

## Lenguaje de la experiencia, experiencia del lenguaje: tensiones entre vida y poesía en la obra de Aldo Oliva

Bruno Crisorio  
Universidad Nacional de La Plata-CONICET

El presente trabajo es un esbozo de algunas cuestiones, problemáticas y todavía no resueltas, respecto a las configuraciones del sujeto en la poesía de Aldo Oliva (1927-2000), y de sus relaciones con la “vida” de su autor. En la propuesta del simposio se invitaba, más allá de la conceptualización deleuziana sobre vida e inmanencia, a “revisar tradiciones, poner en tensión categorías envejecidas o discutibles”. La obra de Aldo Oliva me obliga, no a desechar, pero sí a revisar y a volver a pensar algunos lineamientos teóricos vinculados a la muerte del autor, su desaparición permanente, su ausencia irreductible. Por un lado, porque construye una figura de autor fuerte, que parece en pleno control de sus herramientas poéticas y consciente del trabajo que realiza, al mismo tiempo que reflexiona en sus textos sobre las relaciones entre la poesía y la vida –recordemos que, para el Barthes de “La muerte del autor”, el autor es un sujeto “vacío excepto en la propia enunciación” (1994b: 68), y que el escritor que vendría a sustituirlo “ya no tiene pasiones, humores, sentimientos, impresiones, sino ese inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede pararse jamás” (70). El plano del objeto, o de la “temática general”, tampoco se deshace completamente: como dijo Daniel Freidemberg en la presentación de la *Poesía completa* de Oliva en el Centro Cultural de la Cooperación: contra un “consenso bastante compartido [...] de que lo que importa en la poesía no es lo que dice sino lo que hace o lo que es [...] en el caso de Oliva ocurre que si no

captamos bien lo que dice no accedemos a la experiencia que nos propone esa poesía. A eso que va diciendo es a lo que uno atiende si de veras ingresa a la propuesta de Oliva”.<sup>1</sup> Sobre eso “que va diciendo” hay mucho para decir, sobre todo si es finalmente accesible o si es en un punto una “ilusión necesaria”, pero en todo caso la experiencia de lectura de un poema de Oliva pasa por la sensación de que nos está queriendo decir “algo”. Por supuesto, el autor, docente universitario y bien informado teóricamente, no es ingenuo en este aspecto, y no restituye ni el sujeto ni el objeto a su plenitud y consistencia pre-estructuralista; y por lo tanto creo que sigue siendo válida la aclaración deleuziana de que los sujetos y objetos son meras instancias de actualización de los acontecimientos.

### **El viviente y el lenguaje**

A lo largo de su prolífica obra, Agamben insiste en la íntima desconexión entre el viviente y el lenguaje (1999, 2005, 2007). Esta paradójica relación, en la que el viviente se entrega sin reservas al lenguaje pero al mismo tiempo afirma su irreductibilidad y su no coincidencia, será explicada en *Lo que resta de Auschwitz* (1999) en términos de una simultánea subjetivación y desubjetivación. Simplificando, la idea es que el viviente debe ingresar al lenguaje para subjetivarse, pero en el momento en que lo hace descubre que no es en tanto que viviente (en tanto “individuo psicosomático”) que accede, ya que los *shifters* (fundamentalmente el “yo”) son entidades puramente discursivas privadas de cualquier

---

<sup>1</sup> La cita es de un mail que me envió Freidemberg (a quien agradezco), en el que reconstruye la exposición oral de la presentación.

sustancialidad o contenido.<sup>2</sup> Agamben encuentra que esta experiencia (experiencia de la posibilidad/imposibilidad de la palabra, que luego reconducirá a los campos de concentración nazis y a la relación entre experiencia y testimonio) ha sido explorada y llevada a sus límites por la poesía moderna: desde Keats (“un poeta no tiene identidad”) hasta Pessoa y sus heterónimos. En Argentina tenemos el famoso poema de Pizarnik, “alejandra alejandra debajo estoy yo alejandra”, o la afirmación de Arturo Carrera en *Escrito con un nictógrafo*: “no se sabe quién escribe”. De un modo u otro, todos estos serían testimonios del ausentarse del autor en su poema, evidencias de que el individuo que “vive”, el que experimenta, está íntimamente desconectado de quien habla o escribe.

