

Cien años de Nicolás Olivari: trangresión y vanguardia

Horacio Salas

Aunque fue activo partícipe de la generación *martinferrista*, Nicolás Olivari (1900-1966) nunca logró instalarse de manera definitiva en el sistema literario argentino. Quizá porque desde su génesis con *La amada infiel*, en 1924, se colocó a contrapelo de la cultura oficial, e incluso su tono transgresor produjo urticarias entre los propios escritores jóvenes, como lo prueba la opinión de un poeta ocho años menor, Arturo Cambours Ocampo, quien declaró que *La musa de la mala pata* le parecía un libro pornográfico, impropio para ser leído ante mujeres «por decoro y ética moral»¹.

Con posterioridad, dos textos clásicos de la historia literaria: *Poesía argentina del siglo XX* de Juan Carlos Ghiano (1957) y *La realidad y los papeles* de César Fernández Moreno, apenas mencionan su obra. Este último agrega que Olivari «por antiesteticismo cae en el opuesto esteticismo de lo deliberadamente feo y grosero»². Por su lado, en *Suma de poesía argentina*, de 1970, Guillermo Ara arriesgó: «Su cambio de visión, su estudiada perversidad, su sorna cruel, algo tuvieron que ver con aquel fracaso». Como para que no quedasen dudas, puntualizaba los motivos: «La estética de Olivari, mezcla de tenebrismo barroco, de vocinglería popular y de cruda animalidad, lo lleva a propuestas como la siguiente: 'Haz el poema de tu animalidad, cuida utilizar tus podredumbres, saca brillo a tus crímenes'», y subrayaba su «agresivo individualismo, su frecuentación del humor, el peso de la sensualidad maldiciente» y deploraba su «tránsito por lo abyecto, la miseria y el vicio»³.

Dos excepciones notables fueron las de Ricardo Güiraldes y Jorge Luis Borges. El primero le escribió: «Su *Musa de la Mala Pata* tiene frecuentemente muy buena mano. Pero ha hecho usted bien en llamar así a la patrona de sus versos, desharrapados como una tristeza acostumbrada a romperse el alma en todas las esquinas de los barrios dolorosos e intensos. Hay

¹ A. Cambours Ocampo, en revista *La literatura argentina*, número 21, Buenos Aires, mayo de 1930.

² C. Fernández Moreno, *La realidad y los papeles*. Ed. Aguilar, Madrid 1967, pág. 163.

³ G. Ara, *Suma de poesía argentina*, Ed. Guadalupe, Buenos Aires, 1970, pág. 76.

una intención de rea maligna en esa señora que le sopla pesimismo amoroso y un descreimiento de atorrante lleno de agujeros en el traje y en el alma. Sus versos dan la sensación de que van caminando, siempre caminando, en busca de un amor respirante y simple como un pan fresco. El pan que usted quisiera convertir en suyo de cada día. Su poesía de Mala Pata o Pata de Palo, tiene una dignidad atorrante, una altanería de hombre que ha llegado a un desideratum de soledad y congoja y un orgullo de paria suburbano. Nada veo ni de sometimiento ni de cobardía, ni de rutina que ha perdido el rumbo de las grandes aspiraciones líricas»⁴. El texto resaltaba el poema «Mi mujer», («...Te amo porque aireaste los desvanes de mí mismo con el soplo de tu aliento; llenaste con la saliva de tu boca, profunda y dulce, los sótanos de mi indiferencia pesimista y clavaste en la frente de la personalidad el gallardete de sucederme en tu vientre con carne con que yo te hinchara./ Te bendigo en nombre de mi madre, porque eres sencilla como ella y tus manjares han tenido su mismo sabor de pueblo./ Me hiciste humilde como un perro, lacio y leal, y a mí, a mí que tenía las embestidas del jabalí, pero impostadas, pero envaginadas (...). Eres tan de arrabal que tienes olor a tango y sabor al yuyo de la calle donde tus antepasados jugaban a los cobres»). Borges, que había antologado el poema en el *Índice de la nueva poesía americana* de 1926, fue contundente respecto de su autor: lo consideró «el más indudable poeta de los que oigo. No creo en su talento: creo en su genialidad, que es cosa distinta»⁵.

A treinta y cuatro años de su muerte, el nombre de Olivari es recordado, sólo de tanto en tanto, como el artífice de los versos del tango *La violeta*, o como responsable de «Antiguo almacén A la Ciudad de Génova», el poema suyo más citado, con justicia, por tratarse de un hito de la vanguardia poética.

