



## “Esa nada que imaginamos”. Palabra e imagen en la última poesía de Aldo Oliva

por Bruno Crisorio

### Introducción

Este trabajo va a intentar un primer acercamiento a la concepción de la imagen que postula/trabaja el poeta rosarino Aldo Oliva en una pequeña serie de poemas (dieciocho) que escribió y agrupó en forma de libro antes de su muerte, a partir de los puntos de contacto y las tensiones, explicitadas por el propio autor, que esta concepción establece con la lógica atomista que Lucrecio expone sobre los *simulacra*. Es decir: Oliva, que desde sus primeros textos abreva en / confronta con la tradición clásica (al punto de que el primer poema de su primer libro es una reescritura del Libro VI de la *Farsaliade* Lucano), encuentra en la teoría de los *simulacra* o representaciones, estas sutiles emanaciones de los cuerpos que impactan en la percepción, un terreno fértil para problematizar la imagen poética. Y sin embargo, como ya veremos, no se trata de un ejercicio de aplicación o trasvasamiento pasivo, sino que Oliva se posiciona en el límite de esta teoría para pensar las difíciles y acaso imposibles relaciones que la imagen mantiene con la palabra, y con la nada.

Antes de comenzar, me parece importante introducir brevemente al poeta y contextualizar este corpus dentro del conjunto de su producción.

Oliva nace en Rosario en 1927. A los 18 años va a Buenos Aires a estudiar Filosofía y Letras, pero se recibe recién en 1976 en la Universidad Nacional de Rosario. En el medio, militó en el Movimiento de Liberación Nacional, participó de la escena intelectual y artística de Rosario, coordinó grupos de estudio sobre Marx y Hegel, entre otras cosas. Su primer libro de poemas, *César en Dyrrachium*, publicado en 1986, contiene textos escritos desde la década del 50; la reescritura de la *Farsalia* está significativamente fechado en 1977 (es el único poema fechado del libro). *De fascinatione*, su segundo libro, se publica recién once años después, en 1997, y recupera todos los poemas del libro anterior excepto el primero, ya que éste había tenido muy poca circulación. Su último poemario, *Ese General Belgrano y otros poemas*, aparece en el año 2000, el mismo de su muerte. Los “singulares tiempos” de Oliva, sumado a lo irregular de la publicación y circulación y su obra, ha llevado, creo, a que, siendo un poeta reconocido por escritores como Saer o Hugo

Gola, o críticos como David Viñas, que incluso hablan de su lugar fundamental en la literatura argentina, haya sido poco estudiado, y a que haya quedado más asociado a su rol como profesor en la Universidad de Rosario, en la reconstrucción democrática a partir de 1984.

Respecto de su obra, voy a mencionar tres o cuatro aspectos que retornan insistentes en todo el recorrido poético del autor, y que servirán de punto de partida para adentrarnos en *Satura*, nombre que recibe esta serie de poemas con la que vamos a trabajar. El primero es el interés de Oliva por la doctrina epicúrea, testimoniado no sólo por Roberto García en su prólogo a la Poesía Completa, sino por los poemas mismos, tanto los de *Satura* como los anteriores. En un principio (ya veremos por qué es más complejo) el universo poético de Oliva pareciera estar compuesto de las dos realidades de las que habla Lucrecio en *De rerum natura*: átomos y vacío. La “simiente” (estos corpúsculos primordiales e indestructibles) prolifera en la obra de Oliva; y si en Lucrecio su conjunción o disyunción va configurando o deshaciendo el mundo, en los poemas del argentino este significante va entrando en relaciones fugaces e inestables con lo vivo o con lo inanimado, diseminándose a su vez en lo seminal, lo genesiaco, lo matricial o lo feraz.<sup>1</sup> Lo mismo ocurre con el vacío, que se desliza en la red significativa de la ausencia, la muerte, la nada, la oquedad.

A su vez, el trabajo poético sobre la imagen, la pregunta por su relación con la palabra, con el pensamiento y con el vacío, aparecen ya en la primera producción de Oliva. Quizás no haya un acercamiento más directo a este problema que los siguientes versos del primer poema de *César en Dyrrachium*, en los que el sujeto poético le pregunta a Lucano:

“El ánfora erigida frente al palor de Oriente”  
es una epifanía  
o un rito funerario?  
una visión o un ruego?  
se da sobre el espacio  
o sobre la palabra?  
en la palabra espacio?  
(2003: 83)

---

<sup>1</sup> Incluso habría que preguntarse si ciertos poemas que, siguiendo a E. E. Cummings o quizás a César Vallejo, astillan, rompen o retuercen el significante, no pueden remontarse a la comparación, que ya está en Aristóteles y que Lucrecioretoma, entre los átomos y las letras del alfabeto.

