



Anclajes

ISSN: 0329-3807

ISSN: 1851-4669

[anclajes@humanas.unlpam.edu.ar](mailto:anclajes@humanas.unlpam.edu.ar)

Universidad Nacional de La Pampa

Argentina

Crisorio, Bruno

**Entre Aldo Oliva y Manuel Belgrano: intervenciones anacrónicas  
sobre la consolidación del discurso histórico nacional**

Anclajes, vol. 25, núm. 3, 153-168, 2021, Septiembre-Diciembre

Universidad Nacional de La Pampa

Santa Rosa, Argentina

DOI: <https://doi.org/10.19137/anclajes-2021-25316>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=22470929016>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

[redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso  
abierto

# ENTRE ALDO OLIVA Y MANUEL BELGRANO: INTERVENCIONES ANACRÓNICAS SOBRE LA CONSOLIDACIÓN DEL DISCURSO HISTÓRICO NACIONAL

**Bruno Crisorio**

Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades, IdHICS  
Universidad Nacional de La Plata  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET  
Argentina  
bruno.crisorio@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-6069-9269

---

Fecha de recepción: 22/10/2020 | Fecha de aceptación: 17/05/2021

**Resumen:** Desde su primer libro, la obra de Aldo Oliva recupera discursos históricos para intervenir críticamente y rescatar el potencial disruptivo sepultado por la Historia. En este marco, analizamos unos pocos versos de su última serie poética, "Ese General Belgrano", donde la figura del prócer argentino es recuperada contra el discurso hegemónico que sedimenta sentidos y cristaliza el derrotero de la Revolución en una teleología predeterminedada, para evidenciar cómo el encabalgamiento de voces (la de Belgrano y la del propio Oliva) polemiza y subvierte discursos y símbolos fosilizados: la tesis de la "preexistencia de la Nación" de Mitre y la bandera argentina. El paso siguiente es incluir esta intervención en el contexto histórico-político y poético de producción, para identificar su toma de posición diferencial. A modo de coda presentamos un conjunto de poemas de diversos autores que, a su turno, releen el poema sobre Manuel Belgrano.

**Palabras clave:** Poesía argentina; Independencia argentina; Manuel Belgrano; Bartolomé Mitre; Aldo Oliva.

*Between Aldo Oliva and Manuel Belgrano: anachronistic interventions on the consolidation of the national historical discourse*

**Abstract:** In his poetic work, Aldo Oliva recovers historical discourses to intervene critically in them and rescue their disruptive potential buried by History. Within this



frame, we analyze a few verses of his last poetic series, “Ese General Belgrano”, where the Argentinian hero is set against the hegemonic historical discourse that petrifies meanings and solidifies the course of the Revolution in a predetermined teleology. The verses show how the enjambment of voices (that of Belgrano and that of Oliva himself) discuss and subvert fossilized discourses and symbols: the thesis of the “preexistence of the Nation” defended by Mitre, and the Argentinian flag. Then, we situate this intervention in the particular (historical, political and poetic) context of production, in order to identify Oliva’s position. As a coda, we present the work of poets whose verses, in turn, reread Oliva’s poem on Belgrano.

**Keywords:** Argentinian poetry; Argentinian independence; Manuel Belgrano; Bartolomé Mitre; Aldo Oliva.

### *Entre Aldo Oliva e Manuel Belgrano: intervenções anacrônicas na consolidação do discurso histórico nacional*

**Resumo:** Desde o primeiro livro, a obra de Aldo Oliva resgata discursos históricos para intervir criticamente e resgatar o potencial disruptivo soterrado pela História. Nesse quadro, nós analisamos cuidadosamente alguns versos da sua última série poética, “Ese General Belgrano”, onde a figura do herói argentino é recuperada contra o discurso histórico hegemônico que sedimenta sentidos e cristaliza o curso da Revolução em uma teleologia predeterminada, para mostrar como a sobreposição de vozes (a de Belgrano e a do próprio Oliva) polemiza e subverte discursos e símbolos fossilizados: a tese da “preexistência da Nación” de Mitre e a bandeira argentina. O próximo passo é incluir essa intervenção no contexto histórico-político e poético da produção, para identificar sua posição diferencial. Por fim, como coda, apresentamos um conjunto de poemas de diversos autores que, por sua vez, releem o poema sobre Belgrano.

**Palavras-chave:** Poesia argentina; Independência argentina; Manuel Belgrano; Bartolomé Mitre; Aldo Oliva.

## Introducción

El materialista histórico aborda un objeto histórico única y solamente cuando este se le presenta como mónada [...] El resultado de su proceder consiste en que en la obra está conservada y suprimida [*aufheben*] la obra de una vida, en la obra de una vida la época y en la época el entero curso de la historia. El fruto nutricional de lo históricamente concebido tiene en su interior el tiempo como semilla preciosa, pero insípida.

Walter Benjamin,  
*Sobre el concepto de historia*, XVII.

■ En un artículo que tiene ya varios años, Hugo Cowes se proponía discutir la “supuesta gratuidad de los discursos líricos” modernos, entendiendo por gratuidad autonomía absoluta, desvinculación de la realidad social, autosuficiencia del lenguaje poético, etc. Para ello comenzaba por realizar una deconstrucción, apoyándose en la filoso-

fía y la ciencia del siglo XX, tanto de la realidad como del lenguaje (en la cual mostraba la interdependencia de ambos términos, y la correlativa inexistencia de una realidad objetiva y de un lenguaje instrumental y transparente); y, luego, enfrentaba “el diálogo entre los discursos líricos y los discursos históricos. Y la realidad histórica” (1996, s/p.). El texto que elegí como introducción es un poco azaroso; sin embargo, hay algo en la formulación de Cowes que resume de modo ejemplar el asunto que quiero tratar aquí. En efecto, si la literatura establece una relación problemática y paradójica con los discursos históricos, por un lado, y con lo que vagamente podemos llamar realidad histórica por otro (sin entender, por supuesto, que la delimitación entre ambos términos sea “clara y distinta”), el discurso poético agrava esta situación, si entendemos por tal, más allá de la distinción tradicional entre verso y prosa, el campo de máxima experimentación con el lenguaje, que se vuelve entonces opaco y autorreferencial. En suma, si entendemos el adjetivo “poético” en el sentido que le da Roman Jakobson al hablar de la función poética del lenguaje.

