



Aldo Oliva: un fantasma en la poesía argentina

Bruno Crisorio¹

Recibido: 26/06/2016
Aceptado: 29/07/2016

Resumen

La figura de Aldo Oliva (1927-2000) presenta varios problemas al investigador: reconocido como una voz imprescindible en la poesía argentina (la expresión es de David Viñas), su obra, sin embargo, casi no ha sido estudiada y circuló durante varios años en forma marginal y reducida. Su reticencia a publicar, su distancia de cualquier movimiento poético de la segunda mitad del siglo XX, la complejidad de su obra explican en parte este fenómeno. En este contexto, el presente trabajo es un intento de (des)ubicar a Oliva en la historia de la poesía argentina; para tal fin, y teniendo en cuenta que tanto su obra como su proyecto creador escapan de cualquier cronología lineal y homogénea, se ha recurrido a conceptos como “anacronismo” (Didi-Huberman), “contemporaneidad” (Agamben) o “constelación” (Benjamin), que se revelaron útiles para pensar esta figura espectral, al mismo tiempo insoslayable e invisible.

Palabras clave

Poesía – historia de la literatura – Walter Benjamin – anacronismo – atlas.

Abstract

Aldo Oliva (1927-2000) presents several problems to the researcher: acknowledged as an indispensable voice in Argentinian poetry (to quote David Viñas), his work, however, still waits for academic reception, and has circulated for many years in a marginal and reduced way. His reluctance to publish, his distance from any poetic movement of the second half of the XXth century, the complexity of his work explains, in part, this situation. In this context, the present article tries to locate Oliva in the history of Argentinian poetry; to that end, and considering that his work as well as his creative project prevent any linear and chronological approach, I have used the concepts of “anachronism” (Didi-Huberman), “contemporary” (Agamben) o “constellation” (Benjamin), that revealed themselves useful to think this spectral figure that is at the same time unavoidable and invisible.

Keywords

Poetry – history of literature – Walter Benjamin – anacronism – atlas.

¹ Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Este trabajo es una reescritura del primer capítulo de mi tesina de licenciatura, llamada *La palabra y su sombra. Modos de lo histórico en la poesía de Aldo Oliva*. Contacto: bruno.crisorio@gmail.com

La *función* de la crítica es leer lo negado por la misma literatura (la literatura es censura): las escrituras silenciadas, las obras excluidas de los sistemas, las voces acalladas o aquello de cada texto que ha sido ensombrecido por las lecturas oficiales: aquello intersticial entre el exilio y el destierro.

Nicolás Rosa, *Estos textos, estos restos*.

Introducción: la poesía y la historia

La pregunta por la relación existente o posible entre literatura (y, más específicamente, poesía) e historia admite, no solo diferentes respuestas, sino también diferentes perspectivas. Lo primero, porque no todos los textos se vinculan con la historia del mismo modo, y cualquier generalización o abstracción de este contacto que intentemos debe partir de ellos y no imponérseles: es claro, por citar un ejemplo cercano, que los poetas sociales y explícitamente políticos del sesenta no remiten a la Historia del mismo modo que los participantes en el movimiento Poesía Buenos Aires. Ya ha sido suficientemente demostrado, creo, que en cualquier caso este vínculo es insoslayable, y que incluso la gratuidad más delicada y la autonomía más perfecta del arte son explicables (o deben ser explicadas) históricamente (Cowes 1996; Adorno 2003; Bourdieu 1995). Pero aun así la primera producción de Gelman plantea otros problemas que la de Bayley, por ejemplo, y debe ser abordada de modo diferente.

Por otro lado, las perspectivas dependerían del modo en que entendemos esta pregunta: ¿nos referimos al “diálogo del hombre con su tiempo”, en palabras de Tuñón, es decir, al modo en que la obra de un autor se vincula más o menos directamente, más o menos explícitamente, con el contexto sociohistórico en el que surge? Esta primera pregunta, a su vez, para no ser simplista debe tener en cuenta las diversas mediaciones que tienen lugar entre el arte y lo social: mediaciones que no pueden obviar las conceptualizaciones de Bourdieu respecto de los *campos* (intelectual, literario, etc.) y que condicionan determinados modos de concebir lo social pero también el arte y el vínculo entre ellos. Así, la poesía, aun la más decididamente política, no se vincula inmediatamente con su contexto sino a través de una serie de convenciones, supuestos, discusiones, reglas expuestas o tácitas que atañen a la propia producción poética y a las posiciones posibles de ser ocupadas en un campo determinado. Otro modo de encarar el mismo problema es atender a los cruces entre la historia política, económica y social y la historia literaria o poética, tal y como tienen lugar en una obra determinada.

Desde esta perspectiva, tanto la obra de Oliva como su proyecto creador son absolutamente particulares e irreductibles a cualquier generalización simplificadora. La obra, porque su poesía, hiperliteraria, plagada de referencias intertextuales eruditas, de reflexiones metapoéticas, resultado de un trabajo muy fino sobre el lenguaje, no escapa por eso al peso acuciante de los problemas de su época: como dice Sergio Raimondi (2007: 101), allí donde una crítica miope ve solo “metafísica, aura e infinito”, la obra de Oliva también presenta “historia, marxismo y estricta coyuntura”. Su proyecto creador, porque Oliva es un autor deliberadamente “anacrónico” (Cassara 2011: 112), que “se sustrajo voluntariamente de la cadena de montaje de la producción cultural de su época” (Barrella 2006: 22), cuya obra es por lo tanto difícil de agrupar en un conjunto

cualquiera de poetas, independientemente de su edad, posición política, o demás criterios de clasificación.