Este hiato es el que Oliva intentará salvar, una y otra vez (y siempre en forma incompleta), mediante la formalización poética. Cuando en una entrevista dice que uno de los elementos más importantes de la poesía es el caudal afectivo, pero “No el caudal espontáneamente afectivo sino contenido por un constreñimiento léxico, estructural, sintáctico y prosódico en general” (Oliva 2016b: 2); cuando en otra entrevista dice que al escribir “Más que a la búsqueda, se parte a la producción de un objeto que en la instancia pre-escritural es difuso, disforme, es decir, que no existe como objeto” (16), está, al mismo tiempo, señalando que hay aspectos subjetivos y objetivos previos al poema, y afirmando que como tales no pueden ingresar en la estructura textual. Además, esta desconexión, que impide una experiencia “original”, que acaso pone en cuestión la posibilidad misma de una experiencia original u originaria, abre el poema, o el texto, a nuevas experiencias, a nuevas

---

<sup>2</sup> Dice Barthes que “el sujeto de la enunciación no puede nunca ser el mismo que ayer actuaba: el yo del discurso no puede ser el punto en el que se restituye inocentemente una persona previamente almacenada” (1994a: 29).

lecturas. La palabra de la experiencia, siempre insuficiente, siempre trunca, se abre así a la experiencia de la palabra.

### **Oliva: Palabra de la experiencia**

El lenguaje, parece, ha sido inventado sólo para decir lo ordinario, mediano, comunicable. Con el lenguaje se *vulgariza* ya el que habla.

Friedrich Nietzsche

Paso ahora a trabajar con Oliva, con una aclaración: que en este pasaje no pretendo disimular las rispideces y tensiones entre el aparato teórico y los poemas. El andamiaje conceptual que estoy utilizando me ayuda a pensar tanto en cuanto parece adecuarse a los textos como en cuanto se muestra incongruente. Así, por ejemplo, pese a todo lo que debe al simbolismo francés (vía el modernismo de Darío y Lugones), Oliva no llegará a la despersonalización absoluta que propone Mallarmé, e incluso la niega, así como se distingue expresamente de “algunos teóricos, donde no se sabe quién escribe. Parece que el sujeto es la escritura, como si la escritura fuera una entelequia. Y es una producción” (17). En este sentido, los poemas de Oliva darían cuenta de una “escritura de la subjetividad, como la escritura romántica”, según dice Barthes, en la que “el agente no es interior, sino anterior al proceso de escritura” –a diferencia del “*escribir* medio de la modernidad” donde “el sujeto se constituye como inmediatamente contemporáneo de la escritura” (1994a: 30-31). Por poner un ejemplo casi escolar: el poema “Yo soy aquel que ayer nomás decía” remite a una subjetividad preconstituida, mientras que el “Prefacio” de *Altazor*, que comienza “Nací a los treinta y tres años”, crea al sujeto en el momento mismo de la escritura.

Oliva, de hecho, parece casi remedar el poema de Darío al comienzo de un texto de su último libro, “DNI”, que dice: “Hubo un tiempo/ perdurable y delicioso,/ en que consagré/ la bella imagen” (2016a: 215). Pero esta subjetividad romántica (y Oliva es un reconocido deudor del romanticismo francés, inglés y alemán) no es sin embargo ingenua, y se muestra absolutamente consciente de la ironía que conlleva cualquier toma de la palabra. Esta ironía, este desdoblamiento polifónico inevitable de quien habla, que implica una laceración del sujeto hablante (ya que nunca alcanza a expresarse en el lenguaje), se evidencia en el poema anterior del mismo libro, llamado “Lucro poético”. Comienza así: “Juro que vi, en un sesgo/ que perfilaba lo infinito,/ en un sutil jardín/ de aguamarina en el iris/ sublimado en mirada,/ emanar la tierna/ violencia del violeta”. Y luego: “Algo se consumó;/ no hubo, empero, conjuro/ que impidiera/ la avalancha del torrente/ que arrasa la vacuidad/ de estas palabras” (214). La ironía aquí es (me parece) evidente. El sujeto aparece como garante de una experiencia que sin embargo se le escapa indefectiblemente, y de la cual su testimonio es solo un conjunto ordenado de palabras vacías. El poema “lucra” en un doble sentido: con la experiencia, intentando asegurar, al menos, que el sujeto la ha vivido; y con la tradición literaria del modernismo, presentando palabras resonantes y enjundiosas. Si la conjunción de ambos elementos, de la experiencia y de la literatura, fuera posible, tendríamos el éxito del poema, tendríamos “la palabra justa”. Pero las mismas palabras mediante las cuales ese sujeto “jura”, son arrastradas por la “avalancha del torrente”, desposeyendo al propio sujeto. Otro poema del mismo libro es aún más explícito: luego de recordar “La jornada en el ‘Ehret’”, un bar en el que Oliva se juntaba con la militancia y la bohemia rosarina en la década del ’60, el poema dice “Escribo, con palabras,/ un nacimiento de palabras:/ ese sarcasmo”. La RAE distingue la ironía del sarcasmo fundamentalmente en la intención agresiva del segundo