*Ese General Belgrano y otros poemas*, por su parte, enfrenta, con un léxico por lo demás muy benjaminiano (lo que bien puede no ser casual, ya que en sus clases sobre Baudelaire en la facultad Oliva solía recurrir al canónico texto de Benjamin), las relaciones entre discurso, imagen e historia. En líneas generales, y ya profundizaremos en *Satura*, pienso que en la poesía de Oliva tiene lugar una suerte de juego, podríamos decir dialéctico, entre palabra e imagen, en el cual una viene en relevo de la otra, o más bien la horada, la perfora. La imagen, la palabra, pueden tanto abrir un mundo como asfixiarlo, cristalizarlo, matarlo. Hay un poema de *Ese General Belgrano...* que se llama “Emblema-Problema” y que se posiciona en ese límite respecto de la imagen, para terminar afirmando:

La Flor,  
en su esplendor, no es un emblema,  
es un problema: es la aventura seminal  
del fruto.  
(2003: 224)

La imagen viene a poner en movimiento a la palabra cuando esta se inmoviliza y petrifica, y lo mismo ocurre a la inversa.

## **Satura**

Según explica Francisco Socas en su introducción a *De rerum natura*, los *simulacra* son

unos efluvios desprendidos de las cosas, que atraviesan el aire por todas partes, dando lugar durante la vigilia y el sueño a visiones, olores y sonidos (IV 26-268). Los simulacros de la vista son como membranas o cáscaras atómicas velocísimas que sin parar se desprenden de la superficie de los objetos y, viajando en línea recta, permiten explicar la visión directa y las imágenes de los espejos, así como varios fenómenos e ilusiones ópticas (IV 324- 521) (2003: 35).

En la definición, más poética, de Carlos Martín Carín:

El simulacro epicúreo es ligero, sutil, vaporoso, emana de los cuerpos para configurar el contenido de nuestros pensamientos. Es una réplica de las cosas, un otro fantasmático que reproduce con pulcritud la disposición atómica de los objetos, su forma, sus partes más ínfimas, sus esquinas, la complicación de cada una de sus curvas, sus recovecos más intrincados. Esta evanescencia danzante penetra en las mentes, abriéndose camino por los canales del cuerpo. La visión del simulacro es movimiento, flujo continuo de fantasmas a través del ojo, de los ojos [...] La sensibilidad es apertura; la percepción es la aceptación de una donación infinita de apariencias, de un darse inabarcable de los objetos (2006: 1).

## La palabra

### “Amalgama”

Una tropilla azuleja cayó  
rodando sobre el manto de seda  
desplegado en sus brazos. Pero  
ya sólo eras el recuerdo en la  
huella sin aroma del viejo aguadal.  
Nadie te llamó, sin embargo, cuando  
la alzada polvareda veló la imagen  
de tu vuelo, hembra de ocre y azul, y  
te plegaste a la rodada donde lo húmedo  
lucía en hojas muertas, la sangre por los  
surcos trenzados con las quebraduras.  
Hecatombe sin memoria; arco sutil de aurora.  
Vida muerta en la brisa  
(2003: 361).

Este poema trabaja la imagen a partir de los *simulacra*: primero, la polvareda se interpone en el camino que recorren los efluvios entre la cosa y el ojo, y por lo tanto no vela “tu vuelo” sino “la imagen/ de tu vuelo”. Segundo, desde los primeros versos se habla de la posibilidad (o no) del recuerdo de una ausencia, la de la “hembra ocre y azul” que luego se consume en muerte (de modo muy epicúreo: deshaciendo las uniones de sus átomos para que entren en nuevas relaciones: “te plegaste a la rodada donde lo húmedo/ lucía en hojas muertas, la sangre por los/ surcos trenzados con las quebraduras”). Según Lucrecio, la imagen de un muerto puede aparecérsenos con vida tanto en los sueños como en la imaginación debido a que, junto a los *simulacra* que impactan la visión, hay otros, más sutiles, que andan errantes por el mundo, se filtran y nos remueven el espíritu. Así podemos tener la representación de una ausencia que siempre, sin embargo, remite tarde o temprano a una presencia. La “Vida muerta en la brisa” del último verso, entonces, quizás no sea sino la representación desprendida por un cuerpo que alguna vez tuvo vida.