El primer poema de su primer libro (*César en Dyrrachium*, de 1986) ilustra estos dos aspectos que, por supuesto, no son independientes. El poema se divide en dos partes que conforman empero una unidad: la primera es una versión, “fragmentaria y relativamente libre” (Oliva 2003: 63), del libro VI de la *Farsalia* de Lucano; la segunda es una suerte de respuesta (o contrapunto) por parte de la voz poética de Oliva, que se dirige desde el presente de la escritura al autor latino. La reescritura, en cuidadosos versos alejandrinos, de un poema narrativo del siglo I, no pareciera ser precisamente una intervención política declarada; y, sin embargo, en los fragmentos cuidadosamente elegidos por el autor de una obra cuyo título primitivo era *De la guerra civil* resuenan los violentos acontecimientos que tenían lugar en Argentina en 1977, año en que está fechado el poema.² A su vez, en la segunda parte de este poema el yo poético se declara coetáneo de Lucano, a pesar de los casi dos mil años que los separan. Así, Oliva obliga a poner entre paréntesis conceptos tales como “poesía social” o “poesía pura”, “generación”, “contemporaneidad”, para pensar una poesía que, en su permanente juego con la tradición poética, en su voluntaria reclusión, en su aparente abandono de los imperativos de la hora, rehúye cualquier encasillamiento apresurado.

Es por eso que otra serie de conceptos (u otras acepciones de los mismos) se revelan más útiles para pensar la obra de Oliva. El “anacronismo”, pensado no peyorativa sino productivamente como aquello que cuestiona el *zeitgeist*,³ el aparentemente homogéneo espíritu del tiempo (cfr. Didi-Huberman 2009: 73-80). La “contemporaneidad” pero en el sentido, contiguo a la noción anterior, que da a esta palabra Agamben como:

una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es *esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo*. Quienes coinciden de una manera demasiado plena con la época, quienes concuerdan perfectamente con ella, no son contemporáneos ya que, por esta precisa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella (2011: 18-19).

Finalmente, a la noción de “actualidad” prefiero la de “actualización”, que plantea una relación con el pasado cercana a la idea benjaminiana de “imagen dialéctica”:

² La posición de Oliva (y de este poema en concreto) frente a la última dictadura militar es muy compleja y no puede desarrollarse aquí. Baste con señalar que sería injusto y apresurado hacer de él un defensor de la “teoría de los dos demonios”.

³ La disciplina histórica es muy crítica del “anacronismo”, y lo considera un peligro que es necesario evitar a toda costa. Hobsbawm, por citar solo un ejemplo, explica que “El mal uso que la ideología suele hacer de la historia se basa más en el anacronismo que en la mentira” (1998: 19). Es cierto que el anacronismo siempre corre el riesgo de volverse manipulación intencionada del pasado; pero encuentro en Löwy un argumento interesante para distinguir el uso del concepto tal y como puede ser teorizado a partir de Benjamin o Warburg, y el uso del pasado en función de las necesidades políticas presentes de un aparato o un Estado totalitario. Para el autor hay tres diferencias fundamentales: en el primer caso no habría intención de monopolizar o imponer la verdad; no habría una verdad inmutable y definitiva sino una imagen fugaz y frágil; y no habría cabida para un Estado que ejerza hegemonía ideológica porque el historiador es siempre un individuo que incluso puede no ser comprendido (Löwy 2012: 74-75).

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen, en discontinuidad (Benjamin 2011: 464).⁴

Desde la perspectiva abierta por estos conceptos, el anacronismo de la obra de Oliva no se correspondería con una esencia atemporal de la poesía (el “aura, metafísica e infinito” de que habla Raimondi), pero su contemporaneidad tampoco se ajustaría a la “historia, marxismo y estricta coyuntura”. Más bien, esta relación dislocada con el propio tiempo, a través de determinadas obras del pasado que son actualizadas en una “estricta coyuntura”, permite pensar de otro modo nuestra época, fracturarla y señalar las grietas de un presente que (siempre) se muestra monolítico, inmodificable y por lo tanto opresor. Es interesante, en este contexto, contrastar la poética de Oliva con la poesía que se está escribiendo en los años en que aquel publica, tan preocupada, justamente, por la inmediatez, la actualidad y la ruptura con la tradición. Pero antes habrá que trazar algunos rasgos bio-bibliográficos del autor, para precisar el alcance de esta condición “anacrónica” y profundizar en los “particulares tiempos de Oliva”, según una feliz expresión de Roberto García que remite tanto a su vida como a su obra.

Una biografía

Aldo Oliva nace en Rosario el 27 de enero de 1927; si nos atenemos a esta fecha, es estrictamente contemporáneo de Giannuzzi (1924), Gola (1927), Padeletti (1928), Calveyra (1929) y Gelman (1930), entre otros. Sin embargo, una primera diferencia (cronológica, no en cuanto a sus poéticas que de por sí son muy distintas) se manifiesta cuando cotejamos las fechas de publicación de sus primeros libros: Gelman, el más precoz, publica *Violín y otras cuestiones* en 1956; Giannuzzi en 1958, con 34 años; Calveyra y Padeletti en 1959, con 30 y 31, respectivamente. Incluso Gola, que afirma ser un poeta tardío y reivindica su parsimonia diciendo que el verdadero trabajo con la poesía no requiere reconocimiento público, publica su primer libro en 1961, también a los 34 años. Ninguno de estos autores tiene parangón con los 59 que tenía Oliva cuando ve la luz *César en Dyrrachium*, en 1986 y a través de la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario. Extremando la posición de Gola, Oliva explica que empezó a escribir poemas “más o menos a la edad convencional: quince años, digamos” (Oliva 1995: 185), cuando “copió” la obra completa de Rubén Darío;⁵ pero que, si publicó su primer poema a los 35 años y su primer libro a los 59, es porque para él

⁴ La elección de estos tres conceptos no es casual; obedece en parte a una estrategia polémica, en tanto se oponen respectivamente a los de *zeitgeist*, “contemporaneidad” en un sentido lato de “relativo a la época en que se vive”, y “actualidad” como “tiempo presente”. Esta segunda serie, que implica una conexión inmediata y plena con el propio tiempo, atraviesa varios de los ensayos compilados por Fondebrider en el libro *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)* (2006), fundamentalmente aquellos que centran su análisis en las décadas del '90 y del 2000.