El problema fue ya planteado innumerables veces, y será planteado otras tantas. Es insoluble, acaso porque no se puede sostener una teoría general sobre el modo de intervención del discurso poético sobre los otros campos: cada época, cada poeta, cada poema, construye una relación *ad hoc* con la realidad social y con los discursos sociales circundantes. En este marco, la propuesta del presente trabajo es modesta: recuperar unos pocos versos de dos poemas de Aldo Oliva, y a partir de ellos rastrear su posicionamiento, al mismo tiempo poético y político, frente al discurso histórico y al contexto social de producción del poema<sup>1</sup>. Además, los dos poemas, a diferencia del de Charles Baudelaire que analiza Cowes, no ocultan su referencialidad y su historicidad, ya que son parte de la serie que Oliva dedicara a Manuel Belgrano en su último libro. Pese a estas facilidades de las que parto, las preguntas que intentaré responder no son necesariamente sencillas: ¿cómo interviene Oliva en un discurso histórico solidificado como es el que toma por objeto la figura de Belgrano? ¿Mediante qué operaciones poéticas? ¿Qué efectos produce en ese discurso consolidado? ¿Qué implica la aparición de un poema sobre Belgrano a finales de los '90? ¿A qué otros discursos se enfrenta? ¿Qué decisiones textuales entran en las disputas de sentido sobre la historia, la política, la sociedad? En definitiva: ¿por qué Belgrano? Y: ¿qué Belgrano?

Antes de pasar al análisis de los versos, es importante contextualizarlos, al menos rápidamente. El interés de Oliva por la historia es constante a lo largo de su obra: su primer libro lo manifiesta desde el título, *César en Dyrrachium* (1986), y desde su poema inaugural, una traducción fragmentaria de la *Farsalia*

1 Aclaración: Cowes entiende “discursos históricos” en un sentido amplio, como discursos que tienen existencia histórica. Yo abordaré la categoría en un sentido restringido, como aquellos cuyo objeto la historia. De más está decir que el segundo sentido está incluido en el primero: el discurso de los historiadores posee existencia histórica.

de Lucano, historia versificada sobre la guerra civil entre César y Pompeyo<sup>2</sup>. A partir de allí, varios poemas de ese libro y de los siguientes tendrán como objeto la Revolución Francesa (“Relojes”), las guerras husitas (“Titirimundi”), el anarquista Severino De Giovanni (“La escritura de Severino”), etc. Por otro lado, la reflexión teórica sobre la historia, apoyada en su conocimiento de las filosofías de Hegel y Marx, insiste en esos y otros textos, transfigurada por la formalización poética. En este contexto, el último proyecto de largo aliento que el autor logró llevar a término es su serie de poemas sobre Belgrano, que dio lugar, junto con poemas menores que como esquilas fueron surgiendo en el trabajo de escritura, al libro *Ese General Belgrano y otros poemas* (2000). La serie consta de siete poemas (cuatro “Cuadros” y tres “Movimientos”) que, en la tradición moderna del monólogo dramático, trazan un recorrido fragmentado por la biografía del prócer. Los poemas son: “Cuadro I. Consulado”, “Cuadro II. Mayo pluvial, 1810”, “Cuadro III. Bandera prohibida”, “Movimiento. Al Paraguay”, “Cuadro IV. De Jujuy a Tucumán”, “Movimiento. La desobediencia debida” y “Movimiento final. Anábasis hacia el turbio Sur”. La voz de Belgrano, encabalgada con la de Oliva (el léxico, la sintaxis y las imágenes son típicamente olivanas, y pueden rastrearse en el resto del volumen) emerge en el Consulado de Comercio, del que fuera secretario entre 1794 y 1810; recuerda los acontecimientos de la Revolución de Mayo; da la orden de izar la primera bandera patria; avanza, entre alucinaciones e incertezas, en las expediciones al Paraguay y al Alto Perú; reflexiona sobre su desobediencia en la batalla de Tucumán; y se extingue en su regreso, escarnecido, a Buenos Aires, donde lo espera una muerte sin grandeza. Los versos elegidos para el análisis son los últimos del “Movimiento final”, donde Oliva interviene las últimas palabras históricas de Belgrano; y dos versos de “Bandera prohibida” en los cuales Belgrano/Oliva, mediante un acto performativo, crea el símbolo nacional.

Suelo volver a la tesis de Benjamin citada en el epígrafe. Ignoro si es metodológicamente válida o si se trata de una hipérbole: pero en mi experiencia trabajando con la poesía de Oliva insiste la impresión de que, para analizar casi cualquier verso, para agotarlo en sus tensiones e implicancias, es preciso vincularlo con los demás versos del poema, pero también con los demás poemas del libro,

2 Esta traducción, que se completa con una suerte de respuesta poética a Lucano por parte de Oliva (titulada “Aliter”), es uno de los pocos textos poéticos del autor cuya fecha aparece consignada. El año, 1977, despierta una serie de resonancias y reenvíos entre la guerra civil romana de César y Pompeyo (el título original de la *Farsalia* es precisamente *De bello civili*); la formalización escrita de esa guerra por parte de Lucano, bajo la tiranía de Nerón que le costaría la vida; y la versión de Oliva en el contexto opresivo de la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Así, ciertas decisiones de traducción (como la utilización de los términos “camaradas” o “masacre”, o la castellanización del nombre de un soldado de César por “Zurdo”), así como la misma fragmentación del original, cargan de una actualidad ominosa el texto de Lucano. El gesto político de mirar hacia el pasado con la pregunta puesta en el presente, que analizaremos en el poema de Belgrano, está presente en Oliva desde su primer libro. El mejor trabajo sobre este poema de Oliva y sus vinculaciones con la argentina de los 1970 es el de Raimondi (2007). También puede confrontarse Crisorio (2016).