Pero no me quiero quedar con los aspectos del poema que parecen resolverse sin conflicto en la lógica epicúrea, sino en un primer problema o aporía que, creo yo, encuentra Oliva al trabajar la imagen poética desde esta perspectiva. Lo primero que hay que preguntarse es la relación que se establece entre la palabra y la imagen, ya que está claro que la primera, leída o escuchada, no transmite los *simulacra*. Lucrecio tiene una respuesta para esto: para él hay tan fluido y rápido es el movimiento de los *simulacra*, que lo que hace la palabra en verdad es forzar al que la escucha a prestar atención a imágenes que están presentes en el espíritu pero de tan delgadas permanecen imperceptibles; “y, de tan

delgadas que son, si no es a las que atiende con agudeza, no es capaz el ánimo de verlas; por eso todas las que hay de más parecen salvo las que él por su cuenta para sí dispone” (Lucrecio 2003: 313). La poesía, la palabra poética, tendría así una doble valencia en relación con la imagen: al evocarla, la recorta de entre la multiplicidad de imágenes para volverla perceptible. Y en este sentido se vincularía, como bien plantea García en su prólogo, con el discernimiento: “La poesía no busca lo que falta sin más, sino que persigue lo que falta discernir” (2003: 52) en la “maraña insidiosa de lo real” (la expresión es de Saer).

Pero, ¿qué pasa con la imagen que se desbroza de los primeros versos: “Una tropilla azuleja cayó/ rodando sobre el manto de seda/ desplegado en sus brazos”? La imagen, como tal, como tantas otras de este corpus y de toda la poesía moderna, no tiene referente, ni existente ni existido. Lucrecio, nuevamente, aclara para el caso del centauro que, aunque efectivamente no exista ningún ser de ese orden (lo que más adelante se encarga de precisar), los *simulacra* del hombre y del caballo, al ser tan tenues, pueden haberse mezclado y quedar pegados, de modo que el hombre los reciba juntos. ¿Quiere esto decir que la imagen “tropilla (conjunto de caballos) sobre manto sobre brazos” estaba disponible para nosotros, abrumada entre todas las otras imágenes, y que necesitábamos la evocación del poema para percibirla? ¿Estaba disponible, al menos, para el poeta, en el momento de la escritura? Lo que está en juego es la posibilidad (o no) de crear una imagen, o un sentido que no existiera previamente. En esta línea, para Ricoeur la metáfora viva, la que no ha cristalizado, es la que, en lugar de “encontrar” una semejanza entre dos términos, los fuerza a relacionarse en su incompatibilidad en un acto creativo:

en una metáfora viva la tensión entre las palabras, o más precisamente, entre las dos interpretaciones, una literal y una metafórica en el nivel de una oración entera, suscita una verdadera creación de sentido [...] una metáfora es una creación instantánea, una innovación semántica que no tiene reconocimiento en el lenguaje ya establecido, y que sólo existe debido a la atribución de un predicado inusual o inesperado. La metáfora, por lo tanto, es más la resolución de un enigma que una simple asociación basada en la semejanza; está constituida por la resolución de una disonancia semántica (1995: 63-65).

Antes de adentrarnos en este camino que nos llevará, espero poder demostrar, al límite que encuentra Oliva en su acercamiento a la concepción de los *simulacra*, quiero detenerme en el verso final del poema “Gnosis” (el corpus abunda en referencias al gnosticismo que abordaré en algún trabajo próximo), que superpone una serie de imágenes

complejas e impertinentes pero que termina con una metáfora aparentemente simple, transparente, muerta: “Ya no hay lluvia que llore desde la montaña” (2003: 355). Sin embargo, tras su sencillez hay algo que suspende nuestro pensamiento: los dos términos de la metáfora (lluvia/llanto) están volcados sobre el sintagma pero no en relación de comparación sino de subordinación. Si nosotros esperaríamos, quizás, “nube que llora”, metáfora que se disuelve inmediatamente, tenemos en cambio “lluvia que llora”, imagen que escapa a la identificación, ya que instala la diferencia en el seno de lo mismo (¿cómo distinguir a la lluvia de su llanto?) y a la creación de un sentido nuevo.

## **El vacío**

Como en el apartado anterior, voy a comenzar citando un poema sobre el que a continuación voy a trabajar:

### **Aproximación a la imagen**

En la cerrada negrura, que existe  
Del espejo que reflejó tu luminoso pecho?;  
Un fantasma vaciado de luz y forma?;  
Una forma caída de la luz en el misterio?;  
La huida del amor en la tiniebla?;  
El hundimiento abisal de la memoria?;  
La pérdida de la Cosa?;  
Sangrante.  
Un pétalo ausente de la excelsa flor  
de esa nada que imaginamos.