⁵ Este ejercicio de “copiado”, que debe entenderse en sentido literal, constituye para Roberto García una suerte de biografema, en tanto para Oliva “en el acto de repetir la escritura del otro comienza a fundarse la posibilidad de una nueva escritura [...]. Transcribir, reversionar, traducir, citar, repetir, seguirán siendo

la idea de escribir no está ligada con la de publicar. Yo nunca di ningún paso concreto para publicar ni para exigirme determinado ritmo cronologizado de tareas. Para mí la poesía no es un trabajo y se constituye en lo que está más allá de los mecanismos de la estructura social (186).

Entre aquel episodio “iniciático” y *César en Dyrrachium* media una serie de acontecimientos que podrán rastrearse en su poesía, y que además volverán aún más enigmática su invisibilidad en los diversos estados del campo literario. En 1947, luego de un frustrado paso por la UBA, regresa a Rosario en cuya Facultad de Filosofía y Letras, recientemente inaugurada, estudiará intermitentemente durante casi treinta años, hasta recibirse en 1976. En la década del '50 tomará contacto con el grupo *Contorno*: los hermanos Viñas, Rozitchner y Ramón Alcalde, de quien será secretario en 1958, cuando éste sea Ministro de Educación. Ese mismo año se casa con Noemí Ulla y publica sus primeros poemas en *Pausa*, una revista surgida de un grupo de alumnos de Filosofía y Letras que también publica a Gola (a quien Oliva había conocido el año anterior), Urondo y Padeletti. Durante esos años frecuentará los bares aledaños a la Facultad de Filosofía y Letras (entre ellos el *Ehret*, al que dedicará una serie de poemas), participando de la *intelligentzia* rosarina y convirtiéndose en una figura muy influyente debido a su carisma y su genio oral: “Aldo siempre tenía discípulos, que lo seguían a todas partes y le imitaban, como diría Borges, hasta la manera de escupir” cuenta Saer en una entrevista realizada por Edgardo Dobry (cit. en Aguirre 2006a: 14).

En 1960 participa de las primeras reuniones del Movimiento de Liberación Nacional (MaLeNa), en el que militará activamente hasta 1966, e integrará el comité editorial de *El arremangado brazo*, revista que, en palabras de Osvaldo Aguirre (2014), con sólo dos números se convirtió “en una referencia insoslayable” para la cultura rosarina, aunque hoy sea inhallable. Luego de su alejamiento del MaLeNa organiza y coordina grupos de estudio sobre marxismo y filosofía, que contarán entre sus miembros, por ejemplo, a Hugo Gola.

En 1974 escribe *El fusilamiento de Penina*, una nueva muestra del maravilloso anacronismo que parece presidir las acciones de Oliva y del cual obtiene una carga política indudable: en los oscuros años previos a la última dictadura militar, Oliva decide investigar el secuestro y asesinato de un militante anarquista, Joaquín Penina, por parte de la policía rosarina en 1930. La edición, sin embargo, no alcanzó a ser distribuida antes del golpe militar de 1976 y fue incinerada en su totalidad. O eso se creía. En 2003, año en que se publica la *Poesía completa*, llega a manos de Raúl Frutos, ex vicepresidente de la Biblioteca Constancio C. Vigil, un único ejemplar que habría escapado al fuego; gracias a él, el libro es reeditado en 2007 por una editorial catalana (Viejo Topo), en 2012 por una editorial rosarina independiente (Puño y Letra), y en 2015, cerrando el círculo, por la Editorial de la Biblioteca Constancio C. Vigil, que se había encargado de la primera publicación y había sido desmantelada durante la dictadura.⁶

los átomos que en el futuro, en su corriente estocástica, inauguren la imperceptible deriva de la creación poética” (García 2003: 20).

⁶ El apasionado testimonio de Antonio Oliva (hijo de Aldo) y Roberto Frutos en el prólogo a la edición de 2015 (que merecería citarse *in extenso*) apunta, según la lógica histórica que venimos desarrollando, hacia el compromiso político de este poeta parco, retraído y aparentemente “puro”. Para los autores, *El fusilamiento de Penina* “no solo revelaba el pasado [...] los acontecimientos que narraba iban a ser

