



**Université
de Toulouse**



UNIVERSITÉ DE TOULOUSE – JEAN JAURÈS

**INSTITUT PLURIDISCIPLINAIRE POUR LES ÉTUDES SUR LES AMÉRIQUES
À TOULOUSE (IPEAT)**

**MASTER MENTION CULTURES ET SOCIÉTÉS SPÉCIALITÉ ÉTUDES SUR
LES AMÉRIQUES**

OLGA OROZCO

LA PALABRA, CUERPO SAGRADO

MÉMOIRE DE 2ÈME ANNÉE PRÉSENTÉ PAR

HÉCTOR CALDERÓN MEDIAVILLA

SOUS LA DIRECTION DE MODESTA SUÁREZ

JUIN 2016



**Université
de Toulouse**



UNIVERSITÉ DE TOULOUSE – JEAN JAURÈS

**INSTITUT PLURIDISCIPLINAIRE POUR LES ÉTUDES SUR LES AMÉRIQUES
À TOULOUSE (IPEAT)**

**MASTER MENTION CULTURES ET SOCIÉTÉS SPÉCIALITÉ ÉTUDES SUR
LES AMÉRIQUES**

OLGA OROZCO

LA PALABRA, CUERPO SAGRADO

MÉMOIRE DE 2ÈME ANNÉE PRÉSENTÉ PAR

HÉCTOR CALDERÓN MEDIAVILLA

SOUS LA DIRECTION DE MODESTA SUÁREZ

JUIN 2016

Índice

Introducción.....	7
1. Itinerario poético	13
1.1. Olga Orozco y su entorno literario: origen e influencias	13
1.1.1. Continuaciones y convergencias de la generación del 40	16
1.1.2. La voz de los otros: tradición y rupturas	20
1.2. “El continente sumergido”	26
1.2.1. Fuerzas centrífugas	26
1.2.2. Fuerzas centrípetas	31
2. La horma liberadora	39
2.1. Constantes materiales.....	40
2.1.1. Paisaje.....	40
2.1.2. Cuerpo	49
2.1.3. Palabra	61
2.2. Materia desasida	68
2.3. Sacrificio y plegaria	77
3. La rima del mundo.....	91
3.1. El verso suspendido	91
3.2. Paradoja y oxímoron	103
3.3. “Plumas para unas alas”.....	112
Conclusión.....	127
Bibliografía.....	131

Introducción

Olga Orozco (Toay, 1920- Buenos Aires, 1999) inicia su andadura literaria en la década del 40 del pasado siglo, cuando muchos rótulos y corrientes que exultaban de vitalidad quedaron amortizados por las conflagraciones mundiales. En ese momento el quehacer poético se halla en una encrucijada, minado por los acontecimientos exteriores y por la escasa confianza que portan los autores hacia el signo lingüístico. Los diferentes movimientos de vanguardia habían llegado al final del camino, la transformación total y su *tabula rasa* comenzaban a institucionalizarse y sus propuestas redundaban en el mero juego o en la cacofonía. Por otro lado, su esfuerzo emancipador había quedado comprometido bajo los escombros de la catarsis bélica. Sin embargo, comienzan a surgir voces a uno y otro lado del Atlántico para dar prueba de una fe renovada en la palabra. Si los ismos vivieron su palabra como ruptura, desagregación e ilogicismo, los nuevos poetas rescatarán su poder congregante: la analogía. Su intención: fijar presencias, delimitar contornos que no por tenues o huidizos son menos ciertos. El repliegue sobre uno mismo es también un repliegue sobre el significante en lo que tiene de esencial y de material: tierra segura entre las ruinas. Cuando Olga Orozco comienza a escribir por tales fechas, comparte con estos autores ciertos tonos y preferencias; la melancolía, el equilibrio formal, la labor incesante de la memoria sobre el tiempo. Coincidencias que son más los rasgos de una época lastrada por el horror, que verdaderas intenciones de grupo o escuela.

Su producción es un itinerario bien delimitado, tenaz y persistente en su travesía y que pese a su evidente progresividad no deja nunca de mirar atrás: el hogar, los seres queridos, la infancia. Un viaje inclemente donde uno acumula rastros, apariciones o ausencias sin detenerse jamás para no certificar su pérdida. Un paisaje, donde tiempo y territorio se entrecruzan a su antojo, alzando signos a la intemperie para luego derribarlos “por razón inviolable de la muerte”. Si apreciamos en su poesía una asombrosa coherencia, un pulso sostenido a lo largo de los años, quizás se deba a que existe una sola pregunta y ninguna respuesta: el anclaje del tiempo en la eternidad, el afán del ser incompleto por reintegrar la unidad. Desde sus primeras obras, de una madurez desconcertante, el llamado se afianza y persiste como una voluntad inexorable: averiguar qué se esconde del otro lado del muro, quién sueña con sus ojos. Cada

poemario es interpretado como una nueva tentativa, explorando nuevas fórmulas y amuletos, para hacer hablar a Dios: panteísmo, gnosticismo, misticismo. Y, al borde del abismo que clausura el lenguaje, solo el silencio.

Desde Lejos (1946) se interna por los primeros caminos del conocimiento a la vez que asienta las bases estilísticas, las cuales ya no abandonará: el verso libre, los metros tradicionales, el tono litúrgico y oracular; claves de la serenidad desasosegante que se impone invariablemente su estilo. A lo largo de veintidós poemas, nos adentramos en los dominios de la memoria, entre abstracciones y maravillas cósmicas, donde intuimos nuestra pertenencia a la totalidad, el macrocosmos como espejo del yo. A partir de estas primeras aproximaciones se irán sumando nuevas prácticas sin cerrar las anteriores; al contrario, como un alquimista que aprendiese el oficio, las incursiones posteriores de la voz poética agrandan el afán gnoseológico, incorporando otros ritos, otros sortilegios. *Las Muertes* (1951) afirma y exacerba una alteridad ya experimentada anteriormente, un modo de conocer y de reconocerse en otras vidas bajo la tutela de un estatuto ficcional que introduce a su autora tras de una larga lista de fantasmas: “Yo, Olga Orozco, desde tu corazón digo a todos que muero”. Una mitología donde el Yo se disuelve conjugando todas las personas del verbo, donde cada instancia de enunciación aspira a desentrañar el misterio. Diecisiete poemas que insertan la fragilidad individual en la enormidad de la leyenda. Estos dos poemarios sitúan a Olga Orozco en el panorama literario argentino, abriendo una brecha por donde se cuela una poética original y personalísima.

Si tiempo y espacio son las medidas de una separación, que como decía engloba su trayectoria, su interés se orientará hacia las técnicas que perturban, disuelven o contraen esa distancia intuida como una caída. Así, *Los juegos peligrosos* (1962) abre la puerta al universo de la magia, el tarot y la cartomancia como posibilidades de internamiento en lo otro, en la realidad colindante e invisible. Haciéndose patente su gnosticismo, el libro abarca las diferentes transmigraciones del alma, su disolución en todos como parte irreductible de una unidad, hasta encontrar su doble, el andrógino platónico donde no cabe la división. Prácticas ocultas que llevan al desfondamiento y al desvanecimiento, apuesta arriesgada sin timón ni asidero. El resultado: una pregunta que se prolonga, un eco que no encuentra respuesta. Entonces llega la hora de un recentramiento, de un regreso a los límites sensibles de la corporalidad, como materia propicia al conocimiento. Toda la poesía de Olga Orozco puede entenderse como la necesidad de

erigir un refugio: hogar, cuerpo, palabra; para desde ahí interrogar el caos. Sin embargo, como veremos, nada más extraño que nuestro propio cuerpo. *Museo Salvaje* (1974), está destinado a desentrañar la oscura materia sobre la que se alza un cuerpo ajeno y enajenado, invasivo y sedicente a la voluntad de su dueño. Como en obras anteriores, el recorrido – pues de un despliegue territorial se trata- se inicia desde un lugar genérico y genésico, que anticipa los pulsos y el tono de la obra, para posteriormente detenerse con minucia y detalle en cada una de las cavidades y vericuetos de la corporalidad. Exhumación o excavación, asistimos a una verdadera operación para interrogar órganos, vísceras y tejidos, algo más, la incomprensible maquinaria que regula sus fluidos. Única atadura ¡*hélas*; al exterior, se celebra aquí su desautomatización y su fruición sensual; como para los místicos, experimentando el cuerpo experimentamos la llama divina.

Cantos a Berenice (1977) sigue la senda del cuestionamiento interior, espoleado por una fe sin desfallecimiento. La figura de su gata – trasunto de la diosa egipcia Bast-intermedia entre ella y el absoluto, porta profecías y sortilegios o anticipa acontecimientos. Han pasado treinta años de labor poética – mediados por un libro de relatos autobiográfico, *La oscuridad es otro sol* (1967)- y todas las embestidas por aprehender la realidad y superar el vértigo de la caída se resuelven como incapaces. La fabulación interior, el escrutinio de todas las señales y seños no ha servido para encontrar un asidero. *Mutaciones de la realidad* (1979) constata la imposibilidad de hacer coincidir realidad y deseo. La primera es mudable y evanescente, el segundo persigue formas invariables, idénticas a sí mismas. Entre una y otro se interponen las caras, los fulgores, los huéspedes que deambulan a lo largo de su trayectoria, vestigios que hacen errar al peregrino. Se impone entonces la aceptación lúcida de una imposibilidad, la irremediable limitación humana. Y no por ello ceja en su empeño de añadir preguntas, de exigir una explicación a su condición de precariedad, algo que paulatinamente introduce la plegaria y el ruego en su poética. Podemos rastrear las exclamaciones e imperativos del deseo por hacer hablar a la divinidad en *La noche a la deriva* (1984) y *En el revés del cielo* (1987). En este último convergen, separados por un muro o pared, los dos polos que tensionan su obra: el sujeto volitivo y el Dios mudo. Veintisiete poemas que transcriben una espera rodeada de silencio, una seducción por lo incomunicable que desemboca trágicamente en más lenguaje, en nuevos asedios ya solo sostenidos por la arquitectura del verso y la serenidad discursiva. *Con esta boca, en este mundo* (1994) certifica la incapacidad para transgredir el umbral, la elusiva sombra que se aleja cuanto uno más se acerca. El título atestigua un anclaje en la contingencia pero

también una fe, la única posible, aquella que hace de la palabra revelación. Circularidad que retoma el principio, su obra se inicia y acaba con la misma tentativa: hallar el doble fondo, pronunciar lo inefable, hacer de una ausencia una presencia. Sin más recurso que la palabra, insuficiente, torpe, encubridora. Lo que nos dice su obra es que la experiencia del límite – el cuerpo escaso, el paisaje inerte- abre a un horizonte que nos desborda y que nos acoge. Igual la palabra, que apunta hacia donde no llega, que señala un espacio sideral –el blanco- donde resuena otra posibilidad de decir el mundo: « cette marge de silence qu'aucune parole ne saurait épouser, et que la poésie sait préserver autour des mots pour faire entendre en même temps ce qu'ils disent, ce qu'ils auraient pu dire et ce qu'ils taisent¹ ».

Un libro de relatos aparecido en 1995, *También la luz es otro abismo* y doce poemas póstumos compilados bajo el título *Últimos poemas* (2009) dan cuenta de toda la producción de Olga Orozco. La dilatación de sus entregas así como el número de poemas contenidos muestra a las claras su trabajo minucioso de creación, guiado por el detenimiento escrupuloso en cada uno de sus versos. No deja de sorprender el limitado número de poemas escritos, bajo largos períodos de dedicación. “Nunca he pasado de una línea a la siguiente si la anterior no estaba perfectamente admitida por mi conciencia²”, declaraba en una ocasión. Nada se transparenta más en su obra que esa “tentación malsana” por lograr el equilibrio formal que suspenda el caos, ni su ardua entrega a desbastar, pulir, aquilar la palabra para que recupere un antiguo brío o un nuevo brillo. En el fondo su labor no se distancia de aquella que realizara el hechicero o el sacerdote: penetrar en la zona vedada de lo religioso, ingresar en territorio sagrado. Así, será capital para mi estudio la presencia de lo sagrado en sus poemarios, la Biblia, la tradición esotérica y el panteísmo que aparecen en distinta medida como un alimento de la espiritualidad. Entonces cabe preguntarse qué función tienen.

¿Es la poesía de Olga Orozco una forma de plegaria? ¿Aparecen sus poemas como sacrificios, permitiendo reintegrar el espacio sacro donde mora la divinidad? El lenguaje común, profanado y arrebatado al rito no nos sirve. El dominio divino comporta una sustracción a la esfera común, el oficiante debe mostrar pulcritud y respeto. Al leer a Olga Orozco sentimos que sus palabras- extendidas sobre la página como en una pira-

¹ Michel Collot. *La Matière-émotion. Écriture*. Paris: PUF, 1997, p. 116.

² Citado por Anna Becciu, en *Olga Orozco, el juego peligroso*. Letras libres, Argentina, 2003.

se disponen al sacrificio que anula la separación. Cada una de ellas explora nuevos usos, se lanza sobre el papel desbordando su límite, es, en ese sentido, una forma liberada. Intentaremos averiguar entonces de qué manera el distanciamiento entre el signo y el objeto nos permite ver esa zona deseada e imposible que sobreviene con el extrañamiento. La intención central de mi estudio, aquella que subsume y encauza todas las restantes, será entonces averiguar cómo logra esa suspensión -de la palabra, del poema- permitiendo así encajar los embates de una realidad en continua mutación.

Mi análisis, centrado en dos de sus primeras publicaciones -*Desde Lejos*³ y *Museo Salvaje*⁴-, tratará de exponer sus obras desde dos perspectivas que se condicionan la una a la otra. Primero nos ocuparemos del regreso a la materialidad. “La horma liberadora”, ¿podría ser una forma precaria y limitadora pero abierta a un infinito que su propia insuficiencia ilumina? Ejemplos de esa batalla que libra la forma por desbordar el umbral clausurante son el paisaje pampeano (*Desde Lejos*), donde se despliegan objetos mentirosos pero también señales de una posible eternidad; el cuerpo (*Museo Salvaje*), indefenso a los asedios exteriores pero rebelde e insumiso; la palabra, que liberada de su uso corriente es revelación. Finalmente, toda materia, por limitada, ¿no revela al otro lado de sí misma un infinito⁵? ¿Es posible, hacer de esa presencia escasa – paisaje/cuerpo/palabra- un “lugar de residencia” desde donde habitar el mundo? ¿Cómo consigue su obra alumbrar esa zona que rehúye toda forma, que escapa a la fijación?

Más tarde, tomaremos en cuenta cierta manera de experimentar el yo, la inmanencia y su encaje en la eternidad: esta parte la denomino “la rima del mundo” por estar caracterizada por la analogía, la repetición y la paradoja. Veremos hasta qué punto es una manera de habitar el mundo desde la modernidad; es decir, desgarrada, escindida entre la razón crítica y la voluntad de regreso originario. De ahí, la anulación de contrarios y el oxímoron que traducen la crisis de identidad que vive el sujeto consigo mismo. Para esa crisis, que algunos vivieron como disonancia, discordia o humorada trágica (Vallejo) y otros como euforia y reintegración (Huidobro), ¿ofrecería la poesía paliativos?

³ Olga Orozco. *Desde Lejos*. Buenos Aires: Losada, 1946.

⁴ Olga Orozco. *Museo Salvaje*. Buenos Aires: Losada, 1974.

⁵ « Il se peut que la beauté naisse quand la limite et l'illimité deviennent visibles en même temps, c'est-à-dire quand on voit des formes tout en devinant qu'elles ne disent pas tout, qu'elles ne sont pas réduites à elles-mêmes, qu'elles laissent à l'insaisissable sa part. » Comentario de Philippe Jaccottet citado en Jean-Michel Maulpoix. « Eléments d'un cours sur l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet. » Université Paris X-Nanterre, 2003-2004.

Antes de responder a esas preguntas me detendré a examinar el entorno de creación y a su situación respecto de sus compañeros poetas. Intentaré estudiar cuáles son las propuestas poéticas que surgen en ese momento en Argentina y cómo se encauzan en su obra hacia una voz totalmente original. Igualmente, interrogaré qué puntos de confluencia y de divergencia la relacionan con otros grupos. Será interesante para mi estudio abordar algunas de las corrientes y antepasados literarios por los que ella transita, en qué tradiciones se inscribe para continuarlas y agrandarlas.

1. Itinerario poético

1.1. Olga Orozco y su entorno literario: origen e influencias

Olga Orozco nace en Toay, un pueblo de la provincia de la Pampa (Argentina) en 1920. Allí permanecerá los primeros ocho años de su vida, de los cuales guardará un recuerdo indeleble. La presencia de su abuela será capital para su introducción al universo imaginario que luego aparecerá en su poesía. Familiarizada con las técnicas animistas, los relatos fantásticos y los cuentos de hadas desde muy temprano, encontrará en el paisaje imponente de su infancia, el lugar donde desplegar sus juegos y narraciones. Bien que haya pasado escasos años en ese territorio alejado y proclive a la ensoñación, su huella quedará grabada como alimento inagotable de su memoria. En *Anotaciones para una biografía*, declaraba a ese respecto:

Toay es un lugar de médanos andariegos, de cardos errantes, de mendigas con collares de abalorios, de profetas viajeros y casas que desatan sus amarras y se dejan llevar, a la deriva, por el viento alucinado⁶.

Tras un período de ocho años en Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires, se instala definitivamente en la capital federal en 1936 e ingresa en la facultad de Filosofía y Letras donde traba amistad con algunos de los poetas que luego integrarán el grupo neorromántico: Alberto Girri (1919-1991), Daniel Devoto (1916-2001), Eduardo Jorge Bosco (1913-1943). En el año 1938 se conocen sus primeros poemas, aparecidos en *Pénola*, pero su primer libro, *Desde Lejos*, no se publicará hasta 1946 bajo el sello de la editorial Losada y gracias al apoyo otorgado por el poeta español Rafael Alberti, cuando este está viviendo años de exilio en Argentina. Enseguida participa de la efervescencia literaria que inunda por esas fechas Buenos Aires de proclamas y revistas. Pese a su inscripción en el rótulo de la llamada *Generación del 40*, que reúne a poetas de corte metafísico e inclinación melancólica, su actividad se mezcla con la de otros grupos y autores. Fue César Fernández Moreno (1919-1985) quien, como integrante del grupo, se empleó por suscribir un marbete generacional que a muchos solo parecía coyuntural, aprestándose a ello desde muy temprano: en 1943 publica en *Nosotros* un “Informe

⁶ Olga Orozco. *Anotaciones para una biografía*. In Orozco, Olga, Ana Becciu, and Tamara Kamenszain. *Poesía completa*. Buenos Aires: Hidalgo, 2013, pp. 461-463.

sobre la nueva poesía argentina”, versión que ampliará para la revista *Cabildo* bajo el título de “Breve informe de la nueva poesía argentina” (agosto y septiembre de ese mismo año).

Además de la revista *Canto*, órgano de expresión de sus correligionarios, Orozco también participa en diversos números de *Poesía Buenos Aires*, bajo dirección de Raúl Gustavo Aguirre (1927-1983); y junto a su amigo Enrique Molina (1910-1997) en *A partir de Cero*, perteneciente a las filas surrealistas, con quienes guarda más de una afinidad. La adscripción a un grupo se debió más a la necesidad de encontrar un espacio de representación que a la coincidencia de poéticas e intereses, aun cuando aparecen como comunes. Así lo deja entrever el propio Fernández Moreno al afirmar que “los resultados obtenidos, afirmativos en general, sólo autorizan a creer en una nueva generación argentina en el primero de los sentidos caracterizados: unión de un grupo de jóvenes para ganar el centro de la actividad literaria de su medio⁷”. Algo que corroboran las declaraciones de la autora:

la del 40 fue una generación que se agrupó con un propósito determinado pero las ideas eran muy distintas (...) El asunto de llamarla del 40 fue algo muy forzado; ellos proclamaban una identidad a través de lo histórico, lo geográfico y lo ideológico; yo, en cambio, no tenía ningún propósito⁸.

A la misma promoción pertenecerán entre otros Vicente Barbieri (1903-1956) o Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978). Aunque muchos de ellos ya habrán publicado allá por el año 40 su primer poemario y existan diferencias notables de edad, la crítica se ha esforzado en trazar rasgos de identificación extensibles a cada uno de los integrantes. Rasgos que, añaden posteriormente, atestiguan un sentimiento de época marcado por la pérdida de confianza tras el desgarro post-bélico y la llegada del peronismo al poder. El neorromanticismo se considera en ese sentido una tendencia abarcadora, no limitada al territorio nacional, y que podemos encontrar en otras poéticas: Luis Cernuda (Sevilla 1902- México 1963), Octavio Paz (México 1914-1998), Dylan Thomas (Swansea 1914-Nueva York 1953). A su manera, todos expresan un repliegue interior ante un mundo lastrado por el desengaño y una fe en la figura individual del poeta para interpretar los

⁷ Citado por Aníbal Salazar Anglada. *Olga Orozco y la generación neorromántica del 40. Una revisión crítica*. In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 111.

⁸ Antonio Aliberti. “La generación del 40: ¿Fin del europeísmo?”, p. 3. Diario *Clarín*, Suplemento literario. Buenos Aires, 04/07/1985.

signos y acceder al conocimiento. En el caso de la Argentina, los jóvenes tornan hacia el intimismo y el equilibrio expresivo, recuperando el apego al territorio que ya había sido practicado por Lugones (1874-1938), por ejemplo, pero exacerbando su tono metafísico e idealista. Coetáneas a su labor, numerosas antologías y ediciones críticas⁹, algunas producidas por integrantes de la propia promoción, se aprestaron a delimitar ciertos rasgos de estilo: el regreso a los metros tradicionales tras las aventuras estéticas de los ismos, el verso libre que permite mayor profundidad expresiva, la recuperación de la infancia y del paraíso perdido y un tono elegíaco¹⁰. En definitiva, un retorno a la sublimación intimista:

La nueva conciencia literaria depura la poesía, que va perdiendo carácter lúdico para ser encauzada en la primacía de los sentimientos. El subjetivismo, actitud que reconoce todas las valencias del hombre, aunque se detiene en la melancolía y los sentimientos elegíacos¹¹.

Durante los años posteriores a la emergencia poética del grupo, los antólogos trataron de *mettre en avant* su carácter homogéneo, incluyendo aquellos poemas que se ajustaban a una idea limitadora, que no abarcaba todos los matices expresivos de sus integrantes. Así, en las antologías llevadas a cabo por David Martínez o Teresita Fritzsche¹², se obvia, bajo la pretensión de proponer un marco aglutinante ya establecido, la importancia y el peso de las vanguardias dentro de la promoción:

la imagen plural de la poesía del 40 queda así mermada al permanecer excluida la vertiente más genuinamente vanguardista a favor de una imagen compacta, encorsetada en los llamados límites del neorromanticismo, aunque en convivencia con ciertos matices de difícil solución¹³.

Esta línea de selección crítica, defendida en primera instancia por Fernández Moreno, resulta aún más confusa en cuanto que él mismo no duda en situar a su generación como heredera de las vanguardias y de rotularla como neo-vanguardista.

⁹ Martín Alberto Boneo. “La generación poética del cuarenta”. *Cultura* 2, 71-79, diciembre, 1949. Romualdo Brughetti. “Una nueva generación literaria argentina (1940-1950)”. *Cuadernos Americanos* 3, 1952, p. 235-255. David Martínez. *Poesía argentina actual: 1930-1960*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

¹⁰ Víctor Gustavo Zonana. “Hacia la definición de los rasgos de estilo. El desarrollo expresivo de Olga Orozco entre 1938 y 1946.” In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 109-128.

¹¹ Juan Carlos Ghiano. *Poesía argentina del Siglo XX*. Tierra Firme, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 200.

¹² Teresita F. Fritzsche. *El 40. 25 poetas y bibliografía de una generación*. Buenos Aires: Grupo Editor Argentino, 1963. David Martínez. *Poesía Argentina (1940-1949)*. Buenos Aires: Imprenta Chile, 1949.

¹³ Aníbal Salazar Anglada. *Op.cit.*, p.124.

Esboza el crítico argentino una evolución coherente de la literatura argentina que, partiendo del modernismo y la generación intermedia, pasa por los ultraístas para continuarse en la segunda generación de vanguardia, nombre que otorga a su promoción¹⁴. E incluso concede a las diferencias dentro del grupo al admitir dos vertientes dentro del mismo, una de aspiración filosófica encarnada por Barbieri, otra de corte surrealista en la persona de Molina.

1.1.1. Continuaciones y convergencias de la generación del 40

Cuando Olga Orozco comienza a escribir en Buenos Aires, a finales de los años 30, el campo literario argentino está marcado por el espacio vacío que dejaron los martínfierristas. La revista tuvo tres años de actividad (1924-1927), durante los cuales realizó una labor de integración de las novedades europeas a la realidad argentina. Su primera dedicación, deshacerse del “quejumbroso canto modernista”¹⁵, iniciada ya por las generaciones intermedias, para dar paso a una visión de la ciudad moderna, con sus sobresaltos y sus revoluciones tecnológicas. De esa concepción fueron exponente definitivo el Girondo de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1923) y el Borges de *Fervor de Buenos Aires* (1925). Una visión, inspirada de los utensilios domésticos y la estructura urbana que en palabras del propio Girondo “impuso una reducción sentimental, acorde con el concepto lúdico del arte, en revoluciones idiomáticas y en destrucciones estróficas¹⁶”.

