

<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v19n2.63482>

Leer como escribiendo. Deseo y traducción en Aldo Oliva

Bruno Crisorio

Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina

bruno.crisorio@gmail.com

Aldo Oliva permanece aún como un secreto bien guardado dentro de la poesía argentina: elogiado por sus contemporáneos y retomado cada vez con más énfasis por las nuevas generaciones, su obra sigue sin concitar el interés crítico esperable. La reedición en el 2016 de su *Poesía completa* (que había sido publicada por primera vez en el 2003) es una buena ocasión para paliar este silencio. A partir de una serie de traducciones que Oliva realizó tanto de poetas clásicos como modernos (y que aparecen por primera vez en esta reedición), intentaré investigar las modulaciones que la voz de Oliva adquiere en contacto con la palabra del otro, modulaciones personales que darán el tono a su propia poética al tiempo que contrastarán con otras formas más “académicas” de traducir. Finalmente, se instalará la pregunta por el deseo que lleva a un poeta (no solo a Oliva) a traducir a otro.

Palabras clave: Aldo Oliva; traducción; Catulo; deseo; historia.

Cómo citar este artículo (MLA): Crisorio, Bruno. “Leer como escribiendo. Deseo y traducción en Aldo Oliva”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.2 (2017): 203-227.

Artículo original. Recibido: 29/11/16; aceptado: 07/03/17. Publicado en línea: 01/07/17.



Reading as Writing. Desire and Translation in Aldo Oliva

Aldo Oliva continues to be a well-kept secret in Argentinean poetry: praised by his contemporaries and increasingly read by the younger generations, his work has not yet evoked the expected critical interest. The 2016 reprint of his *Poesía completa* (which had been published for the first time in 2003) is a good opportunity to break that silence. On the basis of a series of Oliva's translations of both classical and modern poets (which appear for the first time in this reprint), the article inquires into the modulations of Oliva's voice when it comes into contact with the word of the other. These are personal modulations that set the tone of his own poetics, and, at the same time, contrast with other more "academic" forms of translating. Finally, we pose the question of the desire that leads a poet (not just Oliva) to translate another poet.

Keywords: Aldo Oliva; translation; Catullus; desire; history.

Ler como escrevendo. Desejo e tradução em Aldo Oliva

Aldo Oliva permanece ainda como um segredo bem guardado dentro da poesia argentina: elogiado por seus contemporâneos e retomado cada vez com mais afinco pelas novas gerações, sua obra continua sem instigar o interesse crítico esperado. A reedição em 2016 de sua *Poesía completa* (que tinha sido publicada pela primeira vez em 2003) é uma boa ocasião para paliar esse silêncio. A partir de uma série de traduções que Oliva realizou tanto de poetas clássicos quanto de modernos (e que aparecem pela primeira vez nessa reedição), pesquisarei sobre as modulações que a voz de Oliva adquire em contato com a palavra do outro, modulações pessoais que darão o tom à sua própria poética ao mesmo tempo que contrastarão com outras formas mais "acadêmicas" de traduzir. Finalmente, será feita a pergunta pelo desejo que leva um poeta (não somente Oliva) a traduzir outro.

Palavras-chave: Aldo Oliva; Catulo; desejo; história; tradução.

The translation of a poem having any depth ends by being one of two things:
Either it is the expression of the translator, virtually a new poem, or it is as it were
a photograph, as exact as possible, of one side of the statue.

Ezra Pound, citado en *The Translator's Invisibility*

Un poema traducido es un poema (sin más cuando lo es). Cierta irreverencia
lo genera, mucho de ardua pertinencia erótica de la lectura lo configura.

Aldo Oliva, *Versiones*

Aldo Oliva

EL POETA ROSARINO ALDO OLIVA (1927-2000) es una voz inconfundible en la poesía argentina del siglo XX.¹ Su tono, personal y marcado por una erudición que por momentos linda con lo hermético, parecería encontrarse en el cruce exacto entre dos conceptos que, según Yves Bonnefoy, determinan la práctica poética: la vocación y la filiación. Bonnefoy entiende por vocación “la huella de una experiencia siempre atenuada [...] la experiencia del mundo como presencia y no como simple objeto”, y por filiación “la manera en que una conciencia se determina con respecto a otras mentes, halladas en obras de la poesía o del arte, trastocando además su interpretación usual” (142). La pregunta que articula estos dos conceptos, y de la que da cuenta Oliva en varios poemas, es formulada así por Bonnefoy:

1 El silencio crítico que rodea esta obra, elogiada tempranamente por David Viñas, Juan José Saer y Hugo Gola (entre otros), encuentra su explicación parcial en lo que Roberto García llama “los particulares tiempos de Oliva” (en la solapa de la primera edición de la *Poesía completa*), y Sandro Barrella “la sustracción voluntaria a la cadena de montaje de la producción cultural de su época” (22). Cassara hablará por su parte del “anacronismo” de Oliva (112), y Delfina Muschietti del “inevitable fracaso de toda buena poesía” (“Este país”). Todas estas expresiones apuntan de un modo u otro a lo mismo: Oliva (cuya pulsión de escritura, como él mismo dice, era independiente de y ajena a la idea de publicar) se mantuvo siempre al margen de cualquier moda editorial, poética o crítica, construyendo silenciosa y solitariamente su obra en un diálogo sostenido con la tradición occidental, antes que con sus contemporáneos. La potencia de su obra, sin embargo, se demuestra en la influencia creciente que va adquiriendo entre una serie de poetas muy disímiles entre sí: Sergio Raimondi, Osvaldo Aguirre, Silvio Mattoni, entre otros.

¿Cómo aquel que se dedica a atestiguar la presencia reconoce para sí, en ese mismo instante, una familia, cómo va a reinterpretar desde el punto de vista de su intuición una palabra en sí misma poética, pero que su sociedad ha transformado en un hecho puramente literario, cuando no en documento, simple documento, para el psicólogo o el sociólogo? (142)

En el cruce entre experiencia y tradición (otro modo de decir vocación y filiación) encontrará Oliva su propia “Voz”, en palabras de Roberto García, y en este sentido la traducción cobrará una relevancia fundamental para una aproximación a su obra (García, “La ética” 11).²

En el 2003, unos pocos años después de la muerte de Oliva, se publicó en Rosario, a modo de homenaje, una edición de su poesía completa, que tiene un éxito considerable debido, entre otras cosas, a la dificultad para obtener sus libros anteriores, que habían tenido una circulación muy escasa o habían sido publicados en el exterior. Oliva había publicado en vida tres libros de poemas (además de una suerte de ensayo periodístico que fue secuestrado por la dictadura de 1976 y que se consideraba perdido hasta el 2003, cuando fue reencontrado): *César en Dyrrachium* (1986), *De fascinatione* (1997) y *Ese General Belgrano y otros poemas* (2000). La *Poesía completa* agrega un libro póstumo (cuya primera aparición fue en el 2002 con el nombre de *Una batalla*) que contiene poemas no incluidos en los poemarios anteriores, y una serie llamada “Satura”, en la que Oliva se encontraba trabajando al momento de su muerte.

En la segunda edición de la *Poesía completa* se decide incluir, además de los textos anteriores, una serie de “Versiones”, traducciones de poetas clásicos y modernos: Catulo, Filóstrato de Atenas, Nerval y Baudelaire. La decisión editorial, justificada por Roberto García (prologuista de *Poesía completa*) con base en la imbricación entre lectura crítica y escritura en Oliva (“La ética” 362), tensa la función-autor en la línea planteada por Foucault³ y pone en

2 Dice García: “Reversionar [...] era una capacidad oral en la que se manifestaba el pequeño desvío, imperceptible en la continuidad, que inaugura la posibilidad de lo nuevo”. Y más adelante: “La voz, en la condensación que el poema consigue, es única; ejerce un desvío sobre sus antecedentes. Esa voz encuentra su modulación en la cita. Se asume la Voz” (“La ética” 11).