término, que busca maltratar u ofender a alguien. ¿Pero quién puede ser el objeto del sarcasmo en este caso, el destinatario del ataque, sino el propio sujeto? El poeta querría expresar una experiencia que es por definición ajena al lenguaje, o, dicho de otro modo, que se pierde en el momento en que se nombra. Y como en este gesto se “cae” en el lenguaje, en sus lugares comunes, sus frases hechas (aunque sean poéticas: Oliva trabaja insistentemente con la tradición poética, citando, traduciendo, parafraseando), el poeta se *vulgariza*.

Las referencias a este desfasaje entre palabra y experiencia, y por lo tanto entre sujeto y lenguaje, pueden multiplicarse: como dije, Oliva es un autor que reflexiona constantemente, desde su poesía, sobre esta situación paradójica. Voy a citar un último ejemplo, que me parece significativo porque remite a un acontecimiento absolutamente íntimo y desgarrador como es la temprana muerte de Adriana Finetti, su mujer y madre de sus dos hijos, en 1976. El poema se llama “Adiós en noviembre” y aparece en su primer libro, *Cesar en Dyrrachium*, de 1986. Allí, hacia el final del poema, la anteúltima estrofa para ser más precisos, leemos: “Hoy convoco tu rostro en otro espacio./ En la muerte precisa de la palabra./ En su humillación y en su horror”. La necesidad vital del poema choca en estos versos con su brutal imposibilidad: la de recuperar el rostro amado y perdido. De algún modo, la invocación debe hacerse por intermedio del poema pero queda rigurosamente afuera de este, inexpresada, diría Agamben.

### **Oliva: Experiencia de la palabra**

Or qu'est-ce qu'un poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ce n'est un traducteur, un déchiffreur?

Charles Baudelaire

Hasta aquí, la palabra (insuficiente, fallida) de la experiencia. Pero si Oliva escribió poemas (relativamente pocos, es cierto, pero hasta el final de su vida), y si encontraba en la escritura el gozo y la libertad que manifiesta en las entrevistas, lo dicho no puede agotar la explicación de su práctica poética. Tiene que haber un revés, positivo, de esta desubjetivación constitutiva, otro tipo de experiencia que habilite el deseo y la pulsión de escritura.

En varias entrevistas, Oliva menciona una escena iniciática, un biografema en relación con su futuro de poeta, cuyo sentido siempre me fue oscuro. En una de las versiones, cuenta: “Cuando yo tenía 13 años una vieja directora de un colegio de Buenos Aires, que era amiga de mi abuela, empezó a mandarme libros. Entre ellos, *La cuádruple raíz del principio de razón suficiente* [de Schopenhauer]. No entendía absolutamente nada de lo que leía, había páginas enteras en griego y latín” (2006b: 24). En las otras ocasiones en que cuenta la historia aparecen también el griego y el latín, y su incompreensión. ¿Qué es lo que puede estar en juego en este encuentro con un lenguaje ininteligible? Si volvemos al poema “Lucro poético”, podemos pensar que las “palabras vacías” incapaces de retener la experiencia del infinito son aquí las largas parrafadas en griego y latín, que el adolescente no comprende. Pero si allí no eran más que la constatación de un fracaso, de un límite, aquí por el contrario es el inicio de un camino. Frente a un texto incompreensible pero que “debe” significar algo, se pone en marcha el deseo, se emprende una búsqueda por el sentido que definirá la poesía de Oliva.