Desde las filas martinfierristas se inicia un progresivo alejamiento de Europa, que si bien continúa aportando novedades literarias, dará paso a una perspectiva netamente local donde caben los registros fonéticos y temáticos del continente. Recuperación que no pasará desapercibida posteriormente ni para los neorrománticos ni para las poéticas de lo cotidiano que operan a partir de los años 50: “Martín Fierro tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en

¹⁴ César Moreno Fernández. *La realidad y los papeles: panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*. Madrid: Aguilar, 1967.

¹⁵ Palabras de Oliverio Girondo citadas en Juan Carlos Ghiano. *Op. cit.*

¹⁶ Juan Carlos Ghiano. *Op. cit.*, p. 20.

nuestra capacidad digestiva y de asimilación¹⁷”. Paralelamente, durante esos años empieza a perfilarse un primer movimiento surrealista, abierto a las influencias exteriores que conectarán, décadas más tarde, la figura de Aldo Pellegrini con los jóvenes invencionistas. Una diferencia -que delimitará igualmente a las generaciones posteriores- separa a surrealistas y martinfierristas: la actitud puramente formalista de estos frente a la vitalidad sin concesiones de los primeros. Fernández Moreno, recordando tal disparidad, identificará similar enfrentamiento años más tarde entre las dos corrientes vanguardistas del 50: “Son, otra vez, las dos exageraciones de toda la poesía de vanguardia: la corriente hiperartística y la corriente hipervital¹⁸”. Distancia que se establece, por lo demás, entre las dos revistas que ocuparán el centro del espacio literario abandonado por los martinfierristas: *Boedo* y *Florida*. *Boedo* se inclinará por cambiar la realidad social, recogiendo las experiencias vitales del poeta, sus peripecias en la ciudad moderna; *Florida*, en cambio, pretende transmutar la realidad lingüística, aislando el valor del signo y de sus combinaciones¹⁹.

La guerra civil española y la Segunda Guerra Mundial parecen poner fin a las efervescencias vanguardistas que estas revistas recogieron; pese a ello la ampliación del caudal expresivo fue integrado con provecho por las generaciones siguientes, entre ellas la neorromántica. No depreciarán estos autores las posibilidades ofrecidas por la experimentación surrealista: el buceo en la interioridad a través del inconsciente, el desarreglo de los sentidos, la reposición del aura perdida. Todo ello pasado por un filtro más recogido, menos altisonante, donde no se prodigan los manifiestos²⁰. Algunos de los padres espirituales de esta generación provenían de las filas surrealistas, desde donde aportaron una verdad interiorista y desnuda, como apunta el crítico Leo Pollman:

Las lecturas que favorecieron tal renovación neorromántica fueron Neruda y Rilke, pero también Lubicz Milôs y Cernuda. En Rilke y Cernuda los poetas del 40 encuentran el ferviente amor a la realidad que no corresponde y se esquiva, una tensión metafísica y el espacio interior del recuerdo, en Neruda una manera de salvar, por medio de la magia, esta interioridad hacia medios americanos²¹.

¹⁷ *Ídem*.

¹⁸ César Moreno Fernández. *Op. cit.*, p. 320.

¹⁹ Francisco Urondo. *Veinte años de poesía argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1968.

²⁰ Jorge Schwartz (ed.). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.

²¹ Leo Pollman. “Posiciones de la poesía argentina del postcuarenta”. In VV.AA. *Poesía de Argentina, Paraguay y Uruguay (1950-1980)*. Paris: Río de la Plata, 1988, p. 3-22.

Hacia 1945, la poesía producida por el grupo de *Canto* – en torno de la cual se agrupaban los “neorrománticos”- es juzgada por muchos como sentimental, al rehuir los conflictos sociales y la situación del hombre en su circunstancia histórica. Se alzan las críticas contra una poesía hermética, hecha para iniciados y que recorre las temáticas prestigiadas por la tradición desechar todo lo que sea “impuro”. Surgen en ese momento, de evidente desgaste para los neorrománticos, otras poéticas que proponen un retorno a lo cotidiano, abandonando todo el arsenal retórico que parecían acarrear sus antecesores. En 1944, aparece alrededor de la revista *Arturo*, el grupo *Invención*, suma de intelectuales, poetas y artistas plásticos como Tomás Maldonado (1922) o Edgar Bayley (1919-1990). En lo que atañe a la poesía, su preocupación estética recoge la tradición abordada por los ultraístas de liberar la imagen de todo sometimiento referencial junto con una actitud de rebeldía social. La suya es una poesía de fe absoluta en el hecho estético, en la potencia del poema para intensificar la vida y las relaciones entre los seres humanos: la poesía como revelación de la totalidad del ser:

El invencionismo, al defender la especificidad irreductible del hecho estético, busca conseguir que los hombres establezcan relaciones reales (inmediatas) con las cosas, independientemente de los signos con que pretendan representarlas. De este modo, la obra inventada (la invención concreta) modifica el mundo, lo reconstruye e inaugura una situación de alegría y comunión²².

Se intensifica el poder de la imagen, que revela la esencialidad del poema, su materialidad, aparejada con una inquietud existencial que incluye al poeta en la comunidad, apropiándose de las expresiones y modos de sentir de su medio. Desde una creencia en el poema como producto autónomo, los invencionistas irán evolucionando hacia una etapa que Francisco Urondo califica de “síntesis”²³, al dejar penetrar en ellos la realidad circundante. El privilegio del acontecer cotidiano que se inscribe en los poemas de autores como Mario Trejo (1926-2012) o Juan Carlos Lamadrid (1910-1985), se revela formalmente en una expresión clara que transmita lo circundante, aprovechando el léxico al alcance. Ya no existe una jerarquización de los tópicos poéticos, reproche dedicado a los neorrománticos, sino que todos los referentes son válidos, permutando entre la fantasía y la realidad gracias a los aportes vanguardistas. El

²² Citado en Susana Cella. “La irrupción de la Crítica” in Jitrik, Noé, ed. *Historia Crítica de La Literatura Argentina*, Buenos Aires: Emecé Editores, 2000, p. 237.

²³ Francisco Urondo. *Op. cit.*, p. 84.

resultado es un re-descubrimiento de la ciudad en lo que tiene de casual y coloquial, que por nuevo, aparece sustancializado y extraño²⁴. Su anclaje es netamente americano, integrando la terminología de otros campos además del habla popular. A *Arturo*, seguirán otras publicaciones: *Cuadernos Invención* (1945), *Contemporánea* (1948) y *Conjugación de Buenos Aires* (1951). El invencionismo será clave en la irrupción de las poéticas posteriores al situar en la escena literaria el centro de la especulación surrealista (poesía- amor- libertad) y conferir al poeta una plaza entre sus semejantes.

En la década de los sesenta, la irrupción de Leónidas Lamborghini²⁵ (1927-2010) y de Juan Gelman (1930-2014), vinculados a la revista *Zona de la poesía americana*, no hace sino explorar y agrandar algunas de las vías ya transitadas. La ampliación de la temática cotidiana, que Gelman comienza con la publicación de *Violín y otras cuestiones* en 1956, lleva a la inclusión del lunfardo y el voseo en su poesía, la técnica del collage permite la entrada del tango y otras jergas (*Gotán*, 1962), el poeta pierde solemnidad y la lengua se distiende. Ninguna emergencia poética es abrupta y en Argentina se da una tónica común a todo el continente: la tendencia al coloquialismo, que ha sido posible gracias a los caminos abiertos desde la primera vanguardia y la labor de poetas como Raúl González Tuñón (1905-1974), al articular renovación y preocupación social. Caminos que por lo demás, siguen la senda abierta en primera instancia por la poesía angloamericana, desde Walt Whitman (1819-1892), pasando por el imagismo de Ezra Pound (1885-1972), hasta llegar al objetivismo de William Carlos Williams²⁶ (1883-1963) y George Oppen (1908-1984).

La exposición somera de dicha evolución no es baladí a la hora de estudiar la obra de Orozco, pues bien que de un modo personal y aparentemente ajeno a estas corrientes,

²⁴ Susana Cella. *Op. cit.*

²⁵ Entre los libros de éste último cabe destacar *El saboteador arrepentido* (1955) y *Al público* (1957) como muestra de los referentes cotidianos. En Susana Cella. *Op. cit.*, p. 193.

²⁶ Buena muestra de esa tendencia a la concreción y al minimalismo contenido en las cosas cotidianas es “La carretilla roja”. William Carlos Williams. *Cien poemas*. Madrid: Visor, 1988.

El mundo es una estación de trenes
casi invisible por la lluvia.
Hay, entre las vías, un resto:
una naranja brillante
apoyada contra el riel.
El hombre tiende la mesa
(blanco el mantel, bordado)
y cree cambiar en algo las cosas.

ella ejercita una absoluta libertad formal – que no es óbice para el rigor-, al incorporar muchas de las novedades que sinuosamente van atravesando el panorama argentino.

1.1.2. La voz de los otros: tradición y rupturas

La poesía de Olga Orozco bebe de innumerables fuentes y está abierta a diversas tradiciones, lo que a la hora de preparar un estudio exige cruzar lecturas cuya relación puede parecer *a priori* distante. De la variedad de sus gustos y de la personalísima adaptación y reapropiación que lleva a cabo bajo el caudal de múltiples referencias, nace su absoluta singularidad y la dificultad de su anclaje en un contexto localista. Una apertura al exterior que comparte con sus compañeros de promoción, cuyas influencias han sido trazadas desde el romanticismo europeo y los simbolistas, hasta el surrealismo hispanoamericano y francés. Consideramos apropiado, sin embargo, el rastreo en base a una temática nuclear que establece Manuel Ruano, para quien tres constantes se dan en su obra, a partir de las cuales se intrinca un eclecticismo de imágenes: míticas, esotéricas y surreales²⁷.

Escribir desde la modernidad supone poner en tela de juicio la razón crítica y en estas tres variantes se conjuga la aspiración de la poesía moderna por regresar al orden primordial. Su primer libro, *Desde Lejos*, está signado por la tentación romántica de regreso a la naturaleza y por auscultar el ritmo oculto del mundo a través de la unión de contrarios: la analogía. Como bien lo explica Octavio Paz²⁸, la analogía es una sintaxis y una prosodia que nos permite comprender el sentido fragmentario y rotatorio de los signos. Ese ritmo lo encuentra Olga Orozco en el versículo whitmaniano, pero escindido en el metro tradicional hispánico. No es de extrañar que la introducción de Whitman y la revolución estrófica se llevasen a cabo en las letras hispánicas por los modernistas: es una reacción del subjetivismo contra la razón práctica positivista y un rechazo del ideal de belleza fundado en la simetría.

La ascendencia romántica encarna en la obra de la argentina a través del idealismo alemán y la figura de Novalis. La vinculación del espíritu a la naturaleza hace del poeta

²⁷ Olga Orozco y Manuel Ruano. *Obra poética*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2000.

²⁸ Octavio Paz. *Los hijos del limo; del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974, p. 95.

un vate o inspirado y sacraliza la palabra poética: por su boca hablan los dioses²⁹. De ahí la posición elevada y totalizante de sus primeros poemas (“Lejos, desde mi colina”, “Un pueblo en las cornisas”).

Por esta vía romántica penetra en la poesía el componente fantasmagórico y alucinatorio, como testimonio de la división que comienza a operar en el sujeto, división que será transcendente, pues es ruptura con la divinidad. La separación se recrudece progresivamente hasta internarse en la figura del poeta, quien se convertirá en una voz impersonal borrando su huella elocutiva: es el Baudelaire de *Les fleurs du mal*. *Desde Lejos* y sobre todo *Las muertes* continúan la senda que experimenta un descentramiento del yo por el que se canalizan distintas voces hasta su dispersión. *Museo Salvaje*, dará paso a un recentramiento que vive el trastorno identitario desde el interior y que la ligará a la visión rimbalдiana de la enajenación. Esta división será inmanente pues es ruptura con uno mismo. Entre el romanticismo alemán y la obra de Arthur Rimbaud, media una progresiva desintegración del sujeto, afectado desde la extraterritorialidad hasta el centro de su corporalidad: “*Je est un autre*”.

Cuando el surrealismo irrumpió en la escena literaria, la figura del *voyant* conectaría la escisión romántica con la esquizofrenia del sujeto moderno, el inconsciente. Olga Orozco comparte con los surrealistas la necesidad de explorar en los arcanos del ser como medio de trascender la separación. En el caso de los surrealistas, la aspiración totalizante, desprovista del componente divino (Nietzsche había dictado su muerte), se orienta a la reposición del aura perdida del poeta en la obra de arte. Junto con ellos, Orozco experimenta una revalorización de la subjetividad del artista internándose en el terreno onírico o desatando la libertad imaginaria. Al contrario, no admitirá algunas de las facilidades estéticas a las que se entrega el surrealismo, la espontaneidad y la improvisación.

En este sentido, y acogiendo la división establecida por el crítico Saúl Yurkievich, se hallaría incluida dentro de la triple vectorialidad de la vanguardia, en “una directriz subjetivista que bucea en las profundidades de la conciencia³⁰” y que ligaba el movimiento en Hispanoamérica con los modernistas. A lo que asistimos, a lo largo de

²⁹ Cristina Piña. “El descentramiento del sujeto en la poesía de Olga Orozco.” In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 148.

³⁰ Yurkiévich, Raúl. *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus, 1996, p. 94.

esta somera exposición, es al desfondamiento religioso de la era moderna y la aparición del criticismo, que someterá finalmente a los surrealistas al yugo del desafío tecnológico y su participación histórica: el comunismo.

La ruptura esencial de Olga Orozco se produce en esa intersección que combaten todos los movimientos: la tensión entre regreso y progreso, que en su caso se resuelve en más espiritualidad. Al adentrarse por el terreno vedado de la gnóstica y las ciencias ocultas, no hace sino revolverse contra la tendencia historicista y agotar los caminos abiertos por sus predecesores. La constante esotérica presente en su poesía transmuta y explora todas las tentativas posibles: panteísmo, gnosticismo, misticismo, ocultismo. El gnosticismo, como filosofía que explora la relación del ser con la unidad, parte de la idea neoplatónica de la semejanza de contrarios: todas las partes se equivalen entre sí por ser manifestaciones diferenciadas de una misma unidad. De ahí el recurso a la analogía que se despliega en floración a lo largo del verso. De ahí también la recurrencia al rito y al conjuro como intento de aglutinar los pedazos diseminados de la divinidad y restaurar el paraíso perdido.

La analogía equipara la poesía con la magia, atribuye poderes de intervención sobre lo real, para hacer de lo discontinuo, congregación; de lo múltiple, unidad. En ese sentido, la analogía es un *eros*, al intentar un salto mortal sobre la diferencia, la insalvable distancia para anular las leyes de atracción y repulsión³¹. Para el gnóstico, la separación se traduce en dualidad, en el juego de *contrarium oppositorum*, solo solventado por la erótica del símbolo, que es su enganche y su acoplamiento: « La fonction symbolique est donc dans l'homme le lieu de passage, de réunion des contraires: le symbole dans son essence est l'unificateur de paires d'opposés³² ». El trabajo detenido con el símbolo- una apuesta sobre ciertas imágenes que reviven continuamente de manera obsesiva- Olga Orozco lo aprende de R. M. Rilke y lo perfeccionará en su lectura de los místicos:

El simbolismo de Rilke desplegaba una variedad de imágenes que expresaban sensaciones sutiles, sentimientos profundos y describía con volubilidad los fantasmas personales. En su versículo cabían imágenes múltiples, que se

³¹ Octavio Paz. *Op. cit.*, p. 101.

³² Gilbert Durand. *L'imagination symbolique*. Paris: PUF, 1998, p. 68.

metamorfoseaban en otras imágenes derivadas y presentaban una floración imaginística única³³.

Otra de las doctrinas esotéricas que infunden su poesía, es la del alma transcendental. El alma humana es mitad, parte incompleta de una totalidad en cuya búsqueda está obligada a vagar hasta reencontrarse tras de sucesivas transformaciones. El andrógino platónico contempla la unidad del ser a partir de su alma terrenal y su alma transcendental. *Desde Lejos*, inicia un itinerario que a través de los ejercicios gnósticos y la labor obstinada del sujeto por adquirir el conocimiento, trata de liberar su alma del yugo material, según las tesis que Melanie Nicholson avanza en el estudio de su obra:

Para los gnósticos el ser humano consiste en cuerpo (materia), alma y espíritu. El alma, parecida al concepto griego de la *psyche*, pertenece al cosmos, pero retiene una partícula de divinidad que los griegos denominaban *pneuma*. La función de la gnosis es liberar al *pneuma* de sus confines terrestres y reunirlo con el espíritu del cual emanó³⁴.

Nosotros tomaremos de su apunte la idea de *pneuma* o espíritu para interesarnos en la posibilidad de que sea albergado por la materia que ella trabaja y con la que convive: el cuerpo y el poema. El mundo sensible, por su parte, dificulta el encuentro con sucesivos cambios y perpetuas alteraciones cósmicas, imposibilitando la labor del sujeto, que vive la caída como fraccionamiento. La doctrina de la pluralidad, atribuye al mundo fenoménico la voluntad de hacer errar al peregrino, asaltándole con maniobras de engaño que le alejen del re-conocimiento. Formalmente, ese deseo unitario trata de colmarse con la disposición visionaria de los elementos, técnica que ejercía también Rimbaud en sus poemas en prosa. Con él coincide Olga Orozco en la conjunción de imágenes totalizantes que se suceden: el nombre brota sobre la página, como se alza el objeto ante los ojos. Los verbos, sólo aparecen en frases relativas, suspendiendo el dinamismo, y la imagen se fija en una “*totalité essentielle*” que expresa la síntesis

³³ Alberto Julián Pérez. “Olga Orozco: sueño/mundo/poesía”. In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 230.

³⁴ Melanie Nicholson. “Un talismán en las tinieblas: Olga Orozco y la tradición esotérica.” In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 194.

anímica, el microcosmos que se inserta en la totalidad. He aquí un ejemplo de ello, extraído de “El jardín de las delicias³⁵” (146) de *Museo Salvaje*:

¿Acaso es nada más que una zona de abismos y volcanes en plena ebullición, predestinada a ciegas para las ceremonias de la especie en esta inexplicable travesía hacia abajo? ¿O tal vez un atajo, una embocadura oscura donde el demonio aspira la inocencia y sella a sangre y fuego su condena en la estirpe del alma? ¿O tan sólo quizás una región marcada como un cruce de encuentro y desencuentro entre dos cuerpos sumisos como soles?

Las aproximaciones esotéricas tienen su continuación en las prácticas ocultas como método de transmutación y de cambio frente a una percepción insuficiente. La poesía de orozquiana está marcada por la experiencia del umbral o del abismo, destino último e insalvable, que solo los ritos y amuletos pueden transgredir, aun sin éxito. Sus diferentes tentativas por adquirir el dominio de las técnicas secretas emparentan su obra con el malditismo *fin de siècle*: Nerval, Lautréamont, Rimbaud. Entre sus poderes transgresivos está el de la alquimia, que permite la transmutación de la materia gracias al principio de simpatía universal, por el cual los elementos contaminan sus energías. *Museo Salvaje* experimenta con esos principios herméticos, mostrando la penetración del universo en el interior del yo por vía sensitiva, a través de fisuras y resquicios, como una fusión del sujeto con el todo. Una contaminación sensual desde el exterior que San Juan de la Cruz vivía como penetración de Dios en el ser. Emparentada con el místico, Olga Orozco vive el lenguaje somatizándolo, es decir, como una experiencia carnal en la cual están presentes la vivencia y la creencia, el cuerpo y el espíritu³⁶; al auscultar su cuerpo con la palabra, aprecia su pertenencia cósmica.

El método alquímico afecta también al lenguaje. *L'alchimie du verbe* tiene un poder mágico, transforma el mundo al nombrarlo. Un poder que Olga Orozco comparte con los místicos, Rimbaud y los surrealistas, para quienes la palabra tenía un poder reificador, poder capaz por sí mismo de crear el mundo objetivo al intervenir sobre él. En *Los juegos peligrosos* agotará todas las posibilidades de lo real y constatará un imposible que la repliega sobre sí misma. Su distancia con la tradición de la mística

³⁵ La referencia entre paréntesis corresponde al número de las páginas en la edición trabajada. En adelante, tanto para el estudio de *Desde Lejos* como de *Museo Salvaje*, me referiré a las páginas de la edición consultada para este análisis. Olga Orozco. *Obra poética*. 4. ed., Biblioteca de poesía, Buenos Aires: Ed. Corregidor, 2007.

³⁶ José Ángel Valente et José Lara Garrido (ed.). *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Tecnos, 1995, p. 127.

cristiana se manifiesta en que su creencia está pasada por el tamiz de la razón crítica moderna; aunque recupera su lenguaje y su sensualidad, su vivencia es sarcástica y precaria. Por eso su poesía está atravesada por un tono existencial y doliente que retoma de sus lecturas de Heidegger y la filosofía francesa. Contemporánea nuestra, Olga Orozco ha perdido la fe y no obstante, se retorna para exigir una respuesta. Impotente, incapaz de movilizar la fuerza que convoque a su interlocutor ausente, debe recurrir a una plegaria en la que no cree.

Un rasgo que infunde la poesía moderna de una tendencia religiosa a la vez doliente y descreída, según la reflexión del crítico Jérôme Thélot: « [Le poète est] victime de la prière, oui, mais non pas condamné par elle, bien plutôt, condamné à se révolter contre elle. Révolte évidemment de l'orgueil qui veut que les mots ne prient plus [...]»³⁷. La poesía, es impaciencia del deseo por comunicar fuera del rito y de los dogmas. Pero como apunta Thélot en el mismo libro, sometida a la arbitrariedad y la falta, llama a la oración:

Précaire, « presque risible », incertaine, dénouée de tout sauf d'effroi, faible et dépressive, à chaque mot remise en cause et sans garantie, en ceci qu'elle tient *de la prière*, comme fille en deuil de sa mère irretrouvable, et à la prière comme à ce qui, lui manquant, la constitue³⁸.

Desgarro de la poesía, que al constatar su insuficiencia, no puede sino seguir golpeando el muro³⁹. El repaso a las influencias y a las divergencias que venimos de esbozar no hace sino evidenciar una tendencia común a muchas de las poéticas capitales del siglo XX: la necesidad de restablecer una sacralidad y un contenido religioso en el mundo. En el caso de la argentina, como hemos visto, esa consagración pasa por la puesta en valor de las tendencias gnósticas como vía de conocimiento, el restablecimiento de una liturgia que sustituya los dogmas anquilosados y la recuperación del poder mágico de la palabra.

³⁷ Jérôme Thélot. *La poésie précaire*, Paris: PUF, 1997, p. 72.

³⁸ Ídem. p. 122-123. Subrayado por el autor.

³⁹ « La poésie ne serait elle pas justement ce qui nous empêche de croire à l'absurde ? » Jérôme Thélot. *Op. cit.*

1.2. “El continente sumergido”

Ya hemos señalado en nuestra introducción el eje sobre el que se moviliza la escritura orozquiana y que tiene que ver con su anclaje en el tiempo unitario y su afán por recomponer los pedazos de la separación. La transformación y la vitalidad arborescente de sus imágenes y temas, están ambas entregadas a ese fin. Su poesía es un escrutinio de las apariencias o fenómenos, a través de grietas y espejismos hasta dar con el pasaje acertado. Es una poesía a la intemperie, donde se frotan y se trastocan los signos y señales. Pero es igualmente un refugio y una arquitectura -amenazando ruina-, donde caos y cosmos convergen con orden y materia. En la tensión de ambos -exterior/interior, micro/macro-, se fundan su tragedia y su esperanza.

Los libros que sustentan nuestro análisis -*Desde Lejos* y *Museo Salvaje*-, llaman poderosamente la atención al proponer aproximaciones distintas y complementarias a su relación con el universo: una posición centrífuga, en *Desde Lejos*, donde el conocimiento del macrocosmos pasa por una desintegración total del sujeto, que tiene la capacidad de interpretar sus sentidos ocultos, y se convierte en vehículo o canalizador de los mismos. Otra centrípeta, en *Museo Salvaje*, que es un repliegue sobre el organismo como parte de otro organismo que lo engloba y a cuya imagen se comporta. Así las cosas, desarrollaremos nuestro análisis en dos partes: la primera de ellas presentará las fuerzas que, progresivamente, van minando la unidad de la voz poética hasta su convergencia con el exterior. La segunda parte se referirá al esfuerzo de ésta por, una vez constatado el riesgo de disolución, replegarse sobre sí misma, para desde ahí indagar el mundo circundante.

1.2.1. Fuerzas centrífugas:

Herencia del romanticismo, que creyó en la fusión del espíritu con la naturaleza y en el poeta como médium, la posición centrífuga transmite el orgullo del vate que contempla por encima de los hombres. *Desde Lejos* indica una distancia en relación al objeto observado. Enseguida, uno cree situarse en las alturas: “Lejos, desde mi colina” (9) o “Un pueblo en las cornisas” (14), dan prueba de una posición elevada que permite contemplar el horizonte *à perte de vue*, apreciar el objeto en toda su dimensión y

escasez. Su textura cobra entonces visos de eternidad y en su reverso se alza inmenso el vacío o el paraíso recobrado: “el jardín donde la hierba canta todavía” [“Para Emilio en su cielo” (16)], “el pálido arenal interminable” [“Después de los días” (23)] o “los cardos errantes que alimentan las hogueras” [“Donde corre la arena dentro del corazón” (27)]. El poemario está íntimamente ligado al recuerdo de la tierra natal de la autora y transmite con la misma nitidez y serenidad, la contemplación que alguna vez pudo entrever con sus propios ojos. La propia autora, describiría años más tarde la impresión que ejerció ese lugar originario de donde brotan gran parte de sus imágenes poéticas:

“La Pampa es un espacio donde nada se pierde, todo se destaca. En la llamada soledad, cada pequeño hueso, cada mata, cada piedra, pueden adquirir de pronto un relieve inusitado, insensato; se ponen a existir con una intensidad tal que hasta llaman⁴⁰”.