En 1976 se recibe finalmente de profesor de Letras, y muere su segunda mujer, Adriana Finetti. A diferencia de otros escritores y/o militantes, Oliva permaneció en el país hasta 1982, dando clases de marxismo y participando de la vida pública; ese año, según especula Humberto Lobbosco, “creo que hubo un momento en que lo amenazaron fuerte, él temió por los chicos [sus hijos Ángel y Antonio] y se fue” (cit. en Aguirre 2006a: 24). Vuelve sin embargo al año siguiente y en 1984 ingresa como profesor en la Escuela de Letras de la Universidad Nacional de Rosario, donde dicta las materias Literatura Europea II, Literatura Argentina II y el seminario de Literatura Argentina. En 1986, un Oliva de 59 años publica su primer libro, *César en Dyrrachium*, que, pese a ganar el premio municipal Manuel Musto al año siguiente, se distribuye poco y mal. Sin embargo, el autor no parece ansioso por compensar esta carencia, y su siguiente poemario, *De fascinazione* (que, es cierto, recupera la mayor parte de los poemas anteriores), verá la luz recién en 1997, en una edición de la Universidad Iberoamericana de México que no se distribuye en el país. Entre estos dos libros, son tan interesantes sus escasas intervenciones como sus renunciaciones, porque ambas hablan de su relación con el poder y con el Estado en una década en la que, por lo general, la poesía tiende a desvincularse de estos problemas. Así, por ejemplo, en 1994 se niega a participar en el Festival Internacional de Poesía de Rosario cuando se entera que uno de los auspiciantes es el Ministerio de Relaciones Exteriores de la Nación, cuyas “veleidades y claudicantes actitudes [...] su cancherismo retórico subsumido en la más flagrante sumisión, ya no causan sorpresa” (carta de Aldo Oliva, cit. en Aguirre 2006a: 24); en cambio, sí participa al año siguiente en una mesa sobre “Poesía y política”, organizada por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario, el Centro Cultural Parque de España y *Diario de poesía*. En julio del 2000 aparece *Ese General Belgrano y otros poemas*, libro en el que, según Roberto García, Oliva presenta una nueva búsqueda: “la reescritura de la Historia” (Oliva 2003: 214). Muere el 22 de octubre del mismo año. En 2002 Ediciones Aldebarán publicará *Una batalla. Poemas inéditos/ Poemas últimos*, que incluye poemas escritos entre 1978 y 2000 y marginados de los libros anteriores, más una nueva serie en la que estaba trabajando Oliva al momento de su muerte, y que agrupaba bajo el nombre “Satura”. Finalmente, como dije, en 2003 se publica la *Poesía completa*, y en 2015 se reedita *El fusilamiento de Penina*.

Olvidos y distancias

La relación de Oliva con la poesía argentina de su época no es menos compleja ni, por decirlo de algún modo, menos discontinua. En 1988, cuando Prieto y Helder le preguntan qué poesía argentina lee, el autor responde que poca, y que sus últimas lecturas intensas se corresponden con la generación del '50, “que es mi generación” (Oliva 1995: 190). Pueden encontrarse, ciertamente, rasgos en común entre su poética y las dos tendencias fundamentales de esta década (la nucleada en torno a la revista *Poesía Buenos Aires*, y la surrealista), sobre todo en la concepción de una imagen poética desligada del referente, con materialidad propia más allá de lo que represente o

indicios del futuro. El relato sobre el asesinato de Penina se transformó en un libro desaparecido que trataba sobre el ‘primer desaparecido’ de la historia argentina [...]. Penina es el ejemplo de lo que había que ocultar, tanto como el libro de Aldo Oliva es el anuncio de lo que vendrá” (Oliva y Frutos 2015: 36-37).

lo que sustituya. Sin embargo, Oliva se distingue de estos movimientos, cuando no los rechaza explícitamente: así reconoce la importancia de Bayley, pero siente que su obra está “congelada”, no lo suficientemente desarrollada; a Madariaga, en cambio, lo rescata en cuanto logra escaparse de “la fastidiosa avalancha de los surrealistas más ortodoxos, tanto argentinos como franceses” (1995: 191).⁷ Hacia el final de la entrevista, Oliva afirma que se siente “un hijo ilegítimo de esta cultura y de este sistema” y que esta excentricidad le proporciona un margen de “libertad iracunda” (191).

La relación tensa y paradójica que Oliva entabla con su cultura, y que, más allá de su falta de interés en publicar, lo mantuvo alejado de cualquier grupo poético definido (y que, en el ámbito político, lo llevó a desvincularse del MaLeNa tempranamente) se evidencia con la publicación de sus libros: nada más alejado de la “poesía de los ’90” (entiéndase como se entienda) que la obra de Oliva, hasta el punto de que muchas de las diferencias deben pensarse como programáticas. La poesía de los ’90 se preocupa por “aprehender los signos del presente, o si se prefiere de la ‘actualidad’” (Prieto y García Helder 2006: 105), descuida la tradición y la historia literaria para enfocarse en “lo insustancial, lo perecedero [...] los productos alimenticios, las marcas y las modas efímeras. El tiempo de la poesía argentina es el presente, ni el pasado ni, menos aún, el futuro” (108). Esta posición, que se corresponde con la época del menemismo y con la ideología del fin de las ideologías y del fin de la historia (más allá de la discusión legítima sobre si lo hace crítica o complacientemente), es impugnada por la poesía de Oliva, que articula de otro modo la relación con la historia y con el futuro: a la importancia indudable que en su obra tiene la palabra “instante”, tiempo del presente puro, debe añadirse la no menos relevante que tienen las palabras “historia” y “memoria”, y el trabajo consciente sobre la tradición cultural occidental, desde Homero a Rubén Darío o incluso César Vallejo. Respecto del futuro, baste –al menos en este trabajo– con remitir a la frecuencia con que Oliva emplea el subjuntivo futuro (irónicamente, un tiempo verbal arcaico) y con un ejemplo particularmente ilustrativo: las pocas veces que aparece la palabra “revolución” en la poesía del ’90, el tono es distanciado, paródico o directamente despectivo: Martín Gambarotta (*Punctum*, 1995): “Gamboa anota:/La violencia organizada/es superior porque permite/perpetrar reiterados hechos de violencia/contra el sistema./[...]Lo mismo Gamboa cuando ve en el televisor/las sobras de una revolución fallida”; Romina Freschi (1998): “NADIA OBSESIONADA POR LA VANGUARDIA./ESCRIBE POEMAS DE GUERRILLERA. /Y REVOLUCIONA LA COMPRENSIÓN”; Cucurto, en un inédito publicado en 2013: “Nos dijeron que la poesía era:/[...] la revolución./[...]Me niego./Me rehúso./Me enceguezco./La poesía no puede ser esto”. En cambio, el poema “D.N.I.” de *Ese General Belgrano y otros poemas* (2000) termina así: “Diré, en bocas ulteriores./**Revolución**” (Oliva 2003: 229). Oliva no es un sesentista trasnochado, sabe que es imposible decir la revolución en presente; y sin embargo no reniega de la palabra, la proyecta hacia un futuro para no ceder a las “mendaces luces del bien”, al “habla del lucro” que se presenta como única verdad, como dice el mismo poema (228).