Para una lectura más cuidadosa de su obra, se hace imprescindible la ubicación época / contexto. En ese esquema sus versos se comportan como un espejo tierno y comprensivo, disimulado en el envase aparentemente cínico de los márgenes más sórdidos de una ciudad que crecía a un ritmo demasiado veloz. Tanto, que sorprendía a sus propios habitantes que habían asistido a los últimos tramos de la gran aldea y se encontraban de pronto en una de las mayores metrópolis de inmigración del mundo, cuyo desarrollo no sólo habría de transformar su carácter y sus pautas de vida, sino que hasta desbordaría sus límites geográficos.

⁴ R. Güiraldes, «Carta a Nicolás Olivari», en revista *Martín Fierro*, número 33, Buenos Aires, 3 de septiembre de 1926.

⁵ En *Balderston, Gallo, Gastón y Helft, Nicolás*: Borges, una enciclopedia, Ed. Norma, Buenos Aires, 1999, pág. 248.

El grueso de la obra de Olivari corresponde a la década del veinte; incluso su generación fue llamada *del veintidós*, por ser éste el año de publicación del libro inaugural de la vanguardia: *Poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo. Son los años de la presidencia del aristócrata Marcelo Torcuato de Alvear, quien pese a pertenecer a las huestes de la Unión Cívica Radical, impuso a su gestión un marcado sesgo conservador. El período, signado por la prosperidad económica y carente de grandes sacudimientos sociales, facilitó el tránsito de la última administración sin sobresaltos que conoció el país.

Buenos Aires vivía deslumbrada con las experiencias artísticas de la postguerra europea. Borges había regresado como portador de las tesis ultraístas importadas de la tertulia madrileña de Rafael Cansinos Assens. Los jóvenes, poco duchos en ideologías políticas, recibieron con entusiasmo al futurista Filippo Tomaso Marinetti, sin tomar en cuenta su apego al naciente fascismo de Benito Mussolini. En pintura, la primera exposición de Emilio Pettorutti, a la vuelta de su viaje a Europa, sacudió el viejo academicismo con una apertura hacia las teorías cubistas que conmocionó el calmo panorama pictórico. En cada una de sus conferencias, Le Corbusier se asombraba de que los jóvenes arquitectos porteños conocieran hasta la última de sus teorías habitacionales. La avidez cultural se patentizaba en auditorios repletos cada vez que desembarcaba un intelectual extranjero, incluso cuando arribaba alguien —como el conde báltico Hermann Keyserling— para volcar apresurados prejuicios impresionistas relativos a una presunta psicología profunda de los argentinos. La frivolidad y el hipnotismo que provocaba la nobleza en un país de tradición republicana se manifestó también en el recibimiento que tuvieron tres visitas ilustres: el príncipe Umberto de Saboya, heredero del trono italiano, su par británico Eduardo de Windsor e incluso, aunque en menor medida, el exótico Maharajá de Kapurtala.

La modernidad se filtraba a través de los peinados y la moda femenina, en el novedoso gusto por el jazz y el flamante charleston, en el hábito semanal de gozar de las pantallas cinematográficas, en la explosión del fútbol y la aparición de multitudes de seguidores de equipos como Boca Juniors, River Plate, Racing Club, San Lorenzo, Independiente y Huracán, así como en la masificación de la radiotelefonía y las victrolas donde los tangos del sexteto de Julio De Caro se transformaban en doméstica compañía mientras Carlos Gardel entonaba las cuitas de sus compatriotas.

En ese clima de efervescencia cultural y bonanza económica emergieron los libros iniciales de Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Raúl González Tuñón, Leopoldo Marechal, Ricardo Molinari, Francisco Luis Bernárdez,

César Tiempo, Roberto Mariani, y se consolidó (con la aparición de *Don Segundo Sombra*) la obra de Ricardo Güiraldes. En tanto se producía la masiva aceptación del diario sensacionalista *Crítica*, dirigido por el periodista uruguayo Natalio Botana, afirmado en una redacción de la que participaban la mayor parte de los nuevos escritores, Olivari incluido.

Pero los versos de Olivari surgen a contrapié del resto, aunque comparta con su generación el sesgo hacia la temática urbana. Declara: «Yo me limito a lo que sé: Buenos Aires». E insiste: «Creo que como yo expreso a Buenos Aires no hay nadie que lo sepa hacer. Hay que ser un espectador para ello y yo lo soy. No actúo, me sitúo y miro pasar (...). Soy adversario decidido de la poesía de vanguardia (...). ¡Qué le vamos a ir con palabras bonitas a quien está rabiando y blasfemando por el puerco oficio de vivir!»⁶.