El cuerpo está inmerso en esa territorialidad ilimitada y con la cual comunica. A él acude con sus “distantes mensajeros”, con “el rumor apagado de las hojas sobre la juventud adormecida”, con “los pasos clamorosos de una alegre estación” [“Lejos, desde mi colina” (9)]. Un instante - al que todo poema aspira- en que cuerpo y paisaje, tiempo y eternidad son uno y lo mismo.

Michel Collot – refiriéndose a la experiencia y al trabajo poéticos- habla de ese contacto epidérmico con los fenómenos como condición esencial de apertura hacia el exterior: « C'est par le corps que le sujet communique avec la chair du monde, qu'il embrasse du regard et dont il est enveloppé. Il lui ouvre un horizon qui l'englobe et qui le déborde⁴¹ ».

Al constatar tal interpenetración de lo micro –el cuerpo, la naturaleza- con lo macro – el universo- en la obra de Olga Orozco, cabe preguntarse qué opera detrás del poema para hacernos sentir esa sensación de “impresionismo” por la cual todo parece difuso y los contornos se diluyen. Nos parece que dos factores favorecen la indistinción entre sujeto y objeto: la confusión de tiempos y espacios y el desdoblamiento de la identidad.

Así, en “La abuela” (13), poema compuesto por 20 versos blancos, la dislocación temporal concentra en el presente de la enunciación un presente absoluto que integra

⁴⁰ Orozco Olga. “Tiempo y Memoria”. In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 447.

⁴¹ Michel Collot. *Op. cit.*, p. 32.

pasado, presente y futuro proyectándose los unos sobre los otros. Las referencias al tiempo cíclico (“las vanas estaciones” v. 1), (“idénticos días” v. 2) que alberga la repetición de lo uno (“otro tiempo, otra vez, otra vez todavía” v. 14-16) y hace asomar las formas proteicas del ser (“ciertas edades suyas”, “ciertos gestos” v. 5), hacen partícipe al sujeto del ritmo cósmico. Una inclusión activa en el devenir que certifican los verbos: “Ella mira pasar desde su lejanía las vanas estaciones” (v. 1)/ “Ella interroga con sus manos” (v. 8) / “Ella recorre aún la sombra de su vida” (v. 12). La voz elocutiva dificulta la distinción al contemplar, junto al personaje, ese tiempo total y abarcador: “Sí. Ese siempre tan lejos como nunca (v. 9)”. Su pertenencia definitiva al macrocosmos se cierra en el último verso; el espacio de separación entre los versos corrobora un pasaje hacia la zona donde el alma, por haber encontrado su doble, anula la sucesión: “Ella nos mira ya desde la verdadera realidad de su rostro” (v. 19).

En otras ocasiones, el absoluto arraiga en un cuerpo que se vuelve testigo mudo de su paso, como en “La Desconocida” (48), poema compuesto por 44 versos blancos con predominancia heptasílábica y del cual reproduzco vv. 15-19:

Pero donde los días entretiejen pacientes sus coronas,
ella sintió filtrarse hasta sus venas las hondas estaciones,
el hechicero vuelo de la vida y la muerte
como dos mariposas que estremecen una ansiosa pradera.

Agentes cósmicos (“los días” v. 15, “las hondas estaciones” v. 16) actúan sobre un sujeto pasivo o desprovisto de decisión sobre su fuerza (“ella sintió” v. 16) mientras los fenómenos exteriores ejercen su labor, que siempre se encuentra en desarrollo (“entretiejen”, “filtrarse”, “estremecen” vv. 15, 16 y 19). El cuerpo es entonces un fondo confuso de lugares físicos (“una ansiosa pradera” v. 19), símbolos (“sus coronas” v.15, “dos mariposas” v.19) y partes corporales (“sus venas” v. 16), donde se van inscribiendo los signos. La capacidad asociativa del sujeto poético se extiende a todos los planos temporales para convocar presencias y anular de ese modo el transcurso lineal del tiempo (“el hechicero vuelo de la vida y la muerte” v. 18).

La posición del sujeto poético es una posición de rebeldía frente a la separación, capaz de intuir el fulgor de la divinidad en su interior: “Oh, vosotros, los inclementes ángeles del tiempo/ no me podréis quitar esta pequeña vida entre dos sueños” [“Un rostro en el otoño” (22)]. Pero no solo su cuerpo ejerce como catalizador de la fuerza cósmica a través de la concentración de planos temporales; también los objetos, al

encerrar en sí mismos las horas y los días, son portadores de una conciencia unitaria del mundo, que se superpone y que *in fine*, sepulta su historicidad, como ocurre en los versos iniciales de “1889” (Una casa que fue) (30):

Implacables cayeron,
como golpes de tempestad sobre ávidos desiertos,
aquejados duros vientos , aquellas graves lluvias,
que ascendieron pacientes las paredes,
dejando esos ramajes de quejumbrosas grietas,
esas lágrimas días y días detenidas y continuadas siempre,
esos hijos del tiempo.

La dislocación de espacios se produce a través de las experiencias de pasaje o por el desvelamiento de zonas ocultas. Una constelación de signos acecha tras “Las puertas” (19): “secretas imágenes”, “piedras borrosas”, “rincones y aposentos reservados al color de otra muerte”, son los elementos que garantizan la perennidad de la memoria para, con su concurso, vislumbrar de nuevo “el verdor antiguo de unas manos gastadas en soledad y olvido”. Una conciencia se inmiscuye en las estancias y adquiere detenidamente sus ritmos: “os contemplo otra vez desde las grietas piadosas de los tiempos” (17), experimentando en un despliegue senso-espacial, los vértigos del macrocosmos que se abisman sobre y en ella. El afán por indagar más allá de lo visible lleva al sujeto poético a internarse por puertas y paredes, ayudada de sueños, que unas veces son engaño y otras, revelación. Así sucede en “Las puertas” (19), poema compuesto de 69 versos blancos de donde extraemos vv. 65-67:

Estas fueron mis puertas.
Detrás de cada una he visto levantarse una vez más
Una misma señal que por cielos y cielos repitieron mis años
en mi sangre

La voz orozquiana, guiada por esa confusión de espacios y tiempos, nos hace intuir un *gouffre* insondable.

Gaston Bachelard, al recorrer el hogar y analizar el poder evocador de lo concreto sobre nuestra *psiché* desvelaba la potencia universal que hace temblar los goznes de lo más íntimo: « Plus condensé est le repos, plus fermée est la chrysalide, plus l'être qui en sort est l'être d'un ailleurs, plus grande est son expansion⁴² ». Sirva como ejemplo del

⁴² Gaston Bachelard. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 2012. [1^a Ed. 1957], p. 72.

potencial evocador de esa geopoética anclada en lo más concreto y cercano “El retrato de la ausente” (35), poema formado por 39 versos de arte mayor y que viene acompañado de una dedicatoria (“a Zelmira Orozco”). Reproducimos aquí los versos 15 a 22:

Sin embargo, una misma ternura en mí la reconoce unida
para siempre
a los desvanecidos aposentos, donde un tiempo letal suspende
en los espejos intangibles encajes,
estremecidas felpas que recorren la piel con palpitan tes olas
de ceniza,
relicarios que guardan inseparablemente, entre lazos azules,
esos desmenuzados recuerdos de dos seres que jamás se
encontraron,
y aéreos abanicos y sombrillas, tan lentos,
que adormecen la sangre con su soplo como envolventes
ángeles.

La acción del tiempo “letal” (v. 16) amenaza con borrar la memoria familiar, como indica la recurrencia de prefijos (*des-* vv. 16 y 19 en verde), pero los objetos del hogar mitificados – “encajes” y “felpas” recuerdan el sudario bíblico- (vv. 16 ,17 y 21 en azul) instauran un tiempo otro (“suspende” v. 16, “estremecidas” v. 17) que rige un movimiento de expansión (“palpitantes olas” v. 17) y de contracción (“adormecen la sangre” v. 22). Expansión y contracción, dialéctica de lo infinito y lo concreto, ligadas por la posición nuclear del adverbio que sella “inseparablemente” (v. 19) ambos polos en el ámbito protector del hogar. Un movimiento que empuja al desbordamiento del objeto – aliteración de sibilantes- y lo libera de su condición material, de su desgaste temporal.

La penetración de los ritmos cósmicos en los objetos ataña igualmente a la identidad del sujeto, al poner en jaque su ipseidad, que se halla disuelta en la memoria de los otros o contenida en las diferentes configuraciones del yo asociadas al pasado, como vida condicional⁴³. Los efectos cósmicos ejercen sobre él un poder disolvente, convirtiéndole en vehículo de tránsito o en caja de resonancia donde susurra el eco del universo. Difuminado, es capaz entonces de escuchar a través de los huecos por donde se cuela la unidad: “sonríen los inasibles huéspedes” (6), “yo te recuerdo en mí, guardado amor” (16), “ellos nos llaman hoy desde su amante sombra” (18). Una

⁴³ Cristina Piña. *Op. cit.*

disposición necesaria, operada por el dislocamiento y la des-affirmación del yo, que abre la puerta a la conjunción desde el interior de uno mismo. Nos parecen adecuadas para el estudio de *Desde Lejos* las palabras referidas por Michel Collot alrededor de la relación entre sujeto y objeto como fuente de la creación poética:

Il faut donc opérer une révolution copernicienne, par laquelle le sujet, au lieu d'imposer au monde ses valeurs et ses significations préétablies, accepte de se transférer aux choses, pour découvrir en elles un million des qualités inédites, qu'il pourra s'approprier, s'il parvient à les formuler⁴⁴.

Dilatación del tiempo que opera una ampliación del espacio en el que se inscribe el sujeto, dilatando también su espíritu hasta integrarse en la conciencia universal como sucede en “Un pueblo en las cornisas” (vv. 1-6):

Es un pueblo disperso por áridas distancias,
por épocas que dejan una mortal sentencia entre las piedras,
aquel que se levanta, tan obstinadamente,
como si en esos gestos repetidos a lo largo de los sueños y
desvelos
guardáramos también, la esperanzada imagen de todos
nuestros gestos,
su lejano destino⁴⁵.

1.2.2. Fuerzas centrípetas

En el caso de *Museo Salvaje*, el macrocosmos se deja sentir como fuerza centrípeta que aspira y engulle el ser individual e indefenso hacia su centro: el cuerpo es, en su lastimosa dimensión, el receptáculo donde encarnan las potencias universales. La imagen de una materialidad limitadora fue concebida por Platón para referirse a la prisión del alma, alejada de la idea y de la unidad en una cárcel corpórea. Tal separación transcendente se acompaña en Olga Orozco del ilogicismo crítico que considera la carne un sustrato rebelde e insurgente⁴⁶. Fueron los surrealistas quienes, apoyados en la falla abisal que estableció Freud, explotaron la imagen de un cuerpo enajenado y convulso, que se revuelve por regresar al estado placentario y escapa a la razón. El resultado fue una sensación de extrañamiento e inadecuación que, por familiar, causaba una siniestra

⁴⁴ Michel Collot. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Op. cit., p. 46.

⁴⁵ « Cet autre vers lequel tend le sujet, c'est aussi le monde : le lyrisme est une explosion indispensable de l'être dilaté vers l'extérieur » Michel Collot. Op. cit., p. 214.

⁴⁶ Saúl Yurkiewich. “Girri/Orozco: la persuasión y el rapto.” In *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus, 1996, pp. 231-243. Helena Usandizaga. “Materialidad corporal y visión platónica en la poesía de Olga Orozco.” In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, pp. 165–178.

desazón⁴⁷. La recurrencia de sus comportamientos malsanos, que Olga Orozco recoge con detallismo quirúrgico, nos habitúa y nos descoloca a un tiempo. El análisis freudiano destacaba el componente rutinario y casi acostumbrado con que se da cita lo siniestro:

“Sólo el factor de la repetición involuntaria es el que nos hace parecer siniestro lo que en otras circunstancias sería inocente, imponiéndonos así la idea de lo nefasto, de lo ineludible, donde en otro caso sólo habríamos hablado de «casualidad»⁴⁸”.

Pese a ello, el cuerpo es el único intermediario posible, según palabras de la autora⁴⁹, y de su conocimiento y estudio, podremos desgajar quizás el misterio del cosmos. En “Lugar de residencia” (136), anclaje explícito en el mundo, afirma ese poder de intermediación haciéndose eco del Neruda de *Residencia en la Tierra*. Un libro, por cierto, que expresaba toda la angustia y desarraigó del surrealismo en su vertiente negativa. Desde el primer verso del poema de la argentina se establece la equiparación con el Universo: “Universo minúsculo, / desplegable al tamaño de tu Dios.” [“Lugar de residencia” (136)]

A continuación, proliferan las imágenes que intentan delimitar ese contorno: “puño de cazador” (v. 3), “bolsa del avaro” (v. 4). “Corazón” (v. 8). Notemos el contraste que se ejerce entre la potencia negativa (cazador, avaro) y positiva (puño, bolsa) de los sustantivos: el cuerpo es continente abierto. Y el corazón inmediatamente hace gravitar los ritmos celestes en el poema, a partir de enumeraciones y repeticiones como un solo latido universal. Se pueden contar hasta siete gerundios que indican su acción en desarrollo: “arrojando tus hilos” (v. 22), “recogiendo tan sólo tus pequeños guijarros” (v. 23), “encendiendo fogatas invisibles” (v. 24), “convocando con tu oscuro tambor” (v. 41), “vistiendo a los desnudos” (v. 42), “transformando tu confuso inventario” (v. 43), “distribuyendo un filtro” (v. 44). El corazón es el núcleo de la ambivalencia corporal que es asidero y precipitación exterior (vv. 48-50):

Sí, tú, corazón, talismán de catástrofes,
Posado en este yo como el vampiro de todo el porvenir
Siempre a punto de abrir y de cerrar y arrojarme hacia fuera

⁴⁷ “Lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás.” Sigmund Freud. *Lo siniestro*. México: Letraccíerta, 1978, p. 2.

⁴⁸ Sigmund Freud. *Op. cit.*, p. 9.

⁴⁹ “El cuerpo es tal vez el único lugar donde asienta la huella de lo otro”. En Helena Usandizaga. *Op. cit.*

en cada tumbo

El ritmo acelarado de la acentuación aguda monosilábica (“sí, tú”) que parece sumir a la voz poética en un torbellino, se apacigua después en un compás ternario de palabras agudas y esdrújulas (“corazón, talismán de catástrofes”). En ese sentido, el ritmo – del poema y del corazón- es quien guía, por intuición vital y poética, el proceso creativo de la autora. Es decir que, esa imminencia de ser arrojada “en cada tumbo” (v. 49), es presentida como ritmo mucho antes de concretarse en el poema.

Antes de ser reflexión es experiencia, experiencia de lo íntimo y cotidiano que nos dice cómo Olga Orozco construye su obra: una observación física que impone sus irregularidades como un orden que luego transitará el poema.

No es de extrañar entonces que la desubicación, exagerada por exclamaciones e interrogaciones que apelan a un afuera mudo -“¿Y el corazón de quién? / pregunto en esta noche que pasa con sus velas fantasmas por el mundo” (v. 26)- pueda convertirse en un instante revelador para la emergencia poética. Aludí anteriormente a la constante esotérica que impregna su poesía y a los procesos alquímicos que intenta; la alquimia, según el principio de simpatía universal produce la contaminación de contrarios y del desarreglo de las funciones corporales pueden surgir sentidos imprevistos. En “Esfinges suelen ser” (140), el sinsentido con el que sus manos palpan y trocan la realidad -“Una mano, dos manos. Nada más. / Todavía me duelen las manos que me faltan.” (1)-, acerca los arcanos del universo con un simple roce de la materia⁵⁰. Incluimos a continuación los versos 35-38 del mismo poema que consta de un total de 47:

Esta es la ceremonia del contagio y la peste hasta la idolatría.
Una caricia basta para multiplicar esas semillas negras que
propagan la lepra
esas forforescencias que propagan la seda y el ardor
esos hilos errantes que propagan el naufragio y la sed.

Las operaciones mágicas, que se resuelven a menudo en frustración, dejan sin embargo vislumbrar el absoluto, como por un resquicio, en el nudo de transformaciones que sus versos ejecutan. Enseguida apreciamos un tono litúrgico en el que se enmarca la creencia (“Una ceremonia”, “la idolatría” v. 35), carcomida por la enfermedad y el

⁵⁰ “Me inquietan estas manos que juegan al misterio y al azar. / Cambian mis alimentos /por regueros de hormigas, / buscan una sortija en el desierto, / transforman la inocencia en un cuchillo, / perseveran absortas como valvas en la malicia y el error.” En “Esfinges suelen ser” (vv. 20-25).

deterioro (“el contagio”, “la peste” v. 35, “la lepra” v. 36) donde de “los hilos errantes” (v. 38) de las transformaciones surgen a menudo experiencias contradictorias, como en el juego sonoro seda/sed, que incluye la ambivalencia positivo/negativo de la indagación esotérica. Las “semillas” (v. 36) – que Neruda consideraba germen cósmico y matriz de la dialéctica del cambio- atestiguan de la multiplicidad con que el cambio se desarrolla, conformándose siempre a partir de imágenes plurales e inaprensibles “forforescencias” (v. 37).

La paronomasia citada es un ejemplo del carácter netamente sensual de su aproximación al exterior, a través de la observación interior. Al igual que para la mística, la carne, una vez despojada de sus apetitos y usos comunes es asidero de la divinidad. En “Animal que respira” (154) podemos rastrear una lista de verbos que indican esa transfusión cósmica que se lleva a cabo a través de los sentidos: “absorbo” (l. 5), “exhalo” (l. 6), “me expulsa” (l. 7), “me inhala” (l. 8). Un “asedio”, según sus versos, que induce al error y al engaño, también a la disolución⁵¹. Y como para el místico, la salvación de la voz orozquiana pasa por la negación de los sentidos y de las facultades físicas como antesala para una posible comunión: “No me sirve esta piel que apenas me contiene / No puedo tocar fondo. / No consigo hacer pie” (“Plumas para unas alas”). La repetición anafórica, que se despliega después en formas de la ausencia, estalla en una pregunta final: “ese color de **enigma**” (v. 26), “esa **urdimbre cerrada**” (v. 27), “esa **simulación** de mansedumbre” (v. 28):

¿a imagen de quién son?
¿A semejanza de qué dios migratorio fui arrancada y envuelta
en esta piel que exhala la nostalgia?

Una máxima concentración interior que no tiene otra voluntad que aquella de reintegrar a su vez el espacio exterior. Al caer dentro de sí, al auscultar sus profundidades y extrañarse de sus comportamientos, Olga Orozco no hace sino acumular en ese cuerpo minúsculo una pregunta que luego se lanza afuera, a ese “quién” o “qué” del que fuera “arrancada”. Pregunta que resuena más allá del territorio cerrado de la corporalidad y que como el rezo, se abre a los confines de un más allá inabarcable. Reacción del prisionero, que acumula su energía y se rebela contra la

⁵¹ “Aspirar y exhalar. Tal es la estratagema en esta mutua trans-/fusión con todo el universo.” En “Animal que respira” (Línea 1).

hipnosis de la enajenación⁵². La labor de Olga Orozco por llegar hasta el fondo de sí, es una lucha tenaz por arrancarle al cuerpo su temporalidad. En lo más oscuro de cada uno se halla el depósito de la inmortalidad; según las tesis gnósticas, al iniciado le corresponde acceder a la eternidad por la sabiduría, por ello su poesía rezuma de experiencias abisales: exhumar, excavar, extraer. A término de esa *fouille archéologique* encontramos vestigios donde cuerpo y universo convergen. Así su boca, que es a un tiempo “grieta falaz”, “sello traidor” y “destello apenas de (su) abismo interior”. Fisura que no obstante encierra un infinito como lo expresan las siguientes líneas pertenecientes al poema en prosa “Duro brillo, mi boca” (159) de *Museo Salvaje*:

¿Aquí no empieza acaso ese maelstrom ardiente que arrebata los cuerpos y trueca los alientos y aspira el corazón de cada uno hasta el fondo del otro corazón, y que a veces devuelve sólo un grano de sal, un jirón de intemperie en medio del invierno?

A fin de cuentas solo queda un cuerpo como interlocutor válido⁵³. En su materia se inscribe y arraiga el macrocosmos, que va depositando sus fragmentos. Testimonio de lo vivido, el cuerpo se ofrece como un lienzo donde grabar el universo, un *sfumato* que a los ojos del relicario ofrece nítidamente sus contornos o la babel ruinosa de Brueghel El viejo⁵⁴. La conjugación cósmica que resulta es plenamente abarcadora, en sus poemas encontramos elementos astrales (“terciopelo como una nervadura de tormenta”), naturales (“una antena de insecto que vibra entre los filamentos de la luz”), y fisiológicos (“sandalias de nieve (para) la explosión y la gangrena”)⁵⁵. Toda la creación inscrita desde el “Génesis” en un organismo que, fuerza es reconocerlo, se porta como única tabla de salvación, como se aprecia en “Mi fósil” (158), poema compuesto de 26 versos blancos que reducen la forma a su mínima expresión y reproducen una unidad entre sujeto y cuerpo, así aquí (vv. 1-4):

Guárdame, duro armazón tallado por la muerte en el polvo
de Adán.
Pliégame a la obediencia,

⁵² « Le souffle, qui se ramasse et sonne, sait déjà avec quelle belle ampleur va se répandre » Jérôme Thélot. *Op. cit.*, p. 35.

⁵³ “El cuerpo, de todos modos, hace posible la vida pero da la impresión de que la limita. Claro que es un buen intermediario: es el único que tenemos” Alicia Dujovne Ortiz. « Entrevista a Olga Orozco ». Buenos Aires, *La Opinión*, 22/01/1978.

⁵⁴ “Es un tropel de intrusos que irrumpen en mis cámaras se-/cretas. Violan los sellos, derriban los tabiques, estampan la/ protesta en las paredes de este negro anfiteatro donde hace sus/disecciones el silencio.” (“En el bosque sonoro”)

⁵⁵ “En el bosque sonoro”, versos 14, 15 y 17.

incrústame otra vez en lo visible con esas nervaduras de terror
que delatan mi número incompleto, mi especie miserable.

El esquema métrico recurre de nuevo a la base mínima del heptasílabo y a las prolongaciones del eneasílabo y el endecasílabo (9+7+7/7/11+11/11+7). Las medidas, casi equivalentes (3x7+3x11), señalan una repetición y una constante: la insistencia con que el sujeto clama por fundirse con el objeto. Un ritmo sostenido por los imperativos (“guárdame” v. 1, “pliégame” v. 2) que dicen el forcejeo por introducirse en la forma escasa del cuerpo/poema. De un lado, la acentuación esdrújula (“incrústame” v. 3) lleva la fuerza sonora al inicio de la palabra, a su raíz. Del otro, la forma personal es una adherencia que se imanta a ella (“-me”) queriendo completarla y habitarla. Un hogar aguerrido y áspero (“duro” v. 1 “nervaduras” v. 3, “miserable” v. 4) que opriime a la voz poética y que la sujetta (“armazón” v. 1). Un lugar marcado por la caducidad y la descomposición (“muerte”, “polvo” v. 1) que lleva en sí el estigma de la separación, la huella de la caída (“número incompleto”, “especie” v. 4). Fue “Adán” (v. 1) quien al comer del fruto prohibido del árbol de la ciencia expulsó al ser humano del paraíso e inició su andadura en el tiempo. Con él, el hombre abandonó el tiempo eterno del origen y engendró su carne mortal. Pero el cuerpo/poema es algo más que un “fósil” inservible. Es también un *repère*, un refugio que nos sitúa y nos ancla en el mundo (“tallado” v. 1 “delatan” v. 4). El cuerpo como la corteza que nos introduce en lo “visible” (v. 3) y que, al imponer un límite, nos impide caer en la disolución. La silva que domestica y templa las palabras (“obediencia” v. 2) ofreciendo una osamenta -¿un fósil?- para que no se desparramen. La diferencia queda así atada a una forma que aglutina y da sentido. Y esa forma mínima es en sí un universo, reproduce a su escala la gran contradicción del universo entre idea y accidente. En la forma está contenido el fondo, llegar a lo hondo de su cuerpo (la esdrújula se encuentra *ab origine* en la palabra), es llegar al nexo con la totalidad. El cuerpo, continente de lo micro, conecta con lo macro. Al ser sacralizado-fósil remite a excavación arqueológica y *arché* es principio en griego- permite remontar el tiempo hasta el lugar primordial y re-crear la mitología, corregir el pecado de Adán que separó al hombre de su carne.

