



Vol. 14, Num. 2 (Spring 2017): 95-114

**Las cenizas del pasado: una lectura de la “Epigráfica del Ehret”  
de Aldo Oliva**

**Bruno Crisorio**

Universidad Nacional de La Plata

*Introducción*

El escritor rosarino Aldo Oliva (1927-2000) es, al mismo tiempo, una figura insoslayable e invisible en la poesía argentina. Reconocido y reivindicado por críticos como David Viñas (quien ha dicho que Oliva es una voz imprescindible), escritores como Juan José Saer o Hugo Gola (el primero le dedica su único libro de poemas, mientras que el segundo intercede para la publicación de un poemario de Oliva en la Editorial Iberoamericana de México), y posteriormente por poetas como Osvaldo Aguirre, Sergio Raimundi o Jorge Aulicino (este último, primer premio nacional de poesía en el año 2015), su obra, exigua, anacrónica y dispersa no ha recibido la atención que pareciera merecer. Señalé (2016) algunas razones de esta invisibilidad en otro lado: su tardía y renuente publicación (su primer libro aparece en 1986, cuando el autor tiene 59 años, y entre esa fecha y su muerte ven la luz solo tres poemarios); su escasa circulación, en ediciones municipales o, por el contrario, extranjeras; su desinterés, al menos aparente, por las discusiones poéticas de la hora (cf. Fondebrider 2006); y su trabajo delicado y paciente con una tradición literaria que se remonta a los clásicos grecolatinos y llega hasta Darío, Lugones y César Vallejo, volviendo su lectura

difícil y “para iniciados”.<sup>1</sup> Estas razones hablan a las claras de una “política de autor”, conscientemente elegida, que asume

la figura del escritor secreto y excéntrico. Secreto o, mejor dicho, oculto. Oculto de sus pares, de los hipotéticos lectores, de los críticos, de la institución literaria (allí donde se encuentre), en fin, del cronos social. Porque si de algo no hay dudas, es de que Aldo Oliva se sustrajo voluntariamente de la cadena de montaje de la producción cultural de su época. (Barrella 22)

A su vez, este alejamiento deliberado del cronos social, que Barrella califica de “inactualidad” y Walter Cassara (112) de “anacronismo” (mientras que Roberto García hablará de los “particulares tiempos de Oliva”), lleva al “inevitable fracaso de toda buena poesía”, según las palabras con que Delfina Muschietti (2001) reseña el último libro de Oliva publicado en vida de éste, *Ese General Belgrano y otros poemas* (2000).

En los últimos años ha habido algunos intentos por arrancar la obra del autor rosarino del silencio en que estaba sumida: en 2001, poco después de su muerte, la revista rosarina *Nadja* publica en su cuarto número un *dossier* sobre Oliva, que contó con intervenciones de Juan Ritvo, Roberto Retamoso y Roberto García; dos años después se edita la *Poesía completa* (que acaba de ser reeditada con algunos agregados y modificaciones) a cargo nuevamente de Roberto García; en el 2006 la revista *Diario de poesía* le dedica un *dossier* en el número 73 (con aportes de Jorge Monteleone, Osvaldo Aguirre, Barrella, entre otros).<sup>2</sup> En este contexto, y entendiendo que el acercamiento crítico a la poesía de Oliva es aún insuficiente, es que propongo esta lectura de la “Epigráfica del Ehret”, una serie de cuatro poemas publicada por primera vez en *César en Dyrrachium* (1986) y que cobró definitiva forma en *De fascinatione* (1997).

---

<sup>1</sup> Hugo Gola, en la contratapa del segundo libro de Oliva, *De fascinatione* (1997), califica la poesía de Oliva de “altiva y sólida”: “*Altiva* porque, sin desfallecimientos, avanza consciente del rigor que impone sobre el lector; *sólida* porque, manifiestamente erudita, parece construida con bloques antiguos y nuevos, cimentada a la vez en lo universal y lo personal”.

<sup>2</sup> Hay que tener en cuenta, además, los importantes trabajos de Ritvo (2006) y Raimondi (2007). Si estas menciones llevan a la incorrecta apreciación de que la obra de Oliva ha sido efectivamente estudiada; baste recordar algunos datos. Primero: en general los autores que retoman la obra de Oliva se quejan de la falta de trabajo crítico sobre ésta (cf. Aguirre). Segundo: los críticos que han estudiado el autor con más profundidad, por fuera de reseñas y breves comentarios, se han centrado en un poema, fundamentalmente el primer poema de su primer libro, “Diégesis a Lucano” (cf. Ritvo, Raimondi, Monteleone); así, no hay aún un estudio global de su producción, o de algún libro en su totalidad. Tercero: las historias de la literatura argentina no lo registran. En la *Breve historia de la literatura* de Martín Prieto recibe tres menciones incidentales, mientras que, en los tomos publicados hasta hoy de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, el nombre de Oliva aparece una sola vez, en nota al pie, no casualmente en un artículo de Delfina Muschietti (2009: 124).

*Consideraciones preliminares*

Antes de pasar al análisis de los poemas, es necesario hacer dos aclaraciones para poder luego ubicarlos en el proyecto poético (podría decirse poético-político) de Oliva. La primera es de índole biográfica (aunque se torna en un biografema ya que es un elemento recuperado en los textos), mientras que la otra aclaración remite a la concepción poética del autor, y a la relación entre ésta y la historia.

Por un lado, hay que considerar la trayectoria política de Oliva. Luego de un paso infructuoso por la función pública durante el frondizismo (como secretario de Ramón Alcalde), y a través de la influencia del grupo *Contorno* (el mismo Alcalde, los hermanos Viñas), a principios de la década del '60 Oliva comienza a militar en el Movimiento de Liberación Nacional (MaLeNa), un partido de izquierda crítico del Partido Comunista Argentino. Sin embargo, las posiciones dogmáticas y rígidas del MaLeNa lo llevan a alejarse definitivamente en 1966. Sin desentenderse de las concepciones teórico-políticas del marxismo—en la década del '70, durante la Dictadura Militar Argentina, seguirá dictando cursos privados sobre Marx y Hegel en Santa Fe—, Oliva afirmará que “la toma del poder no es la Revolución” (en García 30). Este desencanto sin resignación, esta pregunta política por la Revolución por fuera de las certezas dogmáticas de los '60, este inquirir en esas certezas con la esperanza de captar la luz esplendente de una verdad provisoria, entre la imagen y la palabra, entre la ceniza y el nuevo fuego, reaparecerán constantemente en su obra poética, desde la “Diégesis a Lucano”, el primer poema de su primer libro (*César en Dyrrachium*, 1986), donde Oliva reescribe un fragmento de la *Farsalia* de Lucano para hablar de la Dictadura Militar Argentina (y donde, sin de ningún modo justificar el accionar militar, se atreve a decir que el Zurdo, un soldado de César, pelea denodadamente en inferioridad de condiciones para forjarse un nuevo amo), hasta *Ese General Belgrano y otros poemas* (2000), libro que se centra en la figura del revolucionario argentino de las primeras décadas del siglo XIX. En este camino que recorre las inquietudes políticas de Oliva, la “Epigráfica...” ocupa un lugar esencial: de hecho, el Ehret era el bar donde el autor y sus compañeros se reunían a comienzos de los sesenta.