3 Más que preguntarse si incluir o no un boleto de lavandería en las obras completas de algún autor, como hace Foucault, me parece interesante preguntarse qué hacer con las traducciones que ese autor haya hecho, ya que ahí se toca el límite de la identidad, la propiedad y la relación con el otro.

cuestión el tópico de la “invisibilidad del traductor” que Delfina Muschietti sigue manteniendo (es verdad que de un modo original y complejo) al hablar de la traducción de poesía (“Poesía y traducción”). Sin embargo, esta posición frente a la traducción no carece de antecedentes. Para limitarnos a la poesía latinoamericana, y haciendo un recorte arbitrario y azaroso, se pueden mencionar los siguientes casos:

1) En 1961, el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal publica sus *Epigramas*, que llevan como apéndice versiones libres de treinta y nueve carmina de Catulo y treinta y cuatro epigramas de Marcial. Inmediatamente se reconoció en estas versiones, no una sumisión servil, sino una modernización y actualización de los textos clásicos.

2) El tomo VII de las *Obras completas* de Octavio Paz, que Fondo de Cultura Económica publicó en el 2014, siguiendo ediciones previas que habían sido revisadas por el autor, da cuenta de su obra poética. Allí, bajo el título “Versiones y diversiones”, se encuentran más de trescientas páginas de traducciones de poetas franceses, norteamericanos, suecos, entre otros.

3) En 1997 aparece una serie de “Poemas chinos” que Juan Laurentino Ortiz (otro poeta cuya obra, silenciosa en un principio, ha ido creciendo hasta ocupar un lugar insoslayable en las letras argentinas) tradujo a partir de un viaje que realizara a China en 1957. Lo interesante es que Ortiz no sabía chino, y vertió los poemas al español en un diálogo con los autores de los textos originales, que se dio principalmente en francés. La edición que en el 2010 compila estas traducciones las considera parte de la poética de Ortiz, debido a la fascinación que este sentía por lo oriental. En el prólogo, Guadalupe Wernicke afirma: “toda cultura que despierta algo en nosotros es parte de nuestra escritura de un modo inevitable” (5).

4) Finalmente, en *Los poemas de Sidney West (Traducciones III)* (1969), y luego en algunos apartados de *Cólera buey* (1971), Juan Gelman revaloriza la fecundidad de la traducción por el camino inverso, al presentar sus poemas como traducciones.

Estos ejemplos, que podrían multiplicarse, apuntan hacia una relación con la palabra ajena que excede el ámbito de la poesía pero que encuentra allí una expresión radical. Justamente porque la poesía es “intraducible”, es decir, justamente porque en ella los fantasmas y las inyunciones⁴ del

4 Véase Derrida, *Espectros de Marx*. Los traductores explican que este término es traducido a veces por “orden terminante”, pero que por motivos ligados a la coherencia lexical del

original asedian al traductor de un modo que no ocurre en otros géneros y discursos (en un poema, ¿debemos atender al sentido, al sonido, a la sintaxis, a las imágenes y metáforas que pueden perder parte de sus connotaciones en el traspaso?), es que la traducción se vuelve motor del propio deseo y de la propia escritura. En el caso de Aldo Oliva (y de los otros poetas también), la cuestión no se juega en la fidelidad o infidelidad a la letra del original, sino en la chispa que se produce al contacto con el poema y que enciende tanto al sujeto lírico como al texto extranjero, que sin ella permanecería muerto, anquilosado, reducido a cenizas (la imagen de las cenizas, lo veremos, es importante a la hora de abordar la relación que Oliva mantiene con la tradición).

El deseo y las cenizas. “La escritura de Severino”

Como vimos, Roberto García justifica la inclusión de las “Versiones” de Oliva en su *Poesía completa* refiriéndose a la relación inextricable entre lectura crítica y escritura. Y es que la traducción, precisamente, borraría ese límite entre lectura y escritura, o por lo menos lo volvería difuso y permeable. Esto queda de manifiesto en el caso de las traducciones de los poemas de Baudelaire, “Recogimiento” y “La belleza”, y de Nerval, “Myrtho”. Las primeras fueron leídas por el autor en una charla brindada en 1996 en el bar La puerta, en Rosario (y publicadas luego en la revista *Endymion* en el año 2000), mientras que la última forma parte de una lectura comparativa de las poéticas de Nerval y de César Vallejo, presentada en 1997 en una jornada crítica de la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario (la traducción del poema fue publicada en la revista *Mirto* de Rosario en el 2015). En estos acercamientos críticos, Oliva trama la justificación de su traducción en el análisis de los poemas, de modo tal que la interpretación se vuelve indiscernible de las decisiones métricas y terminológicas.

Si esto es así, si la traducción es un modo, quizás privilegiado, de la lectura en lo que esta tiene de interpretativa y creativa a la vez, se justifica entonces que nos detengamos por un momento en otro poema antes de pasar a la traducción del “Carmen” de Catulo que pensamos analizar aquí. Este otro poema, titulado “La escritura de Severino (Movimiento de danza)”, aparece

texto de Derrida, prefirieron crear una palabra basada en el verbo español “inyungir” (“imponer algo a alguien”).

en su primer libro de poemas, *César en Dyrrachium*, y nos permitirá pensar las modulaciones que la voz y la escritura de Oliva adquieren en su contacto con los textos del pasado.

El poema, como tantos otros de Oliva, vuelve ya desde el título sobre la escritura, sobre la poesía misma y el acto por el que adviene al mundo: “En el cósmico exilio cursa el ser en desánimo / y nace la palabra” (*Poesía* 115). La palabra poética surge de la disposición melancólica del sujeto, que es expresión de la separación irrestañable entre las palabras y las cosas, y entre el sujeto y el mundo. Si hay poesía, si hay palabra original, es porque no hay verdad última y definitiva, sino que debe crearse. En el exilio cósmico, abandonados de Dios y de la Verdad, es que la palabra sigue siendo creadora y no mera repetición. Sin embargo, los versos que paulatinamente van “naciendo” en el poema (tres palabras primero, luego cinco, luego dos versos completos),⁵ son el comienzo de la estrofa 97 del Canto XII de la *Jerusalén libertada*, de Torquato Tasso, en italiano en el texto de Oliva: “Non di morte sei tu, ma di vivaci/ Ceneri albergo, ov'è riposto amore”.⁶ La palabra tiene un nacimiento doble, entonces, de acuerdo con una dinámica (un “movimiento de danza”) indicada por los versos de Tasso. El albergue de las cenizas vivaces (vivas y brillantes) no es sino el propio texto, que vuelve a encenderse al contacto de la visión poética.

Oliva, hablando de Baudelaire, decía que la visión “es más que la mirada, es la mirada como insuflada por el deseo” (“Charla” 13). Si recuperamos la etimología de la palabra *insuflar*, es claro que la mirada deseante, erótica, sopla las cenizas que parecían apagadas definitivamente y les infunde nueva vida.⁷ Este renacimiento de la palabra también hace ingresar al sujeto en el

5 Hay una búsqueda persistente de Oliva por hendir el instante a fin de poetizarlo, como se ve en los poemas “Epigráfica del Ehret. III” y “Relojes”, o las dos composiciones tituladas “El instante” (*Poesía* 102-103, 117-118, 154-155 y 307). En “La escritura de Severino”, el instante originario se fragmenta y disloca, por lo que los dos versos van a ir conformándose progresivamente: primero “Non di morte”, luego “Non di morte sei tu”, finalmente los versos completos (a su vez un fragmento de una estrofa, un canto, un poema épico).