y de la obra de Oliva, y de la tradición selectiva que el poeta arma y que incluye tanto textos literarios como históricos y filosóficos... Cada verso se transforma así, en potencia, en una entrada particular, con una perspectiva distintiva, a ese mundo que es el poema, mientras que el poema es una ventana al libro, el libro a la obra, la obra a la historia literaria. La metáfora de la semilla, con la que Benjamin finaliza su tesis, es una herencia romántica que Oliva también recupera a su modo para remitir a un desarrollo orgánico y vital que escapa a las previsiones del cálculo y la determinación. Como explican Nancy y Lacoue-Labarthe: “el fragmento no es sino en germen, puesto que todavía no está totalmente realizado (*Ath.* 77), y el fragmento es un germen, una semilla [...] La fragmentación no es, entonces, una diseminación sino la dispersión que conviene a la siembra y a las futuras cosechas. El género del fragmento es el género de la generación” (97). El fragmento, como la semilla, como la mónada, apunta y al mismo tiempo contiene en sí una totalidad imposible y futura.

### **Verrà la morte e avrà i tuoi occhi, / Patria inexistente**

Luego empezó su agonía, que se anunció por el silencio, después de prepararse cristianamente, sin debilidad y sin orgullo como había vivido, a entregar su alma al Creador. Las últimas palabras que salieron de sus labios, fueron éstas: ‘¡Ay, patria mía!’

Bartolomé Mitre, *Historia de Belgrano y de la independencia argentina*, cap. XLIV

Belgrano muere en medio de la anarquía y la guerra civil: el 20 de junio de 1820 es conocido como “el día de los tres gobernadores”, ya que al mismo tiempo se declararon como máximas autoridades de Buenos Aires Ildefonso Ramos Mejía, Miguel Estanislao Soler y el propio Cabildo de Buenos Aires. El país está al borde de la disolución, y no hay certeza alguna de que haya algo así como una patria, ni mucho menos qué forma habrá de tener. Belgrano exclama “¡Ay, patria mía!” y en su voz escuchamos el dolor, la desesperanza y la incertidumbre, así como la voluntad performativa de la nominación. Oliva interviene el discurso histórico biográfico y le hace decir, en cambio, “patria inexistente”. Es el último verso del último poema de la serie, el “Movimiento final. Anábasis hacia el turbio Sur” (Oliva 289-290). Belgrano, muy enfermo, escarnecido y enemistado con el poder, emprende el retorno final a una Buenos Aires que había sido el faro que iluminaba la Revolución y ahora es un ludibrio y una escoria sombría.

El verso constituye un escándalo lógico y ontológico: agudizando la estructura del oxímoron, el adjetivo niega la existencia misma del sustantivo que modifica, por lo que la proposición queda girando en el vacío. ¿Esto quiere decir que la expresión carece de significado, o de referencia? Buena parte de la lógica y la filo-

sofía moderna del lenguaje (Russell, Frege, Wittgenstein, Alexius Meinong que postula el dominio de las “entidades no existentes”) se debate en torno a estas paradojas. Aquí no nos detendremos en todos los meandros de estas discusiones, aunque volveremos hacia el final del apartado a preguntarnos, desde una perspectiva derrideana, sobre el particular modo de ser de esta entidad no existente. Alcance por el momento con decir que el verso anterior (una extrapolación de Pavese que multiplica y problematiza los contextos de enunciación) complejiza aún más la indefinición ontológica de la patria: la relación sinecdótica que se establece entre la muerte y la patria a través de unos imposibles “ojos” configura una tensión irresoluble entre lo abstracto y lo concreto, lo real y lo metafórico, lo existente y lo imposible.

Pero si me interesa este último verso del poema de Oliva no es tanto por su carácter paradójico en sí, sino por cómo esa paradoja interviene el discurso historiográfico fundacional de la nación argentina. Es un lugar común, repetido muchas veces, que Bartolomé Mitre es el fundador de la historiografía argentina. Y lo es en un doble sentido: es el primero en abordar la historia científicamente, aportándole una erudición y un rigor positivista del que hasta entonces carecía (Romero, s/p.)<sup>3</sup>; y es también el primero en otorgar una narración homogénea y coherente, y por lo tanto un sentido, a la Nación. Si bien la obra historiográfica de Mitre, en especial la *Historia de Belgrano y la independencia argentina*, escrita a lo largo de 30 años, son más complejas y contradictorias y no pueden simplemente encasillarse en una imagen unívoca y compacta<sup>4</sup>, lo cierto es que esta imagen es parcial pero no injusta. En efecto, Mitre ayudó a fundar ideológicamente la unidad de la nación, arrebatándola a las contingencias de la historia mediante una “narrativa genealógica” que define “aquel conjunto de valores y principios que supuestamente identifican a nuestra nacionalidad desde su origen, y presiden y explican toda su evolución subsiguiente” (Palti 76). Mitre sustenta esta narrativa en la tesis, heredada del romanticismo, de la “preexistencia de la nación”, de la unidad constitutiva e indiscutible del país, que se remonta a la época de la colonia: la nación preexiste como la escultura en el mármol, y espera paciente su exhumación. El origen confiere así un destino según el cual las provincias están unidas (y supeditadas, en última instancia) a Buenos Aires, y las fronteras con el Alto Perú y con Paraguay son “naturales” (Romero)<sup>5</sup>.

3 La monografía, publicada en su momento por el diario *La Nación*, se encuentra online en el archivo digital de la página del historiador, jlromero.com.ar. Al haberla extraído de allí, carezco de la paginación y no podré indicarla cuando recurra a una cita textual.

4 Cf. Palti; en 2014, Martín Kohan todavía afirma que la de Mitre es “una historia orgánica, integradora, total” (22).

5 Es muy interesante contrastar esta perspectiva con la de Alberdi, que transforma destino en derrota: para él la guerra de independencia no reveló la geografía verdadera de un país, sino que perdió, para ese país, parte de su territorio. “Dice Mitre que la acción de esta revolución interna fue local y no se extendió a la circunferencia. Que mida la circunferencia actual del país y verá que le falta la mitad del territorio arrebatado por la revolución concéntrica” (citado en Kohan 33-34).