Al analizar en el epígrafe que aquí toma fin las influencias entre lo micro y lo macro hemos querido resaltar el carácter dual de la cosmovisión orozquiana. En las páginas que siguen veremos cómo su poesía se porta como antídoto contra esa dualidad al intentar integrar en el interior del poema las contradicciones para resolverlas. El

próximo capítulo se hace eco de esa paradoja, al proponerse demostrar cómo una forma finita (el paisaje, el cuerpo y la palabra) al ser aislada y recuperada en su absoluta singularidad puede convertirse en un límite liberador, en una pasarela de tránsito hacia lo infinito.

2. La horma liberadora

Enfrentándose a la *constrainte* física del poema, como a la finitud del objeto y de su cuerpo, Olga Orozco intenta extender su poder, encontrar un nuevo uso para sus maltrechos utensilios y reinstaurar por un momento, a través del acto creativo, su plenitud. Sin embargo, esa horma – materialidad del verso y dimensión concreta de la forma- es huidiza y necesita ser tanteada continuamente. Como si obligase a la voz lírica a aproximarse sin respiro a sus vertiginosos contornos, una vez desatada, ésta le arrastra en su carrusel de transformaciones, exige un nuevo enfoque para no desvanecerse en la confusión de sus accidentes.

La siguiente parte estará consagrada al análisis de la materia que soporta la poesía de Olga Orozco y de la cual parte su cuestionamiento. La materia como base y sustento – no siempre seguro- desde donde salir a la búsqueda de significados y bajo la que protegerse cuando esos mismos significados avasallan o se hacen ininteligibles. En fin, la materia como un *ethos*, lugar de residencia que nos ancla en el mundo (cuerpo, paisaje) y como un étimo, raíz que precede y de la que emanan otras formas (la palabra). En primer lugar estudiaremos esas formas nucleares que libran la batalla contra el caos: ¿puede comportar el paisaje una tensión entre fusión y disolución?, ¿es el cuerpo cárcel o raíz y asidero?, por último, ¿la palabra, esconde o ilumina significados imprevistos?

Así, en un segundo momento, pasaremos a comentar las estrategias que permiten de un lado, fundar nuevos usos para la forma (la etimología, el trabajo de prefijación y sufijación, la riqueza léxica), y de otro, su progresiva definición (la repetición y los ritmos). Con ello, el yo poético no solo hace por nombrar exactamente, sino también por nombrarse a sí mismo. En su pelea constante hay una observación que, partiendo de las cosas, devuelve como reflejo la imagen del observador y le recuerda su propia condición. Por último, apreciaremos también una reflexión sobre su propio quehacer y el lugar que ocupa el poema: ¿Se aparenta el poema a esos objetos gastados que no pueden dar cuenta de la complejidad de sus relaciones? ¿Cómo puede restituir, en su limitación material, una sensación que fue plena y no necesitada de mediación, de signos o palabras que la traicionen? Lo que nos llevará a un tercer apartado: ¿puede la observancia y dedicación dada a la forma reconstruir un lazo con la sacralidad? ¿Exhumar la materia es una tentativa por hacer hablar a Dios o al menos, encontrar su

huella? Tentativa improbable a sabiendas de su falta, pero tentativa infatigable porque la poeta no puede dejar de hacer preguntas que nieguen el absurdo.

2.1. Constantes materiales

En este primer apartado nos detendremos en el estudio de la materia que puebla su obra. Comenzaremos por el paisaje, muy presente en su primer poemario *Desde Lejos*, como prolongación que viene a completar los signos dispersos en la memoria a través de señales y símbolos. A continuación, analizaremos la materia corporal como exploración que enfrenta a la poeta con su limitación. Por último, reflexionaremos sobre la palabra y de qué modo constituye una forma que encierra y clausura las posibilidades expresivas a la vez que abre - gracias al trabajo de la poeta- sobre un horizonte inesperado.

2.1.1. Paisaje

En *Desde Lejos*, la primera obra de Olga Orozco, ha sido señalada la importancia de la casa como refugio de la memoria infantil y familiar, también como laberinto que abre puertas y esconde secretos ante el deambular de una voz poética que intenta recomponer las señales de sus habitantes⁵⁶. En la casa se hace patente de forma paradigmática esa confrontación entre límite cerrado y apertura hacia el exterior que impregna cada objeto en su poesía.

Por nuestra parte, nos detendremos en el paisaje (entendido como territorio o geografía no como ornamento natural), por desplegar la misma contradicción y sin embargo, contrastar al menos *a priori*, con el recentramiento que llevará a cabo años más tarde el yo poético en *Museo Salvaje*. Por otro lado, la comparación entre ambos polos nos permitirá iluminar la riqueza de su diálogo. Nos interesa saber aquí si existe realmente un trasvase entre yo (cuerpo) y universo (paisaje) que permite la

⁵⁶ Selena Millares. “Olga Orozco, peregrina de la muerte.” In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 215.

identificación cósmica, el conocimiento de lo macro del paisaje abierto por lo micro del cuerpo limitado.

Michel Collot, al analizar la influencia del paisaje sobre el texto poético, recoge las palabras del poeta francés Philippe Jaccottet para hacer notar la continuidad que se establece entre exterior e interior:

Dedans, dehors: que voulons nous dire par dedans? Où cesse le dehors ? Où commence le dedans ? [...] Le dedans que nous opposons au dehors (quand nous parlons par exemple de vie intérieure) n'est nullement dedans, nullement dehors, ou plutôt seulement en un certain sens dedans : comme les ondes émises et reçues, il circule, et se matérialise s'il se heurte au dehors⁵⁷.

Esa apreciación puede hacerse extensible a la obra de la argentina, pues de los veintidós títulos que componen *Desde Lejos*, diez están ligados directamente al paisaje⁵⁸ y otros cuatro a un espacio concreto⁵⁹. Los dos grupos describen principalmente un lugar autobiográfico: el territorio de la Pampa y la casa familiar donde pasó su infancia. Al repasar los poemas notamos enseguida la comunicación que se establece entre ambos ámbitos, un ir y venir de lo abierto a lo cerrado que podemos resumir en algunas imágenes: la arena, las piedras, las ramas o los vientos de un lado, del otro los aposentos, los corredores, las paredes o los espejos. Unos y otros fijan, prolongan o confunden sus dimensiones, produciendo un tránsito que va de lo biográfico objetivo a lo simbólico subjetivo.

Mi intención en el presente apartado será demostrar cómo se produce ese cambio y señalar, además, de qué manera el paisaje, pura exterioridad, favorece la introspección interior y ayuda a la comprensión del sujeto. En efecto, como señala Michel Collot en su estudio *Paysage et poésie*, ningún paisaje es dado invariablemente sino que requiere de la participación de un sujeto quien, a su vez, es cambiante:

Si le paysage nous présente les choses en relation les unes avec les autres, ces rapports ne sont pas établis une fois pour toutes, dans quelque système clos de l'univers ; ils dépendent chaque fois du point de vue d'un sujet qui se distingue de tout autre et qui peut lui-même se déplacer⁶⁰.

⁵⁷ Michel Collot. *Paysage et poésie*. Paris: Ed. José Corti, 2005, p. 337.

⁵⁸ “Lejos, desde mi colina”, “Quienes rondan la niebla”, “Un pueblo en las cornisas”, “Para Emilio en su cielo”, “Un rostro en el otoño”, “Flores para una estatua”, “Donde corre la arena dentro del corazón”, “A solas con la tierra”, “Cabalgaña del tiempo”, “Cortejo hacia una sombra”.

⁵⁹ “Las puertas”, “1889” (una casa que fue), “El retrato de la ausente”, “La casa”.

⁶⁰ Michel Collot. *Paysage et poésie*. Op. cit., p. 367. (Subrayado por el autor).

Así llegamos a la cuestión de la perspectiva: ¿Desde dónde observa el sujeto lírico? ¿Por qué su visión nos produce una sensación de profundidad? ¿A qué interés poético obedece? El paisaje parece sugerir un horizonte escondido y siempre postergado, una línea que recula y se transforma tanto más cuanto el sujeto se acerca. Pero si nosotros ocupamos el paisaje y somos parte del paisaje, ¿este misterio no nos interpela cómo una parte constitutiva de nuestro ser? El propio Michel Collot sugiere una identidad entre profundidad espacial y profundidad subjetiva, ambas atravesadas por el cuestionamiento poético:

Le poète écrit avec son corps qui est à la fois corps percevant et corps désirant. Et lorsqu'il s'associe dans une expérience à tous égards panique à la chair même du monde, c'est la pression inconsciente de sa propre énergie pulsionnelle qu'il ressent d'un bout à l'autre de l'horizon⁶¹.

Ahora bien, espacio exterior y espacio interior se presentan en la autora argentina aparejados a un vasto dominio imposible de interpretar a ciencia cierta. Como si la capacidad cognoscitiva del sujeto quedase superada por el tamaño del paisaje y por la variedad de representaciones que acontecen sobre él, parece continuamente necesario un ajuste. Entonces cabe preguntarse cómo logra la voz poética aprehender, ya sea parcialmente, los innumerables signos que transitan ese territorio.

Veremos si existe en *Desde Lejos* un punto de partida, luego retomado por otros poemarios, para encuadrar la visión y tratar de focalizar cada una de las señales emergentes. Punto que liga su poética a la reflexión sobre el espacio pictórico y que hace de la poeta un *homo faber*, una creadora en la medida en que, al intervenir sobre el paisaje su subjetividad, ésta crea una nueva realidad. El análisis teórico del crítico francés argumenta que ningún paisaje es dado sino re-figurado a partir de la acción del sujeto:

La poésie redécrit le monde, elle n'est pas reproduction mais production, *poiesis* et non *mimesis* ; elle ne se réduit jamais à la reproduction imaginaire d'une réalité tout constituée et préalablement intuitionnée ; elle est source formatrice des images donnant accès à cette réalité⁶².

⁶¹ Michel Collot. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris: PUF, 2005, p. 109.
⁶² Michel Collot. *Idem*, p. 174.

Al mismo tiempo, si toda realidad ha sido re-creada individualmente por una conciencia subjetiva, ¿no contiene su marca?, ¿no favorece el autoconocimiento a partir de la imagen? Poema y paisaje, como sistema de signos ordenados por una conciencia, ¿no son su expresión y su traducción? Para responder a todas estas cuestiones, comencemos por estudiar la estrofa inicial de “Lejos, desde mi colina” (9), compuesta de seis versos heterométricos con ritmo heptasílabico:

A veces sólo era un llamado de arena en las ventanas,
una hierba que de pronto temblaba en la pradera quieta,
un cuerpo transparente que cruzaba los muros con blandura
dejándome en los ojos un resplandor helado,
o el ruido de una piedra recorriendo la indecible tiniebla
de la medianoche;
a veces, sólo el viento.

Apreciamos en el poema la presencia de entidades concretas que indican la continuidad existente entre interior (“cuerpo” v. 3) y exterior (“herba” v. 2). En la extensión del paisaje son intercambiables y sus densidades se filtran. Algo que parece respaldar el vaivén de las medidas métricas de los tres primeros versos, donde heptasílabos y endecasílabos transmutan sus posiciones (así v. 1= 7+11, v. 2 = 11+7, v. 3= 7+11). La composición está enmarcada (“ventanas” v. 1) en un eje horizontal que sitúa la tierra abajo (v. 2) y el cielo arriba (v. 5); por ese eje transitan (v. 5) los fenómenos a la altura del observador, sin sobrepasarle. La voz poética contempla a través de la ventana lo que sucede afuera percibiendo visualmente (“ojos” v. 4) pero también auditivamente como señalan los sustantivos “llamado” (v. 1), “ruido” (v. 5) o “viento” (v. 6). El poema, como el paisaje, se estructura a partir de una conciencia subjetiva que asiste en ese instante al paso de un plano objetivo (“arena”, “piedras”) anclado en el recuerdo biográfico, a un plano simbólico (“el ruido”, “el resplandor”). El tránsito, señalado por los verbos (“cruzaba” v. 3, “recorriendo” v. 5), está sostenido por un ritmo de escalas lumínicas (“transparente”, “bland/cura”- paronomasia implícita-, “tiniebla”) que traduce la imposibilidad de atrapar en su totalidad el objeto, como si este se diese ocultándose: momento de la “medianoche” (v. 5) en que la luz revela una hondura insondable.

El campo simbólico (“indecible tiniebla” v. 5) abre las prolongaciones del objeto a partir de la mirada de un sujeto (v. 4) que no trata de definirlo o de fijarlo sino de interrogar su alteridad. Y al hacerlo, este mismo sujeto descubre su propia otredad (“dejándome en los ojos un resplandor helado” v. 4), es decir, se re-conoce:

experimentando la profundidad del horizonte sensible, experimenta su profundidad psicológica.

Estudiemos a continuación las dos primeras estrofas del poema “A solas con la tierra” (39), compuesto de 35 versos, para intentar comprender cómo se produce ese tránsito de la visión del objeto a la aprehensión de su profundidad, y las posibilidades de conocimiento interior que ofrece al sujeto (vv. 1-11):

Para desvanecer este **pesado sitio**
donde mi **sangre** encuentra a cada hora una **misma extensión**,
un idéntico **tiempo** ensombrecido por **lágrimas** y duelos,
me basta sólo un **paso** en esa **gran distancia** que separa la
sombra de **los cuerpos**,
las cosas de una imagen **en** la que sólo **habita** el pensamiento.

Oh, duro es **traspasar** esos **dominios** de fatigosas **hiedras**
que se han ido **enlazando** a la profunda **ramazón** de los
huesos,
resucitar del **pólv** el resplandor primero,
de todo cuanto fueran **recubriendo** las distancias mortales,
y **encontrarse**, de pronto,
en medio de una antigua soledad que **prolonga** un desvelado
mundo en los sentidos.

El poema se abre con una ambigua dualidad por donde penetra la constante comunicación de lo uno con lo múltiple y la disolución del cuerpo en el paisaje: “Este pesado sitio” (v. 1) tan cercano al lugar de elocución que es en sí mismo paisaje adherido a la voz poética que está “sitiada” por los elementos exteriores. La mutua fusión y transfusión continúa a lo largo de la estrofa; un cuerpo se expande y toma las dimensiones de un paisaje (“misma extensión” v. 2, “gran distancia” v. 4 en amarillo), un paisaje se condensa agazapado en un cuerpo (“lágrimas” v. 3, “huesos” v. 7 en azul). Un movimiento en que las formas telúricas del desgaste y la desaparición (“sangre”, “huesos”, “polvo”) se ensanchan y perpetúan, corren hacia el horizonte, anulando la finitud. La voz poética (“este”, “mi”, “me”) recorre ese territorio e infunde su dinamismo (“un paso” v. 4, “traspasar” v. 6); de su mano apreciamos el tránsito que bascula de un polo a otro, azuzada por la necesidad de explicarse su propia condición, de palpar su propia raíz (“resucitar del polvo el resplandor primero” v. 8). El largo aliento de los versos acompaña ese movimiento de introspección y salida. Baste comprobar la primera estrofa donde los versos de arte mayor (13/ 18/ 18/ 25/ 18) se descomponen (siete y once) para bascular entre el recogimiento y la disolución.

Así, el paisaje no es el elemento disgregador que amenaza con perderla, sino posibilidad, tentativa de un hogar o residencia desde donde conocer y conocerse. El paisaje es el lugar desde donde habitar el mundo, su aprehensión es la medida de nuestra corporalidad. Las resonancias del morfema –en (en violeta), nos cuentan la voluntad de hacer un surco, de llenar un espacio con el tamaño de un sujeto que camina hacia su reconocimiento. La voz se está adentrando intencionalmente (“Para” v. 1) por una senda que lleva al desfondamiento, va desbrozando la maraña de “hiedras” y ramas, las capas (vv. 6-7) paso a paso hasta encontrar, en ese proceso gnóstico, la verdadera forma de las cosas y, sobre todo, de sí misma.

Pero ese proceso no es un inicio, sino un regreso, retorno anamnésico a la idea platónica, al encuentro verdadero con su alma como indica la prefijación (“re-”, “pro-”). La disposición de las claves sobre el fondo, como el correr de los cardos sobre la Pampa, invalida “las distancias mortales” (v. 9), el accidente de las horas, cediendo a una potencialidad donde se prolongan todas las vidas, incluso aquellas no vividas, a la espera de ser reconocidas (“un desvelado mundo” v. 11).

Es un escenario que posibilita la perduración, no como identificación de una esencia atemporal que la memoria acarrea, sino como presencia del presente, actualizada, y a la cual concurren en su tránsito el pasado y el porvenir. Composición que, como la pintura impresionista, confunde nuestras percepciones y no entrega la figura de las cosas sino su sensación tal y como es aprehendida por el sujeto. De tal modo que en la estrofa siguiente (v. 12-20) hallamos a la voz poética contemplando a través de unos ventanales una escena al natural donde el paisaje queda como limitado al marco que lo encierra: el poema se vuelve *ekphrasis*,

Como tierra abismada sobre la pesadumbre de indolentes
mareas,
así me voy sumiendo, corazón hacia adentro,
en lentes invasiones de colores que ondean como telas
flotantes entre los grandes vientos,
de voces, ¡tantas voces!, descubriendo, con sus largos oleajes,
países sepultados en el sopor más hondo del olvido,
de perfumes que tienden un halo transparente
alrededor del pálido y secreto respirar de los días,
de estaciones que pasan por mi piel lo mismo que a través
de tenues ventanales
donde vagas visiones se inclinan en la brisa como en una
dichosa melodía.

Mise en abîme, el cuadro dentro del cuadro y dentro del poema, la estrofa cae literalmente (“sumiendo” v. 13, “sepultados” v. 16) sobre la escena que se desarrolla afuera, en la llanura de la Pampa como en un horizonte marítimo (“tierra” = “mareas” v. 12), en el paisaje exterior, sostenida por los elementos cósmicos (“vientos” v. 12, “brisa” v. 20 en azul) que la llevan y la traen de un extremo a otro del verso. La secuencia que insufla (“flotantes”) la estrofa con aliteraciones (-p,-s,-l) –“telas” / “oleajes”, “halo”/ “pálido”- y rimas internas propone una escena pictórica donde la autora se dibuja y se observa (“pasan por mi piel” v. 19), tantea el trazo – buscando el perfil más nítido- y nos invita a participar. La visión exterior prolonga la introspección, tanto más profundo es el sondeo de su subjetividad cuanto más se aleja el horizonte (“mareas” y “oleajes” son la extensión de su conciencia “abismada”, “hacia adentro”). Ocupamos con ella una posición de testigos tras de “tenues ventanales” (v. 20) mientras reagrupa sus pedazos dispersos, en sinestesias de colores que son olores (“perfumes”/ “halo” v. 18, “visiones”/melodía” v. 20), que son oleajes que llevan a la anagnórisis hasta dar con el cuerpo justo, concreto, que respira y palpita ante el espectador. Notemos la repetición de la –v sonora que mantiene el vendaval de la estrofa sobre el sustantivo central de “ventanales” y que es la inclusión de la subjetividad en el paisaje, la manera en que un sujeto vive su confrontación con el horizonte, como lo sugiere Collot, de manera más general, al señalar:

Ce que le poète parvient à faire dire au mot, en mettant en relief tel ou tel de ses phonèmes, diphones ou syllabes, c'est, au-delà du concept universel de la chose, la manière particulière qu'il a lui-même de se porter vers elle⁶³.

Pero la difuminación y ese ambiente de dispersión cósmica que parecen sacar al poema de sus goznes, ¿cómo pueden llevar a un sentimiento radicado en lo más personal, remitir a una experiencia sensible anclada en una circunstancia concreta? Toda la apertura exterior actúa como un punto de fuga invertido, es decir, dirigido hacia el propio espectador. La fusión de lo micro en lo macro, la analogía simbolista, no parte de una resonancia intelectual sino de un temblor vital y físico que agarra cuerpo y corazón (vv. 13, 18 y 19). Una identidad sustancial entre sensación y sujeto que por la sugerión

⁶³ Michel Collot. *Op. cit.*, p. 177.

y la deformación figurativa, no apunta hacia su limitación, sino hacia una apertura que es metafísica: explora y experiencia las infinitas posibilidades del ser⁶⁴.

En efecto, nada más lejos de un ser unitario y delimitable que el sujeto orozquiano, siempre a la expectativa de recobrar un retazo de su identidad o un espejo donde mirarse. Su condición es la división, también su necesidad. Mirando por encima de las cosas y viendo cómo ruedan a lo largo del páramo, éste se halla a la intemperie y presta a entrever una señal, un destello que no mienta ni oculte la realidad del objeto. Apuesta arriesgada la de disolverse en un paisaje que lleva hasta la extenuación del yo [“ya nada me rodea.../ ya nadie me recobra con un nombre que tuve” en “A solas con la tierra” (40)]. O hasta la pérdida en tiempos y espacios que se bifurcan y retroceden [“las ventanas abiertas a otro reino” de “Detrás del sueño” (32) o el mundo que “guardaban, al abrigo de duras estaciones” en “Las puertas” (19)]. Apuesta, empero, obligada para alcanzar las múltiples perspectivas que, en un proceso constante de ajuste, den con la imagen. Michel Collot, en una reflexión general y teórica sobre la poesía contemporánea declara:

L’élaboration du bon objet et de la bonne forme suppose que soient satisfaites les exigences profondes d’un sujet. L’écriture sert de révélateur aux valeurs affectives en même temps qu’aux qualités sensibles de l’objet. Et c’est de leur réconciliation que dépend la possibilité pour un sujet de donner figure à la chose, au poème mais aussi à lui-même. Dans les épreuves successives qu’il tire du texte et de son objet, l’écrivain cherche son visage⁶⁵.

Finalmente, el paisaje se ofrece como una continuidad posible donde salvar la distancia entre la presencia y la esencia. En ese terreno baldío precisamente, el objeto se distingue en su mismidad y cobra visos de eternidad: el paisaje es un *eros* y un *thánatos*. Como *eros* anula la división y permite reintegrar el ciclo total de la naturaleza, como *thánatos* absorbe la identidad del sujeto que se anega en él, como en “Entonces, cuando el amor” (37) formado por 47 versos de blancos del cual extraemos vv. 23-26:

¡Oh, amor! Toda la fuerza oscura de la tierra está en ti
y basta siempre un nombre, una palabra apenas desprendida

⁶⁴ Bernard, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu’à nos jours*. Paris : Librairie Nizet, 1994, p. 642.

Algunas de las ideas apuntadas por la autora para la obra de Paul Reverdy atestiguan de la cercanía de ambos en sus “poemas pictóricos”.

⁶⁵ Michel Collot. *Op. cit.*, p. 201.

del mundo,
para entreabrir un cielo semejante,
un país escondido donde sobrevivimos a la incesante y muda
confusión de los días.

“Tierra” (v. 23) y “cielo” (v. 26) son los protagonistas de ese ciclo que el paisaje y el amor, como el mito, restauran y unifican. Pero para ello es necesario que la acción poética se torne trabajosamente (“a-penas” v. 24) sobre ambos y los ilumine (“palabra desprendida” v. 24), que convoque y exalte su “fuerza oscura” (v. 23) desde la nominación, como atestigua la presencia de “nombre” - que contiene al hombre, destello de la pasión amorosa- y “palabra” (v. 24). La poesía como “mantra del ascenso⁶⁶” que anula la separación y la caída y es capaz de fundar un nuevo cielo aquí abajo, “un país escondido” (v. 30) detrás de la verdadera forma del objeto (v. 25). El espacio donde se instaura el poema, isla ajena a “la confusión de los días” (v. 26), es el mismo que comparten el paisaje y el amor. Reproduzco la estrofa que sigue en el mismo poema (vv. 27- 35):

Allí el tiempo prolonga **nuestro** tiempo junto a **los mismos**
dones,
mecido lentamente por esos largos **ecos** del follaje
en que **reconocemos** **nuestras** **voces** mucho **después de**
entonces,
cuando fueron,
de **demoradas** **aún** por todo **lo imposible**.
Allí el viento conoce **desde antes que** **nosotros**
ese fulgor **dichoso** que **nos cubre** **la piel**,
ese dulce y **velado** **porvenir** **tan antiguo** como **el primer**
recuerdo
que **reposa** encendido bajo **la gran ceniza de la tierra natal**.

Espacio que poema, paisaje y amor inauguran (“allí” v. 27), y cuya pertenencia experimentamos desde lo más hondo de nosotros mismos, desde nuestra radical humanidad (“voces” v. 29, “piel” v. 33). Porque una vez fue nuestro, como declaran los artículos definidos que aíslan los objetos conocidos (“el”, “lo”, “la” en azul), los demostrativos (ese) y los prefijos en re-, lexema de la repetición (azul). Lugar re-creado por el poema y que el hombre puede rescatar cuando nombra – y se asombra justamente, cuando el objeto recupera todo su brillo y es *événemement*, advenimiento único de la eternidad. El paisaje, como el poema, otorga la oportunidad de construir un hogar,

⁶⁶ “En el bosque sonoro” (150).

un refugio común en el que asentarse: es una ética además de una estética. Lugar del tiempo fuera del tiempo, el territorio del poema/paisaje nos regresa al origen (“tierra natal” v. 35), al centro primordial del que nos alejamos después de la caída y nuestra entrada en la vida mortal. Sujeto y poema, al incidir sobre el paisaje e interrogar su sacralidad, restauran la cosmogonía, el instante de la creación (“desde antes que nosotros” v. 34). Lugar que permanece oculto bajo la “gran ceniza” (v. 35) de la sucesión y la separación pero que el poema, como el amor y el paisaje puede rescatar porque no ha desaparecido (“reposa encendido” v. 35). La labor de gnosis que guía a la poeta en su interpretación de los signos dispuestos sobre el mundo exterior, persigue ese retorno al territorio de la unión de todo en todo, de la identidad esencial. La estrofa siguiente, dentro del mismo poema, rescata su confianza en el amor como interregno donde por un momento se anula la fisura (vv. 36-37):

Este es tu reino amor,
esta profunda sombra memorable en la que penetramos
justamente.