6 “No de muerte eres tú, sino de vivaces / cenizas albergue, donde se aloja el amor”. Esta y las demás traducciones del italiano son mías.

7 En una entrevista publicada en el suplemento “La mancha”, el psicoanalista Edgardo Haimovich analiza la relación entre ley y deseo de un modo que puede extrapolarse a la que Oliva propone entre poema y traducción. Dice Haimovich: “Habitualmente se suele plantear la oposición entre el deseo y la ley como si la ley fuera un obstáculo que impone un límite al deseo, o como si el deseo implicara una transgresión o un desborde

habla, abandonando la melancolía que era su situación inicial. Bonnefoy explica que la melancolía es la incapacidad de transformar la lengua en habla (172): si el habla implica la apropiación de la lengua por parte de un locutor, que en el mismo gesto se configura como sujeto, el melancólico no puede realizar esta apropiación, y por lo tanto, perdido en un océano de símbolos que no le atañen, es también incapaz de afirmar sus deseos e intereses. En este poema, y en Oliva en general, el pasaje de la melancolía a la escritura (aunque la primera no deje de reaparecer) no se debe solamente a la apropiación de la lengua, sino también de la palabra del otro.

Pero aún nos queda un elemento por determinar: ¿quién es Severino? ¿Qué papel juega en el poema? Después de todo, el poema de Oliva se llama “La escritura de Severino (Movimiento de danza)”. Severino Ferrari fue un poeta italiano de la segunda mitad del siglo XIX, amigo de Giovanni Pascoli, que comentó una edición de la *Jerusalén libertada* de Tasso. Respecto a los versos de Tasso que aparecen en el poema de Oliva, Ferrari comenta: “Vivaces etc.: parece llamar vivaces a las cenizas porque dan vida al Amor” (136).⁸ Como ya señalé, la imagen de las cenizas es muy frecuente en la obra de Oliva, como metáfora de su propia concepción histórica y poética. Podemos imaginar al autor, apasionado lector de Tasso, leyendo la edición comentada por Ferrari y llegando a esta estrofa que vincula cenizas y deseo. La escritura de Severino, al comentar estos versos, iniciaría el movimiento de danza que continúa con Oliva y prosigue (en potencia interminable) con los lectores del poema del rosarino, quienes recogemos las cenizas y las transformamos en amor, en deseo, en una nueva escritura.

a la ley. Sin desestimar esta dimensión conflictiva entre los términos resulta pertinente abordar los diversos modos en que se imbrican. La relación puede pensarse a partir del doble carácter del genitivo: la ley puede ser deseada, pero también la ley puede ‘desear’, o mejor dicho, ser soporte del deseo [...]. Esa es una de las cuestiones a pensar: de qué modo el núcleo interpelativo de la ley, el deseo que anida en ella, es un llamado al sujeto [...]. El deseo es lo que introduce la falta en el corazón de la ley, lo que la torna inconsistente. Pero es esta inconsistencia la raíz de su potencia subjetivante” (27-28). En el terreno que nos ocupa, decir esto es lo mismo que afirmar que las traducciones existen porque la traducción es imposible. El mandato (la inyuncción, diría Derrida) que emana del poema y que exige su traducción, o simplemente su lectura, parte justamente de su inconsistencia, donde se aloja el deseo. El deseo de poema en Oliva (del mismo modo en que Haimovich habla de “deseo de ley”) es, un poco hegelianamente, deseo del deseo que circula en el poema, y que no pide una atención reverencial y pasiva sino un encuentro amoroso del que no salgan indemnes ni el poema ni el sujeto que lo lee y lo traduce.

8 “Vivaci ecc.: par che chiami vivaci le ceneri perché danno vita ad Amore”.

Resiste, Catulo

Hasta aquí vimos un modo, ciertamente significativo, en que la palabra del otro ingresa en la poesía de Oliva. Pero la traducción, estrictamente hablando, aún no ha aparecido: de hecho, los versos de Tasso aparecen en “La escritura de Severino” en su lengua original, como incrustaciones que permanecen irreductibles y violentan la lengua materna del autor, la hacen salir de sí misma y problematizan su identidad. Oliva somete su propia lengua a una serie de tensiones que podríamos llamar internas: una sintaxis marcada fuertemente por el hipérbaton (que la acerca al latín), presencia importante de galicismos, arcaísmos e incluso neologismos, cuando no la directa ruptura de los elementos significativos del idioma, en la línea de Vallejo o e. e. Cummings. Pero las tensiones son también externas, ya que las palabras extranjeras no se domestican al ingresar en la poesía de Oliva, sino que obligan a la propia escritura a “extranjerizarse”.⁹ Además del poema analizado, el italiano vuelve a aparecer al final del extenso poema “Ese General Belgrano”, en los versos de Pavese, “verrà la muerte e avrà i tuoi occhi” (*Poesía* 290);¹⁰ el francés, por su parte, aparece en el verso de Nerval “et l’Olympe un instant chancela vers l’abîme” (“Muere Nerval” 114), y en una frase imaginaria de Robespierre: “Tu peux courir la chance / d’être guillotiné” (“Relojes” 117).¹¹ Estos ejemplos apuntan hacia un extrañamiento no solo del sentido, sino también del sonido, del ritmo y de la sintaxis, ya que dificultan la comprensión pero también complejizan la lectura y la oralidad, que en Oliva nunca deja de estar presente. Incluso la grafía es violentada en el caso (extremo) del poema “Clepsidra”, que agrega un verso en griego: “ἐν τῷ ἐμῷ ὕδατι”.¹²

En las traducciones, obviamente, es otra cosa. Más allá de los nombres propios, la lengua de los poemas se adecúa a los límites más o menos estables del español. Lo que me interesa mostrar aquí no es cómo la voz o

9 La distinción entre una traducción “domesticadora” y una “extranjerizante” recorre la propuesta de Venuti, en *The Translator’s Invisibility*. El límite de la traducción extranjerizante sería esta no-traducción que propone Oliva.

10 “vendrá la muerte y tendrá tus ojos”.

11 “y el Olimpo un instante tambaleó hacia el abismo”, “tú puedes correr la suerte/de ser guillotinado”.

12 El fragmento significa, literalmente, “en mi agua”; más precisamente, significa “en mi tiempo del agua [de la clepsidra]”, ya que hace referencia a la clepsidra (reloj de agua) que medía los tiempos de habla de los oradores en el tribunal o en el ágora.

la escritura ajena invaden e informan la propia producción, sino cómo la propia voz se infiltra en el poema ajeno, de tal modo que el resultado ya no remite exclusivamente al autor original (si es que después de todo lo expuesto se puede hablar de origen con inocencia) sino que, como Jano, tiene dos caras. O, quizás, un único rostro indiscernible en el que los perfiles de ambos autores se desdibujan y los límites se borran. El poema elegido para analizar esta cuestión es “Carmen VIII” de Catulo, acompañado de la versión propuesta por Oliva.