La segunda aclaración refiere a la relación que la poesía de Oliva establece con la historia, con la “estricta coyuntura” en palabras de Raimondi. Como se desprende de lo dicho anteriormente, y como se podrá comprobar en los poemas que componen la “Epigráfica...”, el erudito, intertextual y muy complejo juego poético del autor no evita las reflexiones históricas y políticas más acuciantes, aunque sí las

transforma en un código poético particular. Al mismo tiempo, la coyuntura histórica ejerce una presión sobre los poemas, al punto que llega a modificarlos o a impedir su publicación. Así, por ejemplo, *De fascinatione* repite todos los poemas de *César en Dyrrachium* (y agrega otros nuevos), menos dos: la constelación formada por la “Diégesis a Lucano” y “Aliter”, una especie de respuesta de Oliva al autor latino. A una presunta razón biográfica o editorial, siempre posible (pero de la cual, en todo caso, no he encontrado ningún testimonio), debe agregarse, creo, una razón de orden histórico que no tiene por qué contradecir a la anterior. La *Farsalia* es reescrita por Oliva en 1977, en un momento clave de la historia argentina; si el potencial histórico y político de esa actualización sigue vigente en 1986 (cuando lo publica), al menos a ojos del autor; ¿eso quiere decir que dicha vigencia será permanente? Eso implicaría una concepción ahistórica de la poesía, o al menos contraria a la noción de historia con la que Oliva vuelve al poema de Lucano. De acuerdo con el “tiempo / de furia circular inseminado” (“Aliter”, en Oliva 2003: 82) ni lineal ni progresivo, los textos del pasado no significan lo mismo en cualquier momento, ya que no los leemos desde la misma coyuntura histórico-política. De hecho, el cambio en esta coyuntura puede hacer que la actualización de un determinado texto invierta su potencial político, adquiriendo una carga negativa o indeseable.

En 1997 las condiciones históricas han variado, no sólo respecto de 1977 (lo que en el plano argentino es obvio) sino también de 1986. Lo que volverá imposible la reedición del texto central de *César en Dyrrachium* atañe a la historia, en el doble sentido que le da Le Goff (21-24): tanto *res gestae* como *historia rerum gestarum*, tanto los acontecimientos ocurridos en esos diez años que transcurren entre el primer y el segundo libro, como los modos de narrar y organizar el discurso que debe dar cuenta de esos hechos—y este segundo aspecto, vinculado, a su vez, con las políticas públicas de la memoria, es decir, con los modos colectivos de recordar u olvidar los acontecimientos.

En el plano internacional, la disolución de la URSS y el consecuente “triunfo” del neoliberalismo como modelo económico y como ideología única e incontestable (que encuentra su expresión acabada en la distorsión que Fukuyama hace del concepto hegeliano del “fin de la historia”), descargan la actualización del texto de Lucano de su potencial político. La Guerra Civil entre Pompeyo y César, que, al contacto con la Guerra Fría (con el napalm y las cuevas vietnamitas) se iluminaba en una constelación que abarcaba todo el planeta, pierde su valor en un mundo

globalizado en el cual la ecumene oculta “la semilla / cósmica del acero” (“Aliter”, en Oliva 2003: 81) y se presenta a sí misma como la utopía realizada.

A nivel nacional, en 1997 el texto de Oliva corría el riesgo de ser ilegible (en el sentido de que no se perciba la dimensión histórica con la que pretendía contar), cuando no políticamente malinterpretado. Las leyes de “Punto final” (1986), “Obediencia debida” (1987), los indultos realizados por Carlos Menem (1989-1990),<sup>3</sup> entre otras medidas, implicaban “la clausura del pasado (esto es, la no revisión de los crímenes de los militares)” (Canelo 139) y una consecuente “etapa de considerable armonía en la relación entre gobierno y Fuerzas Armadas” (140). La reescritura de un fragmento de *La guerra civil* (el otro nombre de la *Farsalia*), de Lucano, en el cual se enfatiza la violencia del “Zurdo” sólo para “forjarse un nuevo amo”, podría entenderse en este contexto no como la pregunta que era en 1977 e incluso en 1986 (pregunta por la relación entre violencia y poder, pregunta por el rol histórico de la URSS), sino como una afirmación que justifique indirectamente el accionar militar, o al menos que abone la manida teoría de los “dos demonios”. O, incluso, que entienda el propio presente como el esperado fin de los conflictos intestinos que llevará a una paz y armonía duraderas.

No es casualidad, entonces, que en *De fascinatione*, al tiempo que se omite el primer poema del libro anterior, aparezca titubeante una palabra que, aunque uno imagina fundamental en la biografía intelectual de Oliva, no se encuentra en *César en Dyrrachium*: “revolución”. Las tres veces en que aparece esta palabra, es cierto, no lo hace como certeza presente. *Fue* una certeza (en el poema “Aldebarán (Tango)”), *es* un deseo (“Al tercer día...”) o incluso una urgencia (“Ese filoso vino en la garganta”), pero el desencanto que alejó a Oliva de la militancia partidaria, y que lo llevó a afirmar que “la toma del poder no es la Revolución”, no es simplemente superado u olvidado. La Revolución ya no puede entenderse, parece decir Oliva, en los términos ingenuamente optimistas de los sesenta y los setenta, pero eso no quiere decir que haya que negarla o desecharla. Sobre todo, en un momento en el que la Historia parece haberse decantado por un camino único e irreversible, condenando de antemano cualquier intento humano por cambiarla.