Ya que la palabra del otro no es inmediatamente comprensible, que debe interpretarse, ya que no hay un acceso límpido, transparente a lo que el otro (otro textual) nos propone, sino que siempre hay un obstáculo y una opacidad, es que la relación con la tradición literaria, poética, filosófica, histórica, puede volverse creativa, y que Oliva, poeta eminentemente intertextual, erudito, autorreferencial, puede, en palabras de Roberto García, asumir su voz

(11). Así como toda toma de palabra implica necesariamente una desubjetivación, un vaciamiento, el encuentro con Darío, Baudelaire o Lucano no es pasivo, implica una subjetivación guiada por el deseo, que culmina en la propia escritura.

Doy rápidamente dos ejemplos, y paso a la conclusión. El poema que inaugura el primer libro de Oliva es una traducción parcial de un canto de la *Farsalia*, de Lucano. El gesto es por supuesto significativo: es necesario atravesar la palabra del otro, apropiársela, para comenzar la producción propia (no otra cosa había hecho a los catorce años, copiando uno a uno los poemas de una antología de Darío). Pero esta “estructuración textual”, como él mismo la llama, arroja una serie de resonancias antropológicas que se plasman en la segunda parte del poema, una respuesta del propio Oliva a Lucano: “Et cetera, Marco Anneo Lucano:/ has de saber que las auroras/ vieron sobrevolar a las Harpías/ durante dos milenios;/ has de saber (el sibilino/ hexámetro lo nombra)/ que el Hierro se extendió de mar a mar”; y más adelante “has de saber (y aquella boca/ sometida al poema lo sabía)”. Se ve cómo el propio poema de Oliva ocupa exactamente el espacio abierto entre el propio Lucano y la *Farsalia*: porque hay una distancia irreductible entre el autor y su obra, porque hay un saber que pertenece al poema pero no al sujeto (saber que en este texto se corresponde con la historia, porque Oliva ve en la *Farsalia* la simiente del desarrollo capitalista de Occidente) es que Oliva puede a su vez tomar la palabra.

El segundo ejemplo es el poema “Titirimundi”, en el cual Oliva trabaja a partir de la figura histórica de Jan Zizka, general bohemio y seguidor de Jan Hus, considerado uno de los grandes estrategas militares de la historia. Por supuesto, Oliva sólo puede conocer a este personaje a través de los libros, y el poema es en parte una reflexión sobre la exaltación que se produce en el momento de la lectura, y que incita a la escritura del poema. Aunque la

experiencia bélica sea un “nudo negro de silencio” (Oliva 2016a: 128); aunque, como quería Benjamin (es cierto que él está pensando en la Ira Guerra Mundial), la guerra nos enmudezca y nos enajene la experiencia; aunque, finalmente, entre el acontecimiento y nosotros haya quinientos años y un océano, sin embargo algo pasa: “la visión desgarrada,/ desde el opaco/vacío del combate,/ se revuelve/ en la purpuración de la palabra.// Y de sus mutilaciones,/ transcripta, alada,/ se levanta” (128). Y esta reverberación de la palabra no se debe a su transparencia, a su carácter de límpido pasaje hacia el acontecimiento que describe, sino por el contrario a su opacidad, a su trabazón retórica, al trabajo con el lenguaje: “Hay algo que puede llamarse el despliegue hacia la grandeza que los meros actos no sé si tienen. La grandeza es un problema de escritura [...] El episodio de la batalla de Waterloo en *Los miserables* fue algo que realmente me ‘levantó’, me ofreció la dinámica y el fervor para escribir un poema” (2016b: 3). Así como en la traducción de la *Farsalia* la “fisura aperturista” en la que se filtra la voz de Oliva tenía lugar entre el Autor y el texto, aquí tiene lugar entre el texto y el Objeto.