Sin embargo, antes de pasar a los textos, unas palabras respecto a la elección misma de este “Carmen” por el autor argentino. Venuti ha señalado que la política de las traducciones se juega no solo en el modo en que se traduce un texto sino en la selección misma de qué es lo que se traduce o debe traducirse en un momento determinado. En forma análoga, podemos decir que cuando un poeta traduce a otro, la poética de la traducción se juega no solo en el cómo, sino también en el qué; sobre todo en un caso como el de Oliva, quien, a diferencia de Octavio Paz (por ejemplo), dio a conocer apenas un puñado de versiones.¹³

En esta lógica, puede pensarse que la búsqueda de Oliva en la tradición occidental encuentra un eco, o una afinidad electiva, en el trabajo de Catulo sobre la poesía helenística (Calímaco, Apolonio de Rodas, entre otros). Catulo sería ya un traductor, sobre todo en los *Carmina maiora*, pero al igual que Oliva en un sentido activo y productivo. Si en el siglo XIX se pudo sostener que los poemas mayores eran simplemente imitaciones, el siglo XX ha demostrado que estos poemas son, cuanto menos, “una auténtica recreación de los textos precedentes, con el sentido romano de la *emulatio*, es decir, la idea de producir una obra que superara lo anterior y se constituyera en culminación de un género” (Galán XXVI). Esta recreación de la que habla Galán, si quitamos la pretensión de superar una obra anterior (lo que implicaría una linealidad en la historia que Oliva sin dudas impugnaría), es lo que el poeta argentino entiende por “irreverencia” y “pertinencia erótica”.

13 *Poesía completa* incluye diez traducciones: tres de Catulo, cuatro de Filóstrato de Atenas, dos de Baudelaire y una de Nerval. Roberto García, el editor del texto, afirma que entre los papeles de Oliva encontró otras traducciones empezadas, pero, de forma consecuente con lo que plantea este trabajo, decidió no incluirlas porque allí “no aparecía la voz de Oliva” (según me lo refirió en una conversación).

Ahora sí, pasemos a los poemas (tabla 1):

Tabla 1. Poema “Carmen VIII” de Catulo y la versión propuesta por Oliva

Miser Catulle, desinas ineptire, et quod uides perisse perditum ducas. fulsere quondam candidi tibi soles, cum uentitabas quo puella ducebat, amata nobis quantum amabitur nulla. ibi illa multa tum iocosa fiebant, quae tu uolebas nec puella nolebat. fulsere uere candidi tibi soles. nunc iam illa non uult: tu quoque, inpotens, noli, nec quae fugit sectare, nec miser uiue, sed obstinata mente perfer, obdura. uale, puella, iam Catullus obdurat, nec te requiret nec rogabit inuitam. at tu dolebis, cum rogaberis nulla. scelestas, uae te! quae tibi manet uita? quis nunc te adibit? cui uideberis bella? quem nunc amabis? cuius esse diceris? quem basiabis? cui labella mordebis? at tu, Catulle, destinatus obdura.	Abandona el ridículo, desdichado Catulo; y lo que ves que ha muerto considera perdido. Un tiempo, albos, ardientes rayos de un sol, 5 al fulgurar, tu poseías, cuando pertinaz, en la muchacha, succionado, recaías: la que amamos cual ninguna 10 debe ser amada. Allí, en donde los copiosos goces resurgían: los que tú deseabas 15 y a la muchacha no desencantaban. Ciertamente, poseías el fulgurar de un sol, rayos albos, ardientes. Ahora, ya ella no lo quiere; 20 tú, entonces, impedido, tampoco. No aceches a quien huye, ni agobiado vivas, sino, con ánimo obstinado, paciente, resiste. Adiós, muchacha. Ya resiste Catulo, 25 no te persigue —violentándote— ni ruega. Mas, no hallándote rogada, dolorida estarás. Ay de ti, pérfida! Qué vida te reservas? Quién ahora se te ofrenda? 30 Por quién bella eres vista? A quién hoy amarás? A quién se dirá que perteneces? A quién has de besar? Qué labios morderás? Pero, tenaz, tú, Catulo, 35 resiste. (369-370)
--	---

Lo primero que notamos es una destrucción de la forma. Catulo presenta una estrofa de trímetros yámbicos hiponacteos (Galán XLVI). Oliva no hace ningún intento (como sí lo hace en otras traducciones) de respetar la métrica del original o de encontrar un equivalente en el español. En cambio, recuperando las experimentaciones de César Vallejo y Oliverio Girondo (entre otros), y las suyas propias, trabajará sobre la descomposición de versos canónicos del español. El primer verso es un alejandrino, el segundo y el tercero son heptasílabos (alejandrinos partidos por su cesura), y a partir de allí la métrica se descompone, volviéndose altamente irregular. Se reconocen, sin embargo, vestigios de versos tradicionales (eneasílabos, endecasílabos o dodecasílabos), y, fundamentalmente, la presencia espectral del alejandrino se mantiene a lo largo del poema: ya sea en la reaparición de versos heptasílabos (versos 28, 30 y 31) o al interior del verso mismo, cuando la puntuación señala un heptasílabo interno (“Ya resiste Catulo” en el verso 25; “no hallándote rogada” en el verso 27; “¿Qué vida te reservas?” en el verso 29; “¿A quién hoy amarás?” en el verso 32). Finalmente, en el verso 34 volvemos a tener un alejandrino: “¿A quién has de besar? ¿Qué labios morderás?”.

Además, si en el original la pausa sintáctica y semántica coincide con la pausa métrica —incrementando la tensión emocional del poema, de acuerdo con Thom (17)— Oliva traba sus versos mediante el uso casi constante del encabalgamiento. Estos dos procedimientos (la descomposición de la métrica tradicional, el encabalgamiento) recorren la obra poética de Oliva y señalan la diferencia irreductible entre el modo de concebir la traducción de Oliva (que, si recordamos las traducciones de Juan Laurentino Ortiz, de Cardenal, o del mismo Pound, puede considerarse como sinécdoque de la traducción de los poetas) y el de Muschietti (sinécdoque quizá del modo “crítico” de traducir).¹⁴ Muschietti indica la necesidad de “dejarse tomar por esa voz, por

14 Esta generalización, como todas, corre el riesgo de ser abusiva y simplificadora, soslayando las diferencias tanto entre las traducciones realizadas por distintos poetas, como aquellas teóricas que se dan entre los traductores “críticos”. En este último caso, por ejemplo, no es la misma “invisibilidad del traductor” la que defiende Muschietti y la que ataca Venuti; y ambos se oponen por igual a cualquier traducción “domesticadora” o “normalizadora” que adecúe el original (como en un lecho de Procusto) a los cánones lingüísticos e ideológicos de la lengua de llegada. Como este no es el tema del trabajo, señalaré solamente que con esta distinción entre los modos poético y crítico de traducir apunto al carácter creativo y original del primero (recuperando así la etimología del término *poiesis*). La fidelidad a un texto anterior (sea fidelidad a

esa respiración” del poema original (“Poesía y traducción” 13), escapando a las tentaciones del traductor-narcisista, “que hace escuchar su voz en lugar de la respiración del original” (16). Oliva, en cambio, insufla deliberadamente su propia respiración en el poema de Catulo, convencido de que es el único contacto deseante, y por lo tanto vivo, con un texto ajeno. Por lo mismo, no respeta el dibujo gráfico del original ni sigue la sintaxis del texto de partida y sus encabalgamientos (Muschiatti, “Poesía y traducción” 32).

La configuración temática, temporal y personal de Oliva, por el contrario, respeta la de Catulo. Temáticamente, el sujeto lírico constata el desdén por parte de su amada, intenta forzarse a corresponderle en sentimiento (imaginando que su desinterés tal vez le cause a ella dolor) y, al no lograrlo, se mantiene en la ardua posición de resistir. El desenvolvimiento del tema es seguido fielmente por Oliva. Lo mismo ocurre con la temporalidad, que en ambos textos presenta una estructura de anillo: presente de la enunciación, el poeta se exhorta a sí mismo, se invita a resignarse y resistir; pretérito, se recuerdan los tiempos pasados y felices; presente, nueva exhortación; futuro, se pregunta qué será de la amada ahora que Catulo no la busca; última exhortación. También en cuanto al trabajo con las personas gramaticales, se respeta el pasaje de Catulo como receptor a Catulo como tercera persona, correlativo con el pasaje de la amada como tercera persona a su interpelación directa. El único matiz que propone Oliva en este sentido es la división en estrofas, que guía la lectura en un sentido levemente diferente, resaltando, más allá de la estructura anular, dos momentos: un presente orientado al pasado y un presente orientado al futuro.