---

<sup>3</sup> Uno de los poemas de *Ese General Belgrano y otros poemas* que recupera poéticamente la figura de Belgrano se titula no casualmente “La desobediencia debida”. Recuperando como un eco la medida tomada en 1987, la estatura ética de Belgrano es mensurada en su acatamiento de las órdenes dadas por el Triunvirato.

Tampoco es casual, como veremos, que en este segundo libro de Oliva desaparezca la fecha que estaba intencionadamente ubicada junto al título de la sección “Epigráfica del Ehret”: 1976.

*Epigráfica del Ehret*

*Nada es igual a las cenizas del pasado.*

Horacio González

En *De fascinatione*, “Epigráfica del Ehret” es el segundo apartado del libro, a continuación de “Huellas”. Se respeta aquí la distribución de *César en Dyrrachium*, con la sola diferencia de que el último poema de “Epigráfica...”, llamado “NAU (estela alejandrina)”, pasa a inaugurar la última serie llamada “De fascinatione”. Según García (en Oliva 2003: 86), se logra así “una mayor cohesión del cuerpo del Ehret”; y ciertamente “NAU” era el único poema no numerado y escrito exclusivamente en heptasílabos. Al mismo tiempo, ya he dicho que en esta nueva publicación el año “1976” desaparece del título de la serie. Como recuerda Oliva, “la carga rememorativa [del Ehret] está como alzada hiperbólicamente por las circunstancias” (Oliva 2006: 16); esa carga se hace perceptible al lector en el libro de 1986, mediante la fecha, y permite una serie de anacronismos deliberados. La desaparición del bar Ehret, por ejemplo, que impregna los poemas de un tono luctuoso, se connota con la carga asfixiante y represiva de la dictadura, cuando en verdad el bar había cerrado antes de 1976, y la época que Oliva recuerda es aún anterior: “Esto hay que pensarlo en el 60. No en la década del 60: en el 60” (Oliva 2006: 16). La misma connotación adquieren las “riberas sospechosas” del primer poema (Oliva 1997: 31): hipálage por los que frecuentaban el bar Ehret, la “sospecha” cobra un tinte sombrío, ligado a la censura y la represión (a la tortura y la desaparición incluso) cuando se trataba más bien de una “sospecha cultural, como quien dice: ¿éstos en qué andan?” (Oliva 2006: 16).

En *De fascinatione*, entonces, la serie está compuesta de cuatro poemas numerados (“I”, “II”, “III”, “IV”). El primer poema dice así:

Ya girado sobre el paño del otoño  
el loco corazón, en el conjuro  
vano de Aldebarán, gema cegada  
por la deflagración del equinoccio,  
elevo el sortilegio del derrumbe  
donde la calle Santa Fe de entonces  
se abría como el Lago del Averno  
y sus riberas eran sospechosas.

Despojada de mí, mi propia huella,  
 por las viejas veredas arrasadas,  
 borda el razonamiento mutilado  
 del clamor errabundo del deseo:  
 prosodia de dolor, acento de ira,  
 vestigios ultrajados de la letra  
 de amor radial que se quebró en la boca.

Seres de dulce impregnación —la sombra  
 fugaz de la palabra y la palabra  
 leve de la sombra—ahora, sin embargo,  
 sueñan para tu nombre en la memoria  
 los vuelos de la música de Octubre,  
 la mano límpida bajo el sol real.  
 Y una aliteración sobre las piedras  
 alude a la cadencia desolada  
 donde en silencio, duros, nos miramos. (31)

El texto comienza con un conjuro. Este sortilegio, que no es sino el poema mismo, invoca la presencia inframundana del Ehret; a la catábasis por la cual en otros tiempos se accedía al bar, ubicado “donde la calle Santa Fe de entonces / se abría como el Lago del Averno”, se opone aquí, mediante la escritura, la paradójica anábasis de un espacio ya desaparecido, que solo puede conservarse en la memoria. De acuerdo a la mitología romana (consolidada en este punto por Virgilio), una cueva cercana al Lago era la entrada al inframundo por la cual desciende Eneas; también era el sitio donde se encontraba la sibila cumea. El bar, podemos pensar, no era sólo el infierno que amenazaba el luminoso día del orden establecido, sino que también era un lugar profético, ya que “los vuelos de la música de Octubre” señalaban el camino de la Historia. La lectura de este poema (como del otro texto sobre el Ehret, incluido en *Ese General Belgrano...*) confirma la vinculación biográfica entre el bar y el período en que Oliva milita activamente en el MaLeNa.

Sin embargo, todo el primer poema señala la distancia irrecuperable entre aquel tiempo y el presente (sea 1977, 1986 o 1997). Desde el contradictorio movimiento del sortilegio, que asciende para dar cuenta de una caída, el pasado no accede al momento de la enunciación sino como “vestigio ultrajado de la letra”, al tiempo que el sujeto se escinde irremediamente: “despojada de mí, mi propia huella”. El vestigio, la huella, la sombra, así como los constantes guiños autorreferenciales y metapoéticos, no sólo tensionan la relación entre vida y escritura, sino que preguntan por la persistencia de aquella experiencia que hoy solo puede apresarse mediante un sustituto (sea dibujo, pintura, escritura, inscripción o cualquier otra acepción del griego “grafé”). Y es que no es solo el bar lo que se ha perdido, sino

también la convicción en un sentido de la Historia que haga que las palabras no caduquen, continúen plenas. Los vuelos de la música de Octubre sólo sueñan en la memoria, el razonamiento queda mutilado y la letra se quiebra en la boca; los últimos versos del poema, donde aparece por única vez una primera persona del plural, parecen convocar, mediante la explícita aliteración en “s”, “l” y “d”, la soledad compartida que sería la condición del presente, luego del fracaso del proyecto común: “Y una aliteración sobre las piedras / alude a la cadencia desolada / donde en silencio, duros, nos miramos”.