El paisaje nos concede ingresar – por contemplación- en un dominio que está más allá de lo fundado, detrás de lo visible y al cual se accede por amor (contenido en “sombra”, “memorable” y “penetramos” v. 37): amor al objeto y amor a la palabra que lo nombra. Cuando la poeta describe el paisaje, está escribiendo su paisaje, imprimiendo su subjetividad en la realidad exterior. El poema, como la pintura, no es imitación sino que nos da a ver una realidad recién creada donde paisaje, sujeto y escritura confluyen.

Hemos visto cómo un paisaje, tan abierto e incommensurable como puede ser el de la Pampa, se encuadra y se aprehende – se interioriza- desde un sujeto. Seguidamente, vamos a preguntarnos, en un recorrido que sugiere el camino inverso, si el cuerpo puede a su vez hacerse visible exteriormente y de qué manera la relación con ese continente concreto que es el yo físico lleva hacia la exploración de un territorio insospechado. Como apuntábamos al inicio de este epígrafe nos interesará saber si paisaje y cuerpo no serían el doble filo de una misma hoja: la delgada frontera entre el fragmento y la totalidad, ¿un instante cósmico?

2.1.2. Cuerpo

El retorno a los límites de un puerto seguro ante los riesgos que amenazaban la identidad del sujeto en poemarios anteriores, se confirma en *Museo Salvaje* bajo lo que podría llamarse la cáscara del cuerpo, de cuya exploración surge el contacto entre el yo

y el cosmos. Una manera de escrutar la alteridad que tiene mucho que ver con la interpretación del paisaje, marcada por la desregulación y la desubicación del objeto que se pretende cercar. De nuevo materia física y materia poética ligadas por una labor de exhumación que, partiendo del extrañamiento, busca acceder a un conocimiento siempre postergado en más preguntas. La materia viene presentida como un puente hacia a lo otro, un sendero de tránsito en continua mutación, que exige hundirse dentro y aceptar su desarreglo para poder seguir planteando interrogantes.

Museo Salvaje apunta desde su título a una fisura y a una discordancia: el rechazo de todo objeto a ser sometido por el deseo del observador. El museo es el espacio de la exposición detallada y justificada, todo museo elabora un orden, un canon y una relación de causa a efecto entre los componentes que pueblan sus pasillos. Espacio de la mirada domesticada, sancionada por el gusto social y la tradición, en el museo actúa la cultura, penetra el ser de la historia. Por su lado, “salvaje” proviene del latín *selvaticus* (selva o silvestre), lo que no ha sido domeñado por mano del hombre y se refiere a un conocimiento primordial, fuera del orden lógico y las cortapisas del tiempo, donde la materia se rebela y borbotea en su magma originario.

Museo Salvaje, refiere igualmente una poética, al situar a su autora en el centro del cuestionamiento que anima la poesía moderna: ¿cómo liberarse del peso de la tradición – del museo- y adentrarse por el camino ignoto de la expresión personal?, ¿cómo se conjuga la tentación individual con el respeto a la herencia recibida? *Selvaticus* contiene a la silva, la serie métrica compuesta por endecasílabos y heptasílabos en rima consonante libre que puede incluir versos sin rima. Forma poética que confiere libertad al poeta por su tendencia antiestrófica y que constituye una transición hacia el verso libre moderno. Cultivada por la poesía moderna hispanoamericana ella misma deviene tradición, de donde surge la pregunta: ¿cuál es el hueco dejado a una nueva poeta para renovar y agrandar ese espacio?

De la confrontación entre naturaleza y civilización, libertad y tradición, limitado e ilimitado surge otra vez la falla y la paradoja: ¿cabe la posibilidad para un cuerpo finito de encontrar su nexo con la eternidad? ¿Puede recobrar su absoluta singularidad como ser extraño e irrepetible?

Si repasamos los 17 poemas que componen el libro, encontramos que en siete ocasiones surge la palabra “abismo”; a un lado y a otro del mismo se sitúan el museo y

la selva, el cuerpo y la naturaleza. Así, relativos al cuerpo, cuyo detalle minucioso recoge cada órgano, tejido o víscera, aparecen “piel”, “sangre”, “pies” y “cabeza” (14, 12, 16 y 10 veces respectivamente).

En cuanto al animal, en 32 ocasiones aparece nombrado, especialmente en lo que hace a “bestia” (5) y a la simbología del pájaro y sus derivados (3 y 13 para “alas” o “plumas”). Son dos partes de un mismo organismo que corresponde a la poeta desvelar en su proceso de *gnosis* escarbando sobre lo visible e inmediato. De ahí que toda indagación parta desde un lugar genésico (primer título del poemario) y que el poema brote de los pies y de los huesos, le nazca a la autora bajo la piel y se le insurja: este poemario funde cuerpo y poesía, adentramiento en un terreno inestable que es *également*.

El esfuerzo por alcanzar el re-conocimiento y la re-apropiación corporal toma prestados recursos y referencias pictóricas. Poemas como “El continente sumergido” (139), “El jardín de las delicias” (146) o “Plumas para unas alas” (149) dan buena cuenta de su parentesco con la pintura. No es de extrañar si entendemos que poesía y pintura comparten un mismo interés por desvelar la forma y por ir más allá de la reproducción mimética de lo sensible. La pintura trata de “poner a pensar la mirada”⁶⁷, es decir, de dar a ver nuevas realidades autónomas independientes de las figuraciones de lo real. La pintura crea lo visible y alumbría una nueva realidad. Pero para ello es necesaria una mirada deslavazada y sin ataduras. Una mirada que rehúya la norma y los anteojos, que sea visionaria y acabe con el sopor clausurante del museo.

Los 17 poemas proponen una aproximación pictórica en la que juega un rol importante el color y los grados de luz que inciden sobre su superficie. En nuestro desarrollo nos plantearemos si existe un ritmo pictórico en Olga Orozco como existe un ritmo poético y si ambos caminan juntos en el armazón del poema. Nos preguntaremos entonces si el cromatismo persigue -aclarando y saturando los colores- como lo hacen las herramientas retóricas tomadas del discurso poético, delimitar e iluminar las formas. A mayor intensidad lumínica parece acompañar una mejor comprensión del objeto, también una relación más directa. Al contrario, las entidades abstractas se cargan de matices sombríos. Unas veces es luz (intuición de la unidad) y otras es oscuridad

⁶⁷ Modesta Suárez. *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*. Madrid: Verbum, 1993, p. 58.

(enajenación y ruptura). ¿Anuncia el ritmo pictórico el tránsito de lo micro a lo macro, de lo visible a lo invisible? Si analizamos dos poemas como “Génesis” y “En la rueda solar”⁶⁸ encontramos numerosas referencias a la percepción visual: la gama cromática (“blanca”, “negra”, “verde”, “roja”, “color de espejo”), los órganos [“ojos” (4), “pupila”, “iris”, “córnea”] y la escala de su radiación (“resplandor”, “fulgor”, “destello”).

Abordemos la lectura de “En la rueda solar” (145), poema heterométrico de 38 versos, de los cuales reproduczo los versos 20- 29. Versos de arte mayor que oscilan entre el heptasílabo (v. 25) y las veinticinco sílabas de los versos 21, 22 y 24. A su vez divisibles, encontramos la presencia mayoritaria de heptasílabos y endecasílabos (solo varían un eneasílabo y un alejandrino v. 29). Trataremos aquí de explicar tal permutabilidad métrica:

No tiene explicación esta **córnea** con piel de **escalofrío**
con avaricia de **ostra** que incuba al mismo tiempo su **misterio**
y el **cuchillo final**;
Tampoco es razonable este **iris** que tiembla como una **flor** al
borde del abismo,
que **destella** y **se apaga** lo mismo que un **relámpago de tigres**,
que **se acerca** y **se aleja** semejante a una **selva sumergida** en
un ala de **insecto**.
¿Y la **pupila** entonces?
¿Quién puede descifrar esta **pupila cautiva** entre **cristales**,
este túnel **contráctil** siempre alerta a la **inminencia** a solas,
esta **palpitación** a medias con la muerte?
¡Basta, **mirada de fisura**, incesante **mirada de pólipos** en
tinieblas!

Observamos destacados en el poema los órganos de la visión: “córnea” (v. 20), “iris” (v. 22), “pupila” (v. 26) que corresponderían a la parte natural y “domesticada” del cuerpo, es decir, a la anatomía como museo. No obstante, tales órganos aparecen como carentes de juicio o rebeldes, indescifrables para la razón lógica (“no tiene explicación” v. 20, “Tampoco es razonable” v. 22) dejando entrever la posibilidad de un comportamiento ajeno al control de la voz poética. Cada uno de ellos lleva oculto en sí la potencialidad de ser otra cosa más libre y salvaje, pero ese estado se halla latente (“sumergida” v. 24 “cautiva” v. 26 en gris), siendo necesaria una nueva visión que

⁶⁸ El cotejo del poemario completo excede mis propósitos pero creo que no haría sino corroborar la presencia del elemento visual.

permita conocer sus verdaderas formas. Así, aparece ese momento de intermitencia que coincide con la separación de museo y salvaje, de luz y oscuridad, de ser humano o bestia: “el escalofrío” (v. 20) o “el cuchillo” (v. 21) simbolizan el instante en que se adivina una continuación para los miembros del cuerpo, continuación que es animal y que convierte en “ostra” una córnea (v. 21) y en “pólipo” la mirada (v. 29). Lo que logra el pintor al disponer los elementos de forma inusual en su tela, lo logra la poeta en su poema, haciendo emerger y dando a luz nuevas realidades, de ahí la importancia del verbo “descifrar”-deshacer lo cifrado y por lo tanto, lo oculto- (v.26). Pero para ello es indispensable en ese ejercicio de mirada desnaturalizada un continuo ajustamiento, requerido para fijar y adaptarse a la permutabilidad de las formas (“se acerca y se aleja” v. 23). Una labor de enfoque o encuadre necesaria para cercar objetos que en rigor son inaprensibles (“relámpago” v. 23, “palpitación” v. 28) y de donde surge la verdadera forma aislada (“la inminencia a solas” v. 27). La forma es la raíz de innumerables metamorfosis y el poema sondea todas ellas (“tigre” v. 23, “insecto” v. 24), intentando dar con su estado original. La permutabilidad métrica tiene que ver con la posibilidad de auscultar las formas cada vez con más detalle. Como unos ojos parpadeantes (v. 22), que ajustan la retina hasta captar la forma del objeto, el poema repite un ritmo heptasilábico que se prolonga hasta el endecasílabo (vv. 20, 21 y 22). La repetición del siete permite acercarse sucesivamente sin desenfocar (“túnel contráctil” v. 29) mientras que la elongación permite adentrarse en el territorio de la alteridad.

El acercamiento visionario al cuerpo acerca lo que le desborda y sobrepasa, una presentida otredad que lo conecta con la totalidad y que se manifiesta en la dramatización de las preguntas y exclamaciones que establecen un diálogo entre la voz poética y lo otro innombrable. Un momento de autoconocimiento en el que yo es un tú, es un extranjero (en el v. 29 podemos sentir ese espacio de elocución abierto entre el yo y su doble). Tenemos la impresión de que la propia voz es observada también del otro lado y que sus pupilas obedecen y conectan con algo ajeno. Son pupilas con vida propia, “incesantes”, avaras y “siempre alerta” como si tras ellas se escondiese alguien que, mientras contemplamos, nos contempla. De modo que regresa la idea del reconocimiento a través de la escritura. Al estudiar novedosamente el cuerpo, el yo lírico encuentra los nexos que le ligan con la totalidad pero también, re-conoce íntimamente su organismo y recupera su dominio.

Sobre el cuerpo se lleva a cabo una labor de excavación a través de los “túneles” (v. 27) y “tinieblas” (v. 29) que son el umbral del desconocimiento al re-conocimiento. El poema (ex)pone a la vista, como el museo, la parte del cuerpo que había permanecido oculta y salvaje, y al hacerlo, abre la puerta a la identificación con la unidad.

Estudiemos a continuación “Lamento de Jonás” (132), poema de 32 versos. Su título queda ligado a la leyenda bíblica, en la cual se dice que Jonás fue tragado por una ballena en alta mar y vomitado al tercer día, por desobedecer el mandato divino: “Pero Jehová tenía preparado un gran pez que tragase a Jonás; y estuvo Jonás en el vientre del pez tres días y tres noches” (Jonás, 1:17). Reproduzco aquí la primera estrofa compuesta de cinco versos donde predominan el heptasílabo y el endecasílabo (los vv. 2 y 3 son alejandrinos):

Este cuerpo tan denso con que clausuro todas las salidas,
este saco de sombras cosido a mis dos alas
no me impide pasar hasta el fondo de mí:
una noche cerrada donde vienen a dar todos los espejismos
de la noche
unas aguas absortas donde moja sus pies la esfinge de otro
mundo.

El cuerpo aparece como materia escasa “cosido a las alas” (v. 2) -la poeta como pájaro, alma elevada- y a la vez asegura las capacidades de la voz poética que no ceja en su empeño de conocimiento hasta llegar a lo más hondo de su “yo” (v. 3). El cuerpo es un umbral y una residencia que separa la limitación del infinito (“denso”, “clausuro” v. 1) y oscila entre la tensión de un espacio abierto (“aguas”, “noche”) y un continente cerrado (“saco”, “absortas”). Es igualmente un lugar donde convocar y conectar con una realidad más vasta (“otro mundo”). Al reconocer que el propio cuerpo tiene una profundidad (“fondo” que es hondo v. 3) se despierta la intuición de un más allá siempre inestable (“espejismos”, “esfinge” vv. 3-4). La presencia mayoritaria del heptasílabo en la estrofa pretende remediar la precariedad de la percepción: la poeta se adentra en esas visiones lentamente, intentando descubrirlas (heptasílabo inicial en vv. 1-2). De ahí que la estrofa, signada por la idea de lo invisible o inaprensible (véase “sombras”), sea sin embargo de absoluta serenidad y pausa. Como si un continente sólido (“Este tan cuerpo tan denso”, el heptasílabo) pudiese ser una garantía contra el caos de las representaciones. También un espacio de acogida (“donde” vv. 3-4), más amplio de lo que parece denunciar su escaso tamaño. Un espacio desde donde nos es posible indagar en la alteridad que habita nuestro interior.

En estos versos encontramos una expresión paradigmática que recuerda el espacio de inhabitación mística⁶⁹: la inmensidad íntima, a la cual se accede en tránsito y desarrollo (“pasar” v. 3), no es dada sino buscada. Requiere el ejercicio activo que logre vaciar la materia: el cuerpo pasa de ser un “saco” cerrado a una “noche” inmensa. Los símbolos de la “noche cerrada” y las “aguas absortas” señalan la conexión con la experiencia mística, sentida como caída interior. En efecto, la imagen de las aguas como espejo de la disolución interior ya había sido explotada por los místicos, como apunta el poeta José Ángel Valente en un estudio sobre la mística del Siglo de Oro:

La fontaine est le moment de la transparence absolue. À ce moment-là, il y a une enfilade de miroirs qui s'évanouissent, car privés d'images- ils ne sont que le reflet d'un regard où se consomme l'union. Unité du regard : unité de l'être dans l'œil ou le regard unique⁷⁰.

Mas al tantear su cuerpo, ¿cabe la posibilidad para la voz poética de acceder a otra realidad?, ¿surgen indicios que invitan a pensar en otro mundo?, y de ser así, ¿es el cuerpo un transmisor de esos presagios? Estudiemos la segunda estrofa del mismo poema para comprobarlo (vv. 6-10):

Aquí suelo encontrar vestigios de otra edad,
fragmentos de panteones no disueltos por la sal de mi sangre,
oráculos y faunas aspirados por las cenizas de mi porvenir.
A veces aparecen continentes en vuelo, plumas de otros
ropajes sumergidos;
a veces permanecen casi como el anuncio de la resurrección.

La estrofa continúa explorando desde lo más cercano (“aquí” v. 6) y en un cuerpo que es soporte (“suelo” cede su significado verbal al sustantivo), el surgimiento de un espacio, que por su tratamiento sagrado y ceremonial (“vestigios”, “panteones”, “oráculos”) hace presentir un horizonte más amplio que el de la propia corporalidad. Los fragmentos de esa ruina legendaria son arrastrados por el propio fluido corporal (“sangre” v. 7) y en una especie de operación alquímica donde actúa el fuego (“pira”, “cenizas”), aquellas “alas cosidas” de la primera estrofa, parecen elevarse y desembarazarse de la carga física para lanzarse hacia otros “continentes” (v. 9), como indican “vuelo”, “plumas” y “ropajes”- ¿alteración de pájaro?- (v.8), presintiendo a

⁶⁹María Jesús Mancho Duque. *La espiritualidad española del siglo XVI: aspectos literarios y lingüísticos*. Universidad de Salamanca, 1990, p. 155.

⁷⁰José Ángel Valente. *La pierre et le centre*. París: Corti, 1991, p. 81.

partir justamente de la experiencia de su cuerpo, el “anuncio” (v. 10) de otra cosa que se llamaría unidad (“resurrección”), y que el poema jamás certifica porque es emergencia, advenimiento de algo que nunca se concreta. Ahora bien, ese llevar al límite del cuerpo, ¿no permite adentrarse en el infinito exterior? ¿No se atisba lo inefable en ese horizonte que desborda el cuerpo hacia afuera?

Veamos cómo, después de la caída interior y la apertura hacia otros espacios por el reconocimiento de la profundidad íntima, la tercera estrofa lleva a un enfrentamiento directo con la alteridad y finalmente, con lo “otro” que nos constituye (vv. 11-16):

Pero es mejor no estar.
Porque hay trampas aquí.
Alguien juega a no estar cuando yo estoy
o me observa conmigo desde la madriguera de cada soledad.
Alguien simula un foso entre el sueño y la piel para que
me deslice hasta el último abismo de los otros
o me induce a escarbar debajo de mi sombra.

El primer verso es una respuesta descreída a las estrofas anteriores (“pero”). La ambivalencia del cuerpo como cárcel y como liberación se sucede por medio del juego y el engaño (“trampas” v. 12). Una presencia “está” ahí atrapada y se identifica con la voz poética (pronombres de 1^a per.) luchando por vislumbrar una esencia que intuye desde esa misma materialidad y que se aparece *in absentia* (“no” vv. 11-13). La anáfora sirve para tantejar detrás del propio cuerpo la misma alteridad de su voz (“alguien” vv. 13-15), sentida al otro lado de una separación. De un extremo la piel, como frontera hacia el exterior, y del otro lo desconocido (“soledad”, “sueño” o “sombra” vv. 14, 15 y 16) separados por un “abismo” (v. 17), que como decíamos, es la falla que atraviesa *Museo Salvaje*: el “yo” histórico y la animalidad primordial. El “foso” (v. 15) o la “madriguera” (v. 14) remiten a ese lugar donde se encuentra agazapado nuestro verdadero ser y que el poema pretende iluminar.

Y el trayecto hacia la alteridad se inicia desde un “aquí”, desde el cuerpo que se rasga (“escarbar” v. 16) para anular la diferencia entre piel y sueño, entre instante y eternidad. Ese “alguien” que a nivel macrocósmico podría ser un *deus ex machina*, se alberga en nosotros mismos y al descubrirlo – al indagar en el cuerpo como en el poema- encontramos los lazos que nos ligan a la eternidad. “Lamento de Jonás” es el segundo poema que compone el poemario y parece desconfiar de las capacidades del cuerpo para *surmonter* la diferencia. Sin embargo, como hemos intentado señalar, esa

posibilidad solo pasa por asumir su propia limitación material y explorar de forma inusitada sus secretos ocultos para hacer emerger aquello que Yves Bonnefoy nombra “une saisie de l’être comme division, une ontologie de la scission de l’être⁷¹”.

Veamos nuevamente un ejemplo de esa división que separa a la poeta de su propio cuerpo, y cómo al aislarlo y observarlo en perspectiva puede lograr recomponer una unidad. En efecto, la *perspicio* - examinar con atención o mirar con cuidado⁷²-, ilumina el objeto hasta restituir su profundidad, de manera que apunte hacia lo ilimitado, como atestigua “El continente sumergido” (138), poema de 34 versos heterométricos sin cortes estróficos, de donde extraemos los diez primeros versos:

Cabeza **impar**,
sólo a medias **visible** desde donde se **mire**
y a medias rescatada de un exilio sin fin en la **cabeza** de la
bruma.
Es **opaca** por fuera,
impermeable al **bautismo** de la **luz**,
porosa como **esponja** a las **destilaciones** de la **noche insoluble**.
Pero por dentro **brilla**;
arde en un remolino de **cristales errantes**,
de **chispas** desprendidas de la **fragua del sueño**,
de **vértigos** azules que **atestiguan** que es la **tumba del cielo**.

Advertimos al inicio el objeto de atención: la “cabeza” (v. 1), delimitada por el tamaño del verso pentasílabo. Pero no una cabeza unitaria, idéntica a sí misma sino una cabeza distinta de su imagen, de su doble. Pues “impar” (v. 2) no dice el número exacto, pero sí la falta de correspondencia, un intento por quebrar el dualismo establecido por la tradición filosófica occidental: materia/espíritu, sujeto/objeto, historia/naturaleza. Observada desde múltiples perspectivas, como traduce formalmente, casi un quiasmo, la división “cabeza”/ “a medias” (vv. 1, 2 y 3), vista de uno y de otro lado para interrogar sus profundidades, anula su división enajenante y recupera su integridad (“rescatada de un exilio sin fin” v. 3). Es decir, su horizonte repleto de matices, la otredad que el objeto esconde y que el poema, al invalidar la segmentación analítica del concepto, revela en toda su riqueza. La escisión se manifiesta en una lucha entre la luz y la oscuridad, intentando hacer visible aquello que permanece oculto (“mire” v.2, “atestigua” v.10). Encontramos entonces que la cabeza es “opaca” e “impermeable” (vv. 4-5 en amarillo) pero igualmente “brilla” y “arde” (vv. 7-8 en verde), de manera que lo

⁷¹ Citado en John Edwin Jackson. *La poésie et son autre : essai sur la modernité*. Paris : J. Corti, 1998, p. 129.
⁷² DRAE

concreto, el objeto en su finitud material, cerrado e inerte, da paso a su nueva condición, digamos, dada a luz por el poema. Así, la aliteración en -r (vv. 7, 8 y 9) que lleva hasta la esdrújula de vértigo ¿no haría pensar en el destello de relámpago, en su fulgor intermitente? Turbulencia de imágenes, en el “remolino” reverbera un quiasmo fónico (-r/-o, vv. 8 y 9) que reproduce la sensación prismática donde convergen las tres marcas de la observación: (cristales+adj./ chispas+adj.+ comp./ vértigos+adj. +prop.). Los tres últimos versos traducen ese borboteo caleidoscópico al romperse interiormente en metros más pequeños (14 que son 7+7 en vv. 8 y 9, 7+11 en v. 10). La “fragua” hermana cabeza y poema, y testimonia del esfuerzo manual de la poeta; del golpeo y la violencia con que se sueldan las palabras, se desprende un haz que restituye toda la complejidad del objeto.

El conflicto o la transición entre ambos polos se resuelve en esa porosidad de esponja que filtra la luz donde parece repelerla. El “bautismo” (v. 5) tendría que ver con ese instante de re-velación en el que el poema descubre una zona insospechada y encuentra nuevos usos para el cuerpo. Junto con bautismo, “cielo” y “tumba” (v. 10) remiten a una sacralidad y por tanto a una función recobrada. La conjunción de ambos sustantivos al final parece anular su contradicción, aceptando el carácter limitado del miembro corporal y a la vez, señalando una pasarela hacia la divinidad: la cabeza, albergue de la conciencia, elevación sobre la carne animal y caduca (“tumba del cielo”).

A medida que la voz poética explore las manifestaciones de esa división en su poemario, y constate que el cuerpo es el único asidero y vía de comunicación ¿no es posible que esa desconfianza que traslucían sus primeros poemas se convierta en una fe? Repasemos los últimos versos (vv. 28-36) de “Corre sobre los muelles” (161), poema que cierra la obra:

Has fundado tu reino en la tormenta,
bajo el ala inasible de una desesperada y única primavera.
Has acarreado herencias, combates y naufragios insolubles
como el cristal azul de la memoria en la sal de las
lágrimas
Has apilado bosques, insomnios y fantasmas embalsamados
vivos
en estas galerías delirantes que solamente se abren para
volver a entrar.
Has hurgado en la lumbre de la fiebre y el ocio para extraer
esa tinaja de oro que irremediablemente se convierte
en carbón.
Has encerrado el mar en un sollozo y has guardado los ojos
del abismo vistos desde lo alto del amor.

