito puede modificarla. En “Uno”, el protagonista, literal y simbólicamente, cae. El argumento, cercano al absurdo, relata con sesgos humorísticos la situación crítica de un matrimonio. El marido pisa una cáscara de banana, se golpea malamente y no puede volver a trabajar. De ahí, todo se precipita en una creciente degradación. El cuento, sin nombres propios que identifiquen a los protagonistas y con el significativo título –solo en apariencia vacío de contenido– apunta a relatar una historia prototípica: lo artificioso del status pequeño-burgués, integrado débilmente a la ciudad moderna y sostenido gracias a la opresión cotidiana de la oficina, está a un paso de su contracara, el desempleo y la marginalidad.

La presencia constante de la posibilidad de la caída, concretada en “Uno”, afecta las psicologías de los personajes de Mariani. Genera un temor que estimula las continuas y pequeñas degradaciones cotidianas: la aceptación de la razón patronal, las traiciones ruines entre los compañeros y las relaciones mediadas por la competencia y la desconfianza. Desde estas subjetividades alteradas, Mariani narra sus cuentos, descolocando muchas veces el punto de vista omnisciente clásico del realismo, para que la narración fluya por un panorama fragmentado, antes que el camino directo de la presentación de una realidad positiva. En *El amor agresivo*, de 1926, el procedimiento es similar, solo que las psicologías alteradas canalizan su distorsión en las relaciones afectivas sesgadas por los celos, la apariencia y –algo típico del grotesco– la imposibilidad de comunicación. La ironía y también el cinismo de Mariani no dejan de estar presentes en el tono narrativo de *El amor...*, en consecuencia, el volumen deja un sabor seco de antirromanticismo.

IV. El deseo del hogar burgués de los oficinistas de Mariani

*Yo te di un hogar...
¡Siempre fui pobre, pero yo te di un hogar!
Se me gastaron las sonrisas de luchar,
luchando para ti,
sangrando para ti...*

Homero Expósito, “Afiches”.

Uno de los fenómenos de la modernidad es la división burguesa entre el espacio público del trabajo y el espacio interior de la casa: “Para el hombre privado aparece por primera vez un espacio vital distinto y opuesto al lugar del trabajo. Ese espacio se constituye en un interior. La tienda pasa a ser su complemento. El hombre de vida privada, que debe contar con la realidad en su negocio, exige de su interior que lo mantenga en sus ilusiones.” (Benjamin, 1972: 132). Esta es la experiencia burguesa del “yo poseedor” que construye un espacio interior resguardándolo del mundo del trabajo “donde la desnudez y la sordidez van de la mano, donde la productividad economiza la belleza y el confort para alcanzar el más alto rendimiento monetario”. Ahora bien, los obreros y empleados no comparten esta experiencia, sino que para ellos sólo existe el espacio frustrante del “interior de la actividad productiva” (Rama, 1983: 111-112).

En resumen, según el imaginario burgués moderno se pueden discriminar dos espacios interiores –el del trabajo y el íntimo. Pero, para los pequeño-burgueses de *Cuentos de la oficina*, hay dos espacios interiores que comparten sus características opresoras –a tal punto que son vividos como una continuidad– y un espacio exterior que se vislumbra como una alternativa positiva pero que nunca es concretada. La posibilidad de escapar de la opresión se presenta en “Balada de la oficina” en el sol y el viento de la calle, es decir, en el deambular ocioso del *flâneur* exiliado de la sociedad burguesa. Claro que los empleados de la oficina son lo opuesto al *flâneur* porque intentan integrarse, a pesar de la opresión, a la misma sociedad que los explota.

La personificación de la oficina es un recurso eficaz para dialectizar el interior productivo y el interior íntimo porque induce a la feminización del trabajo. La oficina es tanto madre como amante: “Yo te abriré mi seno de madre”; “penetra en mi carne” (Mariani: *O.C.*, 130). De este modo, repite la estructura que se da en el espacio del hogar, un espacio fundamentalmente femenino que hace necesaria la explotación del cuerpo del trabajador para su manutención. En palabras de Ángel Rama: “en la misma época en que el sistema económico exigía que las mujeres fueran obreras y empleadas, las burguesas

fueron confinadas al interior como otro objeto bello de la casa (...) esta situación le fue asignada para simbolizar íntegramente esa posesión que fortalecía al yo viril” (1983: 114). Ubicar la mujer en el interior del hogar es símbolo de clase. Esta distribución de roles estructura las relaciones matrimoniales de *Cuentos de la oficina*, pero a través de una visión irónica que subraya las diferencias entre el ser y el parecer.