En el segundo poema, y en los restantes, el sujeto lírico se dirigirá a Hamlet, de modo similar a como en “Aliter” proponía como interlocutor a Lucano. Esto habilita una lectura intertextual que alcanza también al primer texto. Así, los versos “la sombra / fugaz de la palabra y la palabra / leve de la sombra”, que en “T” —al tiempo que cuestionan la relación entre las palabras y las cosas y continúan un pensamiento sobre lo negativo que ya habíamos visto en “Aliter”— establecen un vínculo con el pasado del orden de la “supervivencia” (*nachleben*),<sup>4</sup> remiten a la presencia/ausencia del padre de Hamlet, cuyo mandato el príncipe no puede cumplir.<sup>5</sup> Siguiendo esta lógica, puede establecerse una serie de paralelismos e inversiones que, más allá de su corroboración puntual, justifica la posición de compañero que el sujeto lírico otorga a Hamlet: así como el fantasma del padre asciende de las profundidades (del sótano, llega a decir el príncipe en una alusión autorreferencial) para transmitir un mandato incumplible, “mi propia huella” asciende también, en este caso convocada, pero solo

---

<sup>4</sup> El concepto de *nachleben*, acuñado por el historiador de arte alemán Aby Warburg y teorizado posteriormente por Giorgio Agamben (2007, 2010) y Georges Didi-Huberman (2009), es fundamental para pensar la relación que la poesía de Oliva establece con la historia y con el pasado. De acuerdo con este concepto, el pasado no permanece muerto, inerte y al alcance del investigador que quiera conocerlo tal y como fue, sino que sigue actuando en el presente según una vida póstuma que lo transforma, lo oculta para hacerlo reaparecer en los lugares menos esperados, cambia su función, etc. Las supervivencias, entonces, complejizan la historia, señalando sus fracturas, heterocronías, transformaciones. El concepto (si es que le podemos dar una generalidad que, como recuerda Didi-Huberman, no tiene en el propio Warburg, que lo teoriza en el contexto particular del Renacimiento) rompe con cualquier teleología, así como con la ideología del progreso, sin reenviar por ello a un arquetipo trascendente; por el contrario, da cuenta del proceso, específicamente histórico, mediante el cual las sociedades se vuelven hacia su pasado para comprender y orientarse en el presente.

<sup>5</sup> En la escena V del acto primero de *Hamlet*, luego de que el fantasma revele el crimen que ha sufrido y ordene a Hamlet la venganza, el príncipe se jura: “sólo tu mandato será el que ha de vivir / en el libro y volumen de este cerebro mío” (Shakespeare 73); como se sabe, la tragedia transcurre en la imposibilidad de Hamlet de cumplir este mandato, que lo lleva, ante la aparición de su padre mientras dialoga con Gertrudis, a exclamar: “¿No venís a reñir a vuestro moroso hijo, / que, errando en la ocasión y la pasión, deja ir / la importante actuación de vuestra temible orden?” (199). Por otro lado, en el quiasmo de los versos de Oliva resuena el eco del diálogo entre Hamlet, Guildenstern y Rosencrantz, entre la sombra y el sueño (110).

para bordar un razonamiento mutilado, que se quiebra en la boca y no puede llegar a término. Pares e impares a un tiempo, Hamlet y el sujeto lírico comparten una derrota que sin embargo no quieren olvidar.

Vayamos ahora a “II”:

Ahora escribamos la palabra MUERTE  
 en la blanca extensión desanimada,  
 para que arrecie ubicua la derrota  
 en la diáfana vana que se engarza  
 al textual nacimiento de la noche  
 sobre el papiro axial de la ventana  
 que en diáfano prodigio la prodiga,  
 como en el recuerdo, íntima y lejana.

Ahora vamos, ciñiendo la madera  
 perenne del convite, la apagada  
 escoria del fervor a remover,  
 bajo los imbornales, en la napa  
 unívoca del limo, ya sin una  
 urgencia de pasión en la mirada.

Ahora alcemos la crítica que el sueño  
 inseminara en la verdad soñada  
 para que develase en la tiniebla  
 la diadema de amor enajenada.  
 Hasta el tope de piedra donde el musgo  
 destila el tiempo sobre las fachadas  
 el gesto subirá. No habrá testigos  
 que griten la verdad de la parábola.

Ahora, Hamlet, sigamos los helechos  
 innúmeros y las sirtes del mapa  
 donde el dedo suscita la tersura  
 recóndita doblegada en el nácar;  
 y el tránsito dorsal de la caricia;  
 y los dones del vino y los del agua;  
 y la visión de un cuerpo mutilado,  
 mutilado... Ya está escrita en el alba  
 la historia azul de la palabra SOMBRAS:  
 recomenzar la realidad callada. (32-33)

El poema está puntuado por la anáfora de la palabra “Ahora”, con la que comienzan sus cuatro estrofas (compuestas por una cantidad variable de endecasílabos). Esta palabra, que en tanto deíctico remite siempre a la instancia de discurso, señala un transcurso temporal que va del “textual nacimiento de la noche”, en la primera estrofa, al alba en la última; correlativamente, el poema se desplaza de la palabra MUERTE a la palabra SOMBRAS. En un primer momento, entonces, la noche y

la muerte como metáforas de la “ubicua derrota”, en un cruce entre vida y escritura que recuerda las referencias del personaje Hamlet al teatro y que quizás sea un índice de la posición del derrotado, que al mismo tiempo ve como una farsa la realidad que vive, e impedido de la acción toma distancia mediante la literatura. La ubicua derrota, la muerte, la noche, y en los mismos versos la “blanca extensión desanimada”, el “diáfano prodigio”, señalan cada uno un acontecimiento absoluto, sin matices, sin sombras. La derrota, que debe reconocerse y asumirse (“Ahora escribamos la palabra MUERTE [...] para que arrecie ubicua la derrota”), debe ser total;<sup>6</sup> y como plantea Hegel, en tanto representaciones de la nada, la pura luz y la pura oscuridad son la misma cosa:

... se *representa* el ser de cierto modo con la imagen de la pura luz, como la claridad de la visión no enturbiada [*die Klarheit ungetriebten Sebens*], y la nada en cambio como la pura noche, y se relaciona su diferencia con esta bien conocida diferencia sensible. Pero, en la realidad, cuando uno se representa también este ver de un modo más exacto, puede muy fácilmente advertir que en la claridad absoluta [*in der absoluten Klarheit*] no se ve ni más ni menos que en la absoluta oscuridad, esto es, que uno de los dos modos de ver, exactamente como el otro, es un ver puro, vale decir un ver nada. La luz pura y la pura oscuridad son dos vacíos que son la misma cosa. Sólo en una luz determinada—y la luz se halla determinada por medio de la oscuridad—, y por lo tanto sólo en la luz enturbiada, puede distinguirse algo; así como sólo en la oscuridad determinada—y la oscuridad se halla determinada por medio de la luz—, y por lo tanto en la oscuridad aclarada, es posible distinguir [*unterscheiden*] algo, porque sólo la luz enturbiada [*getriebtes Licht*] y la oscuridad aclarada tienen en sí mismas la distinción [*unterscheiden*] y por lo tanto son un ser determinado, una existencia *concreta* [*Dasein*]. (Hegel, *Ciencia de la lógica*, citado en Stoichita 10)