Queda claro ahora que la reescritura de Oliva transgrede no sólo las palabras de Belgrano (uno podría incluso forzar las cosas y decir que Oliva es infiel a la letra pero fiel al espíritu de esas palabras) sino también el discurso historiográfico que al mismo tiempo canoniza la figura del prócer y clausura una identidad definida, preexistente y absoluta. La transgresión lírica de “la certeza ilustre del discurso histórico”, como la llama el propio Oliva en el poema “Solapadas historia y arte” (237), opera en el verso final en tres niveles. En un nivel propiamente histórico, la intervención sobre las últimas palabras de Belgrano nos enfrenta al problema de los límites precarios y porosos entre realidad y ficción, y su naturaleza textual. Si, como dice Georges Duby (citado en Cowes), solo accedemos a documentos y más documentos, no hay instancia extratextual que permita garantizar la verdad de lo ocurrido. Pero hay un segundo punto, aún más interesante: el problema de la interpretación. ¿Qué quiso decir Belgrano al exclamar “¡Ay, patria mía!”? ¿Es concebible que haya tenido en mente lo mismo que Mitre, al afirmar la preexistencia de la nación? Tenemos entonces el problema de la apropiación ideológica de la *res gestae* (los hechos crudos, puros, por definición inalcanzables) por la *historia rerum gestarum* (el discurso que da cuenta de esos hechos). El segundo nivel es el de la enunciación: la lírica está caracterizada, entre otras cosas, por la “simultaneidad problemática de contextos” (Stierle; citado en Reisz de Rivarola 82) que quiebra la linealidad y univocidad de otros discursos. El monólogo dramático (del que la serie sobre Belgrano, con sus particularidades, constituye un ejemplo), al ficcionalizar una enunciación diferente a la del autor que firma el poema, explota conscientemente esta simultaneidad. Si en la primera parte del libro se configura un sujeto imaginario que en su complejidad intertextual registra rasgos identificatorios con la figura autoral (la mención de la hermana de Oliva en “Pina, mi unívoca hermana”, o de su padre en “Frente al balcón”, el recuerdo de “La jornada en el Ehret”, bar que el poeta frecuentaba en la década del ‘60, o de una anécdota de su infancia en “Pies desnudos”), la serie sobre Belgrano instaura una serie de mediaciones textuales que imposibilitan esa identificación. Sin embargo, ciertas recurrencias léxicas y metafóricas, ciertas isotopías que insisten a lo largo del libro en su totalidad, así como los anacronismos deliberados que intervienen en el monólogo de Belgrano (la referencia al *travelling* cinematográfico, por ejemplo, o la cita de Pavese), tensionan la ficcionalización dramática y producen lo que, siguiendo a Derrida, podríamos llamar un encabalgamiento de voces entre el sujeto imaginario conformado en la primera parte del libro (asimilable, con todos los recaudos del caso, a Aldo Oliva) y la figura histórico-poética de Manuel Belgrano. Así, en el verso final del poema hay un encabalgamiento entre las voces de Belgrano y Oliva, lo que produce una subversión temporal. A la historia lineal y predeterminada de Mitre se opone un tiempo paradójico (“fuera de quicio”, dirían Hamlet/Derrida) en el cual Belgrano y Oliva afirman, “al mismo tiempo” (pero, ¿qué tiempo?): “Patria inexistente”.

Llegamos así al nivel del enunciado, y volvemos al escándalo ontológico que constituye el sintagma “Patria inexistente”. Creo que no hay aquí tan sólo una denuncia, como si pudiéramos parafrasear la expresión por algo así: lo que llamamos patria es un engaño, una ilusión que esconde las verdaderas injusticias y desigualdades entre los conciudadanos formalmente iguales. Esa denuncia está, por supuesto. Pero si la expresión es excesiva, se debe a que atañe a la modalidad paradójica de la in/existencia de la patria: se trata de la modalidad gramatical del subjuntivo. “Decir ‘nosotros’ [dice Derrida] es un gesto loco, loco de espera, de temor, de promesa. Pero no es, sin duda alguna, la seguridad tranquila de lo que es” (Fathy). Lo mismo puede decirse de “patria” (incluso, bien lo sabemos, en lo que remite al temor). Si la seguridad tranquila de lo que es corresponde al indicativo, la esperanza, el deseo, el temor corresponden al subjuntivo. La poesía de Oliva tiene un nombre para ese modo: conjetura. La conjetura remite allí a aquello que es necesario imaginar más allá de la comprobación empírica que es muchas veces escamoteada. Así hablará, por ejemplo, de las “conjeturas virtuales de una masacre” (“Solapadas historia y arte”): se conjetura frente al silencio, al silenciamiento y la ocultación por parte del poder. Pero la conjetura, en su carácter hipotético, subjuntivo, deseante, es también una proyección tendida hacia el futuro, una apertura al incierto porvenir. Una apuesta. Así, el epíteto en “patria inexistente” apunta a la denuncia de las injusticias y exclusiones presentes, sí, pero además (y por lo mismo, es decir, porque en el presente esas injusticias y exclusiones impiden el cierre de una patria) apunta hacia un futuro utópico, o ucrónico, futuro imposible pero ineludible, en el cual la patria, finalmente, advenga.

## Que se alce el trapo: // Y se elevó la yesca

Alta en el cielo un águila guerrera,  
audaz se eleva en vuelo triunfal,  
[...]

Es la bandera de la Patria mía  
del Sol nacida que me ha dado Dios

Héctor Panizza, *Aurora*.