Oposición radical, entonces, en lo que concierne a la concepción histórica (incluyendo el vínculo con la tradición poética) y a la posición política;

⁷ Además, la relación que Oliva mantiene con la tradición literaria y artística, que recrea, reproduce lúdicamente o tergiversa, está muy alejada de la iconoclastia acrítica, de la ruptura total o *tabula rasa* que (más o menos sinceramente) propugnaban las distintas vanguardias.

incompatibilidad también en el diferente trabajo sobre el lenguaje. La poesía del '90 presenta una lengua deliberadamente banal, “ignorante” de los valores poéticos, que coquetea con el discurso de los medios de comunicación y la publicidad y cuyo trabajo formal se disimula hasta parecer espontánea, ingenua o directamente irreverente. Oliva, en cambio, “extrema el alcance de los niveles fónicos y semánticos ante una lengua que deviene día a día más y más instrumental” (Raimondi 2007: 113). La descomposición y recomposición que Oliva realiza sobre formas métricas canonizadas (fundamentalmente el endecasílabo y el alejandrino), la preocupación por el ritmo, la proliferación de arcaísmos, cultismos o directamente palabras tomadas de otros idiomas —cuando no frases enteras o versos de poetas extranjeros—, la torsión de la sintaxis, son gestos que obedecen tanto a un acercamiento creativo y no mimético a la tradición, como a la decisión consciente de no dejar que la lengua poética sea capturada y vaciada por la industria cultural o por el discurso tautológico de la “sociedad del espectáculo”, aun arriesgándose al “inevitable fracaso de toda buena poesía” (Muschiatti 2001): que su irreductibilidad la vuelva invisible.⁸

Última divergencia. La poesía de los '90, afirman Mazzoni y Selci (2006), parte de la premisa, acuñada por Osvaldo Lamborghini, de “primero publicar, después escribir”. Esta inversión lógica, asociada a lo que los autores llaman “cualquierización” (es decir, a la idea de que cualquier cosa publicada “también” es literatura, más allá de que no sea canonizada por una editorial prestigiosa o por un respaldo en las convenciones vigentes), es homóloga a la circulación mercantil según Marx: así como el valor de uso de una mercancía, en principio prioritario, cede su lugar al valor de cambio y se subordina a él, así la escritura se subordina a la publicación y a la lógica editorial (Mazzoni y Selci 2006: 267). Los libros parecen justificarse por los pequeños emprendimientos editoriales que posibilitan. Esta idea es interesante para pensar la posición de Oliva respecto a la publicación, y a la relación entre poesía y mercado que tanto le preocupaba. Por un lado, a diferencia de la concepción de los '90, pero también de la de Borges, que proponía “publicar para dejar de corregir”, Oliva (como, por ejemplo, Gola) desvincula la escritura de la publicación, e incluso, como vimos, piensa la poesía como ajena a los mecanismos de la estructura social. La poesía, espacio de la libertad “casi en sentido absoluto”, rechaza cualquier analogía con la mercancía, tanto en su valor de uso como en el de cambio: “Una lectura de mi poesía con este tipo de advertencia puede revelar todo el margen de gozo iracundo, propio y libre frente a un mundo que produce incidencias coactivas, estrecheces, roces y estrangulamientos” (Oliva 1995: 186). La publicación tardía de los libros de Oliva, morosa e indiferente por su circulación, lejos de confirmar la premisa de los '90 (ya que, finalmente, el autor se habría decidido a publicar), la rebate o por lo menos señala una posibilidad alternativa, en la que lo primordial sería escribir, gozosa y libremente, y la edición pasaría a un segundo plano prescindible.

Estas consideraciones biográficas y poéticas ponen de relieve estos “particulares tiempos de Oliva” de los que hablaba García, y evidencian algunas razones (que obedecen, al menos en parte, a un proyecto creador conscientemente elegido) de su

⁸ La generalización que hago respecto a la “poesía de los '90” es, como cualquier generalización, injusta, incluso cuando no conlleva ninguna apreciación axiológica: los primeros poemas de Silvio Mattoni, los que se corresponden con esta década, tienen más en común con la obra de Oliva que con cualquiera de sus contemporáneos.

posición marginal, incluso espectral, en la historia de la poesía argentina de la segunda mitad del siglo XX. Por un lado, críticos y escritores como David Viñas, Saer o Hugo Gola lo han reconocido y alabado: el primero ha dicho que es una voz imprescindible en la poesía argentina, mientras que Saer le dedica (a él y a Juan L. Ortiz) su libro de poemas *El arte de narrar*; Gola, por su parte, es el encargado de publicar en México *De fascinazione*. Al mismo tiempo, poetas posteriores han manifestado interés por su obra, dedicándole estudios, reseñas, o entrevistando al propio Oliva: es el caso de Delfina Muschietti, Osvaldo Aguirre, Sergio Raimondi o Daniel García Helder. Y sin embargo, pareciera que estas referencias no bastaran para que la figura de Oliva poeta tome cuerpo y se instale definitivamente; su nombre ha quedado más bien anclado a la oralidad (otra característica privilegiada por el poeta), a su rol como profesor en la Universidad de Rosario, y su obra no ha recibido la atención crítica esperable, a pesar de la publicación en 2003 de su *Poesía completa*.