---

<sup>6</sup> El tópico de la derrota, entendida en términos histórico-políticos, tiene un valor en la poesía de Oliva (desde los poemas sobre la Guerra Civil romana hasta la figura del General Belgrano, pasando por la “Epigráfica...” y por una “Oda a la derrota” que el autor dedica a su hijo Antonio en *De fascinatione*) muy complejo, que aquí no puedo sino esbozar. Un estudio sobre este aspecto no podría obviar los libros de Idelber Avelar (2000) y de Ana María Amar Sánchez (2010) que, si bien se centran en la narrativa, aportan una perspectiva interesante para pensar también la poesía. Las consideraciones de Avelar respecto al símbolo y la alegoría, por ejemplo, son útiles para pensar esta serie de poemas: frente al ideal orgánico y transparente del símbolo, que recupera como totalidad la unidad de imagen y sentido, la alegoría remite antiguos símbolos “a totalidades ahora quebradas, datadas, los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico” (10). La fractura entre pasado y presente de estos poemas hace del Ehret una alegoría, que al tiempo que impide la restauración nostálgica de un tiempo ido permite el advenimiento de lo nuevo. En relación con el carácter “epigráfico” de la serie, es interesante recordar con Avelar que “En sus orígenes, en la iconografía medieval y en los libros de emblemas barrocos, la alegoría toma la forma de una relación entre una imagen y una leyenda. La inscripción escrita operaría, protobrechtianamente, impidiendo que la imagen se congele como forma naturalizada, a menudo proponiendo un enigma que vaciaría cualquier posibilidad de una lectura ingenuamente especular de la imagen” (7).

En Oliva, la dialéctica entre luz y oscuridad implica que la más profunda noche es un paso necesario para la llegada del alba, que traerá, no la “absoluta claridad”, sino las “sombras”, en plural, y cuya historia es un constante recommienzo: “...ya está escrita en el alba / la historia azul de la palabra SOMBRAS: recomenzar la realidad callada”.

Entre estos dos puntos extremos del recorrido, una primera persona del plural avanza, a tientas, pero lúcida, en el barro: “Ahora vamos, ciñiendo la madera / perenne del convite, la apagada / escoria del fervor a remover”. Si hay que remover el fervor, el sujeto, “ya sin una / urgencia de pasión en la mirada”, decide no desprenderse de la impura escoria, de los restos de ese fervor. Y esa mirada desapasionada, mejor, esa mirada que ya no conoce la urgencia de su pasión (ya que en verdad los versos no señalan la ausencia de la pasión sino de su urgencia) es la que permitirá alzar la crítica de ese fervor, no para impugnarlo, sino para develar “en la tiniebla / la diadema de amor enajenada”.

“Ahora alcemos la crítica que el sueño / insemnara en la verdad soñada”. Así comienza la tercera estrofa. Partiendo nuevamente de juegos hamletianos, el texto establece una distancia entre el acto de soñar y lo soñado, que permite la crítica del primero al segundo. Entiendo, a partir del último verso del poema, “recomenzar la realidad callada”, que la crítica no es sino la posibilidad de soñar contra la verdad, que, por más que en un momento haya sido soñada, en tanto cristaliza ahoga el “clamor errabundo del deseo”. Esa es la diadema de amor que la verdad enajena.<sup>7</sup>

En la última estrofa se introduce a Hamlet, invocado de modo que queda claro que era él quien componía el “nosotros” junto con el sujeto lírico. En el recorrido de este poema, y luego de atravesar la derrota, el barro y la crítica, Hamlet es invitado a trazar nuevos caminos inexplorados: “Ahora, Hamlet, sigamos los helechos / innúmeros y las sirtes del mapa”. El poeta continúa con su exhortación algunos versos más, hasta que la llegada del alba desvía su discurso, dejando su razonamiento mutilado: el verso en el que se introduce el “alba” (“mutilado...ya está escrita en el alba”), si bien es un endecasílabo bien construido, no puede leerse como unidad

---

<sup>7</sup> Para Oliva, la poesía “es el estallido de un momento de mayor plenitud de la libertad”: como en ella el deseo se produce y se consume por medio de la palabra, puede ser “casi absolutamente cumplido. Por eso se asemeja al sueño” (Oliva 2006: 16). En un sentido que remite a la negatividad adorniana, la autosuficiencia y autonomía del poema resisten las injerencias externas afirmando su libertad, lo que a su vez deviene su potencia política: “en tanto objeto producido, [un poema] es más absoluto que cualquier movimiento político. Un poema es menos relativo en cuanto al movimiento de la apetición, deseo, reformulación incluso revolucionaria” (16). Vale la pena recordar, también, el aforismo de Adorno según el cual “El arte es magia liberada de la mentira de ser verdad” (224).

debido a los tres puntos suspensivos que marcan una pausa insoslayable. Al mismo tiempo, la primera palabra del verso repite la última palabra del verso anterior, como si el poeta, sorprendido por la mañana incipiente, quedara pensativo, repitiendo inconscientemente aquello de lo que venía hablando.