Retrocedamos ahora ocho años (y cuatro poemas). Belgrano se encuentra en Rosario, como jefe del Regimiento de Patricios enviado a contener los avances realistas provenientes de Montevideo. Allí, el 27 de febrero de 1812, a orillas del río Paraná, enarbola por primera vez la bandera argentina. El poema que lo dice es “Bandera prohibida” (Oliva 277-278). Rechazando la tentación de analizar el texto en su totalidad, lo que me alejaría del objeto de este trabajo, paso rápidamente a los versos elegidos (sin perjuicio de volver luego a los versos anteriores): “Que se alce el trapo: // Y se elevó la yesca”. Si los versos finales de la “Anábasis” constituyen un escándalo ontológico, estos versos de “Bandera prohibida” son

un escándalo moral; y si en aquellos la impertinencia estaba dada por la adjetivación, aquí se trata en cambio de la nominación metafórica. La bandera patria, símbolo glorioso de la unidad nacional, articulada desde el estado y sus aparatos ideológicos (desde el escolar hasta el político e institucional) en un discurso entre religioso y militar, con su liturgia correspondiente, es rebajada e incluso humillada mediante la selección paradigmática del trapo, pedazo de tela desechado, y la yesca, que la destina a la ignición. Estamos tan acostumbrados a esta simbología enaltecida y al discurso que la sostiene, que confiamos en la gloria divina del origen: como canta Panizza, y todos hemos repetido en la escuela, la bandera nace del sol y es enviada por Dios. El deslizamiento metonímico (causa/efecto) se superpone con la equivalencia metafórica que pone en un plano de semejanza a Dios, la Patria, la bandera, el sol (y el águila guerrera de los primeros versos, encumbrada por la tradición grecolatina). Pero la historia, como nos señala Michel Foucault, se ríe de las solemnidades del origen, y en lugar de encontrar allí la plenitud divina encuentra lo irrisorio, lo bajo, el conflicto (10). En el caso que nos ocupa, la bandera no es el producto genial de una mente que escucha el llamado de la historia, sino el hallazgo fortuito ante la necesidad: en una carta que Belgrano envía al gobierno de Buenos Aires, y que Oliva incluye como epígrafe a su poema, explica que “siendo preciso enarbolar una bandera, y no teniéndola, la mandé hacer celeste y blanca conforme a la escarapela. Espero que sea del agrado de V.E.” Pero, además, al gobierno no podía agradarle la bandera, tuviera los colores que tuviera, ya que importaba declarar la emergencia de una nueva nación en un contexto en que eso no era en absoluto evidente (entre otras cosas, continuaba la discusión respecto a si se debía lealtad a España o al rey Fernando VII). Mitre lo explica perfectamente, en una página que debe leerse en simultáneo con el poema de Oliva:

Así se inauguró la bandera argentina.

Esta escena nueva, calculada para impresionar los ánimos por sus formas escénicas y comprometer a los tímidos en todas las consecuencias de la revolución, causó tanto entusiasmo en las tropas, como sorpresa y desagrado en el gobierno. Todos dieron al acto el significado que realmente tenía y vieron en él algo más que el preliminar de la declaratoria de la independencia. [...] Esta política [la del gobierno, especuladora y paulatina] se avenía mal con la franqueza y el ardor de los patriotas como Belgrano, que quería que la revolución quemase sus naves, porque esperaba más del entusiasmo de los pueblos una vez declarada la independencia, que de la invocación hipócrita de nombres en los que nadie creía.

[...] El gobierno no podía por lo tanto prestarle su sanción, así es que le contestó reprobando su conducta y mandó arriar la bandera. (Mitre 267)

Si en 1812 se trata en verdad de una “bandera prohibida”, hoy es en cambio un símbolo consagrado, capturado por el poder y rodeado por una retórica inflamada que nos incita a “defenderla hasta morir antes que verla humillada”. Consagrar, palabra proveniente del ámbito religioso, quiere decir separar algo de

la esfera humana para incluirlo en la divina. Giorgio Agamben toma este núcleo y lo extiende para referirse a cualquier separación en una esfera separada: desde esta perspectiva, consagrar (palabra que no aparece en el poema, sino que se trata de una intervención crítica) guarda un parentesco, no etimológico, pero sí semántico, con prohibir (98). En la delimitación de espacios físicos y simbólicos ambos términos comparten un campo semántico común, y puede pensarse la prohibición como una suerte de consagración laica. La bandera está por lo tanto doblemente prohibida: primero por el rechazo real del gobierno de Buenos Aires cuando Belgrano la propone en 1812; y luego, porque su consagración en tanto símbolo patrio obtura el potencial revolucionario que tuvo en su origen (no sólo respecto de España sino de un gobierno hipócrita e intrigante) para transformarla en la imagen cristalizada de una nación preexistente. Porque si bien Mitre toma nota de la potencia del gesto de Belgrano, tiende a diluirla en el avance inexorable de los acontecimientos, en el desenvolvimiento paulatino de la nación. Oliva, en cambio, fuertemente influido por la concepción lucreciana del *clinamen* reelaborada por Marx (lo que se evidencia también en el énfasis sobre la “desobediencia” de Belgrano, objeto de otro de los poemas), otorga todo su valor a ese desvío que, lejos de confirmar el destino, lo tuerce e inaugura una nueva serie de posibilidades imprevistas<sup>6</sup>. Como el acto poético para Octavio Paz (y hay más de un paralelo entre la construcción del héroe en el poema, y la figura del poeta moderno), como todo acontecimiento, la creación de la bandera está al mismo tiempo en la historia y fuera de la historia<sup>7</sup>: dentro, porque son las determinaciones históricas las que marcan los límites en los cuales el acontecimiento tiene lugar; fuera, porque el acontecimiento trasciende esos límites, los impugna y muestra su carácter provisorio. De esta paradoja se desprende el hecho de que las cosas siempre parezcan haber sido inevitables *después*.

En este contexto, las metáforas de la yesca y del trapo son profanatorias: la irreverencia con que Oliva trata el símbolo nacional es al mismo tiempo un intento de restituirle su gesto disruptivo frente a la canonización posterior por parte del poder. En 1812 la bandera no es un motivo solemne, sino yesca destinada a con-mover a los paisanos y propagar el fuego revolucionario. Pero profanar, también nos dice Agamben, no es simplemente recuperar lo consagrado para restituirle su uso y función previos, alienadas en una esfera separada (la esfera del poder en este caso). Por el contrario, se trata de habilitar nuevos usos y posibilidades, divergentes e incluso incongruentes con su función primera. Sin ir tan lejos, puede afirmarse que la profanación que hace Oliva de la bandera argentina no

6 No se trata tampoco de decisiones caprichosas o libremente tomadas: las desobediencias de Belgrano se dan en una tensión dialéctica con la demanda infinita de los pueblos, que el prócer intenta escuchar. El tema es complejo y excede los alcances de este trabajo.