En la selección léxica y en la organización métrica y sintáctica (es decir, en la disposición de esos elementos léxicos en el verso, de modo que la palabra cobre más o menos intensidad), encontraremos otros motivos que nos reenviarán a la poética de Oliva y a la lectura creativa que este hace de Catulo. Empecemos por el segundo verso. Si, como dice Tinianov, el final de verso es una posición altamente evidenciada, debemos prestar atención a la palabra *muerto* con que Oliva traduce el *perisse* latino. Si bien es una traducción aceptable, la mayoría de las versiones (Catulo, *Poemas* 70, *Poesías* 55, *Poesía* 19; Cardenal *Catulo/Marcial* 43; Thom 15) prefieren *perdido* (*lost* en el caso de Thom): es una acepción más corriente, permite recuperar la

la palabra, o a la respiración y el fantasma como quiere Muschiatti) cede aquí terreno para que aparezca la propia “Voz” del poeta traductor.

paronomasia *perisse/perditum*, y también (al menos en el caso de Thom) mantiene la contradicción entre la actitud calculadora y distante que Catulo pretende mantener y la pasión que lo consume. Oliva traduce “y lo que ves que ha muerto / considera perdido” (*Poesía* 369). Es claro que, en ambos textos, si se pudiera olvidar lo perdido no habría poema. El poema en sí mismo es el intento de conjurar el amor y la constatación de la impotencia para lograrlo: el *obdurat / resiste* del final, al que volveremos, no deja de recordar la fuerza que la amada sigue ejerciendo sobre el sujeto lírico.

En “La escritura de Severino”, la palabra venía a romper con la melancolía, con la noche negra de la muerte, para provocar el nacimiento a partir de las cenizas; aquí, en forma complementaria, la plenitud de la vida tampoco puede dar lugar al poema. Ni la plenitud ni la muerte son el ámbito del poema, sino esa zona intermedia, una plenitud horadada o, por el contrario, un vacío donde refulge intempestiva y brevemente la luz del instante (como ocurre, por ejemplo, en los poemas “Aurora” y “Plenilunio”) (*Poesía* 246, 249). Para esta zona intermedia, indiscernible entre la muerte y la vida, la luz y la oscuridad, Oliva acuña las imágenes de las cenizas, como ya vimos, y de las sombras. Y es en esta lógica que cobra relevancia la selección del término *muerto*: lo muerto que, sin embargo, no está perdido, que sigue actuando y movilizándolo el deseo, es la amada pero también es el latín (una lengua muerta) y el propio Catulo como poeta clásico. Así como Catulo es consciente de que su poema nace de esa imposibilidad de perder lo perdido (de hacer duelo), Oliva sabe que su voz nace de un diálogo con los muertos.¹⁵

El poema continúa recordando el tiempo en que esa plenitud fue posible, debido a la comunión con la amada. Que ese tiempo no es el presente de la enunciación queda claro por el tiempo verbal y también por el *quondam*:

15 La imagen de las cenizas reclama a su modo la del fénix, presente en los poemas “Balada de la Cárcel de Redes” y “El enigma sedente del bar” (publicados en *De fascinatione*). Si bien ambos poemas, como toda la obra de Oliva, son altamente complejos, la relación entre cenizas, deseo y creación se vuelve evidente. En “Balada”: “¿La lágrima, pendular, / del ojo de Eros / es la inmarcesible / perduración / de la ceniza del Fénix? / [...] / huellas de fuego / impresas / en la urdimbre del futuro” (*Poesía* 146-147). En “El enigma”: “Y ahí estás, amor ardidado, / llama en consumación / nunca consumida; no fue el fútil fénix, / sino el deseo que lo concibió” (193). El deseo del poema, que vuelve a encender las cenizas del pasado, lleva implícito por lo tanto una relación con lo muerto, se trate de textos, personas, autores o experiencias. Es por eso que en el poema “Mercado de poesía” (de *Ese General Belgrano*) Oliva critica un tipo de poesía, soberbia y vana, inane, que no atraviesa las regiones oscuras de la palabra: “Tú, vacua desdicha palabarrera, / no eres de la vida, ya que / no eres de la muerte” (230).

una vez, alguna vez, un día. Galán traduce el verso 3 del poema del siguiente modo: “brillaron alguna vez para ti resplandecientes soles” (19). Como señala Thom,

En el verso 3 ya no existe la posibilidad de una visión clara. *Fulsere... candidi soles* (v. 3) refleja una luz abrumadora, enceguecedora. Ningún testigo puede “ver” o mirar esta luz; ningún testigo podría ignorar el impacto de esta luz, tampoco. (18)

Si la poesía “no busca lo que falta sin más, sino que persigue lo que hace falta discernir”, como dice García respecto de Oliva (“La ética” 47), es claro que el momento de los resplandecientes soles no es el propicio para la poesía. En Oliva esto se exagera por la contradicción formal entre el sentido, el recuerdo de momentos livianos y sencillos, y una sintaxis trabada por el encabalgamiento y el hipérbaton: “Un tiempo, albos, / ardientes rayos de un sol, / al fulgurar, tú poseías”. El verso enrarece, oscurece la luminosidad del sentido. Más adelante, Catulo repite el verso (con el solo cambio de *quondam* por *vere*); Oliva rechaza el paralelismo y traduce: “Ciertamente, poseías el fulgurar / de un sol, rayos / albos, ardientes”.

Es posible que el recorrido de la poesía desde Catulo hasta el siglo xx permita que todavía podamos leer en el original el *pathos* que recorre el poema y que ha llevado a interpretar varios textos del poeta latino como la traducción directa de sus sentimientos (obviando la evidente destreza formal de que dan cuenta), y que hoy aparezca como algo afectado. Desde el Romanticismo, los poemas más expresivos se nos antojan constreñidos por la estructura formal cuando esta es demasiado rígida. El paralelismo se presentaría entonces como un recurso estético que, en lugar de acercar la experiencia amorosa al lector, la aleja. Sin embargo, como venimos viendo (y como constata una lectura atenta del original de Catulo), el poema no da cuenta de la inmediatez del sentimiento amoroso, sino que surge de esa zona intermedia entre la pasión y el duelo. La explicación de esta transformación que sufre Catulo en manos de Oliva debe, creo, buscarse en otro lado, vinculándose con cuestiones específicas de la poética del argentino. Ya llegaremos a eso.

En la primera estrofa de la versión de Oliva, el verso 12 tiene una sola palabra: *Allí*. Este procedimiento es común en el autor y remite a la referencia

textual de los deícticos.¹⁶ La segunda, en cambio, tiene dos versos que repiten una misma y única palabra: *resiste* (versos 24 y 36). Esta palabra da el tono a la estrofa y al poema en su totalidad. *Resiste* traduce el latín *obdura*, que aparece al final de los versos 11 y 19. Galán también propone *resiste*, aunque en la primera aparición evita la posición de final de verso. Ramírez de Verger elige *mantente firme* (55-56), al igual que Thom, *be firm* (15). La versión de Soler Ruiz, en prosa, prefiere *aguanta* (70-71). En cualquier caso, queda claro que ninguna versión (y tampoco el original de Catulo) otorga al término la importancia que le da Oliva, al descolgarlo del verso al que pertenecía para hacer de él una unidad por sí mismo.