Sin embargo, ya he dicho que lo que fascina al sujeto lírico no es propiamente la claridad en sí misma, sino las sombras que empiezan a tomar forma con las primeras luces del alba. Como señala Stoichita (19) al hablar sobre el nacimiento mítico de la escultura, la sombra mantiene una relación paradójica con aquello de lo que es sombra, una relación tanto de semejanza como de contigüidad, o bien tanto metafórica como metonímica. Por un lado, al tomar la forma de su objeto, pero, por así decirlo, en negativo, señala la ausencia de dicho objeto, o por lo menos interrumpe la relación inmediata con él: en la historia que cuenta Plinio, y que Stoichita recupera, una joven calca la sombra del amante que debe irse lejos, tomándola como sustituto de la relación erótica que es interrumpida (del mismo modo, en la alegoría platónica las sombras son el sustituto de las cosas reales, inaccesibles). Por otro lado, la sombra, a diferencia por ejemplo de la pintura o la fotografía, está en contacto con la cosa: “La verdadera sombra, siempre cambiante, acompañará al amado en su viaje...” (Stoichita 19). Es en este contexto de paradójica continuidad e interrupción que hay que pensar el valor histórico de la sombra en los poemas de Oliva. Finalmente, hay que tener en cuenta, si vamos a seguir con la analogía, desde dónde proviene la luz que arroja la sombra, si desde el pasado, y por lo tanto las sombras se acercan hacia nosotros, o desde el presente y por lo tanto se alejan, posibilitando así, al enturbiar la luz, una determinada, concreta lectura histórica. Teniendo en cuenta el énfasis puesto en el ahora de la enunciación por el sujeto lírico, habría que pensar en el segundo caso. O mejor: las sombras de lo que una vez estuvo vivo (el Ehret, la incompleta huella del propio Oliva) no desaparecen, no se disuelven en la pura claridad ni en la absoluta oscuridad, sino que mutan su forma debido a la luz proveniente del presente, o incluso del futuro. Por eso la historia de la palabra SOMBRAS (en plural, además, por oposición a la palabra MUERTE, única e inmutable) es “recomenzar la realidad callada” (Oliva 1997: 33). Y entonces, como la realidad es siempre algo por hacer, y por hacer a partir de sombras que se mueven con nosotros y que cambian de acuerdo a nuestro punto de vista—en definitiva: si la realidad no es una y predeterminada—, el clamor del deseo no podrá sino ser errabundo, y el “razonamiento mutilado”, lejos de ser causa de resignación transmutará el sentido de la derrota, de “acción y efecto de derrotar o ser derrotado” al de “camino”, “rumbo o dirección”.

El tercer poema es el siguiente:  
 Sí. Que ahora se detenga  
 la unción de la púrpura en la mano.

No para consagrar el movimiento  
 que se insinuaba en la penumbra  
 de la sangre,  
 tácito como la perla, destinado,  
 bajo la luz, a su revelación:  
 la noche iluminada abdicó sus riberas  
 y, pétalos remotos,  
 las falenas yerran por el mundo.

No para que en la azalea se conciten,  
 imantados del signo del poniente,  
 en prolija visión,  
 lo tierno y lo mortal,  
 ensangrentados:  
 en la ergástula de cemento, sellada,  
 pena el color, caído.

No para subir hasta la frente  
 de ningún hombre o al alto  
 lecho del séquito de Helena:  
 danza en el sueño el logos coronado,  
 arden —sólo en el sueño—  
 las conjunciones de la carne.

No —en la memoria  
 titila un brote de cristal—  
 para abolir la eternidad perdida.

Pero que ahora se detenga  
 la unción de la púrpura en la mano:  
 esplendor en el rastro, una  
 insumisión en la quietud,  
 corola de silencio, llama  
 tenaz en la borrasca,  
 ojo  
 hialino de lo real.

Velemos, Hamlet, su arduo advenimiento. (34-35)

El “ahora” que se encuentra en el primer verso del poema “III”, y que se repite hacia el final, no puntúa ya un recorrido, sino que hiende el instante, o, mejor dicho, lo precisa. En verdad, este ahora determina una exhortación imperativa: “Sí. Que ahora se detenga / la unción de la púrpura en la mano”. La púrpura, en primer lugar, un molusco, pasa metonímicamente a designar la tinta violácea que se extrae de él, luego la tela teñida con esa tinta, luego las vestiduras de esa tela que utilizaban

sumos sacerdotes, reyes y emperadores, y finalmente la dignidad de estas personas. En el poema “Aliter” de *César en Dyrrachium*, se encontraba ya una referencia a la relación entre la mano y el poder, cuando el sujeto lírico pregunta a Lucano: “...no estamos condenados / a inventar el vacío / de posesión cuando se inscribe / la mano de poder sobre las cosas?” Allí, la mano de poder, la mano del poder captura las cosas (quizás haya que llevar el sentido de la palabra hasta el latín *res*) y el poeta sería el encargado de abrir el vacío que las liberaría. En la “Epigráfica...”, en cambio, mediante una serie de desplazamientos, la mano<sup>8</sup> ya no es la portadora del poder, sino que lo padece y debe liberarse, no es el sujeto de la inscripción sino el cuerpo en que esta inscripción se realiza. Las estrofas siguientes, diversas en cantidad de versos e irregulares en su métrica, repiten una misma estructura sintáctica: la negación de una finalidad posible de esa detención (encabezada por las palabras “No para...” que se convierten en anáforas) y, luego de dos puntos, la explicación de esa negativa.<sup>9</sup> Así, a partir de una dialéctica cuyas figuras retóricas son la paradoja, la contradicción y el oxímoron, el sujeto lírico rechaza tanto la obstinación melancólica en las verdades absolutas del pasado como la abdicación de los sueños perdidos; tanto la épica de la victoria como la síntesis conciliatoria de una derrota resignada. Así, se va delineando negativamente la intención de la exhortación inicial, para que el verdadero sentido de esta se revele en la anteúltima estrofa:

Pero que ahora se detenga  
la unción de la púrpura en la mano:  
esplendor en el rastro, una  
insumisión en la quietud,  
corola de silencio, llama  
tenaz en la borrasca,  
ojo  
hialino de lo real. (34-35)

En el rastro, en la sombra, en la huella, en la ruina: lo perdido puede volver a resplandecer, no ya en una imposible resurrección íntegra, sino alegórica, fragmentariamente, con una luz nueva que no pretende ya las grandes banderas del

---

<sup>8</sup> La inscripción del cuerpo en la obra de Oliva se hace fundamentalmente en torno a las manos, los ojos y la boca, que (simplificando mucho) se asocian a la acción (pero también a la escritura), la contemplación y la palabra. Este tema excede, es claro, el objetivo de este trabajo.

<sup>9</sup> Quizás en esta acumulación de negativas se encuentre, como subtexto lejano, un poema de un autor muy admirado por Oliva: Eugenio Montale. El poema, publicado en *Huesos de sepia*, dice en su última estrofa: “No nos pidas la fórmula que mundos pueda abrirte, / sí alguna sílaba torcida y seca como una rama. / Sólo esto podemos hoy decirte: / lo que *no* somos, lo que *no* queremos” (Montale 2006: 73).

pasado, sino el ínfimo movimiento que perturbe la quietud,<sup>10</sup> la resistencia necesaria para no nadar con la corriente, el ojo que se atreva a mirar a la cara al poder.<sup>11</sup>

La enumeración, aparentemente caótica, de sintagmas nominales encabalgados, tensiona la métrica y la sintaxis al tiempo que fuerza a avanzar en la lectura, generando un vértigo que tiene una primera pausa en el antepenúltimo verso (“ojo”) pero que se resuelve en la estrofa siguiente, que consta de solo un endecasílabo: “Veamos, Hamlet, su arduo advenimiento”. Este verso coloca la estrofa anterior bajo el signo de la inminencia, paradójicamente vinculada a una detención que no es sino la resistencia frente al rostro omnipresente del poder. Así, la espera del sujeto junto a Hamlet (que, según una interpretación extendida, es quien no puede actuar), lejos de ser una imposibilidad o una resignación, es la escucha atenta de lo que va a venir.