Tomamos comienzo en el verso 28 de un poema compuesto de 44, en donde la voz poética se acerca a auscultar el ritmo de su sangre y, bajo ese batir, a preguntarse cuál ha sido su relación de aliadas frente a la muerte, para terminar en este recuento donde expone sus hazañas casi de manera épica. El ritmo anafórico, que reproduce el ritmo sanguíneo, está llevado por una tensión de contrarios (“tormenta”/ “primavera”, “insomnios”/ “lumbre”, “ojos” / “abismo”): allí donde la sangre discurre ciegamente “acarreando” (v. 30) y “apilando” (v. 32) las frases, la voz poética parece querer detenerse y hacer emerger su “reino” (v. 30). Formalmente, la longitud de los metros versales (entre 18 vv. 30- 31 y 39 sílabas v. 33) reproduce un desbordamiento incontenible. Una voluntad de convertir lo interior en exterior, de rebrotar lo “embalsamado”, hace converger la profundidad íntima de las “galerías delirantes” (v. 33) con los elementos exteriores: los participios “encerrado” o “guardado” (v. 36) se confrontan a la voluntad de “extraer” (v. 34), “abrir” (v. 33) y sobre todo de “hurgar” (v. 33) allí donde permanece un contenido oculto. La “tinaja de oro” convertida en “carbón” (v. 35) remite a los sortilegios alquímicos y a los cambios de estado provocados por el iniciado por el tratamiento de los materiales. Declaración de derrota, pues el sortilegio invierte sus efectos y los minerales se empobrecen: el vidente ha perdido la fe en el poder del verbo para restaurar el acto creador y la palabra, que fue descubrimiento feliz, queda convertida en ceniza.

Los humores físicos (“lágrimas” v. 31, “sollozo” v. 36) se confunden con la espacialidad abierta del “mar” (v. 36) y “los bosques” (v. 32), bajo un ambiente de desorientación o *dépaysement* (“insomnio”, “fantasmas”) y de esa “fiebre” (v. 34) delirante surgen las transformaciones. Toda la importancia está en hacer ver, de la manera más limpia, lo insólito que encierra el cuerpo, y que el trasiego de los automatismos, como la sangre, había sepultado: “cristal”, “galerías”, “ojos” siguen ese recorrido en el que las arterias serían los pasillos de un museo.

Este flujo tiene, además, guarda relación con la propia poesía si pensamos en el poema como isla o “reino en la tormenta” (v. 28) y en su capacidad de revelación del instante como “única primavera” (v. 29), casi inútil en su acarreo lastimero de memorias y delirios. El poema como la sangre, siempre a punto de lograr el advenimiento, la fórmula mágica antes de que se malgaste y el oro se convierta irremediablemente en carbón. Poema y cuerpo, en fin, como una manera de iluminar la noche de la caída, de

ver el abismo con sus propios ojos. El poemario se cierra con una celebración por parte de la voz quien traslada su fe en el cuerpo y la poesía pese a ser consciente de sus insuficiencias y de su falta de poder contra el absurdo. Porque, ¿no será acaso que los dos pretenden regresar al mismo lugar? ¿No siguen ambos lanzando esa misma pregunta desde el origen que es el motivo de nuestra presencia en el mundo?

Veamos lo que dice la poeta en los versos que cierran poema y poemario:

Vestida estás de reina, de bruja y de mendiga.
Y aún sigues transitando por esta red de venas y de arterias,
bajo los dos relámpagos que iluminan tu noche con el signo
de la purificación,
mientras arrastras fardos y canciones lo mismo que la loca
de los muelles
o igual que una inmigrante que se lleva en pedazos su país,
para depositar toda tu carga de pruebas y de errores a los
pies del gran mártir o del pequeño verdugo:
ese juez prodigioso que bajó al sexto día,
que está sentado aquí, a la siniestra, en su sitial de zarzas,
y que será juzgado por vivos y por muertos.

Los versos finales (vv. 36-44) son ocasión para la voz poética de diálogo y autoconocimiento. Es una dramatización y una puesta en escena en la que la sangre, recurriendo a la prosopopeya, se prueba los vestidos – se disfraza- de “reina”, “bruja” o “mendiga” (v. 36). Es la ocasión igualmente de reflexionar sobre su quehacer y sobre la función de la poesía, esa “red” de “venas” y “arterias” (v. 37) animada por la tinta (¿la sangre?) de donde brotan los signos que pueden explicarnos. Hasta tal punto están intrincados cuerpo y poesía en su obra que el uno no se explica sin la otra y el conocimiento de ambos surge de su mutua transfusión. Así esos dos “relámpagos” (v. 38), sístole y diástole que bombean la sangre del corazón y que respiran y expiran a la lectura del poema. Apreciamos una confesión tan irreversible como el propio fluir del organismo que sugiere una necesidad física, urgente e inaplazable por escribir (Y+aún+sigues+gerundio). Ejercicio de acercamiento íntimo, de comprensión de un cuerpo que es ajeno y que está marcado por la huella de la sexualidad (“noche” – “purificación” v. 38).

Confesión de una voz que hace nítido el lugar desde donde escribe: es mujer. Las fatigas de la sangre son sus fatigas por abrirse camino (“arrastrar fardos” v. 39, “depositar toda una carga” v. 41). La sangre -la tinta del poema- va trazando su propio retrato, coincidente con la plaza de la poeta en la sociedad -maldita y desterrada-, pero

sobre todo con el de una intrusa (“loca” o “inmigrante” vv. 39-40), extraña en un ámbito que pertenece a otros. ¿A quién?, al hombre que adquiere en esta función teatral los papeles de “mártir”, “verdugo” o “juez” (vv. 41-42) y que decidirá por la suerte de su cuerpo y de su poesía. El “sexto día” (v. 42) fue el momento de la creación del hombre por Dios según el Génesis, pero ese tono litúrgico y ceremonioso es antes que nada un castigo, la maldición que caerá sobre aquellos que usurpan un lugar en la escena literaria: quienes juzgarán serán los muertos, cuando bajo el espejo de la tradición su obra quede iluminada o sepultada. Serán los vivos quienes determinarán su importancia al recuperar y reclamar para sí sus palabras, hechas ya tradición también (v. 44).

Así las cosas, podemos afirmar que el cuerpo tiene su correlato en el poema y que éste surge desde las propias entrañas como una necesidad de explicación a partir de la auto-contemplación (dialogismo entre la voz lírica y el objeto). Explicación que no aparece limitada a su condición femenina, como podría sugerir nuestro análisis, sino que se extiende a la situación del ser humano en el mundo y a la función de la poesía como expresión e interrogación en pos de respuestas. El cuerpo, como antes el paisaje, se ofrece en un despliegue que intenta hacer emergir las zonas desconocidas y el poema es esa cartografía que nos ayuda a interpretarlo. Al hacerlo, ambos están señalando su singularidad, su condición de instantes irrepetibles e inalterables entre las formas intercambiables del universo. Pero ese transcurso a través de la alteridad requiere desembarazarse de las costumbres adquiridas para ser indagación y extravío, salida hacia un nuevo territorio. Y para ello obliga a la poeta a pertrecharse de nuevas armas o fórmulas que puedan nombrar la diferencia. La palabra, desgastada e inservible por el uso, es su herramienta: ¿podrá recuperar un esplendor material donde reverberé la inmensidad de lo desconocido?

2.1.3. Palabra

La palabra se asienta en el poema para convocar la presencia de un referente exterior y como éste, ella es materia, materia verbal. La mayor parte de las veces esa materia no coincide con el referente que le ha sido asignado de forma arbitraria, más aún, lo encubre. El uso común y la práctica habitual de un discurso analítico que segmenta los objetos, aleja las palabras de su origen compartido con la cosa nombrada. La dificultad

para el poeta estriba en remontar ese camino desandado de la separación y encontrar la imagen que coincide íntegramente con la forma irreductible del objeto, ya no para encubrirla, sino para desvelarla y entregar de nuevo la sensación que un día propició.

Al leer un poema de Olga Orozco sentimos nítidamente esa emergencia de la palabra recién aparecida, del nombre intocado y reluciente que apunta a una primera vez, que para el lector es descubrimiento. Al mismo tiempo, esa palabra no es juego formal ni malabarismo de una imagen que se condensa hasta perder y ocultar su significación; al contrario, resulta clara, concisa y casi dolorida en su absoluta radicalidad. Entonces, nos preguntaremos aquí cómo logra la autora argentina apropiarse de una voz que devuelve toda su originalidad a la palabra y mediante qué mecanismos retóricos. Igualmente, analizaremos qué interés tiene el recurso a una palabra etimológica, es decir, buscada en su mismo origen, en una poética signada por el extravío, la metamorfosis y la confusión. Como el paisaje y el cuerpo, ¿podría la palabra, ese signo a la deriva, traidor pero inevitable, devenir un refugio desde dónde resistir los “tembladerales” del mundo sensible? Recogemos las palabras de Yves Bonnefoy, a propósito de la búsqueda poética por encontrar un lugar de encarnación y que sintetizan esa aspiración: la palabra como “un lieu où se réalisera le miracle d'une coïncidence entre l'image et le sensible, d'un lieu qui, de ce fait même deviendrait un foyer, et plus qu'un foyer: un espace de rassemblement⁷³”.

Se inscribe en la labor de la poeta la necesidad de encontrar una contextura para sus palabras que devuelva las propiedades de lo real, reintegrando la diversidad de sensaciones contradictorias, enriqueciendo las características del objeto, restaurando, en suma, la complejidad de su relación a las cosas. Michel Collot, en su estudio teórico, habla de un materialismo semántico, una alianza entre lengua y mundo, para referirse a esa rugosidad inusitada de la palabra poética capaz de recuperar la emoción:

Il vise à inscrire dans le matériau linguistique la matière du monde et les émotions qu'elle suscite. Tout se passe comme si matière et langage échangeaient en poésie leurs attributs : l'une y reçoit un sens et l'autre une consistance⁷⁴.

⁷³ Michel Collot. *La Matière-émotion*, p. 150.

⁷⁴ Michel Collot. *Op. cit.*, p. 70.

Así, se inicia una lucha por hacer coincidir nombre y referente, por fusionar su identidad. El primero se desbasta y pule, arrancándole los significados adquiridos por el uso cotidiano, el segundo resuena precisamente en lo inesperado de ese brillo recobrado. La adecuación del signo a su referente no pasa entonces por el acercamiento sino al contrario por su alejamiento, por señalar su naturaleza de signo y auto-referirse, logrando que tanto más concentrado sobre sí, más apunte hacia un exterior del que intenta desembarazarse.

El crítico peruano Eduardo Chirinos, en un estudio consagrado a la poeta argentina, pone de manifiesto el principio de extrañamiento que opera en su obra, y cómo el lenguaje, despojado de sus lugares comunes, logra restituir su pureza original⁷⁵. Perdido el nexo familiar que mantenemos con el lenguaje, y que nos hace olvidar su condición material, las palabras recuperan su profundidad, nos dirigen hacia una alteridad que está presente en ellas mismas, un caleidoscopio de posibilidades que se abren a partir de su propia sonoridad; la disposición particular, invita a perderse en ese bosque de relaciones complejas, a explorar las ramificaciones y los ecos, a desplegar las virtualidades incrustadas en cada nombre.

Ahora bien, si el lenguaje se vuelve sobre sí mismo y se autorrefiere, ¿no corremos el riesgo de oscurecer el poema? ¿Es posible mantener un texto abierto hacia el exterior, que apunte hacia su referencia y al mismo tiempo reivindique su naturaleza de lenguaje? La opinión del crítico John E. Jackson es afirmativa y alaba la fuerza de atracción de la palabra hacia un horizonte que ella misma encubre:

L'annulation de la fonction signifiante, soustrait, en effet, du même coup la saisie que le « je » opère de la réalité signifiée à la conventionnalité de la représentation que l'habitude a rendue banale et aveugle. Le repli du langage sur lui-même, *c'est-à-dire le geste par lequel il désigne sa propre nature de langage, exalterait ainsi paradoxalement le monde de sa référence*⁷⁶.

Comprobemos cómo se produce ese repliegue sobre la forma en uno de los poemas de Olga Orozco: “Esfinges suelen ser” (140), perteneciente a *Museo Salvaje*, que consta de 45 versos libres sin cortes estróficos, de los cuales reproducimos los versos 18-27:

⁷⁵ Eduardo Chirinos. “La infernal mampostería donde habita Dios. Sagrado y profano en *En el revés del cielo* de Olga Orozco.”

⁷⁶ John E. Jackson. *Op. cit.*, p. 106. (El subrayado es del autor).

A veces las encuentro casi a punto de ocultarme de mí
o de apostar el resto a favor de otro cuerpo,
de otro falso plumaje que conspira con la noche y el sol.
Me inquietan estas manos que juegan al misterio y al azar.
Cambian mis alimentos por regueros de hormigas,
buscan una sortija en el desierto,
transforman la inocencia en un cuchillo,
perseveran absortas como valvas en la malicia y el error.
Cuando las miro pliegan y despliegan abanicos furtivos,
una visión errante que se pierde entre plumas, entre alas
de saqueo.

Existe aquí un elemento muy concreto que se analiza (“estas manos” v. 22) y que es contiguo a la voz poética (pronombres personales y demostrativos). Hay una relación de inmediatez que, sin embargo, contrasta con la enajenación que consignan los versos: sujeto y objeto se hallan, *in absentia*, enfrentados por la repetición verbal -(Me) cambian v.6/ buscan v.7/ transforman v.8 (estas manos)-. De repente, ese referente aislado se está cargando de matices no por lo que apunta directamente a él, sino por aquello que vuelto sobre sí, nos lo hace ajeno y de ese modo mucho más presente. Un juego de tono desasosegante (“conspira”, “inquietan” vv. 20-21) que nos introduce en una lógica del absurdo: ambiente de delirio onírico y surreal donde se lo concreto verificable torna en símbolo admonitorio (“alimentos por regueros de hormigas”, “una sortija en el desierto” vv. 22-23). La relación entre las palabras produce un efecto novedoso al combinar planos abstractos y concretos (“abanicos furtivos” v. 26) y literalmente reverbera en el intercambio y tensión de luces (“sol”, “inocencia”) y sombras (“ocultar”, “noche”, “misterio”). Paulatinamente, el extrañamiento del discurso lleva al extrañamiento del cuerpo gracias al propio espesor y sonoridad de las palabras. Esas manos, ante nosotros tornan en garras de ave, casi por un abracadabra alquímico, por un frotamiento entre la materia verbal: -or, -ar, -er, -ur producen la cacofonía de graznidos de lo que más adelante será calificado de “harpías” (v. 34). Los versos están plagados de referencias al pájaro que se incrustan en el interior de la palabra (“A veces” v. 18) o se responden mutuamente (la rima aguda de “sol”+ “azar” + “error” es un azor) y que multiplican sus sentidos: la oscuridad del decir es la oscuridad del propio cuerpo. Pero para penetrar en su alteridad es necesario diseccionarlo, abrir el lenguaje y ver lo que contiene.

Las manos son una *praxis* y una *poiesis*, la poeta-pájaro, el *altazor* visionario, trabaja con ellas la palabra. El “cuchillo” (v. 24) hace pensar en un tajo o hendidura, en un dolor físico como punto de partida para la escritura. El repliegue del signo, como el

ocultamiento del cuerpo, es entonces una herida y su interior – esa temida oscuridad autorreferencial de la que hablaba- brota al exterior; las manos al fin dejan de ser ajena, se re-apropian. “Valvas” (v. 25), que en zoología se refiere a la concha de los moluscos invertebrados, contiene en su etimología la acepción de lámina para separar los bordes de una incisión quirúrgica⁷⁷. El yo poético está indagando en la raíz, en el germen del cuerpo y de la palabra y de la profundidad surge algo más nítido, la materia recuperada. El regreso a la etimología es obligado para retroceder a ese lugar anterior en que nombre y cosa se confundían, eran uno y lo mismo, como anota Michel Collot en su trabajo:

Une des manières d’aboutir à ce résultat est de restituer aux mots leur profondeur concrète en mobilisant les ressources de l’image, et en remontant jusqu’à leur signification étymologique, souvent moins abstraite⁷⁸.

Cada una de las palabras escogidas apuntan a más de un significado, llevan inscritas diferentes posibilidades de interpretación que hacen de ellas un continente profundo, indescifrabla. Es una multiplicidad de sentidos que se ramifica en el transcurso del mismo poema (vv. 32-38):

¡Y esa expresión de **peces** atrapados,
de **pájaros** ansiosos,
de impasibles **harpías** con que asisten a su propio **ritual**!
Esta es la **ceremonia** del **contagio** y la **peste** hasta la **idolatría**.
Una caricia basta para multiplicar esas **semillas** negras que
propagan la **lepra**,
esas fosforescencias que propagan la seda y el **ardor**,
esos hilos errantes que propagan el **naufragio** y la sed!

Los versos ponen en escena una representación dramatizada por las exclamaciones de la propia voz poética. La animalización de sus manos aparece adjetivada con características humanas y de nuevo encontramos ese extrañamiento grotesco y enfermizo (“contagio”, “peste” v. 33) que transmite la enajenación. Todo bajo un ambiente ceremonioso (v. 33) donde resuenan las potencias mágicas. Pero la convocatoria también se refiere a las palabras (“semillas” v. 34) y al poder que despiertan. Cada uno de esos animales son las formas sedicentes de la palabra que asiste a su propio sacrificio en el poema (“ritual” v. 32), incapaz de fijarse y de revelar su referente. Evasivas, contenedoras de una fuerza magnética y febril (“ardor” v. 37), la

⁷⁷ DRAE

⁷⁸ Michel Collot. *Op. cit.*, p. 190.

escritura poética (“caricia” v. 34 sobre la página) las disemina para, al contrario que la prosa, liberar el campo de posibles. Materia desasida y descontrolada, la palabra es un signo en continua mutación cuyos efectos son imprevisibles (“lepra”, “seda”, “sed”) y cuya forma es inaprensible (“fosforescencias”, “hilos”). Si observamos los versos 5 y 6 -artículo+ sujeto+ proposición relativa- comprobamos la duplicidad, los sentidos paralelos que la palabra engendra emparentando dos sensaciones distintas y tan contradictorias que aparecen en un quiasmo (seda/sed-ardor/naufragio). Las palabras son traidoras que se “multiplican” (v. 35) y que se revuelven contra su amo, la mano que intenta domesticarlas; palabra y cuerpo están unidos en la lucha de la poeta contra la forma rebelde. La “seda” (v. 35) es la imagen tanto de la belleza material salida del gusano, aquél que descompone, como de la palabra que se deshace en trizas una vez utilizada, incapaz de completar el sortilegio. Es la emergencia de la sensación recuperada, el ¿imperativo? “¡sed!” (v. 38) que crea las cosas, ya no señal o índice, sino ser en sí⁷⁹.

Pasemos a continuación a estudiar un poema correspondiente a *Desde Lejos*, para analizar de qué manera se manifiesta en dicho poemario la materialidad de la palabra. Se trata de “Después de los días”, poema de 31 versos blancos y del cual transcribo la tercera estrofa (vv. 10-18):

Serás el mismo viento tormentoso de agosto,
huracanado y redentor como la plegaria de un tiempo
arrepentido;
serás, cuando la noche, esa visión luciente que responde en la niebla
a una señal de oscuro desamparo;
tu voz tendrá un sonido humilde y temeroso
porque será el rumor doliente de los cercos que guardaron
tu infancia,
al desmoronarse;
y tu color será el color del aire, dulcemente amarillo,
que las hojas de otoño desvanecen para sobrevivir.

El poema, cuyo título se refiere al momento posterior a la muerte y al retorno a un panteísmo en la naturaleza, recoge la sensación exterior (“vientos”, “niebla”, “hojas de otoño”) y la hace suya (“tu infancia”, “tu voz”, “tu color”) reproduciendo a escala personal la impresión de deterioro cósmico (“desamparo”, “desmoronarse”,

⁷⁹ “Por el poder del verbo, el poeta se ha entregado a toda suerte de encadenamientos verbales (...) para coincidir con el soplo y el sentido de la palabra justa: del sea o del hágase”. Olga Orozco. “Alrededor de la creación poética”. In Olga Orozco, Ana Becciu, and Tamara Kamenszain. *Poesía completa*. Buenos Aires: Hidalgo, 2013.

“desvanecen”). Compuesta de nueve versos heterométricos (14/ 7+14/ 7+14/ 11/ 7+8 /14+7 / 7/ 11+7/ 7+10) que sustentan el desfondamiento material, la estrofa se apoya en una repetición que vuelve continuamente sobre su eje (un tú que encuentra su identidad en el cosmos, serás + cópula comparativa), como si ese correr aéreo ampliase el verso para de nuevo volver a su centro. La repetición tiene, por otro lado, un sentido oracular y profético (“serás”) que infunde religiosidad a la estrofa. La aprehensión se lleva a cabo por los sentidos (voz, visión, oído, olfato) imperando la prosopopeya (“tiempo arrepentido”, “rumor doliente”) por la cual el mundo refleja la subjetividad del “yo lírico”. A su vez, las palabras se contaminan por sus sonoridades creando un eco: la aliteración -s/ -r y las rimas vocálicas internas fusionan y aglutan la materia verbal en que cae inmersa la voz poética: yo y naturaleza se funden en un *eros* (“temeroso”) que invierte la discontinuidad. Michel Collot, en el estudio teórico antes citado, señala la capacidad de las equivalencias fonéticas para traducir la indefinición entre sujeto y objeto:

(...) établir un écho d'un mot à l'autre, peut-être un moyen d'esceller l'étreinte du sujet et de l'objet : la distance entre le souvenir ému et le lieu émouvant est abolie par le pouvoir de la voix qui l'évoque⁸⁰.

Para resaltar esa tensión entre las palabras es necesario un distanciamiento que señale su insularidad y a la vez las confronte. El espacio en blanco tiene esa función aislante y unificadora al mismo tiempo, por la cual cada una se destaca individualmente. Notamos en la estrofa la presencia del mismo, dando lugar a un profundo vacío entre los versos por donde atraviesa el silencio y ese viento que recorre la escena. Por último, cabe destacar en esta estrofa la presencia de la hipálage, que refiere una relación antepredicativa entre sujeto y objeto y que devuelve a la palabra su relación directa con el mundo. El desplazamiento del calificativo que lleva al “viento tormentoso” (v. 18) la redención inscrita en la “plegaria” (v. 19), y hace del “color amarillo del aire” (v. 35) una fusión con “las hojas del otoño” (v. 36), produce un efecto totalizador donde la palabra no queda separada de su referente:

La pratique du double sens et de l'hypallage exprime l'indistinction entre le mot et le monde, entre le corps et l'esprit (...) une certaine indistinction entre la forme

⁸⁰ Michel Collot. *Op. cit.*, p. 235.

et le contenu d'expression, le sujet et l'objet. Il s'agit d'énoncés synthétiques et non analytiques, ignorant l' articulation entre sujet et prédicat⁸¹.

En resumidas cuentas, lo hasta aquí expuesto ha tratado de estudiar un retorno a la materia como garantía frente a la dispersión del mundo fenoménico. Apuntábamos al inicio el riesgo que corría la voz poética por anegarse en la disolución y la desaparición. La materia ofrece un enclave y un arraigo que como hemos intentado demostrar se crea a partir de una observación cuidadosa. En el caso de la autora argentina, la raíz que sitúa y sujeta en el mundo es el cuerpo. Igualmente, hemos argumentado que en la materia sobre la que trabaja convergen una parte visible y otra invisible; a partir de la primera se penetra en la inmensidad de la segunda. El análisis del paisaje, el cuerpo y la palabra nos ha conducido al centro de la reflexión sobre el espacio, intentando señalar su ambivalencia. De un lado, la necesidad de reducirse a un marco seguro. De otro, la voluntad de extender sus límites (los del cuerpo y la palabra) para ser capaz de encontrar respuestas. Una búsqueda que intenta hallar la forma esencial de las cosas para recuperar su integridad. A continuación veremos cómo se fija esa forma esencial.

2.2 Materia desasida

El apartado siguiente tratará de sacar a la luz las estrategias que permiten desembarazar a la forma de su limitación y de su inadecuación para transmitir la riqueza de lo real: la etimología, el trabajo de prefijación y sufijación, la riqueza léxica. Igualmente, intentaremos detallar los mecanismos que permiten profundizar en una definición más acertada y compleja (la repetición y el oxímoron), delimitando progresivamente el objeto hasta aislarlo, retirando esas capas que lo han ido encubriendo por la nominación común hasta perder su imagen primigenia.

Toda la reflexión poética de Olga Orozco gira alrededor de su preocupación por la forma –el paisaje, el cuerpo y la palabra-, de cómo liberar su contenido, expandir y hacer visible lo que oculta, revelar en su finitud y en su mismo desgaste, su caudal de

⁸¹ Michel Collot. *Op.cit.*

sentidos. Mi intención será aquí cuestionar cómo ese límite corporal y textual se convierte en libertad.

Para responder a estas preguntas analizaremos “Lugar de residencia” (136), poema largo compuesto de 51 versos donde predominan los de arte mayor sin rima. Convertibles a su vez en unidades más pequeñas según la lectura – mayoritariamente heptasílabos- y con una tendencia hacia lo impar, anunciando así un desequilibrio. En ellos, la silva actúa como apoyatura y osamenta a la vez que, como veremos, impone una medida que aporta soltura a la voz:

Universo minúsculo,
desplegable al tamaño de tu Dios.
Te pareces a un puño de cazador que expresa hasta la sombra
de su presa,
o quizás a la bolsa del avaro repleta de monedas sin comunión
y sin destino.
Ni crujidad, ni riquezas.
Es a ti a quien apuntan y no tienes más oro que la borra de
alguna alucinada primavera.