Esta relevancia excede el poema, para formar una constelación con la demás producción de Oliva, que puede considerarse ciertamente una poesía de la resistencia. Bajo el signo de la derrota —Oliva tiene un poema titulado “Oda a la derrota” (*Poesía* 156-158), derrota amorosa en este caso, pero que en otros poemas es política— la resistencia se revela como el camino entre la melancolía, el aferrarse rígidamente al pasado, y el olvido conformista. Roberto García, en “Sobre las versiones poéticas de Aldo Oliva”, vincula directamente el “fulgurar” de la traducción de Catulo con uno de los poemas políticos más fuertes de Oliva, “Aliter”:

Los rayos albos que fulguran en el principiar del amor remiten a la blancura de la luz de la mañana, son homólogos a la imagen de la visión poética de “una incierta moneda / congregó al oro cándido / que alumbraba el espacio”, justamente en su poema “Aliter”.¹⁷

Si mediante el brillo, del sol y de la moneda, se puede aunar la visión amorosa y política, también puede instaurarse la analogía entre la resistencia amorosa y la política, ya que ambas operan en esta zona umbría entre la presencia perdida y el olvido imposible. Y así se comprende otro desvío muy marcado que Oliva opera sobre el texto de Catulo: allí donde el latino escribe “amata nobis, quantum amabitur nulla!”, Oliva vierte “la que amamos cual

16 Véase, por ejemplo, “Muere Nerval” (113-114), y el poema “11” de la “Epigráfica del Ehret”, puntuado por la anáfora de la palabra *Ahora*.

17 El texto de García, una versión más extensa de aquel que introduce las traducciones en la *Poesía completa*, permanece inédito y fue cedido personalmente por el crítico, a quien le estoy por ello agradecido.

ninguna/ debe ser amada”. Más allá de la partición del verso, lo interesante es el exceso de la traducción, que agrega una dimensión deóntica que no estaba en el original. El amor del sujeto lírico se presenta en el texto de Oliva como un acto de *hybris* o desmesura, una transgresión del orden impuesto y del lugar reservado a los mortales, que trae como consecuencia la desdicha y la miseria. El amante desea lo que no debe desearse, del mismo modo que el militante político (en un caso el amor incondicional de la mujer, en el otro la revolución), y ambos resisten las consecuencias de este deseo.

Pero esta derrota, consecuencia de la desmesura del deseo, no se acepta pasivamente. El “Carmen VIII” de Catulo es la respuesta a esa derrota, la transformación de la noche negra del dolor inerte en palabra y en un nuevo deseo: deseo del poema. Nuevamente, podríamos decir, “cursa el ser en desánimo y nace la palabra”. O como escribe Oliva en “Oda a la derrota”, recuperando la homonimia que encierra la palabra (“acción de derrotar o ser derrotado” y “camino o senda”): “Si sabes la derrota, / sabrás el tránsito, / el sudor del ser / que se derrama / y se transmuta” (*Poesía* 157). Por eso la resistencia es en cierta forma proteica, no cristaliza en el pasado sino que continúa el movimiento existencial, poético o político mirando hacia adelante. El sujeto lírico no petrifica el pasado, no lo fija en una forma inmutable y definitiva porque este siempre muta en su relación con el presente y con el futuro. La descomposición del paralelismo que Catulo planteaba entre los versos 3 y 8 obedece, creo, a una necesidad de señalar formalmente esta inestabilidad del pasado en la constelación que forma con el presente y el futuro.

Traducción e historia. César en *Dyrrachium*

El presente trabajo forma parte de una investigación en curso que pretende estudiar los múltiples y complejos vínculos que la poesía de Oliva establece con la historia. La historia argentina, pero también la occidental en un sentido amplio, son intereses recurrentes en su obra: el ejemplo más evidente es el último libro de poemas que el autor publicó en vida, *Ese General Belgrano y otros poemas*, pero ya en los libros anteriores, incluidos en su *Poesía completa*, se encuentran poemas que tematizan la Revolución francesa (“Relojes” 117-118), la Revolución husita en Bohemia (“Titirimundi” 128), la Guerra civil romana entre César y Pompeyo (“Diégesis a Lucano”

61-75), entre otros; o bien que, de modo más o menos directo, reflexionan teóricamente sobre la historia. Un poema de *Ese General Belgrano*, llamado “Solapadas historia y arte”, parece confirmar la intuición de que estos vínculos con la historia son impensables fuera del recorrido que el autor traza por la tradición artística de Occidente. Si esto es acertado, la traducción operaría entonces como un eje que articula ambos planos: no solo porque nuestro modo de acceder a la historia es principalmente a través de documentos escritos, sino porque, del mismo modo que las obras y los textos poéticos del pasado, la historia debe actualizarse en el sentido benjaminiano, entrando en un contacto fulgurante con el presente del cual ninguno de los dos saldrá ileso. La idea de “legibilidad histórica” de la que habla Benjamin (465) implica una traducción de la historia, que pone en entredicho la distinción entre fidelidad e infidelidad al pasado porque lo que se respeta es el movimiento del deseo y no la letra muerta.

Es por eso que al conocido adagio “traduttore, traditore” hay que agregar, como ya han hecho varios autores, un tercer término que comparte la raíz etimológica con *traición*: la *tradición*. En esta conjunción de ahora tres términos, la traducción sería el medio por el que se traiciona la tradición, pero solo para serle más fiel, no a su letra muerta sino a su genuino movimiento histórico. Lo que tiene además otra consecuencia: si la tradición, incluso la más propia, la más íntima, solo puede conocerse mediante la traducción (lingüística, retórica, semántica, contextual), esto quiere decir que el pasado como tal, incólume, indudable, no existe como experiencia humana. La traducción sería entonces una de las operaciones por las cuales, como quiere Agamben, “el pasado [...] que parecía en sí sellado e inaccesible, se pone de nuevo, para nosotros, en movimiento, vuelve a hacerse posible” (27).

Un ejemplo de este movimiento en el terreno histórico-político lo constituye la serie de poemas “Epigráfica del Ehret”, publicada originalmente en *César en Dyrrachium* y reeditada, con ligeras variantes, en *De fascinatione*. La serie de cuatro poemas, fechada originalmente en 1976, va puntuando el recorrido desde la evocación melancólica de un pasado perdido irremediablemente (el bar Ehret, ya inexistente en el momento de la escritura, emblema de la militancia de los años sesenta de la que Oliva participó como miembro del Movimiento de Liberación Nacional, MaLeNa) hasta la transformación de las ruinas de ese pasado en algo nuevo, en una inminencia política. Acompañado en el trayecto por Hamlet (quien, recordémoslo, recibe un

mandato del fantasma de su padre y no puede llevarlo a cabo), el sujeto lírico termina realizando un llamado que traiciona y a un tiempo cumple el mandato recibido: “Pero serás infiel a tu predicación / amor urgente: [...] Bebamos, Hamlet, / la sangre que en el viento se levanta” (*Poesía* 104).¹⁸

Pero, para finalizar, me interesa detenerme en otro poema que conjuga deliberadamente la traducción poética y la actualización histórica. El primer poema de su primer libro, que funciona como gesto inaugural y guía el resto de su producción, consta de dos partes. La primera, llamada “Diégesis a Lucano”, es “una versión, fragmentaria y relativamente libre, del Libro VI de la *Pharsalia (De belle civile)* de M. A. Lucanus” (Oliva, *Poesía* 59). Esta traducción —de un texto que, no casualmente, fue considerado durante mucho tiempo más historia que poema— ha acaparado la atención de la crítica, que no ha podido evitar su vinculación directa con el momento de la escritura: 1977. Sergio Raimondi, por ejemplo, no solo no la evita, sino que la hace evidente ya en el título de su artículo: “La guerra en la Argentina de los setenta según Marco Anneo Lucano. Sobre *César en Dyrrachium* de Aldo Oliva”; y desde el comienzo mismo se pregunta:

¿Se trata entonces de establecer relaciones entre ese Virgilio áureo y oracular y el ministerio de Martínez de Hoz? [...] La pregunta por la relevancia de estos interrogantes y, sobre todo, la posibilidad de que la fecha actúe como un elemento funcional y no secundario, implica un relevamiento de los varios niveles con los que este poema conjuga, niega y potencia sentido. (102)¹⁹

Monteleone, en su breve reseña del primer libro de Oliva, publicada en el número 73 del *Diario de poesía*, se centra por su parte en la relación, más general, entre poder y poesía; así, el poema aludiría “a una terrible encrucijada: cómo nombrar la Imagen en el vacío que abre la muerte, pero menos la muerte existencial que la que impone el crimen del Estado o de los imperios para fundar su poder”. Recuerda, sin embargo, que la traducción está fechada en 1977, y que por lo tanto cobra “una resonancia inquietante y

18 Para un análisis de esta serie de poemas, véase Crisorio, “Las cenizas del pasado”.

19 El artículo de Raimondi ha sido fundamental para pensar no solo este poema, sino el *corpus* de mi tesina de licenciatura. En ella se encontrarán, no obstante, algunas discrepancias pequeñas pero significativas con el crítico; cf. Crisorio, “La palabra”, capítulo 1.

trágica” (26). Ambos autores coinciden, entonces, en que la traducción de la *Farsalia* no es un ejercicio solitario y erudito, sino una intervención política y poética en el presente, y una pregunta por la relación entre ambos términos en tiempos aciagos. Mientras para Raimondi el poema pregunta “¿Qué es lo actual, hoy por hoy, en 1977? Y responde: Lucano” (104), Monteleone afirma que el poema “ nombra siempre lo que no debería ser dicho, alza el oro del lenguaje en el mundo ensangrentado de las mercancías, pero se resiste a pagar su moneda al César” (26).

Los autores, además, explican esa intervención a partir de la fragmentación del texto original (ciñéndolo a la batalla de Dyrrachium), y de ciertas decisiones de traducción, poco usuales, quizá, pero que encuentran asidero en el propio texto de Lucano. Mediante estos recursos Oliva pone en contacto directo la *Farsalia* con la situación histórico-política de la Argentina y el mundo en 1977. La decisión más marcada pasa por recuperar la etimología del nombre de un soldado de César, Scaeva. Oliva, que no suele traducir ni castellanizar los nombres latinos que aparecen en el texto, traduce el nombre por *Zurdo*. En 1977, año de publicación del poema, esta traducción no puede ser casual; sobre todo si este soldado, que pelea denodadamente él solo contra todo el ejército de Pompeyo y termina atravesado por flechas y lanzas, solo consigue cambiar de dueño, someterse nuevamente: “¡Desdichado! ¡Qué enorme / despliegue de bravura para forjarte un amo!” (77) dice Oliva en unos versos que siguen de cerca el original de Lucano.

Sin embargo, una lectura que buscara correspondencias puntuales entre la *Farsalia* y el contexto histórico-político de la versión de Oliva fallaría su tiro. La actualización del texto de Lucano, su potencial predictivo, no pasa por la identificación simplista de sus personajes con los protagonistas de la historia contemporánea, sino por la luz nueva con que nos obliga a mirar esa historia, por la pregunta que formula al presente. Esa pregunta pasa por el poder, por su naturaleza y sus efectos. En esa época, y luego de haber militado activamente en el MaLeNa, el autor encontraba que la “toma del poder no es la revolución” (citado en García, “La ética” 23), y desde ahí, mediante la figura del Zurdo, realiza sus críticas a la izquierda. El poder sujeta, petrifica, mata. Impide el movimiento y el desvío, y eso independientemente de quién detenta el poder, la izquierda o la derecha. No es que Oliva haya claudicado en sus convicciones o se haya vuelto más transigente; de hecho, la revolución

reaparecerá como un fantasma a lo largo de su obra. Lo que ha cambiado son los términos en que esa revolución debe tener lugar.

La segunda parte, “Aliter”, es una suerte de respuesta, de diálogo poético establecido entre Oliva y Lucano. Allí Oliva recupera la potencia profética de Lucano, resaltando la validez que tiene su texto en 1977: la Guerra civil romana se expandió a lo largo del mundo, y funciona como analogía de la Guerra Fría y de la situación en Argentina.²⁰ En esta escena totalitaria y despótica (que se vincula no solo con los hechos poetizados por Lucano sino con su propia situación en la cohorte de Nerón), el poeta pregunta a Lucano, y se pregunta a sí mismo, por la función de la poesía:

Ergo, Marco Anneo Lucano:
¿no es tu misma pasión la que soporta
la inscripción de esta mano?
Quiero decir: ¿no estamos condenados
a inventar el vacío
de posesión cuando se inscribe
la mano del poder sobre las cosas? (*Poesía* 77)

Frente al poder que quisiera ocupar todo, ordenarlo todo, poseerlo todo, el poeta inventa el vacío y con él un margen de libertad.

Oliva lee en Lucano “la sombra solapada del deseo / que la palabra transfiguró en ceniza” (*Poesía*, “Aliter” 79). Insuflando vida a las cenizas del pasado, removiéndolas por fuera de la cristalización mortuoria a que las condena el estudio académico y clásico, produce no solo una traducción que vincula en una constelación fulgurante la *Farsalia* con el contexto histórico-político de 1977, sino también una respuesta propia. Agamben, siguiendo a Warburg, propone que las constelaciones son el texto celeste en el que la imaginación lee lo que nunca ha sido escrito (52). Puede afirmarse, creo,

20 El libro *De fascinazione*, publicado en 1997, recupera todos los poemas del libro anterior (además de agregar otros) menos este poema inicial. Una interpretación de esta decisión, que atienda a los movimientos históricos que estamos describiendo, debería tener en cuenta que en 1997 la Guerra Fría había terminado, y que en el marco argentino la dictadura militar de 1976 se colocaba oficialmente bajo la “teoría de los dos demonios” o la “guerra sucia”. En este contexto, la reedición de este poema perdería su potencial político, su capacidad de actualización, o tendría directamente una carga negativa al poner en el mismo plano a dictadores y guerrilleros.

que en determinados poemas de la tradición occidental Oliva también lee lo que nunca ha sido escrito; siempre y cuando entendamos que lo que Oliva “lee” no es solo un contenido transmisible en una proposición lingüística o en una estructuración formal que estuviera potencialmente en el original (aunque esto sea también muy relevante, como en el caso de la “Diégesis”),²¹ sino la pulsión de escritura, el deseo incontenible. En todo caso, la forma y el sentido (según una división precaria que la propia poesía de Oliva no deja de poner en crisis) operan más bien como límites, encauzando un deseo que, en su potencia informe, corre siempre el riesgo de desvanecerse o de caer en una escritura intransitiva e insignificante (cuando no en la locura). César Vallejo, en su famosa carta a Antenor Orrego de 1922, señala el riesgo que implica la verdadera libertad y el autocontrol que requiere:

¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para que mi pobre ánima viva. (704)