El poema “IV” conforma una especie de sub-unidad con el anterior:

Bajamos a beber,  
Copa de Adviento,  
tu vino sigiloso en la mañana:

de ágata podrá, fúlgido miedo  
que en el cielo se consuma, ser llamado,  
y reposo de ser,  
virtual en la pasión de la amapola;  
del Ónfalos celeste estruendo mudo  
y lujuria apagada en la palabra.

Pero serás infiel a tu predicación,

---

<sup>10</sup> Este movimiento, en verdad análogo a la “llama tenaz en la borrasca”, es el clinamen, que Lucrecio, en el libro II de *De rerum natura*, opone a la declinación perpetua e inexorable de los átomos como la excepción, colisión de un átomo con otros en su caída paralela que puede crear un mundo y retrasar la potencia destructora de la muerte (el equilibrio final de la entropía). La presencia de Lucrecio en la obra de Oliva puede rastrearse desde *César en Dyrrabium* (cuyo poema “Elegía” tiene como epígrafe un verso del autor y recupera el concepto de clinamen) hasta la serie de poemas agrupada bajo el título de *Satura*, que fue publicada póstumamente y donde Oliva trabaja la imagen poética desde la noción de “simulacra” que Lucrecio desarrolla en el libro VI de *De rerum natura*.

<sup>11</sup> La pregunta por lo real, que durante los ochenta, mina la confianza ingenua de generaciones anteriores respecto a la posibilidad de representar la realidad (tanto en la poesía como en la prosa, piénsese en la distancia respecto a los poetas del sesenta), y por lo tanto configura otros modos de articulación entre lo literario y lo histórico-político, se hace también evidente en la transfiguración que sufre la palabra “real” entre el primer poema de la serie y este. En aquel, junto a la música de Octubre resuena en la memoria “la mano límpida bajo el sol real”: la imagen, plenamente referencial, evoca un tiempo en que lo real, no como entidad sino como calificativo de las cosas, no era puesto en cuestión, y la mano, por lo tanto, podía actuar confiada. La imagen “ojo hialino de lo real”, en cambio, no es transparente, no se resuelve inmediatamente en un sentido definido. Lo real se sustancializa, pero a costa de perder su referencia precisa; la mano límpida cede su lugar al ojo hialino (por lo que la praxis segura de sí misma es reemplazada por la teoría y la crítica), que a su vez pertenece ahora a lo real, no se encuentra distanciado por la preposición “bajo”.

amor urgente:  
 más vasta que las sombras  
 de tu nombre,  
 la sed de ti  
 inscribirá la gracia  
 que la Historia humilló.  
 Mierda de persuasión,  
 mierda de olvido.  
 Bebamos, Hamlet,  
 la sangre que en el viento se levanta. (36)

Los dos primeros versos tienden lazos fonéticos y semánticos con el último verso de “III”: “Bajamos a beber, / Copa de Adviento” (36). Las aliteraciones recuperan los fonemas /B/ (con su grafía “b” o “v”), /m/, incluso /x/ cuyo alófono [h] se encuentra en Hamlet, y el grupo fonético “nt”; al mismo tiempo, la palabra Adviento, que según la RAE sólo tiene en español un significado litúrgico (la preparación de la Navidad en las cuatro semanas que la anteceden), deriva del latín *adventus*, al igual que advenimiento. La Copa de Adviento, entonces, no es sino la copa del advenimiento que esperaban Hamlet y el sujeto lírico.

El primer poema de la serie, entonces, puede pensarse como una evocación melancólica del pasado. El segundo trazaría un recorrido, tanto temporal como por una geografía imaginaria, y su tiempo sería la duración de un presente extenso. El tercero, al preparar la inminencia, mira hacia un futuro que se quiere presente. El último poema consume el deseo del texto anterior, y con él el movimiento de toda la serie: “Bebamos, Hamlet / la sangre que en el viento se levanta”. Estos versos, los últimos del poema, reflejan mediante las aliteraciones los dos primeros, cerrando la estructura poética, pero también el último verso del texto anterior, que vuelve como un eco en el paralelismo sintáctico. Pero la copa ahora está aquí, la sangre levantada (como si el gran fervor yacente, del que habla Tuñón en *Demanda contra el olvido*, saliera a la luz) puede beberse ya.

En las dos estrofas del poema, que se oponen entre sí mediante el “Pero” con que comienza la segunda, está en juego la relación entre deseo y palabra, y correlativamente entre sujeto e historia. La primera, mediante una enumeración como la del poema anterior, constela las ideas de miedo, reposo, virtualidad: el “vino sigiloso” de la Copa de Adviento, que después transmutará en sangre y se elevará, parece aquí aplastado por el peso del cielo, mudo e inmóvil. Si esta estrofa concluye refiriendo a la “lujuria apagada en la palabra” (36), la siguiente será entonces una contestación: “Pero serás infiel a tu predicación, / amor urgente: más vasta que las

sombras / de tu nombre, / la sed de ti / inscribirá la gracia / que la Historia humilló”. La humillación de la Historia, entiendo, no es la misma en 1977 y 1986 que en 1997: en el primer caso debería leerse en consonancia con el “Zurdo” que se forja un nuevo amo; en el segundo con la derrota del comunismo y el triunfo, que se quiere definitivo, del capitalismo globalizado. Así, la actualización del potencial político de los poemas es distinta en cada caso, y la ausencia de la fecha de composición de la serie vuelve a cobrar relevancia. En cualquier caso, el modo en que el deseo (la “sed”, el “amor urgente”, la “lujuria”), errabundo, escapa a las redes mortuorias del destino o de la Historia, es la infidelidad a la palabra, que quizás no sea sino el modo más perfecto de cumplirla. Infidelidad que no quiere decir olvido sino transformación. “Mierda de persuasión, / mierda de olvido. / Bebamos, Hamlet, / la sangre que en el viento se levanta”: en estos últimos versos, quizás los más potentes de la serie (en buena medida por el uso de la palabra “mierda”, absolutamente discordante en un contexto culto y erudito), Hamlet y el sujeto lírico vuelven a unirse en la derrota. A la copa de la victoria, que es también la del olvido (la copa con la que Claudio, en la escena II del primer acto, celebra la aparente docilidad del príncipe), prefieren aquella que, cargada de pasado, se incline hacia el futuro: “esa oculta furia / asediando lo desconocido / llamado presente” (Oliva 2003: 307; los versos pertenecen al poema “Movimiento final. Anátesis hacia el turbio Sur”, de *Ese General Belgrano y otros poemas*).