Así, por ejemplo, Martín Prieto menciona sólo tres veces a Aldo Oliva en su *Breve historia de la literatura argentina* (2006). La primera, como uno de los tantos herederos indirectos del movimiento *Poesía Buenos Aires*, en lo que Prieto entiende como la “triple intervención” del grupo: reordenamiento del pasado, giro retórico que privilegia la imagen por sobre la metáfora (ya que esta última estaría aún anclada al referente) y política de traducciones (2006: 375). En la segunda ocasión reconoce una influencia inversa: Borges, rechazado por *Poesía Buenos Aires*, pero no su poesía sino la limpidez y precisión de su prosa como ideal poético (que también recuperan Girri, Saer y Urondo) (2006: 389). Finalmente, Oliva vuelve a aparecer, no como influido por sino como influencia de los poetas del ochenta, tanto neobarrocos como objetivistas, junto con “otros poetas [Padeletti, Calveyra], también de los años cincuenta pero casi inéditos entonces” (2006: 453). Como se ve, las referencias a Oliva no profundizan en su poética pero tampoco lo asocian explícitamente con un movimiento o corriente determinada, sino que los conjuntos en los que se lo agrupa son contruidos *ad hoc* (y más allá de las posibles afinidades reales) para conjeturar sobre influencias y legados. Por su parte, en todos los tomos publicados de la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik, el nombre de Oliva aparece una sola vez. Es en el artículo sobre Gironde que escribe Delfina Muschietti para el volumen 7, *Rupturas* (2009), que dirige Celina Manzoni. Allí, en una nota al pie, Muschietti vincula a Oliva con Gironde y con Juan L. Ortiz a partir de su “tensión hacia Darío” (124), es decir, a partir de un trabajo sobre la lengua del poeta nicaragüense que elude la dicotomía entre rechazo e imitación.

Pareciera ser que incluso la inclusión de Aldo Oliva en la “tradición de los marginales” es problemática. “La tradición de los marginales” se llama, justamente, el artículo de Osvaldo Aguirre publicado en el libro *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*, compilado por Fondebrider (2006b). En este ensayo, el único del libro que menciona a Oliva, Aguirre plantea que

la verdadera tradición poética, los textos que inauguran nuevos caminos o modifican las formas artísticas proceden en buena medida de escritores a los que se considera marginales. El centro estabiliza, sanciona una determinada dirección, traza límites precisos. Pretende ser lo regular, lo establecido, lo admitido como garantía de un sistema. Se define con fórmulas estereotipadas pero efectivas: puede ofrecerse como “la nueva poesía argentina”, o como la suma de “los

grandes poetas de la literatura argentina”. En cambio, el margen es el espacio de contornos imprecisos, de cruce y mezcla de los discursos, el sitio a veces estigmatizado como antipoesía. En el margen la poesía circula en el magma de las hablas y las escrituras desjerarquizadas, y vuelve a hacerse sus preguntas fundamentales (2006b: 47).⁹

En este margen Aguirre encuentra a Juan L. Ortiz, Giannuzzi, Padeletti, Inchauspe, Zelarayán, entre otros, y a Oliva. Sin embargo, pareciera que la obra de este último está “aun en situación de ser descubierta”: “la obra marginal afirma su radical extrañeza, su rechazo a ser integrada en algún sistema, como ocurre en el caso de Aldo Oliva, cuyas lecturas, en general, todavía no pasan de constatar esos signos de resistencia” (54); y esto a pesar del trabajo de difusión de la obra del autor llevado a cabo por *Diario de poesía*, que termina con la publicación de un “dossier” el mismo año en que Aguirre escribe estas líneas. Como si esta resistencia señalara la importancia de la obra, y al mismo tiempo la volviera indigerible.

En una reseña al libro *Ese General Belgrano y otros poemas* publicada en el suplemento cultural de *Página/12*, Delfina Muschietti escribe:

este original e importante poeta permanece prácticamente desconocido para buena parte del público lector argentino. Sin embargo, con ese circuito semiclandestino al que están obligados la mayoría de los poetas, aquí y allá circularon sus textos y se sabía (siempre se sabe como en un murmullo) que en su obra teníamos un tesoro escondido. Pues bien, aquí podemos apreciarlo, ahora al alcance de la mano y de nuestros ojos lectores.

Uno podría decir que Aldo Oliva desobedece, como el general Belgrano en el poema que da título al libro, fiel a su propio orden, lejos de cualquier moda y del canto de sirena de cualquier forma de poder: mercado redituable de libros, mercado museificador del discurso crítico. El general Belgrano pelea, a pesar de la derrota anunciada por la historia; Oliva escribe el inevitable fracaso de toda buena poesía (Muschietti 2001).