7 Cf. Paz (25): “Como la creación poética, la experiencia del poema se da en la historia, es historia y, al mismo tiempo, niega la historia [...] Revive una imagen, niega la sucesión, revierte el tiempo. El poema es mediación: por gracia suya, el tiempo original, padre de los tiempos, encarna en un instante”.

implica una restitución completa de los acontecimientos de la independencia, lo que en definitiva estaría más cerca de la tradición historiográfica que congela el pasado para quitarle cualquier tipo de potencial político en el presente, como si se dijera que la revolución ya tuvo lugar, y es inútil pensar otra u otras. Las ideas liberales de Belgrano son incompatibles con el posicionamiento marxista de Oliva; las tropas que, a orillas del Paraná, veían izarse un trapo celeste y blanco sin saber que se convertiría en el emblema nacional, tampoco son las tropas que en nombre de ese emblema cometieron el secuestro y desaparición sistemática de personas entre los años 1976-1983<sup>8</sup>; en 1999, el enemigo no es España sino el imperialismo norteamericano, el capitalismo financiero internacional, etc. Profanar la bandera no significa, simplemente, recuperar el valor revolucionario que tuvo en 1812 contra su cristalización ideológica, sino también habilitarla para encabezar las luchas presentes. Es por eso que ahora debemos pasar al momento en que Oliva escribe su serie poética.

## Desde el teatro

Hemos fracasado. No es que uno se regodee sino que simplemente pregunta a continuación: ¿lo contrario, qué es? ¿Es literatura el éxito? ¿Quiénes son los exitosos? Nosotros, desde el fracaso, decimos: ¡Eso no va!

David Viñas, presentación de  
*Ese General Belgrano y otros poemas*, 2000<sup>9</sup>.

Con el recorte propuesto alcanza para señalar el gesto con el que Oliva interviene en el discurso histórico y en el entramado simbólico-ideológico que sostiene la “identidad sin fisuras” de la nación. El gesto es doble, y podría resumirse así: desrealizar la patria y profanar el símbolo. La identidad compacta de la patria se fisura, y por eso mismo se abre a un porvenir. El símbolo solemne se profana, para devolverle su carácter revolucionario y emancipador. Ambos aspectos son las dos caras de una misma moneda: es precisamente el acto disruptivo el que agrieta la totalidad parmenídea de lo que “es”, el que estremece “la amable sintaxis en la celebrada persuasión de la / verdad” (Oliva 284).

¿Qué valor tiene ese gesto en el momento de escritura del poema? ¿Cuál es su actualidad? Cuando Oliva termina de escribir *Ese General Belgrano y otros poemas*, en 1999 (se publica el año siguiente), la disolución de la URSS, y la consiguiente hegemonía incontestada del capitalismo neoliberal a nivel mun-

8 Oliva explicita esta diferencia, al titular uno de los poemas de la serie “Desobediencia debida” frente a la “Ley de Obediencia Debida” decretada por Raúl Alfonsín en 1987, que exoneraba a los miembros jerárquicamente inferiores del ejército argentino por los crímenes cometidos durante la última dictadura militar, bajo el argumento de que debían obediencia a sus superiores.

9 Citado en Aguirre (2020).

dial, parecen haber clausurado la historia, aboliendo cualquier proyecto emancipatorio y reduciendo la política a un ámbito meramente administrativo. Este “consenso”, que implicaba para buena parte del mundo (y por supuesto, para América Latina) la sumisión vergonzante al imperialismo norteamericano, no estaba exento de tensiones y resistencias<sup>10</sup>. Pero lo cierto es que la imagen predominante de la década de los '90 en Argentina fue la aceptación cínica y banal de la burda farandulización de la política que se promovía desde el menemismo, apañado por los medios de comunicación; y la complicidad complaciente con un consumismo desembozado cuya contracara era la pobreza estructural y la marginación de sectores cada vez más importantes de la población.

En el terreno específico de la poesía, mucho se ha dicho sobre la década de los '90 en Argentina, y las miradas al respecto no son tan homogéneas como podría pensarse en un principio; Anahí Mallol (2008) atiende a estas complejidades y hace un recorrido muy completo por las distintas vertientes poéticas que atraviesan la década (así como desarrolla algunos de sus aspectos sociales y políticos que aquí no puedo más que esbozar)<sup>11</sup>. Yo me contentaré con señalar dos aspectos que surgen de la lectura programática de Martín Prieto y Daniel García Helder, que guardan un vínculo estrecho con la coyuntura histórica descrita y contra los cuales la poesía de Oliva, y más concretamente la serie sobre Belgrano, se posiciona decididamente. Estos dos rasgos son la vocación de presente y el realismo. El primero remite a la voluntad de aprehender el *Zeitgeist*, los signos más efímeros de la época, en un trazo que reniega de las genealogías poéticas y se anuda a una mirada superficial y a un lenguaje coloquial, incluso barrial. El segundo está por supuesto ligado al anterior, e implica detenerse en las cosas por las cosas mismas, en su materialidad, sin procurar trascenderlas hacia un sentido ulterior y rechazando cualquier pregunta metafísica u ontológica. Como afirma Laura Wittner, “las cosas no son signos” (citado en Mallol 171). Hay una cierta ingenuidad referencial, y un correlativo relegamiento de la materialidad del lenguaje<sup>12</sup>.