Oliva, que era gran lector de Vallejo y también valoraba la poesía como “el estallido de un momento de mayor plenitud de la libertad” (“Un poema” 16), quizás encontrara en la palabra del otro ese límite que lo rescata del abismo. La obra de Oliva, entonces, se sitúa deliberadamente en el cruce entre la tradición y la creación, entre la historia y la poesía. Removiendo las cenizas y las sombras del pasado para encender nuevamente la llama del deseo, con las ruinas de una tradición artística (y de la historia en su

21 Así, la reflexión de Lucano, ya citada, sobre el despliegue de bravura de Scaeva; o bien los versos del comienzo del libro VI, que Oliva traduce “Se nutre aquí la sangre / que va a ser derramada sobre todas las tierras” (*Poesía* 67). En ambos casos las proposiciones lucáneas se cargan de una potencia imprevista pero fulgurante al contacto con la actualidad: la sangre que va a ser derramada, por ejemplo, no es solo la de la batalla de Farsalia y las demás guerras que conoció Lucano, sino que se expande hacia todas las guerras, todas las muertes y todas las masacres de Occidente, incluyendo la Guerra de Vietnam y los muertos y desaparecidos por la dictadura argentina. “Has nacido, Occidente”, dice el sujeto poético de “Aliter” en respuesta a Lucano (84). Al mismo tiempo, Oliva es sensible a la carga épica del hexámetro del original, carga que tensionará o hará implosionar en “Aliter”. Al respecto véanse Raimondi y Crisorio (“La palabra”).

sentido más amplio) que ya no puede venerarse como tal sino que tiene que volver a ponerse en movimiento, Oliva erige poemas a un tiempo clásicos y vanguardistas, plagados de intertextos y fuertemente originales. Como en el poema “La escritura de Severino (Movimiento de danza)”, el nacimiento de las palabras es siempre doble, porque implica retomar la palabra del otro para apropiársela, transformarla, tergiversarla. Y aquí se ve por qué la apuesta de Oliva es también política: implica encontrar la propia Voz (la propia morada, la propia estancia diría Agamben) en el hiato de lo existente, de lo clasificado y establecido. La traducción, más fiel al deseo que circula en el poema que a su letra (el autor del texto original tampoco es fiel a los mandatos que recibe, porque la poesía se da siempre en el desvío), será un camino privilegiado en esta búsqueda de Oliva.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pretextos, 2010.
- Barrella, Sandro. “Una política de autor”. *Diario de poesía* 73 (2006): 22.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Trads. Luis Fernández Castañeda, Fernando Guerrero e Isidro Herrera Baquero. Madrid: Akal, 2011.
- Bonnefoy, Yves. *Lugares y destinos de la imagen*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Cuenco de plata, 2007.
- Cardenal, Ernesto. *Catulo/Marcial*. Santiago de Chile: Ediciones Táficas, 2003.
- . *Epigramas*. Madrid: Trotta, 2001.
- Cassara, Walter. “Rabia contra la agonía de la luz”. *El oído del poema*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2011. 109-113.
- Catulo. *Poesía completa*. Trad. Lía Galán. Buenos Aires: Colihue, 2008.
- . *Poesías*. Trad. Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Alianza, 2000.
- Catulo y Tibulo. *Poemas. Elegías*. Trad. Arturo Soler Ruiz. Madrid: Gredos, 1993.
- Crisorio, Bruno. “La palabra y su sombra. Modos de lo histórico en dos libros de Aldo Oliva”. Tesina de licenciatura. Universidad Nacional de la Plata, 2016.
- . “Las cenizas del pasado. Una lectura de la ‘Epigráfica del Ehret’ de Aldo Oliva”. *A contracorriente* 14.2 (2017): 95-114.

- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Trads. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Madrid: Trotta, 1995.
- Galán, Lía. Introducción. *Poesía completa*. Por Catulo. Buenos Aires: Colihue, 2008. v-LXIV.
- García, Roberto. “La ética del futuro”. *Poesía completa*. Por Aldo Oliva. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 2016. 7-53.
- . “Sobre las versiones poéticas de Aldo Oliva”. *Velada homenaje a Aldo Oliva. Ciclo de lectura organizado por AlaLetra*. Rosario: La Revuelta Centro Cultural, 2016.
- Gelman, Juan. *Cólera Buey*. Buenos Aires: Seix Barral, 2010.
- . *Los poemas de Sidney West*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- Haimovich, Edgardo. “Reportaje a Edgardo Haimovich”. *Revista Nadja. Suplemento La mancha* 4 (2001): 27-31.
- Monteleone, Jorge. “César en Dyrrachium”. *Diario de poesía* 76 (2006): 26.
- Muschietti, Delfina. “Este país de nadie nadie”. Reseña de *Ese General Belgrano y otros poemas*, por Aldo Oliva. *Radar, suplemento cultural del diario Página/12*. 26 de agosto del 2001. Web. 7 de noviembre del 2016.
- . “Poesía y traducción: constelaciones teóricas y traducciones comparadas”. *Traducir poesía. La tarea de repetir en otra lengua*. Comp. Delfina Muschietti. Buenos Aires: Bajo la luna, 2013. 7-113.
- Oliva, Aldo. *César en Dyrrachium*. Rosario: Subsecretaría de la Municipalidad de Rosario, 1986.
- . “Charla del poeta Aldo Oliva (marzo de 1996)”. *Endymion* 2 (2000): 10-17.
- . *De fascinatione*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1997.
- . *Ese general Belgrano y otros poemas*. Rosario: Bajo la luna nueva, 2000.
- . “Gérard de Nerval. Myrtho”. *Mirto* 1 (2015).
- . *Poesía completa*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 2016.
- . “Un poema es un continuo levantamiento de sentidos”. Entrevistado por Osvaldo Aguirre. *Diario de poesía* 73 (2006): 15-16.
- . *Versiones, 3 Carmina de Catullus*. Trad. Aldo Oliva. Rosario: Índigo Ediciones, 1996.
- Ortiz, Juan Laurentino. *Poemas chinos*. Buenos Aires: Abeja Reina, 2011.
- Paz, Octavio. *Obra poética. Obras completas VII (Edición del autor)*. Ciudad de México: FCE, 2014.

- Raimondi, Sergio. “La guerra en la Argentina de los setenta según Marco Anneo Lucano (sobre *César en Dyrrachium* de Aldo Oliva)”. *Cuadernos LIRICO* 3 (2007): 101-114. Web. 7 de noviembre del 2016.
- Soler Ruiz, Arturo. “Introducción general a Catulo”. *Poemas. Elegías*. Por Catulo y Tibulo. Madrid: Gredos, 1993. 9-51.
- Tasso, Torquato. *Gerusalemme liberata. Con commento di Severino Ferrari*. Florencia: G. C. Sansone Editore, 1908.
- Thom, Sjarlene. “Catullus 8: Arida... Pumice Expolitusum?”. *Akroterion. Journal for the Classics in South Africa* 37.1 (1992): 15-22. Web. 6 de noviembre del 2016.
- Tinianov, Iuri. *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Dedalus, 2010.
- Vallejo, César. *Obra poética*. Buenos Aires: FCE, 1992.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Londres: Routledge, 2008.

Sobre el autor

Bruno Crisorio es licenciado en Letras de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), con una tesina sobre la poesía de Aldo Oliva titulada “La palabra y su sombra: modos de lo histórico en dos libros de Aldo Oliva”. Adscrito a la cátedra Teoría Literaria I (FAHCE-UNLP), a cargo de la doctora Miriam Chiani. Becario del Conicet, bajo la dirección de Miriam Chiani y del doctor Enrique Foffani. Junto a Eugenia Straccali compiló el libro *Atlas de la poesía argentina. Hacia una poética de las constelaciones* (EDULP - en prensa).