(2003: 350)

Los primeros siete versos constan de preguntas, lo que deja en claro que esta “Aproximación a la imagen” es una búsqueda, no un camino recorrido. De hecho, la primera de estas preguntas está compuesta de los dos primeros versos encabalgados: “En la cerrada negrura, que existe/ Del espejo que reflejó tu luminoso pecho?;” En la edición que manejo, al menos, el “que” no lleva tilde, por lo que el primer verso es una afirmación tajante que se transfigura en el segundo. Más allá de esta posible anomalía ortográfica, que un poeta puede explotar perfectamente, la pregunta inicial (y de la cual las demás no son sino una especificación) es clara, y puede parafrasearse así: ¿qué es del espejo en la oscuridad? Lucrecio, que explica por qué vemos la distancia entre las imágenes al interior del espejo, por qué las vemos invertidas, y qué pasa cuando una representación pasa de espejo a espejo, no parece preocuparse por este problema. Oliva, en cambio, propone

sostener el paradójico pensamiento de una imagen sin imagen, de una imagen de la nada. Por eso su aproximación va de la luz a las tinieblas, de la forma a lo informe, para terminar, en el último verso, reduplicando la ausencia: “Un pétalo ausente de la excelsa flor/ de esa nada que imaginamos”. Estos versos deben atravesar las famosas palabras de Mallarmé, que, al mencionar la flor dicha como lo ausente de todo ramo, establecieron para siempre la escisión entre palabra y cosa (“la perdición de la Cosa” de la que habla el poema). Pero la apuesta, me parece, es otra.

Vamos por partes. “Esa nada que imaginamos” puede significar dos cosas, según la acepción que demos a la palabra “imaginar”. Una acepción posible, anticuada pero acorde con el uso arcaizante que hace Oliva del lenguaje, es “adornar con imágenes un sitio”. Según este sentido, la expresión no contradiría la concepción epicúrea del vacío como lugar (“hay un lugar impalpable, libre y vacío”, dice Lucrecio): nosotros poblaríamos la nada con imágenes del mismo modo que en el mundo los átomos pueblan el vacío. Pero un segundo sentido se sobreimprime al primero: el que quiere representar la nada, no poblarla de imágenes sino darle una imagen. No he encontrado (lo que no quiere decir que no exista) ninguna referencia de Lucrecio a la relación entre vacío y *simulacra* o representaciones; tiendo a creer que presupone que no hay imagen posible del vacío. Oliva no solo se pregunta por esta posibilidad, sino que de hecho le da una imagen: la flor, “la flor de esa nada”, dice. Si recordamos la mención de la flor al final del poema “Emblema-problema” de *Ese General Belgrano...*, creo que podemos vincular mediante la imagen las ideas de nada y potencia o virtualidad: “La Flor,/ en su esplendor, no es un emblema,/ es un problema: es la aventura seminal/ del fruto” (2003: 224). En todo caso, fijar los ojos en el vacío permite a Oliva despegarse del estricto materialismo epicúreo para pensar la imagen, no sólo de lo que es o ha sido, sino de lo que pudo haber sido, de lo que puede ser y de lo que aún no es (en este sentido, utópico, abundan en su obra los subjuntivos en futuro).

Si esta lectura es acertada, el límite que explora Oliva en su “Aproximación a la imagen” desde la lógica atomista que retoma de Lucrecio es el de la posibilidad de la Creación: creación de la nada, creación desde la nada. En este sentido, quizás el pétalo ausente de la flor de la nada no sea sino una imagen advenida a la presencia desde el vacío. O, como dice en otro poema, “Heráldica en movimiento”: “...la ausencia abre la hora explosiva/ de la Creación” (2003: 358).

## **Bibliografía**

- García, Roberto (2003). “Prólogo”. En Aldo Oliva, *Poesía completa*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 15-57.
- Lucrecio (2003). *La naturaleza*. Madrid: Gredos.
- Martín Carín, Carlos (2006). “Simulacros: el tiempo de una danza evanescente”. En *Revista Lindaraja* 4.
- Oliva, Aldo (2003). *Poesía completa*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Ricoeur, Paul (1995). *Teoría de la interpretación*. México D. F.: Siglo XXI.
- Socas, Francisco (2003). “Introducción”. En Lucrecio, *La naturaleza*. Madrid: Gredos, 7-97.