10 Sólo para no ser injusto respecto a la mirada sobre la década, cedo la palabra a Martín Rodríguez, un representante de la “poesía de los '90” y analista político: “Se dice que los años 90 fueron los años de olvido, amnesia, consumo, cinismo. Ninguna época nació con tantos adjetivos puestos. Pero la palabra ‘Memoria’ hizo su talle ahí. Fue una década veloz y melancólica, y nunca hubo tanta ‘memoria’ como en los años 90. No memoria de Estado, no ExEsma, sí memoria de la sociedad civil”. Pero Rodríguez reconoce los límites de esa resistencia, y aclara que durante los '90 “se puede consumir la Historia pero no hacerla [...] incluso la izquierda social de los años 90 construía sobre la memoria su campo, su lenguaje, sus siglas” (2020). En una especie de perversión benjaminiana (ligada por supuesto al “fin de la historia” de Francis Fukuyama), la historia se vuelve enteramente citable en el preciso momento en que pierde su potencial para orientar las luchas del presente. Para una mirada, panorámica pero abarcativa, sobre las principales discusiones políticas y sociales en torno a la década de los '90 (Mallol 140-163).

11 Además de Mallol, puede consultarse Monteleone (2018) y Battilana (2018) para matizar y complejizar las distintas perspectivas poéticas de la década.

12 Toda la poesía de Oliva se opone punto por punto a esta descripción (que, repito, es parcial y no hace justicia a toda la poesía de los '90), y es posible argumentar que esa oposición cobra en *Ese*

Oliva escribe, entonces, desde un presente obturado, un ahora que se solaza en su completud e inhibe de antemano la posibilidad de cualquier acontecimiento disruptivo. No me refiero tanto a las condiciones objetivas (que están, ciertamente, presionando y conformando los límites de lo posible; pero las respuestas son siempre ambiguas e imprevisibles, y tensionan esos mismos límites) como a la posición subjetiva desde que se enuncia la voz poética. Así, en el poema “En el teatro” (209-210), leemos: “No pretendo abolir, / con lánguida comodidad, / la explosión radical del futuro inmediato // Pero ya estoy en el teatro”. El teatro, claro está, funciona aquí como espacio de la repetición consabida de lo mismo. “¿Todo bien?” (dicho argentino), por su parte, comienza así: “Esta hora donde la flor se mustia, / cercada de prodigios arcaicos / y de consumaciones ulteriores, / parece no real” (229; ambos poemas pertenecen a *Ese General Belgrano...*). En este contexto termina de comprenderse la intervención de Oliva. Frente al realismo inmanente que impide la crítica, al *dictum* opresivo de “las cosas como son”, la “Patria inexistente”, que es al mismo tiempo una falta y una promesa. Frente al presente absoluto y el fin de la historia, el retorno al pasado, no para museificarlo sino para rescatar de allí el gesto revolucionario y proyectarlo hacia el futuro. Por eso es legítimo, así como escuchábamos la voz de Oliva encabalgada con la de Belgrano moribundo, en una temporalidad fuera de quicio, imaginar la presencia de éste en el poema acaso más personal del libro, titulado “D.N.I.” (215-217). Cuando Oliva (o, en todo caso, cuando un sujeto poético que ya desde el título establece lazos identificatorios con la firma del autor) termina afirmando: “Diré, en bocas ulteriores, / **Revolución**” (negritas en el original), ¿por qué no conjeturar que, al mismo tiempo, es la del propio poeta una de las “bocas ulteriores” de Belgrano?

## Contemporáneo del futuro

por eso, cuál sería la bandera, amiga  
me preguntás para que no pare de preguntarme  
Cristian Molina, *Poema bandera* (2020)

Te pusiste a pensar por un segundo, apenas,  
apenas por un instante, que somos personas  
a quienes les negás la existencia  
en esta lengua, que parece, compartimos.  
Gabby De Cicco (2020)

Si comenzamos por un análisis (fragmentario) del enunciado y la enunciación poéticos, y pasamos luego al contexto de producción (es decir, de escritura),

---

*General Belgrano y otros poemas* tintes deliberadamente polémicos: así por ejemplo en “Mercado de poesía”, donde denuncia una poesía lúdica, ornamental, “vacua desdicha palabarrera” motivada por la “torva apetencia del triunfo” (PC 230).

quiero terminar el trabajo con una breve reflexión sobre el contexto presente de recepción. Este año, 2020, se cumplieron 200 años de la muerte de Belgrano, y 20 años de la muerte de Oliva y de la publicación de *Ese General Belgrano*. Esta coincidencia propició que desde el Centro Cultural Kirchner se reunieran cuatro textos inéditos de sendos poetas argentinos (Gabby De Cicco, Alejandra Méndez Bujonok, Cristian Molina y Tin Roda), bajo el título “*Todo dice: enarbolar, variaciones poéticas en torno a la obra de Aldo Oliva*”. El verso que contiene el título (proveniente de “Bandera prohibida”) junto al prólogo de Osvaldo Aguirre se encargan de enfatizar que las variaciones se centrarán precisamente en la serie sobre Belgrano. Ahora bien: el espacio es indiscutiblemente estatal (no sólo por su nombre: su máxima autoridad es el presidente de la Nación) e invitaría a que los poemas mantuvieran un tono celebratorio, epidíctico, solemne. Si vamos a los ejemplos que nos aporta la historia literaria argentina, tendríamos que pensar en las *Odas seculares* de Lugones (1910) o la “Oración a la bandera” de Joaquín V. González (1920). La poesía de Oliva, por el contrario, transgrede este discurso ideologizado que cimenta una identidad compacta y definida. Esta tensión constituye el marco enunciativo desde el cual los cuatro poetas convocados toman la palabra. Los poemas, muy distintos entre sí, no recuperan de Oliva recursos formales o retóricos, ni utilizan sus versos como intertexto, ni elogian su figura que directamente no es mencionada; pero se posicionan en el espacio abierto por la “patria inexistente” para preguntar desde allí por las exclusiones enmascaradas por la complacencia en la identidad nacional. Cierro con los poemas de Molina y de De Cicco, porque relanzan esa pregunta desde una perspectiva afín al camino trazado en este trabajo.