Parece lógico que tienda a diferenciarse, porque su mirada, sus intenciones y sus resultados son diferentes: mientras que la mayoría de los jóvenes de los veinte toman a la ciudad como a un personaje, como a una amante, describen atardeceres, barrios apartados, callecitas del suburbio (Borges) pintan los puertos, los fondines, el paisaje que comienza a morir (González Tuñón) o fotografían el costado de la ciudad ocupado por la colectividad judía (Tiempo) o sus propios estados de ánimo sentimentales (Bernárdez), Olivari extrae su temática de ciertos enveses sórdidos de la ciudad donde habitan prostitutas sifilíticas, pobres empleaditas cursis, muchachas tuberculosas, antiguas dactilógrafas dadas a la prostitución, camareras de oscuros fondines, pianistas de cafetines miserables o cubículos desconchados en burdeles de ínfima categoría. Es la poesía de la desesperanza, del cansancio y la desilusión, de una tristeza metafísica que en su epidermis se acerca no a la rebelión sino al aburrimiento, a la resignación. Tristeza disfrazada de cinismo del observador que no pretende transformar el mundo, sino traducirlo y convertir el reflejo en agresión hacia los responsables de las injusticias sociales.

Asegura: «No soy insolente ni perverso y me dolería que algunos me creyeran así: Soy la representación del espíritu embromado de Buenos Aires, que trabaja para no aburrirse, y que cuando se divierte se desencaja en un interminable bostezo»⁷. En el prólogo a su libro *El gato escaldado*, Olivari busca definir su obra: «Nosotros escribimos iniciando la revuelta, el motín, el cuartelazo contra la guarnición vieja que se iba disecando dentro de su uniforme de académico ante las puertas de la Academia. Trajimos la

⁶ Entrevista con N. O. en revista *La literatura argentina número 14*, Buenos Aires, octubre de 1929.

⁷ *Ibidem*.

voz del pueblo, del hombre argentino de hoy, del tipo racial nuevo, donde sólo había profesionales de los libros. Al literato de salón opusimos el poeta joven, hambriento y desesperado, pero ladrando su verdad con hidrofobia de verdad (...). Reivindico el derecho de haber escrito el primer poema sin metro, sin medida, digno de su título, porque sería canalla que nosotros, vanguardias efectivas de la nueva generación, saliéramos escribiendo con arroz con leche como Rabindranath Tagore, robes y manteaux orientales»⁸.

Por su escepticismo y su inclinación a describir márgenes hasta entonces no explorados de la vida ciudadana, su poesía se emparenta con la obra de Roberto Arlt, con los personajes que reflejan sus *Aguafuertes* aparecidas en el periodismo diario, y con el pensamiento de los protagonistas de los tangos de Enrique Santos Discépolo escritos en la década, en especial *Quévachaché*⁹ («Lo que hace falta es empacar mucha moneda, / vender el alma, rifar el corazón. / Tirar la poca decencia que te queda. / Plata, plata, plata... y plata otra vez...») o *Yira yira* («Aunque te quiebre la vida / aunque te muerda un dolor, / no esperes nunca una ayuda, / ni una mano, ni un favor»). Finalmente, por su utilización de vocablos y giros comunes en el habla del suburbio, que Olivari no vaciló en utilizar, también se acerca a Carlos de la Púa, autor de *La crencha engrasada*, que en 1929 publicó el más importante volumen de versos lunfardos de la poesía argentina.

En medio de una época dominada por cierta placidez, la mirada de estos cuatro creadores (Arlt, Discépolo, de la Púa y Olivari) significó un llamado de atención que molestó a los bien pensantes. Quizá Olivari fue el más cuestionado, por mostrar rincones oscuros con los que se convivía pero no era de buen gusto mencionar. Además, ante un público acostumbrado a las formalidades del modernismo, se atrevió a quebrar el metro, trastocar el ritmo y perseguir rimas sorprendidas, en las que cualquier lector avisado podía descubrir cierto linaje popular. Lo más sencillo fue calificarlo de poeta maldito (François Villon, Paul Verlaine y el conde de Lautréamont, a los que había manifestado su apego, no resultaban ancestros saludables para una poesía respetuosa del buen gusto). Por otra parte, su denodado culto del feísmo sonaba a simple provocación. Que lo era, no cabe duda, pero no una transgresión por sí misma, sino como medio para contribuir al revelado de una fotografía que abarcara aquellos detalles que permanecían deliberadamente al margen de la literatura. Así en el «Canto a la fealdad»,

⁸ N. Olivari, *El gato escaldado*, Gleizer editor, Buenos Aires, 1929, pág. 12.