### **Conclusión: derrotas y cenizas**

Hay dos imágenes que recorren la obra poética de Oliva y que condensan de algún modo esta doble relación del sujeto con el lenguaje: palabra imposible de la experiencia, experiencia productiva de la palabra. Las imágenes son las cenizas y la derrota. Considerar la “derrota” en su homonimia, es decir, en su doble acepción de fracaso y de viaje, camino, derrotero, es quizás ya un lugar común; pero es una homonimia que a Oliva le interesaba mucho. En el poema “Las mujeres se acercan al violeta”, por ejemplo, leemos que “Cada palabra funda una derrota”. Como venimos viendo, justamente debido a su fracaso, debido a su ineficacia

para expresar algo así como un sujeto, o para representar algo así como un objeto, es que la palabra abre un nuevo recorrido posible, que retomará o no el poeta futuro.

La primera acepción de “derrota” nos llevaba a una interpretación exclusivamente negativa, ligada a lo expuesto en la primera parte del trabajo. Del mismo modo ocurre con el primer acercamiento a la imagen de las cenizas: si vamos al final de “Aliter”, por ejemplo, leemos: “olemos, curvados como un arco/ sobre la vieja tierra,/ la sombra solapada del deseo/ que la palabra transfiguró en ceniza” (79). Y en la “Epigráfica del Ehret” (una primera rememoración del bar) se habla de la “lujuria apagada en la palabra”. Oliva parece afirmar no sólo que encontramos palabras para algo recién cuando deja de importarnos, sino que el mismo hecho de nombrar mata el deseo. Pero Oliva es un poeta dialéctico, romántico y dialéctico, y no deja de considerar que cada muerte trae consigo una promesa de vida, y que la ceniza siempre puede volver a insuflarse y transformarse en fuego. El poema “La escritura de Severino (movimiento de danza)”, complejísimo texto en el que recupera la figura de Severino di Giovanni, está escandido por unos versos de la *Jerusalén Libertada*, de Torquato Tasso, en italiano. La traducción de esos versos diría algo así: “No de muerte eres tú, sino de vivaces/ cenizas albergue, donde se encuentra el amor”. Más allá de la relación entre la lectura y la “explosión del Acto”, con mayúscula, que se establece en el poema, creo que se ve aquí cómo las cenizas del poema de Tasso vuelven a la vida insufladas por el deseo de Oliva.

Vuelvo para terminar al primer poema sobre el que me detuve, “Lucro poético”, y transcribo sus versos finales: “no hubo, empero, conjuro/ que impidiera/ la avalancha del torrente/ que arrasa la vacuidad/ de estas palabras: su sagrada oquedad, su materia soberbia/ de sueño”. Se ve ahora que el texto contenía ya la dialéctica entre palabra y experiencia que

he intentado desarrollar a lo largo del trabajo. La vacuidad de las palabras, es decir, su incapacidad para ser la expresión inmediata de un sujeto o el nombre definitivo de un objeto, es al mismo tiempo, y por eso mismo, su “materia soberbia de sueño”, la posibilidad infinita de la poesía.

### Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (1999). *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*. New York: Zone Books.
- (2005). “El autor como gesto”. En *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 78-94.
- (2007). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Barthes, Roland (1994a). “Escribir: ¿un verbo intransitivo?”. En *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós. 23-33.
- (1994b). “La muerte del autor”. En *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós. 65-71.
- García, Roberto (2016). “La ética del futuro”. En Aldo Oliva. *Poesía completa*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario. 7-53.
- García Helder, Daniel (2000). “Contratapa”. En Aldo Oliva. *Ese General Belgrano y otros poemas*. Rosario: Bajo la luna nueva.
- Freidemberg, Daniel. “Glosa a Aldo Oliva”. En <https://freidemberg451.wixsite.com/home/60>
- Oliva, Aldo (2016a). *Poesía completa*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- (2016b). *Entrevistas 1988-1999*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Raimondi, Sergio (2007). “La guerra en la Argentina de los setenta según Marco Anneo Lucano (sobre César en Dyrrachium de Aldo Oliva)”. *Cuadernos Lírico*, 3.