En el cuento “Lacarreguy” la mujer está circunscripta al espacio del hogar según la lógica burguesa. Ahora bien, sostener esta lógica –“natural” para el burgués– le cuesta al protagonista su propio sacrificio. La oficina –al igual que Consuelo– lo consume: “Y hasta la vida daba porque era irse matando cumplir cotidianamente ese criminal horario de la insaciable oficina” (Mariani: O.C., 99). Del mismo modo, el apetito sensual con que es descrita Consuelo la pone a la par de la “voluptuosidad casi sensual en dar órdenes de toda especie y ser obedecido con amor o sin él” que caracteriza a Torre en “Riverita” (*Id.*: 162). La oficina, feminizada y carnal, proveedora y absorbente a la vez, invierte la lógica social del hombre proveedor y la mujer receptora pasiva representada irónicamente en la relación entre Consuelo y Lacarreguy; irónicamente porque, si bien éste cumple con el deber masculino de sostén económico, no era más que una apariencia de pequeño burgués tirando a burgués. La “insaciable oficina” es poseedora al igual que la mujer de un erotismo que consume la virilidad del varón (cf.: “Santana”) porque lo obliga a “alquilarse” en detrimento de su libertad y hasta de su dignidad para, paradójicamente, cumplir el rol social estipulado para su género. Para lograrlo lo aliena en una irrealidad de números y cuentas basada en “una teoría ideal. Los libros, las boletas, las planillas, los cupones, declaran unánime y solidariamente lo mismo” (Mariani: O.C., 192-193).

Si el espacio del trabajo extrae el carácter erótico femenino del espacio del hogar para representar la sumisión del hombre, “Uno” demuestra cómo el hogar del pequeño burgués depende también directamente del trabajo. Como se dice en “Lacarreguy”, “para no deshacer el nido se aferraba al empleo” (*Id.*: 197). Con el cuerpo enfermo, el personaje de “Uno” ya no tiene nada que ofrecer a la oficina y el hombre pierde su papel social. En consecuencia, la mujer debe abandonar la apariencia del hogar burgués para asumir el rol de obrera; esto redundo incluso en una metamorfosis de su cuerpo de “manos hombrunas” que como el de su marido, termina siendo sacrificado en virtud del trabajo. Pero además, el espacio íntimo del hogar es continuamente violentado por la lógica del trabajo; de ahí los diferentes puntos de vista en “Ficción”. El marinerito representante de la burguesía acomodada no entiende la visión de los hermanos que expresa la contaminación del interior con la lógica de la rentabilidad; el padre que el hermanito representa sigue haciendo cuentas en casa: “Dame que sumo. Cuatro, diez, ocho, veinte, trece, cuatro...son seiscientos cuarenta pesos. ¡Pero yo cobré doscientos quince pesos con los malditos descuentos...cómo voy a pagar seiscientos ochenta pesos!” (*Id.*: 212).

Cuando Sarlo (1988) afirma que con algunos escritores de Boedo los márgenes se visibilizan, ésta es una afirmación más efectiva para, por ejemplo, Castelnuovo que para Mariani. Lo que *Cuentos de oficina* representa es más bien el engranaje profundo e ignorado que sostiene el funcionamiento de la ciudad moderna (las grandes tiendas y el sistema financiero). Mariani visibiliza subjetividades ocultas que, si bien responden a ciertas características típicas (sobre todo en “Uno” y “Ficción” donde se proponen personajes y situaciones representativos), por momentos rehúyen a la tipificación conformando personalidades diferenciables: Mendi, Lacarreguy, Rillo o Rivera son individualidades reconocibles. Sujetos sociales acordes a su clase, pero no tipos equivalentes como los que suele construir Castelnuovo. Como sostiene Adriana Astutti: “Más que de tipos Castelnuovo escribe acerca de ‘casos’, por eso sus personajes nunca se sujetan a la norma sino al manual” (2002: 431). Son casos, entonces, cuyas características recurrentes producen un efecto de indiferenciación: el obrero, por lo general, identificado con un sacrificio crístico y deformado por el medio; la mujer, asociada

al pecado y causante de la caída del hombre. Castelnuovo con este esquema contribuye a la condena a lo sexual y a los “vicios” que caracteriza la impronta didáctica y paternalista de *Claridad*.

Ni los personajes de Castelnuovo –proletarios–, ni los de Mariani –pequeño burgueses– tienen la posibilidad de reconstruir con éxito el hogar burgués. En “Tinieblas”, hay una degradación naturalista de este espacio: una pieza custodiada por una jorobada cuya sexualidad es primero negada por el protagonista y luego condenada. Por otro lado, si la luz solar tampoco entraba en el espacio de la oficina, el trabajo nocturno, a diferencia de “Tinieblas”, es liberador para los oficinistas. En el cuento de Castelnuovo, “los que trabajan de noche se enferman más pronto y se les llena más pronto el alma de tinieblas” (Castelnuovo, 2003: 28); mientras que el trabajo de noche en “Riverita” posibilita una legalidad “sin-je-fes”, donde lo femenino y los “vicios” entran, no como opresión ni pecado, sino como algo deseado. Pero, además, es la legalidad que permite la entrada de la literatura. Ahora bien, el narrador lee en francés (lee literatura consagrada); Riverita, en cambio, es un “lector vicioso” de revistas, policiales y novelas románticas.