⁹ *Contracción popular de la resignada expresión de impotencia: «¡Qué vas a hacer!».*

le escribe a una prostituta: «Como es tan fea y tan insignificante, / hasta la dejan tranquila los vigilantes (...) Me quedaré con ella, / siento que nadie la desea, admirabilísima doncella / fea... muy fea... tan fea...» O cuando describe el cuarteto de señoritas que ameniza la tarde con parvas interpretaciones musicales desde el modesto escenario de una confitería céntrica: «Las cuatro son flacas, las cuatro son feas / vestidas de rosa las cuatro muequean... / las cuatro muequean vestidas de rosa, / las cuatro tan flacas... las cuatro tan feas... (...). ¡Pobre milonguita soplando, soplando / en la pipa absurda de su saxofón! / soplando soplando / me llega volando / lo que te ha quedado de tu corazón... / Turrís ebúrnea en el palco de humo, / virgo veneranda al poso del café, / sahúma tu efigie el humo que fumo / con tan mala fe. / Daría semper virgo para la mentira / que comulgo en la rima que se me escapa, / lira molirina, / del poeta que anda de capa / caída».

Uno de los poemas eludidos sistemáticamente por la crítica escrita, pero comentado negativamente a media voz, por su atrevido tono de choque fue «La viuda», de *El gato escaldado*, de 1929, donde describe el velatorio: «Palpita bajo el plegado / manto viudal, / el sexo desasosegado / por la ausencia eternal. (...) El terno del difunto, / alegoría de don Ramón, / todavía guarda aquel unto / en la parte picaresca del pantalón (...). La viuda da un gran grito de espanto / y se sacude al azar, / ¡Por si alguno estuviera al tanto / de lo que acaba de pensar! / ¡Qué pensamiento corrosivo y puerco / hierre su imaginación? / ¡Estaba pensando en el muerto / en su atroz hinchazón! / En la máquina de goce / que tanto dio. / En aquella parte del roce / del pantalón». Y concluye: «Viviré tu recuerdo, / —si te mueres, lector— / únicamente si fuiste / un cerdo en el amor».

Más allá de cierto tremendismo *pour épater*, que ciertamente lograba su propósito, el tono pretendidamente cínico de Olivari resulta un terco intento de incomodar. Por ejemplo: después de describir sus entusiasmos por la actuación de una «bestia magnífica y clinuda, / portentosa ramera de dos pesos», de quien aclara: «Esta es la mujer en la que, impunemente, / se puede despreciar a todas las mujeres / y rebajarlas a torpezas ignominiosas, / y llamarlas con nombres obscenos / que uno debe callar a la consorte» reconoce que con ella «... hubiera sido / feliz compartiendo su destino, / a pesar del cuello almidonado, / dogal ciudadano / de nuestra cobardía, hermanos». Pero concluye: «Y por eso, magnífica bestia, encelada y clinuda, / hacia quien me tira la barbarie de mi ancestralidad, / de pirata y furbante, de poeta y anarquista / a fuerza de ser haragán, informal y atrabiliario, / agacho la testa y me voy al diario / a escribir contra la trata de blancas...».

Treinta años antes de que el chileno Nicanor Parra se convirtiera en el paradigma de la *antipoesía*, ya una parte de la crítica consideraba a Olivari

un verdadero *antipoeta*. El calificativo, que le disgustaba, según puede rastrearse en varias entrevistas de la época, a la distancia, y de acuerdo con ciertas premisas teóricas, se adecua a la poética olivariana. Su intento era hacer estallar las estructuras establecidas, tanto métricas como rítmicas y verbales, y lo logró. Parra escribiría en los años sesenta: «Los poetas bajamos del Olimpo (...). El poeta no es un alquimista, es un hombre como todos». Y arremetiendo contra cadencia y forma, estableció un sistema creativo. Del otro lado de los Andes –contra viento y marea– otro poeta lo había hecho ya tres décadas antes, pero sin dar origen a eruditas tesis académicas. Ocurre. Muchos adelantados a su tiempo son pasados por alto en rastreos posteriores.

Han transcurrido cien años desde su nacimiento el 8 de septiembre de 1900. Los aniversarios redondos suelen impulsar relecturas que mediante una mirada en perspectiva pueden disipar prejuicios y lugares comunes. Hoy, que ya no existen burgueses a quienes epatar, porque la poesía no se encuentra entre sus preocupaciones, un repaso a la obra de Olivari descubre, al margen de sus aristas transgresoras, sus recorridas por los barrios de Buenos Aires, que lo ubican como uno de los fundadores de la poesía urbana, o sea: uno de los fundadores de la modernidad poética argentina.