La historia y lo político ingresan así en estos textos, transfigurados por el movimiento poético. No, en principio, respecto a la referencialidad de este o aquel hecho concreto, sino al estatuto mismo de la historia, como destino inevitable o al alcance del hombre; a la relación del sujeto con su propio pasado, del cual puede quedar preso o liberarse; a la dialéctica entre memoria y olvido. Sin embargo, no se trata de disquisiciones filosófico-poéticas en abstracto, porque la “estricta coyuntura”—la militancia en Argentina tal y como fue vivida por Oliva, el posterior desencanto y el presente, sea 1977, 1986 o 1997—es también legible, y da a la serie gran parte de su fuerza. La mirada alegórica de Oliva encuentra las ruinas de sus certezas pasadas, y en un esfuerzo compositivo traza con ellas, de acuerdo al “clamor errabundo del deseo”, una nueva figura que apunta hacia lo porvenir. Este movimiento de muerte y transfiguración, que se deja aprehender bajo el concepto de “supervivencia”, opera en varios niveles en la obra de Oliva y especialmente en estos poemas, funcionando como matriz de una serie de oposiciones dialécticas irresolubles entre vida y muerte, luz y sombra, palabra y deseo, poesía y política. Porque, así como lo político se transforma en contacto con la poesía, ésta tampoco permanece intacta,

soberana en su dominio, sometiendo a su ley a los elementos externos: al margen de la discusión sobre la pertinencia de la distinción entre poesía comprometida y poesía pura, lo cierto es que en Oliva, al tiempo que lo político se poetiza hasta quedar irreconocible, lo poético se politiza. Así las flores que aparecen en los poemas exceden su condición poética para, siguiendo una metafórica críptica y compleja, significar la conciliación (“No para que en la azalea se conciten, imantados del signo del poniente / en prolija visión, / lo tierno y lo mortal, / ensangrentados”, en “III”), la resignación (“...reposo de ser, / virtual en la pasión de la amapola”, en “IV”), la derrota (“...pétalos remotos, / las falenas yerran por el mundo”, en “III”), o, por el contrario, la lúcida resistencia (la “corola de silencio” ya citada). Finalmente, esbozando una idea que Oliva desarrollará en el poema “La procreación de la memoria” (publicado por primera vez en *De fascinatione*), en “III” el sujeto lírico observa cómo “en la memoria / titila un brote de cristal”. Aquí el brote debe entenderse en su literal sentido biológico (“Pimpollo o renuevo que empieza a manifestarse”, RAE 2015), y funciona como el eje de una paradójica construcción que problematiza, del modo que venimos viendo, las certezas de la memoria: si ésta se pretende sólida, estática, permanente (de cristal), el brote muestra que en verdad es flexible, crece y se desarrolla, se transforma y nos llega intermitentemente.

### Obras citadas

- Adorno, Theodor. *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Taurus, 2001.
- Agamben, Giorgio. “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. 157-188
- \_\_\_\_\_. *Ninfas*. Valencia: Pre-textos, 2010.
- Aguirre, Osvaldo. “La tradición de los marginales”. En Jorge Fondebrider (comp.) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006. 45-56.
- Amar Sánchez, Ana María. *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona: Anthropos, 2010.
- Avelar, Idelber. *Allegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Barrella, Sandro. “Una política de autor”. En *Diario de poesía*, vol. 73, no. 22 (2006).

- Canelo, Paula. “¿Qué hacer con las fuerzas armadas? Treinta años de ‘cuestión militar’ en la Argentina”. En AAVV, *Observatorio latinoamericano 12. Dossier Argentina: 30 años de democracia*. C.A.B.A.: Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe, 2013. 136-148.
- Cassara, Walter. “Rabia contra la agonía de la luz”. En *El oído del poema*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2011. 109-113.
- Crisorio, Bruno. “Un fantasma en la poesía argentina”. (En prensa).
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.
- Fondebrider, Jorge (comp.) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires, 2006.
- García, Roberto. “Prólogo”. En Oliva, Aldo: *Poesía completa*. Rosario: Editorial municipal de Rosario, 2003. 15-57
- Holgado Redondo, Antonio. “Introducción”. En M. Anneo Lucano, *Farsalia*. Madrid: Gredos, 1984. 7-70
- Le Goff, Jacques. *Pensar la historia*. Barcelona: Altaya, 1995.
- Montale, Eugenio. *Poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2006.
- Muschietti, Delfina. “Este país de nadie nadie. Reseña a *Ese General Belgrano y otros poemas*”. En *Radar, suplemento cultural de Página/12* (26 de agosto, 2001).
- \_\_\_\_\_. “Oliverio Girondo y el giro de la tradición”. En Celina Manzoni (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 7. Buenos Aires: Emecé, 2009. 121-145
- Oliva, Aldo. “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, 1995. 183-192
- \_\_\_\_\_. *De fascinazione*. México: Universidad Iberoamericana / Artes de México, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Poesía Completa*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, (2003).
- \_\_\_\_\_. “Un poema es un continuo levantamiento de sentidos”. Entrevista realizada por Osvaldo Aguirre en 1996, y publicada en *Diario de poesía*, vol.73 (2006): 15-16.
- Prieto, Martín y Daniel García Helder. “Boceto N°2 para un... de la poesía argentina actual”. En Jorge Fondebrider (comp.) *Tres décadas de poesía argentina*. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006. 101-115

- Raimondi, Sergio. “La guerra en la Argentina de los setenta según Marco Anneo Lucano (sobre César en Dyrrachium de Aldo Oliva)”. En *Cuadernos Lírico*, vol. 3 (2007).
- Ritvo, Juan Bautista. “Oliva invocante: el cenotafio de Nerval” y “‘César en Dyrrachium’ de Aldo Oliva: *alea*, poder y poesía”. En *Decadentismo y melancolía*. Córdoba, Alción Editora, 2006. 69-90
- Stoichita, Victor. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela, 1999.