Molina cuestiona implícitamente el emblema nacional y le superpone una bandera imposible que finalmente logre cobijar a todos: al gordo, al puto, al trans, al toba, al mendigo. Esa bandera no tendría triunfos que mostrar (porque, ¿sobre quién triunfaría?), sería bandera de las derrotas, “enterrada y carcomida por el viento”, “una bandera perdida, / vencida”. Hay banderas reales, la de la comunidad LGBT, la Wiphala, la argentina incluso, que pueden fugazmente transformarse en el símbolo de ese símbolo absoluto, pero luego se esfuman “como esas burbujitas de jabón que estallan lo imposible”. En el gesto final del abrazo, efímera fusión con la amiga, Molina encuentra por última vez en el poema ese símbolo total e imposible: “y nos abrazamos como nunca lo hicimos / casi como si ahí / en esa cuerpo / en ese acto / casi / estuvieran todas las banderas // que nos importan”. El poema de De Cicco no interviene sobre el símbolo patrio, sino sobre la lengua nacional. La comunidad idealizada se encuentra hendida por lo “no binario” que corta las lenguas y se atora en el fondo de las gargantas. La fisura en el lenguaje es una fisura social y política, desde el momento en que la nominación implica el reconocimiento del otro: “No es un pedazo de llanta reventada / [...] / quien te pide que le nombres / como elle quiera”. La metáfora del vidrio que recorre el poema, en su carácter cortante, alude a la emergencia de un sujeto que no se deja asimilar en los parámetros preestablecidos, e impide

la transparencia de la comunidad frente a sí misma: “Quizás sigas mordiendo vidrios por un rato. / Somos el vidrio. / Por eso, no nos disculpamos”. Pero ese tajo con que lo no binario hiende la sociedad es también el deseo de una transformación que habilite el encuentro futuro: “Somos lo que corta, lo que te hace dudar, / quizá aprender a amar de otra manera. Espero / que eso sea posible”. Si detrás del poema de Molina late la yesca revolucionaria de Oliva, el trapito inflamado, de De Cicco resuena con las intervenidas palabras finales de Belgrano, con su patria inexistente, al mismo tiempo denunciada y prometida. Del mismo modo en que antes lo había sido Belgrano, Oliva se transforma, mediante la recuperación del gesto poético por parte de las nuevas generaciones poéticas, en un “contemporáneo del futuro” (Oliva 289).

## Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. “Elogio de la profanación”. *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, pp. 97-119.
- Aguirre, Osvaldo. “El cielo puede esperar”. *Revista REA*, 2020, <http://revistarea.com/el-cielo-puede-esperar/>.
- Battilana, Carlos. “Revistas de poesía: proyectos estéticos y controversias críticas. De la dictadura a la democracia”. *Historia crítica de la literatura argentina 12. Una literatura en aflicción*, dirigido por Jorge Monteleone, Buenos Aires, Emecé, 2018, pp. 477-520.
- Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Santiago de Chile, LOM, 2009.
- Cowes, Hugo. “Sobre la gratuidad de los discursos líricos post-Hölderlin”. *Orbis Tertius*, vol. 1, n.º 1, 1996, pp. 79-92, <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv01n01a06>.
- Crisorio, Bruno. *La palabra y su sombra*. Tesis para optar por el grado de Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, 2016, <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte1228>.
- De Cicco, Gabby et al. “*Todo dice: enarbolar*”, *variaciones poéticas en torno a la obra de Aldo Oliva*. Buenos Aires, Centro Cultural Kirchner, 2020, [http://www.cck.gob.ar/eventos/todo-dice-enarbolar-variaciones-poeticas-en-torno-a-la-obra-de-aldo-oliva\\_4008](http://www.cck.gob.ar/eventos/todo-dice-enarbolar-variaciones-poeticas-en-torno-a-la-obra-de-aldo-oliva_4008).
- Fathy, Safaa. *D’ailleurs Derrida*. Documental escrito y dirigido por Safaa Fathy, producido por Laurent Lavolé y Isabelle Pragier, GLORIA films, 1999, <https://www.youtube.com/watch?v=2dFM1OO315k>.
- Foucault, Michel. “Nietzsche, la genealogía, la historia”. *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1979, pp. 7-29.

- Kohan, Martín. *El país de la guerra*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Jean-Luc Nancy. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.
- Mallol, Anahí. *Poesía y subjetividad. La poesía joven de los 90 en Argentina*. Tesis presentada para obtener el grado de Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires, vol. 1, 2008, <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1586>.
- Mitre, Bartolomé. *Historia de Belgrano y de la independencia argentina*. Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 2015.
- Monteleone, Jorge. “Poesía argentina, de la mirada corroída al relato social”. *Historia crítica de la literatura argentina 12. Una literatura en aflicción*, dirigido por Jorge Monteleone, Buenos Aires, Emecé, 2018, pp. 419-475.
- Oliva, Aldo. *Poesía completa*. Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2016.
- Oxford Latin Dictionary*. Oxford University Press, 1968.
- Palti, Elías. “La *Historia de Belgrano* de Mitre y la problemática construcción de un pasado nacional”. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, n.º 21, 2000, pp. 75-98.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- Prieto, Martín y Daniel García Helder. “Boceto N° 2 para un... de la poesía argentina actual”. *Tres décadas de poesía argentina*, compilado por J. Fondebinder, 1998, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006, pp. 101-115.
- Raimondi, Sergio. “La guerra en la Argentina de los setenta según Marco Anneo Lucano (sobre *César en Dyrrachium* de Aldo Oliva)”. *Cuadernos LÍRICO*, n.º 3, 2007, pp. 101-114, <https://doi.org/10.4000/lirico.776>.
- Reisz de Rivarola, Susana. “La posición de la lírica de los géneros literarios”. *Lexis*, vol. 5, n.º 1, 1981, pp. 73-86.
- Rodríguez, Martín. “Los 90 de Menem”. *Revista Panamá*, 2020, <http://www.panamarevista.com/los-90-de-menem/>.
- Romero, José Luis. *Mitre, un historiador frente al destino nacional*. Buenos Aires, La Nación, 1943, <https://jloromero.com.ar/publicaciones/mitre-un-historiador-frente-al-destino-nacional-1943>.