Así, este poeta anacrónico, hermético, “desobediente” y deliberadamente “fracasado” nos obliga (no es el único que lo hace) a destotalizar cualquier imagen cristalizada u homogénea que tengamos de la historia de la poesía argentina y plantea una serie de problemas teórico-metodológicos que serán expuestos en el apartado siguiente.¹⁰

⁹ De hecho, creo que todo el libro compilado por Fondebrider podría organizarse, un poco esquemáticamente, según los ensayos que se proponen pensar el centro, la poesía hegemónica, el *zeitgeist* (entre los que podrían contarse los trabajos de Prieto y Helder, de Kamenzain o de Mazzoni y Selci); y los que se proponen investigar el margen (por ejemplo, además del de Aguirre, los trabajos de Sylvester o Mallol).

¹⁰ Al nombre de Oliva pueden sumarse otros, más conocidos hoy: Macedonio Fernández, Jacobo Fijman, Juan L. Ortiz o los demás mencionados por Osvaldo Aguirre. Incluso la lectura atenta de la obra de un autor “canónico” puede desestabilizar los lugares cristalizados en que la ha encasillado la crítica: es lo que está haciendo Eugenia Straccali con la poesía de Raúl González Tuñón. Los argumentos con los que cierro este trabajo retoman ideas de Straccali, algunas publicadas en el libro compilado por Miriam Chiani, *Escrituras compuestas* (2014), pero otras expuestas oralmente en el seminario “El atlas de la

Conclusión: un Atlas de la poesía

Las nociones de “anacronismo” (Didi-Huberman), de “lo contemporáneo” (Agamben), de “imagen dialéctica” o “actualización” (Benjamin), a las que pueden sumarse, por ejemplo, la de “montaje” (Adorno, Didi-Huberman) o la de “supervivencia” (Warburg), fuerzan a rechazar la linealidad, la totalidad y la identidad de la historia consigo misma. La linealidad, porque la historia ya no puede pensarse como un discurrir continuo y homogéneo, ni siquiera según una dialéctica progresiva que se desplegara según los tres momentos de la tesis, la antítesis y la síntesis. Para que tenga alguna significación, la historia no puede ser acumulativa, no puede obedecer a una lenta y apacible evolución; debe ser disruptiva, iluminando (“actualizando”) determinados hechos del pasado en contacto fulgurante con un determinado presente, y dejando otros ocultos en la sombra. La totalidad, no sólo porque ninguna historia humana puede dar cuenta de todos los hechos ocurridos en el tiempo, sino porque, como consecuencia de esto, no hay modo de garantizar que lo que hoy es dejado de lado, olvidado, no va a reaparecer o a cobrar importancia en el futuro. En este contexto, finalmente, es claro que la historia no es idéntica a sí misma, está permanentemente en movimiento y transformación.

Lo mismo ocurre con el presente, tejido de múltiples tiempos heterogéneos, inconmensurables y muchas veces potenciales: tradiciones olvidadas que se reactivan, aspectos culturales que permanecen latentes o que actúan subrepticamente, hábitos antiguos que cambian su función en una nueva cultura, utilidades creativas del pasado, etc. Por lo tanto, tanto la construcción de la historia como la descripción de “la propia época” son necesarias, sí, pero deben entenderse siempre como provisionales e inestables: los elementos sueltos, “insignificantes”, olvidados o reprimidos no deben incluirse en una síntesis cada vez más amplia en busca de una supuesta totalidad, sino que son los puntos ciegos a partir de los cuales puede volver a trazarse el mapa, que volverá a dejar otros puntos ciegos según “un pensamiento siempre potencial – inagotable, poderoso e inconcluso–”, como dice Didi-Huberman del proyecto de Warburg (2010: 60).

Trayectorias como las de Oliva nos enfrentan a los mismos problemas: ¿dónde ubicarlo? ¿en la década del '50, “su generación”, a pesar de que en esa década publicó sólo dos poemas en una revista estudiantil? ¿en la del '90, cuando aparece la mayor parte de su obra poética, a pesar de que entonces Oliva tiene más de 60 años? El hecho de que su poesía parezca polemizar tan abiertamente con la poesía de esa década, ¿es razón para incluirlo o para excluirlo? Ni invencionista ni surrealista, ni poeta coloquial y político ni poeta puro y autónomo, ni neobarroco ni objetivista, tampoco neorromántico, desde ya que no “poeta del '90” (escapa incluso a la productiva distinción que establece Mallol para esa época, entre poetas del espanto y poetas del sigilo):¹¹ Oliva no tiene

poesía argentina” dictado en 2012. En el segundo caso, obviamente, no la puedo citar, pero el reconocimiento es general.

¹¹ Anahí Mallol traza una cartografía de la poesía de los '90 a partir de una afirmación de Arturo Carrera, según la cual hay dos tipos de poetas: los poetas del sigilo y los poetas del espanto. “Lo que quiere decir, si se parafrasea y amplifica, que hay dos tipos de poéticas: unas que salen al encuentro del lector, provocándolo, provocando incluso su rechazo, buscando escandalizarlo, o forzándolo a aceptar su propuesta, su novedad, que a veces no es tan nueva. Y hay poéticas que esperan que un lector las encuentre” (2006: 203). La poética de Oliva no es espantosa (el silencio en el que sigue sumida lo atestigua suficientemente) pero tampoco sigilosa: su tono grandilocuente, solemne por momentos, su

lugar en las periodizaciones en que la crítica piensa la historia de la poesía. En cambio, sí es pensable su ubicación potencial en un “atlas de la poesía”. A partir del historiador del arte Aby Warburg, Straccali propone reemplazar una historia de la poesía tutelada por el titán Cronos (responsable del tiempo lineal y cronológico) por otra tutelada por Atlas, titán que, según el mito arcaico, “lo que soporta en verdad es el arco estelar, territorio inconmensurable sobre el que se diseñan las constelaciones” (Straccali 2014: 94). El Atlas, mapa o panel móvil sobre el que Warburg dispuso cerca de mil fotografías hacia el final de su vida, diseña para la autora un espacio en el que poetas y poemas – contemporáneos o no– pueden agruparse, “constelarse” según determinadas afinidades, por fuera de la linealidad de los movimientos poéticos aparentemente homogéneos.