El consumo del cuerpo vigoroso del trabajador es también una continuidad entre “Tinieblas” y *Cuentos de la oficina*. Sin embargo, Castelnuovo suele exacerbar este sacrificio en una proliferación de deformaciones que roza lo inverosímil, lo cual torna su realismo cuestionable o “caricaturesco” en palabras de Astutti. La deformación física es una de las herramientas que Castelnuovo utiliza para la realización de una nueva estética basada en la piedad: “Todos estos escritores traen un elemento nuevo a nuestra literatura: la piedad (...) La rebelión depende del fondo y no de la forma. No se rebela el autor sino el lector. Porque la piedad fomenta la rebelión” (Castelnuovo, 1998: 33). Sin embargo, toda salida o toma de conciencia social resulta obliterada no solo por el excesivo pietismo, sino también por la apelación a dios como regidor de destinos y la deformación física por fatalidad hereditaria que tornan al sistema inmodificable. Lejos de este programa se encuentra Mariani porque, hace uso de una retórica basada en algunos elementos contradictorios con la moral que propaga Castelnuovo: el erotismo, los vicios, la ironía, bajo la estética de un realismo distorsionado. Por el contrario, la seriedad del pietismo y el ascetismo que prevalecen en Castelnuovo se encontrarían para Mariani en el espacio opresor del trabajo de “Balada de la oficina”.

Obras de Roberto Mariani (1892-1946):

- *Las acequias y otros poemas*, Nosotros, 1921. (Poemas)
- *Culpas ajenas* en *La novela semanal*, Buenos Aires, año IV, n°233 (1° de mayo), 1922. (Nouvelle)
- *Cuentos de la oficina*, Claridad, 1925. (Cuentos)
- *El amor agresivo*, Gleizer, 1926. (Cuentos)
- *La frecuentación de la muerte*, L. J. Rosso, 1930. (Cuentos)
- *En la penumbra*, Claridad, 1932. (Novela)
- *Un niño juega con la muerte*. Cinco actos, Teatro del Pueblo, 1938. Editorial Conducta, 1942. (Drama)
- *Veinte años después*. Tres actos, Teatro del Pueblo, 1943. (Drama)
- *Regreso a Dios*, Sociedad Impresora Americana, 1943. (Novela)
- *La cruz nuestra de cada día*, Buenos Aires, Ariadna, 1955. (Novela, publicación póstuma)

BIBLIOGRAFÍA CITADA:

Textos:

- Mariani, Roberto (1968). *El amor agresivo*. Buenos Aires: Paidós.
- ----- (2008). *Obras completas 1920-1930* (tomo I). Buenos Aires: El 8vo. Loco. Estudio preliminar de Rocco Carbone y Ana Ojeda.

Estudios:

- Astutti, Adriana (2002). Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo. En María Teresa Gramuglio (directora), *El imperio realista*, tomo 6 de la *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Benjamin, Walter (1972). Paris, capital del siglo XIX. En *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Castelnuovo, Elías [1923] (2003). Tinieblas. En *Tinieblas*. Buenos Aires: Librería Histórica.
- ----- (con seudónimo Roland Chaves) [1926] (1998). Los nuevos. Prólogo a Clara Beter (seudónimo de César Tiempo), *Versos de una....* Buenos Aires: Ameghino.
- Müller-Berg, Klaus y Gilberto Mendonça Telles (2009). *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo V, Chile y países del Plata: Argentina, Uruguay y Paraguay*. Madrid: Iberoamericana.
- Olivari, Nicolás (2005). *Poesías 1920-1930*. Buenos Aires: Malas Palabras Buks. Estudio preliminar de Rocco Carbone y Ana Ojeda Bär.
- Pellettieri, Osvaldo (1993). Enrique Santos Discépolo. En AA. VV., *La historia del tango. Los poetas (2)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Rama, Ángel (1983). El poeta frente a la modernidad. En *Literatura y clase social*. México: Folios.
- Redacción de *Martín Fierro* (1924). A propósito de ciertas críticas. En *Martín Fierro 1924-1927*. Buenos Aires: Edición facsimilar Fondo Nacional de las Artes.
- Romano, Eduardo (1990). Transgresión y grotesco en la poesía de Nicolás Olivari. En Eduardo Romano/Seminario Scalabrini Ortiz, *Las huellas de la imaginación*. Buenos Aires: Puntosur.
- Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Schwartz, Jorge (2002). *Las vanguardias literarias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. F.C.E.: México.
- Sebrelli, Juan José (1953). Los "martinfierristas": su tiempo y el nuestro. En *Contorno*, nº 1.
- Viñas, David (1973). *Grotesco, inmigración y fracaso*. Buenos Aires: Corregidor.