Tenemos seis versos cuyo esquema métrico, divisible en otras medidas, es el siguiente (7 / 11 / 12 / 11 / 11 / 7 / 9 / 7 / 7 / 7 / 16). El primer verso introduce la sensación de un esquema conciso así como la voluntad de detallar un molde o de delimitar el objeto. Reducido al heptasílabo, ese universo que es un solo “verso”, es mínimo, queda abarcado en su envergadura definitiva. Encontramos una fuerza y una medida que contrae e impide el desarrollo de los versos, limitando su talla a “puño”, “presa” o “bolsa”. Una sensación de reclusión corrobora el sentimiento negativo que invade los versos (“ni”, “no”, “sin”), impidiendo que cobren impulso. La silva libre, el cuerpo donde está entallado el verso, es literalmente un corsé que “expresa” las “sombras” (v. 3) de la tinta al comprimir las palabras. Y no obstante esa silva que es, no lo olvidemos, también un corazón – pues la reflexión poética parte del umbral físico del cuerpo-, contiene una posibilidad seminal de apertura hacia el exterior que ella misma va buscando como señalan “cazador” o “destino” (vv. 3-4).

El salto que va de museo a salvaje, de tradición a barbarie, de medida a libertad contiene la posibilidad de una revelación, de un encuentro con el verdadero ser de las cosas que es “comunión”, “oro” o “primavera” (vv. 4 y 6). Pero para lograr ese salto es

necesario escarbar en las propias palabras, desligarlas de sus viejos usos, penetrar en su condición originaria jugando con la multiplicidad de sus sentidos: “del avaro” ¿aliteración de devora; el poema-corazón que se come al cuerpo, la forma que se desgasta y se corrompe en su propia materialidad? , “alucinada”, la luz o la nada en esa búsqueda que es siempre doble confusión, imagen que brilla y luego se pierde. Importancia de sondear el étimo de las palabras para establecer un lenguaje propio, capaz de nombrar lo inefable, jugando con los prefijos, por ejemplo, (“des-plegar”, “(ex)primir”) para des-asir una materia que se antoja aplastante.

Y a pesar del juicio negativo y agónico que transmiten esos versos, ¿puede esa horma crecer y expandirse hacia un más allá que la sobrepare? ¿Ha de ser forzosamente un impedimento o una clausura? Parece, más bien, un espacio de acogida, antes de cada embestida. Porque como la glándula que palpita dentro del pecho, este poema sostiene un doble movimiento de expansión y contracción similar al de todo organismo biológico y que es el ritmo dual que alienta toda su poesía: visible e invisible, finito e infinito, vida y muerte son contiguos. Reproducidos en el poema bajo un solo latido, esos pares se hallan en incesante transfusión: corazón/ cuerpo, silva/poema, tradición/ libertad, yo/universo. Entrar en una forma – la silva- tiene que ver además con un postulado filosófico, su fe en la materia bruta y reconocible ante la variabilidad de lo fenoménico. Nos planteamos si las medidas de la silva no actúan como el trazado de un electrocardiograma, es decir, anotando las palpitaciones de ese corazón que, reposado en el heptasílabo, sondea cuidadosamente y recobra su aliento. El mismo que se lanza después, en el eneasílabo y endecasílabo, a buscar más lejos, a caer en lo insondable y se atora y se estremece y regresa al siete para recuperar su ligereza.

Veamos los siguientes versos (vv. 11-14) para comprobar ese planteamiento. Su esquema métrico⁸² vuelve a mostrar la presencia dominante del heptasílabo.

Sí, sí. Sepultado de un tajo en lo más hondo de la selva
nocturna,
debajo de unas aguas que se entreabren al soplo del amor
y se cierran de golpe al roce de la piedra,
así estás, como un pájaro en exilio, en la jaula del pecho.

⁸² Reproduzco los cortes que yo mismo he operado : 9+12/ 7+11+7+7/ 12+7/

Los versos se inician con una afirmación que sin embargo, parece negar lo que afirma. Porque está corroborando la impresión inicial – la limitación de la forma- y al mismo tiempo algo va a sobrevenir para contradecir sus palabras que, por cierto, han cambiado y son positivas. Ese “sí” (v. 11) casi imprecativo trata de movilizar una fuerza de ruptura, un movimiento que deshaga el marco. Apreciamos que lo que antes parecía sellado (las cláusulas negativas) aunque todavía permanece oculto (“sepultado” v. 11, “debajo” v. 12), está amenazado y a punto de brotar al exterior por obra de un “tajo” (v. 11) o “soplo”, infundido por “amor” (v.12): el amor a la palabra y el amor al cuerpo permite salir de la enajenación. La repetición (sí, sí /así) y los ecos internos (exilio, exhiben), las aliteraciones (“sepultado”, “selva”, “soplo”, “golpe”, “piedra”) están fisurando, como el bombeo del órgano, ese cuerpo en el que el poema se sustenta: esa “selva nocturna” (v. 11), la silva que opriime las palabras, va a desbordarse como “unas aguas que se entreibren” (v. 12). La idea de un fondo aprisionado en una forma que lo ¿protege? queda reflejada en la imagen del “pájaro en exilio” (v. 14), símbolo que determina la búsqueda hacia un exterior donde las cosas puedan finalmente coincidir con su referente, donde todo sea epifanía: cuerpo recuperado, poema desatado, corazón en unión con la totalidad. Los cuatro versos anteriores concuerdan todavía con el esquema métrico de la silva (9+12/ 7+11/7+7/12+7) pero hay una grieta en devenir, un remolino que está disolviendo la forma desde el interior y que estallará en la pregunta posterior (vv.15 -18):

¿Y el corazón de quién?
 grito hacia el tiempo todo, vuelto columna helada hasta las
 nubes.
 ¿De quién sino de todas las criaturas que prolongan
 tu credo sin saber;
 que exhiben una máscara, un número, una especie, lo mismo
 que un estigma de la separación?

El verso se contrae retomando la medida del heptasílabo, retornando a la medida⁸³ del reposo luego de un sondeo exterior; es decir, la forma es el impulso y el respiro anterior al vuelco hacia un más allá que no puede responder pero que se busca. Lejos de impedir la expresión, la silva es la garantía de una unidad en la dispersión. También la seguridad de una ligereza y la serenidad de un ritmo más pausado cuando la solidez del

⁸³ 7/ 7+12/ 14+11 7+11+11

edificio amenaza con caer. Sin embargo, el retorno a un metro más pequeño y por lo tanto a una forma bien concebida, no parece ser un ahogo sino más bien un *rebondissement*. Porque la pregunta se arroja como advocación hacia el afuera que circunda el poema.

Como explica Jérôme Thélot en su estudio sobre poesía y plegaria, « nommons prière cette ouverture à l'outre-forme qui se produit dans les formes, qui les excède et qu'elles visent »⁸⁴. La pregunta inaugura en el poema un desbordamiento que lleva del heptasílabo a un verso mucho más largo (8+13/914+10/9+11+11) y que se aprecia tipográficamente al contemplar el poema⁸⁵: el blanco separa palabras y versos, como si aquella obstrucción hubiese sido perforada por el ritmo indomeñable del corazón. Notemos el carácter prospectivo de esas preguntas que tiende hacia un exterior preexistente: “grito” (v. 16), “hacia” (v. 16), “hasta” (v. 16), “prolongan” (v. 17); a la vez que quiebran la barrera de la forma tantean una alteridad que se halla fuera de la misma y que está por emerger gracias a la insistencia con que los versos la modelan. Se trata aquí precisamente de iluminar la forma esencial que aguarda por detrás (“lo más hondo de la selva” v. 11) de su forma accidental y cambiante, un estado en que forma y fondo coincidan y todo sea identidad.

Ahora bien, si los diques se han roto, ¿cómo es posible que el poema no se derrumbe? La búsqueda orozquiana parece estar sostenida por un ritmo inagotable que al tiempo que agrieta desde adentro la forma, otorga una elasticidad métrico-prosódica que permite su extensión. Según señala Michel Collot en su análisis sobre la materia poética, es dicho ritmo el que hace existir al poema, ser fuera de sí, empujando su horizonte de expectativas:

“S'appelle rythme le mouvement plus ou moins caché par lequel ce qui n'est pas encore est déjà ou est entièrement dans ce qui est. Il existe constamment vers ses horizons de passé et d'avenir, les rappelant et les appelant, selon un jeu complexe de demandes et réponses, dans lequel la réponse relance et déplace constamment la demande”⁸⁶.

Si observamos los versos citados encontramos ese ritmo – proveniente del pasado (“Y” v. 15) y prolongado hacia el futuro- en la repetición anafórica “de quién” (vv.

⁸⁴ Jérôme Thélot. *Op. cit.*, p. 75.

⁸⁵ Remito a la edición de trabajo para apreciar en toda su nitidez la disposición. Olga Orozco. *Obra poética*. 4. ed., Biblioteca de poesía, Buenos Aires: Ed. Corregidor, 2007, p. 136.

⁸⁶ Michel Collot. *Op. cit.*, p. 286.

15/17), “todo/as” (vv. 16/17), “sin/sino” (v. 17) y sobre todo en las frases relativas por las que un ente concreto (“criaturas” v. 17) va perfilándose a través de sus múltiples derivaciones. La oración relativa persigue esa materia huidiza que a cada embestida va afinándose, siempre elusiva y a la vez asediada por la repetición (“una”, “un”, “una” v. 18). Sin marcas modales, pues no hay un solo verbo en frase principal (“grito” parece ser un sustantivo), el ritmo intenta restaurar un espacio de indefinición de la forma, donde la materia se confunde y termina la división: una sintaxis que yuxtapone los términos de lo real hasta dar una imagen total y abarcadora en su integridad afectiva. La sensación se ve confortada por las aliteraciones (“cri-”, “cre-” v. 17 nos llevan a la raíz latina de gritar, *quiritare*) y está basada en una labor que, como declarábamos, se apoya en la riqueza lexical de la palabra y recupera su esplendor material en un ejercicio de orfebrería. El trabajo con el ritmo y la materia está destinado a superar “la máscara”, “el número”, “la especie” (v. 18), es decir, la segmentación analítica del mundo, en la que se basa el lenguaje y que la forma poética – la silva-, por ser construcción intelectual, respalda. No obstante, existe la esperanza de una horma liberadora, de un molde que no nos haga perder pie, que sea la base para el salto. Veamos estos versos que continúan el poema (vv. 19-20):

¡Esa sangre dispersa e infranqueable, multiplicada en tantas divisiones;
¡Esos muros errantes, con sus puertas tapiadas y su consigna de olvidar!

Somos partícipes de una sensación de clausura (“infranqueable”, “tapiadas”, “consigna” vv. 19-20) que la propia forma, desembarazada del rigor métrico, contradice. El verso se extiende, aumenta su escansión y tiene el aliento de la frase exclamativa que lo empuja. La materia verbal, ese “muro errante” (v. 20), no aparece dividida, sino que al contrario se contamina y roza: son frases nominales que desoyen la separación entre sujeto y objeto, enumeraciones elusivas⁸⁷, la discontinuidad y el agujero, producen una impresión total: “¡esa sangre!”, “¡esos muros!” hacen de la palabra y del objeto un advenimiento simultáneo. Un ritmo crea la forma, la va desvelando en su avance, y la exclamación certifica ese descubrimiento fundador⁸⁸. Al mismo tiempo trasluce una sensación de inestabilidad (“dispersa”, “errantes” vv. 19-20)

⁸⁷ “El uso de la elusión, paradójicamente no significa privación, sino que agranda la afirmación a lo infinito”. Soledad García Mouton. *Poética del sujeto místico según San Juan de la Cruz*. P. 192.

⁸⁸ L'affirmation d'existence est prospective, fondatrice, elle ne renvoie à aucune antécédente. (Les choses) vont naître du dynamisme du poème, même si celui-ci les décrit comme distantes de lui. John E. Jackson. *Op. cit.*, p. 54.

que el esquema métrico intenta contener. La palabra y el cuerpo parecen amenazar con la disolución (“multiplicada” V. 19) o el ocultamiento (“puertas tapiadas” v. 20). Son materia en rebeldía que la horma puede domeñar. Al aportar una norma o un esquema, palabra y cuerpo quedan concentrados y por decirlo así, recogen sus pedazos, facilitando la aparición de un sentido.

Los versos contienen una fisura animada por el oxímoron; el contraste creado de la comparación entre “sangre dispersa” y “muros errantes”, crea una inestabilidad que la medida⁸⁹ (también la nominación acumulativa y aglutinante) trata de sujetar. En lugar de replegar la palabra, la paradoja libera su contenido, haciendo emerger una imagen que los propios versos vehiculan formalmente y que es vuelco hacia el exterior, *dépassement*. John E. Jackson, señala en su citado estudio, el poder liberador de la paradoja:

Le choc de l’opposition modifie l’identité des éléments contrastifs en créant au sein de cette identité une relation à son contraire qui la dynamise en l’empêchant de se replier statiquement sur elle-même⁹⁰.

Y a continuación, pasamos a unos versos (vv. 21- 25) donde se produce un recentramiento y posterior salida, como si, al seguir del corazón, el poema batiese por el regreso a una forma y su abandono, una lucha entre límite e infinito:

Y tú, aquí, corazón, cerrado laberinto,
Con tu monstruo interior como un rehén perdido,
arrojando tus hilos en una red que choca contra la misma
costa,
recogiendo tan solo tus pequeños guijarros- tu soledad
insoluble-
encendiendo fogatas invisibles a modo de señal detrás de estas
murallas

Los dos primeros versos (7+7/ 7+7) contrastan en su recogimiento con la expansión posterior (12+10/ 7+7+7/ 11+7+7): regresamos al objeto concreto desnudado de sus apariencias. La horma es el sustento al que regresar para lanzarse aún más lejos.

El título del poema, “Lugar de residencia”- un heptasílabo-, indica esa necesidad inevitable de cohabitar con una forma – el cuerpo, el poema- que impida la pérdida y el

⁸⁹ 11+11/7+7+9

⁹⁰ John E. Jackson. *Op. cit.*, p. 111.

extravío, pero que no es límite sino puerta hacia lo otro. Después de salir a tientas a buscar en los dos versos anteriores, se hace necesaria una pausa, el heptasílabo (“Y tú, aquí, corazón” v. 21). De nuevo se impone una frontera (“cerrado”, “interior”, “rehén” vv. 21-22) pero no es sino para partir más lejos, e intentar recomponer un sentido en esa cartografía de signos. Así, el ritmo sostenido por los gerundios (“arrojando” v. 22, “recogiendo” v. 23, “encendiendo” v. 25) que es tiempo en devenir, permite a la poeta no caerse y al poema (“laberinto” v. 21, “hilos”, “red” v. 23) seguir interrogando la forma que se encuentra al otro lado de la materia verbal y física (“detrás de estas murallas” v. 25). Las prolongaciones de la prosodia, cercanas a la prosa, la imposibilidad del canto que se anega en el silencio del blanco, son síntomas de la plegaria⁹¹, del llamamiento a una alteridad que sobrepase y dinamice la precariedad del poema (“pequeños guijarros” v. 24) que es, por otro lado, el único recurso, luz y guía (“encendiendo fogatas invisibles” v. 25), en la confusión del devenir.

La batalla contra y desde la forma tiene un correlato visual que emparenta su poética con el cuestionamiento pictórico. Si atendemos a los versos anteriores encontramos una representación plástica donde la vista tiene un rol principal pero contradictorio (v. 25). La percepción verdadera no resulta de la visión. Al contrario, es necesario conocer intuitivamente sin las imposiciones de la vista domesticada. El poema hace ver, ilumina aquello que no puede ser nombrado y que el propio signo parece ocultar. El ámbito de lo no-visto-aún se penetra a través de la profundidad subjetiva – el corazón- y no por la elaboración intelectual. Una contradicción compartida con los místicos para quienes el estado de máxima contemplación no podía ser transmitido verbalmente y se aparentaba a la oscuridad. Asistimos a la emergencia de una realidad puesta ante los ojos por los demostrativos (“esa sangre dispersa”, “esos muros”) no como imitación figurativa y falseada sino como realidad bruta, apuntando hacia sí misma.

Desde finales del siglo XIX, la pintura trata de deshacerse de la representación intelectual que copia la naturaleza. Y lo hace indagando en una expresión que devuelva la integridad de la sensación, la experiencia íntima del objeto. Así, por ejemplo, el arte abstracto o el suprematismo de la vanguardia rusa ponen de manifiesto el material pictórico, a través del contraste cromático y de sus efectos sobre la superficie de la tela,

⁹¹ Jérôme Thélot. *Op. cit.*, p. 125.

dirigiendo la atención no hacia un referente exterior al cuadro sino a la propia obra en su sustancia hecha de pigmento.

En los versos enumerados encontramos un procedimiento similar. La abstracción, la fusión de la forma que acontece en las frases nominales, no favorece su disolución u ocultamiento, al contrario persigue su advenimiento en tanto que materia. La ruptura que se produce en el interior del verso, esas incisiones de la elusión y la fragmentación (las comas, la carencia de nexos conjuntivos vv. 19-20), aspiran al surgimiento de una totalidad esencial, de una contemplación inmediata que, como la pintura moderna, no apunte oblicuamente fuera del marco sino que sea: “¡esos!” es la realidad del cuadro/poema, emergencia, chispa de una visión autónoma y no subsidiaria del mundo sensible.

Los “guijarros” y “fogatas” son la materia primigenia, el humus y el detritus, la tinta /sangre con que se escribe el poema. El “muro”, las “puertas tapiadas” están señalando la labor infatigable de la poeta por ajustar una horma siempre sedicente, su quehacer artesano por domesticar y adecuar las palabras que se le rebelan. El muro es la imagen de la consistencia material y la poesía un oficio- una praxis- que intenta ablandarlo para recuperar su esplendor. En ese sentido, Olga Orozco conecta con los representantes del informalismo y del *art brut* que, como Antoni Tàpies, pretendieron devolver al primer plano el carácter irreducible de la materia, siendo, en el caso del catalán, el muro la quintaesencia de su *quête artistique*. Y como en su obra, en el poema de la argentina, no hallamos únicamente un material estático, dispuesto en el poema en unión azarosa, sino que hay una mirada, una apreciación subjetiva que infunde dinamismo y que hace que esa materia quede transfigurada. Algo que podemos sentir en la contigüidad que se establece (“y tú aquí corazón” v. 21) o en la forma exclamativa (vv. 19-20). Como sugiere Michel Collot en su estudio, tales procedimientos indican la participación afectiva del locutor en el enunciado:

Le sujet ne se différencie pas de l’objet comme dans l’émotion ou la sensation, antérieures à tout analyse. Le sujet de l’énoncé n’est pas le seul à perdre ainsi tout contour repérable : le sujet de l’énonciation devient lui-même insituable⁹².

⁹² Michel Collot. *La matière- émotion*, p. 284.

Llegados a este punto adivinamos que la horma ha desenmascarado su materia y que, finalmente, todo es forma. La silva, el marco que encuadra el verso y el poema se están royendo por dentro y las palabras, sus “rehenes” (v. 22), están tratando de escapar a su poder, desasiéndose de él, como indicaba el verso anterior (v. 23): “arrojando tus hilos en una red que choca contra la misma costa.”.

El poema es solo forma, continente o medida, y contra ella se batén las palabras y la mano de la poeta. Porque es esa “costa” la que marca los contornos de un mundo *repérable* y recuperable a cada lectura. Y en la tensión que ejercen esos límites, en el choque de sus accidentes que son los “hilos” en “red”, surge la posibilidad de encontrar un sentido a esa carencia que va infatigablemente lamiendo sus bordes y que se aparenta a la nada. El poema es materialidad, entonces, desgaste y deterioro, una insularidad como imaginaba José Emilio Pacheco, que testimonia de un instante de estar vivos y que luego se apaga. Pero así reconocido, en su naturaleza finita y precaria, deja de ser un útil, una herramienta, un concepto, para ser en sí, cobra profundidad metafísica.

2.3. Sacrificio y plegaria

Hemos señalado, en el apartado anterior, el esfuerzo orozquiano por liberar a la materia de su limitación formal buscando en sus arcanos originarios – corporales y etimológicos-, y su intento por acercarse a una imagen verdadera de la misma, a través del ritmo y las enumeraciones detalladas, como una manera de ir desvelando sus capas, de recobrar su profundidad. En el siguiente apartado nos preguntaremos cuáles son las consecuencias y los efectos que persigue esa labor por adecuar el molde a su referente.

Si consideramos que el cuestionamiento de la autora argentina se dirige a desembozar el territorio oculto que se esconde tras las cosas y a acabar con la separación dual de la realidad, ya sea como materia y espíritu, ya como hombre y dios, o instante y eternidad, ¿puede responder su trabajo con la forma a esa aspiración? Y de ser así, ¿no hace de aquélla una forma sagrada, al obtener su ingreso en una esfera que antes se hallaba distanciada y que no permitía el acceso sino bajo el rito?

Por otro lado, veremos qué pretensiones tiene ese internamiento en territorio vedado y si finalmente se logra la integración de ambas esferas – visible/invisible,

humana/divina- o más bien redundante en la constatación de una imposibilidad. Para ello, partiremos en primer lugar del estudio del filósofo Giorgio Agamben, quien en su análisis sobre la relación entre sagrado y profano, instaura una separación de ambos ámbitos:

Non seulement il n'est pas de religion sans séparation, mais toute séparation contient ou conserve par devers soi un noyau authentiquement religieux. Le dispositif qui met en œuvre et qui règle la séparation est le sacrifice⁹³.

Para el pensador italiano sería sagrado todo aquello relativo a los dioses y que se ve impedido de uso por los seres humanos. Al contrario, sería profano todo aquello que está destinado al uso común y que tiene asignada una función. La religión, es entonces la encargada de regular esa separación determinando qué pertenece a la esfera sagrada y qué pertenece al ámbito humano. Remontando a la etimología de la palabra, el mismo Agamben establece y aclara su definición: religión proviene de *relegere*, actitud de escrupulio y atención que debe imprimirse a las relaciones con los dioses, encargándose así de determinar las fórmulas a observar en nuestro trato hacia ellos. Fruto de la reglamentación rigurosa con la que rigen esas relaciones, todo lo que ha traspasado una esfera no puede ser reintegrado a la otra sino mediante el sacrificio. Todo aquello que fue destinado al uso de los hombres no puede retornar a su dimensión divina a menos que sea sometido a dicha prueba.

Por su parte, el crítico José Olivio Jiménez, en su ensayo sobre poesía hispanoamericana, concede a *religio* la acepción original de *religare*, unir y juntar lo que una vez fue separado⁹⁴. Nosotros no vamos a excluir ninguna de ellas, pues nos preguntamos si el contenido religioso de la obra orozquiana no se sustenta precisamente en ambas. ¿No podría una actitud cuidadosa con la palabra lograr el hermanamiento de lo disperso? ¿No aspira la poesía a la unión de contrarios?

Al pertenecer al ámbito profano, las cosas a él destinadas, perdieron la memoria de su sacralidad por estar dirigidas a un fin y tener asignado un uso. De modo que fueron enajenadas de su valor sustancial, perdieron su poder creador como parte indivisible de la totalidad y pasaron a ser útil, herramienta o concepto, un objeto entre tantos de su misma especie para señalar la división. De modo que la palabra y el cuerpo, antes verbo

⁹³ Giorgio Agamben. *Profanations.*, p. 91.

⁹⁴ Jiménez, José Olivio. *Poetas contemporáneos de España y América*. Madrid: Verbum, 1998, p. 292.

creador e imagen divina nacida del barro, se convirtieron en meros intermediarios del ser humano, inservibles para experientiar el absoluto. Pero ese castigo no ha de ser reportado *sine die*, como apunta Agamben, pues cuerpo y palabra pueden ser despojados al conocerles nuevos usos:

Le comportement libéré reproduit et mime les formes de l'activité dont il s'est émancipé, mais en les vidant de leur sens et de la relation nécessaire à une fin, il les ouvre et les dispose pour un usage nouveau. Pour l'homme, la création d'un nouvel usage n'est donc jamais possible qu'en désactivant un usage ancien, en le rendant inefficace⁹⁵.

Entonces, cabe preguntarse si la aspiración poética no tiende a recuperar la memoria de esa sacralidad que un día perteneció a la palabra y de la cual fue desprovista. Los denodados intentos de Olga Orozco por aquilar y desempolvar el lenguaje ¿no testimonian de su afán por hacer hablar a Dios? Para instaurar ese diálogo es necesario que la palabra recobre sus privilegios. Si atendemos a la presencia del muro, el umbral o pared tapiada en su poética, entendemos que la palabra es la grieta o fisura que permite la comunicación. Es el tránsito que se produce entre las dos esferas, palabra sacrificada. El cuerpo, primer damnificado de la caída⁹⁶, es igualmente recobrado, descubierto en su sacralidad inviolable gracias al ejercicio poético: palabra y cuerpo – materia desasida – son posibilidad de comunión. El espacio consagrado por el sacrificio inaugura un ámbito sagrado, es decir, familiar al espacio primordial del origen que fue creado por la acción divina. Cuerpo y poema, gracias al gesto sacrificial, abandonan el caos amorfo para convertirse en un centro, un refugio y un templo. El historiador Mircea Eliade, en su ensayo *Le sacré et le profane*, señala al instante de la consagración como paso previo a toda fundación humana:

C'est la rupture créée dans l'espace qui permet la construction du monde, car c'est elle qui découvre le point fixe, l'axe central et toute orientation future. Pour vivre dans le monde il faut le fonder, et aucun monde ne peut naître dans le chaos de l'homogénéité et de la relativité de l'espace profane⁹⁷.