Así, Oliva podría armar figuras con poetas y escritores del pasado, como Lucano, Shakespeare, Rubén Darío o César Vallejo (por citar sólo algunos); con escritores contemporáneos, como Gola, Saer, Padeletti; con poetas de generaciones posteriores como Silvio Mattoni o Sergio Raimondi. En el primer caso propongo hablar de genealogías, en el segundo de constelaciones propiamente dichas y en el tercero de legados. El autor sería así el centro de una serie de constelaciones que, además de delinear el espacio posible para su poética, ilumina de un modo particular los otros puntos (los otros poetas) del panel. Si cambiáramos la perspectiva (centrándonos, por ejemplo, en Saer), las constelaciones cambiarían su figura: algunas estrellas se perderían en la oscuridad, otras aparecerían, y otras recibirían una luz muy distinta.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Th. (2003), “Discurso sobre poesía lírica y sociedad”. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 49-67.
- Agamben, G. (2011), “¿Qué es lo contemporáneo?”. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 17-29.
- Aguirre, O. (2006a), “Cronología de Aldo Oliva”. *Diario de poesía*, 73: 13-28.
- _____ (2006b), “La tradición de los marginales”. En Jorge Fondevbrider (comp.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 45-56.
- _____ (2014), “El brazo arremangado de la creación y la crítica”. En *La capital*, 8 de junio. Disponible en: http://www.lacapital.com.ar/ed_senales/2014/6/edicion_276/contenidos/noticia_5031.html
- Barrella, S. (2006), “Una política de autor”. En *Diario de poesía*, 73: 22.
- Benjamin, W. (2011), *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Bourdieu, P. (1995), *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Cassara, W. (2011), “Rabia contra la agonía de la luz”. *El oído del poema*. Buenos Aires: Bajo la luna, 109-113.
- Cowes, H. (1996), “Sobre la supuesta gratuidad de los discursos líricos postHölderlin”. En *Orbis Tertius*, 1 (1): 79-92.

preocupación por la épica y por la Historia (aunque sea para vaciarlas), su audaz toma de posición política (aunque esa posición no sea simplista o maniquea), está también muy lejos de las poéticas “que no se manifiestan en contra ni a favor de nada [...] y que generan desde su propia práctica un espacio chiquito que no cesa de expandirse” (203).

- Didi-Huberman, G. (2009), *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- _____ (2010), *¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Reina Sofía.
- Fondebrider, J. (comp.) (2006), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires.
- García, R. (2003), "Prólogo". En Aldo Oliva, *Poesía completa*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 15-57.
- Hobsbawm, E. (1998), *Sobre la historia*. Barcelona: Crítica.
- Löwy, M. (2012), *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura sobre las tesis "Sobre el concepto de historia"*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mallol, A. (2006), "Para una sigilografía de los noventa". En Jorge Fondebrider (comp.), *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 199-216.
- Mazzoni, A. y D. Selci (2006), "Poesía actual y cualquierización". En Jorge Fondebrider (comp.), *Tres décadas de poesía argentina*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 257-268.
- Muschiatti, D. (2001), "Este país de nadie nadie. Reseña a *Ese General Belgrano y otros poemas*". En *Radar, suplemento cultural de Página/12*, 26 de agosto.
- _____ (2009), "Oliverio Girondo y el giro de la tradición". En Celina Manzoni (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 7*. Buenos Aires: Emecé, 121-145.
- Oliva, A. (1986), *Cesar en Dyrrachium*. Rosario: Subsecretaría de la Municipalidad de Rosario.
- _____ (1995) [1988], "Me siento un hijo ilegítimo de esta cultura". Entrevista realizada por Martín Prieto y Daniel García Helder, en Jorge Fondebrider (comp.), *Conversaciones con la poesía argentina*. Buenos Aires: Libros de tierra firme, 183-192 [Originalmente publicada en *Diario de poesía* 9].
- _____ (1997), *De fascinatione*. México: Universidad Iberoamericana / Artes de México.
- _____ (2000), *Ese General Belgrano y otros poemas*. Rosario: Bajo la luna nueva.
- _____ (2002), *Una batalla. Poemas inéditos, poemas últimos 1978-2000*. Rosario: Aldebarán.
- _____ (2003), *Poesía Completa*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Oliva, Aldo (2015), *El fusilamiento de Penina*. Editorial Biblioteca.
- Oliva, A. y Frutos, R. (2015), "Prólogo". En Aldo Oliva, *El fusilamiento de Penina*. Rosario, Editorial Biblioteca, 1938.
- Prieto, M. (2006), *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Prieto, M. y D. García Helder (2006), "Boceto N°2 para un... de la poesía argentina actual". En Jorge Fondebrider (comp.), *Tres décadas de poesía argentina*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 101-115.
- Raimondi, Sergio (2007), "La guerra en la Argentina de los setenta según Marco Anneo Lucano (sobre César en Dyrrachium de Aldo Oliva)". En *Cuadernos Lírico* 3, 101-114.

Straccali, E. (2014), “*Las poetas visitan a Andrea del Sarto. El Atlas Mnemosyne de Juana Bignozzi*”. En Miriam Chiani (comp.), *Escrituras compuestas*. Buenos Aires: Katatay, 93-128.