La orientación humana parte de un centro sagrado validado por el sacrificio. Alrededor circunda el mundo de las apariencias. Por coincidencia con el instante

⁹⁵ Giorgio Agamben. *Op. cit.*, p. 108.

⁹⁶ « La séparation s'exerce d'abord et avant tout dans la sphère corporelle, comme répression et séparation de certaines fonctions physiologiques ». Giorgio Agamben. *Op. cit.*, p. 109.

⁹⁷ Mircea Eliade. *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard, 1965, p. 25.

fundador todo espacio sacro es real, pues el origen de las cosas creadas por el mito es constatable en el mundo. Cualquiera que sea el dominio donde se alberga lo sagrado, este remitirá siempre al mito auroral por el que las cosas fueron creadas por primera vez. Mircea Eliade habla del hombre religioso como de un ser “assoiffé d'ontologie” adherido totalmente al ser de las cosas. En el mito cobran vida y por ello todo lo relativo a él es verdad existencial:

Le mythe devient vérité apodictique (...) On raconte comment quelque chose a été effectué, a commencé d'être. Voilà pourquoi le mythe est solidaire de l'ontologie. Il ne parle que des réalités, de ce qui est arrivé réellement, de ce qui s'est pleinement manifesté⁹⁸.

Así pues el sacrificio, al sancionar un espacio con la memoria de la cosmogonía, logra que ese espacio deje de estar marcado por la inestabilidad y la confusión, pasando a ser, por su dedicación a los dioses creadores, el espacio de la integridad de lo real: el sacrificio retira las cosas de la vida mundana para, transfigurándolas, otorgarles un valor trascendental y verdadero. Todo espacio sacrificado es réplica del espacio de los inicios y permite en su interior el tránsito y la comunicación con los dioses. El cuerpo y el poema consagrados son pues un hogar, al proteger de la variabilidad de lo sensible y dialogar desde su escala, con la trascendencia:

On habite le corps de la même façon qu'on habite une maison ou le Cosmos que l'on s'est créé soi-même. Toute situation légale et permanente implique l'insertion dans un Cosmos, dans un Univers parfaitement organisé, donc imité du modèle exemplaire de la Création (...) Tous ces Cosmos gardent une ouverture. Le Cosmos qu'on habite communique par en haut avec un autre niveau qui lui est transcendant⁹⁹.

Así las cosas, cabe preguntarse si podemos hablar de sacrificio en la poesía de Olga Orozco y si ese sacrificio responde a una necesidad ontológica. Primero, porque su poesía se exaspera continuamente de los extravíos y señuelos del mundo sensible, ¿no encuentra remedio en el sacrificio al fijar las cosas y cargarlas de realidad? Segundo, puesto que el territorio consagrado constituye una réplica del modelo ejemplar y participa de la obra divina, ¿no repara el sentimiento de dualidad que desgarra al ser humano, escindido entre tiempo (historia) y eternidad (mito)?

⁹⁸ Mircea Eliade. *Op. cit.*, p.85.

⁹⁹ Mircea Eliade. *Op. cit.*, p. 150.

El título del poemario, *Museo Salvaje*, refiere la re-apropiación de un cuerpo enajenado por el uso corriente y las costumbres adquiridas, a través de la transfiguración poética. La indagación en lo “salvaje”, en la palabra primordial como en los humores y desarreglos del cuerpo, no hace sino restituir su valor, su puesto en el “museo”- espacio sacro de la era industrial, nuevo templo- como una presencia que permite el tránsito entre ambas esferas, como antaño hicieran los iconos e imágenes destinadas a la devoción. De forma más general, Giorgio Agamben, al preguntarse por la función del museo en nuestra sociedad, termina por decir que « tout aujourd’hui peut devenir Musée à partir du moment où ce terme nomme tout simplement l’exposition d’une impossibilité de l’usage, de l’habitat et de l’expérience¹⁰⁰ ».

Para responder a nuestro cuestionamiento en lo que hasta aquí toca, observemos la siguiente estrofa, compuesta de cinco versos en rima libre, que principia el poema “En la rueda solar” (144) extraído de *Museo Salvaje*:

Cada ojo en el fondo es una cripta donde se exhuma el sol,
donde brilla la luna sobre la piedra roja del altar
erigida entre espejos y alucinaciones.
Yo asisto cada día con los ojos abiertos al sacrificio de la
resurrección,
a la alquimia del oro en aguas estancadas.

El referente físico aparece nombrado al inicio (“cada ojo” v. 1). Símbolo de la contemplación auténtica, de la mirada sin anteojeras pero también de la lectura, podemos identificar a los ojos con la palabra poética. Existe una tensión entre lo que permanece cerrado y oscuro (“cripta”, “piedra” vv. 1-2) y aquello que se encuentra abierto e iluminado (“sol”, “oro”, “luna”) y para transgredir su separación asistimos a un ritual (“cripta”, “altar”, “sacrificio”) que atañe al cuerpo y a la palabra. “Sacrificio”- convertir en *sacer-* que viene propiciado por un proceso de búsqueda y excavación (“fondo”, “exhuma” v. 1) para recuperar el antiguo esplendor de cuerpo y palabra, y por lo tanto, su sagrada.

La labor poética como un proceso de transgresión e internamiento hacia significados ocultos, desembarazando lengua y cuerpo de los usos gastados y falseadores, para alcanzar su raíz esencial, el estadio donde todo era fusión y unidad, donde no existía la

¹⁰⁰ Giorgio Agamben. *Op. cit.*, p. 108.

división. De ahí, que se sucedan los símbolos místicos de indefinición en lo uno: el “sol” (v. 1) hecho emerger del interior de la tierra (*ex humus*), la “luna” (v. 2) resplandeciente, son el lenguaje paradójico de la visión cegadora mística que sintetiza la unión transcendente.

También el “espejo” (v. 4) y las “aguas estancadas” (v. 6) son contemplación de lo uno en Dios o fuente de la divinidad¹⁰¹. Ahora bien, en la obra de la argentina esa culminación, y pese a las referencias místicas, no tiene un sentido religioso ortodoxo sino que se trataría de un re-encuentro con la realidad de la materia: aparición de lo que es en sí, *radix ipsius*, el espíritu que anima palabras y objetos. Para entender su búsqueda, nos parece oportuno citar una reflexión que el poeta José Ángel Valente dedica al trabajo de Antoni Tàpies:

El místico quiere llenar el vacío de Dios, tú lo quieres llenar de realidad, de una realidad superior a la inmediatamente perceptible. Lo que creo que hay en tu obra es una contemplación única de la materia. No trata de manipular la materia sino de dejar que esta se manifieste¹⁰².

Encontramos entonces que mediante la palabra poética y la recuperación de su potencia mágica, creadora (“alquimia” v. 6) se iluminan zonas vedadas y de ello, el resurgir de una materia –cuerpo, palabra- en su nexo restaurado con el absoluto. Pero la “resurrección” (v. 5), que en la tradición bíblica se refiere directamente a la carne, sólo se produjo en el momento en que ésta murió a la vida, es decir, a su significación profana y pudo integrar la esfera divina. De modo que coincidimos con John E. Jackson, quien señala en su estudio cómo la presencia de *thánatos*, el aniquilamiento sensitivo de los místicos, precede a toda comunión poética:

L’accomplissement des virtualités rêvées par la poésie exige la consommation des limites qui règlement le monde hors-poétique. L’anéantissement, la mort au monde des identités inessentielles est la condition pour accéder à la santé essentielle¹⁰³.

Una vez apuntado el carácter sacrificial de la escritura orozquiana cabe preguntarse cuáles son sus efectos, o qué imagen del espacio divino recién integrado se desprende: ¿puede la modernidad encontrar a un Dios ausente y en el que no cree?; ¿logra su poesía

¹⁰¹“El misticismo musulmán prodiga los ejemplos del espejo como símbolo de la transformación o fusión de la identidad del alma con Dios” Luce López Baralt. *Asedios de lo indecible*. Madrid: Trotta, 1998.

¹⁰² José Ángel Valente et Antoni Tàpies. *Comunicación sobre el muro*. Barcelona: Mar Adentro, 1998, p. 21.

¹⁰³ John E. Jackson. *Op. cit.*, p. 52.

una verdadera unión? o, más bien, ¿hace visible la huella de lo otro, la absoluta alteridad muda y silente?

Para el poeta peruano Eduardo Chirinos, de la obra de Olga Orozco se desprende una actitud descreída donde el acto de creación poética es entendido “como la renuncia a considerar cualquier respuesta a las interrogaciones planteadas”. A lo que añade que ésta “no obedece a un deseo de “religarse” a una esfera que exige méritos piadosos para ser admitida, sino a un deseo todavía más radical: el de transgredir la separación a la que la tiene relegada la divinidad y hacerla hablar¹⁰⁴”.

Una idea que parece corroborar el párrafo final, suerte de largo versículo donde predomina el heptasílabo (así al inicio 7+7+7), del poema en prosa “En el bosque sonoro” (150), correspondiente a *Museo Salvaje*:

Y debajo estas bocas que se abren en el **muro**, contra toda esperanza,
y que musitan siempre la **palabra**. **Palabra** inaudible, **palabra** empecinada, **palabra** terrible- mi mantra del ascenso y del retorno-, **palabra** como un ángel suspendido entre la aniquilación y la caída, como la trompeta del juicio que se rompe **contra el fragor**, **contra el acantilado**, bajo la irremediable rompieble que me aturde y me envuelve y me tritura
desde los alaridos de **mi sangre** y me impide **escuchar**.

El párrafo es de una violencia aturdidora y como veremos traduce el denodado afán de la voz poética por transgredir un umbral que siempre se le niega: la comunicación con Dios. La imagen del muro- central en su poética- y que aparece en dos ocasiones (“acantilado”, es un muro de este lado), refiere en realidad el silencio, el silencio desde donde brota el poema y con el cual quiere comunicar¹⁰⁵: “las bocas” son las palabras del poema que sin embargo, encubren la voz divina. “El bosque sonoro”, traza una similitud con la idea de *selvaticus* y con la silva como sistema de palabra en red. El poema se refiere al órgano auditivo¹⁰⁶ y no obstante, impregnado de sonido, traduce la imposibilidad de oír a causa de la palabra y de la inadecuación de ésta para tratar con el interlocutor que persigue. Pero la voz no ceja en su empeño pese haber renunciado a

¹⁰⁴ Eduardo Chirinos. “La infernal mampostería donde habita Dios. Sagrado y profano en *En el revés del cielo* de Olga Orozco”, p. 334.

¹⁰⁵ “Escribir poesía es copiar la Escritura Original por rememoración, pero su búsqueda es ilusoria.” Eduardo Chirinos. *Op. cit.*, p. 335

¹⁰⁶ José Ángel Valente señala la preeminencia espiritual del oído en la búsqueda de la unión mística. En José Ángel Valente et José Lara Garrido (ed.). *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, p., 131.

obtener cualquier respuesta, como nos lo enseñaba el crítico peruano en su análisis. Porque la palabra es el medio de trasponer la barrera y de hacer hablar a ese dios esquivo: “palabra”, “—abra”, “-abra” hasta crear una fisura. Y la repetición es el sortilegio (“y”, “como”), las claves de la cábala y de la magia que provocan el frotamiento de las palabras (apreciamos un remolino provocado por el contraste preposicional “contra”, “bajo”, “desde” y que transmite la absorción por el tímpano) hasta encontrar una rendija que dé con su imagen. No es otra la intención vehemente con la que clama (“alaridos”, “trompetas”) sosteniendo su grito en la prosodia heptasilábica; el ritmo aliterativo en –r persigue roturar ese silencio sepulcral (“fragor” proviene del latín *fragor*, romper¹⁰⁷) al igual que el taladro atronador de oclusivas y vibrantes (“aturde”, “trompeta” en rojo). Esa materia testaruda parece crear a su referente allí donde no está o no responde, como una ausencia contra la que nos estrellamos.

Jérôme Thélot sugiere en su estudio sobre poesía y plegaria la capacidad de las palabras para crearse un referente desde su propia materialidad:

Il reste quelque chose de l'ancienne magie quand identifiant la poésie avec le désir et la mémoire de l'Unité, il décide que cette expérience de l'oubli de soi dans l'Un, sera possible grâce à un emploi des mots réglé non sur leur signification notionnelle mais sur leur matérialité sonore, leur bruit, leurs accents et leurs timbres, emploi dans lequel la parole est retrouvée *comme* le monde¹⁰⁸.

Finalmente lo que se produce es una acumulación de lenguaje que va anegando y sepultando la voz¹⁰⁹. Y el poema, la palabra, es ese intersticio en el que vislumbramos la posibilidad de comunicación (“ascenso y retorno”, “ángel suspendido entre la aniquilación y la caída”) pero que jamás la certifica, que añade más y más preguntas para saciar ese deseo. Así, encontramos que toda la estrofa es un predicado que señala un discurso precedente no verbalizado (“y”) al que la palabra poética se añade como una coda ocultadora (palabra como+prop.+ como+prop.+relativa), hasta finalizar en la única acción posible: la imposibilidad de escuchar (única frase que no añade complementos y que silencia el título). El conflicto para la artista estriba en la dificultad de crear un

¹⁰⁷ DRAE

¹⁰⁸ Jérôme Thélot. *Op. cit.*, p. 109. (El subrayado es del autor).

¹⁰⁹ “El deseo de comunicación con un Dios esquivo solo genera más deseo y más oración, es decir, más lenguaje”. Eduardo Chirinos. *Op. cit.*

hueco íntimo frente al avasallamiento exterior. Escuchar el silencio en el que se manifiesta la profundidad de la materia, su espíritu o *pneuma*, requiere la “aniquilación” de los sentidos, la *mort au monde*. De tal manera lo expresa el poeta José Ángel Valente en sus *Cinco fragmentos para Antoni Tàpies* y con respecto al trabajo artístico:

Crear lleva el signo de la feminidad. No es acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella. Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío¹¹⁰.

El poema, “En el bosque sonoro” es entonces el testimonio exasperado de una imposibilidad. La imposibilidad de regresar a un estado original, de confundirse con el silencio desde donde brotó el poema. Manifestación del deseo de reintegración, el poema no añade sino palabras e impotencia. Porque lo que fue la intuición de un punto de acoplamiento entre el tiempo y la eternidad no puede ser verbalizado sino bajo pena de su ocultamiento: el gran todo es silencio, magma del que toda materia proviene y al que toda palabra propende¹¹¹.

De donde surge la necesidad de la plegaria. Porque la tendencia no puede detenerse sino a riesgo de aceptar el absurdo. Y la plegaria será la fuerza que movilice las palabras hacia un advenimiento en el que ya no creen pero del que guardan la nostalgia, será una pulsión hacia la alteridad, una intuición de que todavía será posible una emergencia que la propia razón niega. De ahí que Jérôme Thélot califique la experiencia de la poesía contemporánea como « celle obstinée qu'il y a pourtant un sens à nommer justement l'âme, et à témoigner d'une résistance de l'esprit aux tristes preuves du néant¹¹² ».

Pero la plegaria no persigue abrir un diálogo sino que testimonia de la indignación ante la falta de un interlocutor. La plegaria es el escándalo de la poeta que conoce su soledad intrínseca y es la nostalgia de un retorno imposible por obtener el beneplácito de los dioses. Por ello, la plegaria está atravesada de una tendencia al himno, que fue un día celebración feliz de la pertenencia, y que hoy es impulso sin respuesta. El poema se tiñe de negatividad por no saber decir la unión, es una revuelta, una imprecación que para el crítico francés está teñida de dos incredulidades: « celle qui conduit à ne pas

¹¹⁰ José Ángel Valente et Antoni Tàpies. *Op.cit.*, p. 33.

¹¹¹ “Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye antes que su palabra, su silencio.” José Ángel Valente et Antoni Tàpies. *Op.cit.*, p. 35.

¹¹² Jérôme Thélot. *Op. cit.*, p. 122.

même souhaiter le retour des dieux et celle qui n'en revient pas de ce trop mauvais sort imposée aux hommes¹¹³ ».

Situación contra la que se indigna la poeta argentina: podemos encontrar testimonios de su maldición a lo largo del poemario. Si retornamos al poema “En la rueda solar”, podemos apreciar en los siguientes versos (v. 31-35) su negatividad:

¿Y la pupila, entonces?
¿Quién puede descifrar esta pupila cautiva entre cristales,
este túnel contráctil siempre alerta a la inminencia a solas,
esta palpitación a medias con la muerte?
¡Basta, mirada de fisura, incesante mirada de pólipos en
tinieblas!

Pregunta que no espera respuesta y no obstante continúa relanzándose. Pregunta sostenida por un ritmo poderoso [(/-p/)] “pupila”, “palpitación” “pólipos”, (-k/) “cautiva”, “contráctil”, “con”] que no puede cantar, que quiere tomar el vuelo y se estrella. ¿Contra qué? Contra el silencio que la rodea y que es el desdén de la divinidad¹¹⁴. La voz poética es incapaz de identificar a su interlocutor (“quién”) pero instaura un diálogo *in absentia*, que intenta aproximársele como señala la interjección (“entonces”) o la oralidad del imperativo (“Basta”). El tono entrecortado expresado en apóstrofes (“mirada de fisura, incesante mirada”) así como el fragmentarismo (las comas) y los tercos paralelismos semánticos (“pupila”/ “túnel”/ “palpitación”) y sintácticos (demostrativos) vehiculan una rabia que es descreimiento, recurso a una fe que no admite el milagro. Jérôme Thélot, de forma más general, se refiere a la aspiración religiosa en todo discurso poético, como una burla ante la plegaria « pour s'établir contre elle, chercher la vérité en transgressant les dogmes, plutôt que de s'ensevelir comme sa rivale sous des mots fossiles¹¹⁵ ».

La desaparición de la divinidad lleva a la incredulidad ante el acto sagrado. El rito es mentiroso y la plegaria de la poeta, una indignación contra la falsa plegaria, aquella que sigue unos dogmas inutilizados. Del poema surge en ese momento la ironía y el cuestionamiento por remplazar las viejas formas y suplantar el mundo desaparecido del

¹¹³ Jérôme Thélot. *Op. cit.*, p. 128.

¹¹⁴ « Silence autour du poème : silence des dieux absents au regret de la prière, silence auquel le poème doit retentir, persévérande question ». Jérôme Thélot. *Op. cit.*

¹¹⁵ Jérôme Thélot. *Op. cit.*, p. 67.

mito por uno nuevo. Se recupera la función del teatro como representación; a la vez crítica de los gestos anquilosados y alumbramiento de una mitología moderna. Veamos cómo se produce esa situación en la estrofa que cierra el mismo poema (vv. 30-38):

Es otra vez el mismo recinto central adonde caigo
arrastrando un telón sobre la lejanía,
entreabriendo la escena donde los personajes son una sola
máscara de Dios.
Es otra vez el mismo centinela que dice que no estoy,
la misma luz de espada que me empuja hacia fuera hasta
el revés de mí,
hasta la ciega condena de estos ojos que me impiden mirar
y que sólo atestiguan la división debajo de estos párpados.

Asistimos en la estrofa a una dramatización donde la voz poética se encuentra inmersa y en la cual participa. Varios elementos remiten al mundo del teatro (“telón”, “escena”, “máscara”, “personajes”) que aparece como el lugar de la representación y la ceremonia ligado a la antigüedad (“recinto central” remite a la arquitectura del teatro en la antigua Grecia). Con lo que se trata de crear, suntuaria y litúrgica, una mitología nueva que sustituya a la ya decaída ortodoxia, añadiendo un componente paródico que podemos sentir tanto en la redundancia (“Es otra vez”) como en la posición inerme de la voz poética (“caigo”, “empuja”, “arrastrando”). Sensación de engaño respaldada por la dificultad de una mirada clara (“im-piden”) y sobre todo por la presencia doble de la “máscara” (“personajes” proviene de *personae*) que aleja del reconocimiento de Dios. El resultado es la enajenación (“no”, “afuera”, “revés”) dentro del propio cuerpo (aliteraciones *me/ mi*): desmembramiento de la unidad en una materia sentida extraña que ya no recuerda su pertenencia al cosmos (“ciega”, “condena”), que ha sido arrancada de lo informe para dar cuenta de la especie, el número o la forma. ¿Y acaso no será esa materia el único camino, la sola posibilidad de salvación?

Caída hacia abajo, mandato de exilio en la cárcel de la forma, ese “revés” (v.36) -¿será el revés del cuerpo?- que muestra la herida de la división, alberga la promesa de la transcendencia. La materia reapropiada y *reinvestie*, la intuición del espíritu de la materia que anima el universo todo. Su poética se encaminará en lo siguiente a celebrar su contemplación como raíz de todo lo que brota. La transcendencia se encuentra de este lado de lo real inmediato, en nosotros mismos, en la profundidad de la materia. Habitarla es entrar de lleno en lo desconocido, en la alteridad de la que estamos hechos: escuchar su silencio, esa parte inconmovible a la que no podremos acceder

racionalmente, es escucharnos y es escuchar el mundo. Palabra, cuerpo y paisaje son lugar de residencia, un *ethos* reencontrado, como declaran estos últimos versos de “Catecismo animal”¹¹⁶ incluidos en su poemario posterior *En el revés del cielo* (1987):

No, este cuerpo no puede ser tan sólo para entrar y salir.
(...)
Aunque no haya descanso, ni permanencia, ni sabiduría,
Defiendo mi lugar:
esta humilde morada donde el alma insonable se repliega,
donde inmola sus sombras
y se va.

“Cuerpo”, “morada” y “alma”; el *pneuma* de la materia es un hogar donde se concentra la inmensidad. Para sondearla, basta arraigarse en ella con una mirada nueva, reconocida. Tal es la sacralidad de la materia y de la palabra, mostrarnos un infinito que está aquí, ante nosotros, y que es la huella de la totalidad surcada en ella como ausencia/presencia de lo otro inescrutable, tal como lo expresa la poeta:

El poeta traspone entonces las pétreas murallas que lo encierran y sale a enfrentarse con los centinelas de la noche. Va a acceder al mundo del mito, va a repetir el acto creador en el limitado plano de acción de su verbo, va a enfrentarse con su revelación. No importa que ese momento ejemplar –eterno en la eternidad como el molde del mito- tenga de este lado la duración exacta de un momento del mundo, ni que la palabra que ha usado como un arma de conocimiento y un instrumento de exploración ofrezca después el aspecto de un escudo roto o se convierta en un humilde puñado de polvo¹¹⁷.

A lo largo de las páginas que precedieron hemos intentado esbozar la condición material de la poesía de Olga Orozco. Para ello, hemos identificado inicialmente los referentes sobre los que se sustenta. Paisaje, cuerpo y palabra ofrecen un asiento en medio de la variabilidad de lo sensible y al mismo tiempo son continente de la alteridad. Para habitarlos auténticamente, es necesario adentrarse en ellos y bucear en su interior. Cada uno funciona como un vaso comunicante en donde la profundidad de su forma devuelve refractada la profundidad del otro: el fondo del paisaje se abisma sobre el cuerpo y la densidad de la palabra nombra sus zonas vedadas. Así, hemos querido

¹¹⁶ Remito para tal poema a la siguiente edición: Olga Orozco, Ana Becciu, and Tamara Kamenszain. *Poesía completa*. Buenos Aires: Hidalgo, 2013, p. 337.

¹¹⁷ Olga Orozco. “Alrededor de la creación poética”. In Orozco, Olga, Ana Becciu, and Tamara Kamenszain. *Poesía completa*. Buenos Aires: Hidalgo, 2013, p. 469.

subrayar una dialéctica de lo visible e invisible por la cual lo concreto e inmediato tiende puentes hacia lo incognoscible. La indagación se acompaña entonces de una reflexión sobre el espacio: la inmensidad espacial que necesita de un marco y el espacio entallado de la forma que requiere ser agrandado. Por el primero, la materia aparece cercada y puesta en perspectiva, por el segundo la forma – la silva, el cuerpo- adapta su tamaño para poder decir la riqueza del universo.

Más tarde, hemos señalado la paradoja de una forma finita que es una horma liberadora. El límite de ese espacio concluso es una tierra de acogida que se vacía hasta su forma sustancial. Desde ahí, gracias al ritmo y al trabajo retórico, se investigan y se definen sus capas. El objeto se va llenando de matices y recupera su integridad: adviene la forma total.

Forma que, como señalamos en un tercer punto, aúna y religa sus diferencias: se llena de realidad y por tanto de ontología. Hablamos de forma sagrada, pues apta para transmitir de nuevo el instante creador. No una promesa de transcendencia sino la posibilidad de colmar el aquí y el ahora de una experiencia del absoluto a través de lo que es en sí. La propia poeta reconoce, en una reflexión sobre su oficio, el lazo familiar que liga al poema con el mito, es decir, la historia sagrada que cuenta cómo las cosas fueron por primera vez.

A pesar del poema y contra el poema, Olga Orozco se empeña en devolver a la palabra su potencia creadora y al lenguaje su sacralidad. Intento de establecer una nueva mitología que suplante al antiguo rito y la caída de los dioses, sabe que su arma es quebradiza y no obstante, la única. A medida que la lucha se libra, la poeta constata una sedición: las palabras se rebelan. Progresivamente, apelará a una fuerza superior que las movilice y someta, que vaya más lejos que ese signo errante en medio de la llanura. La oración y la liturgia son el medio para hacer de la materia no un repliegue y una clausura, sino la frontera que colinda con el infinito y que, frente a él, desnuda su ausencia. Y al hacerlo la poeta logra que la materia quede desasida, es decir, no subyugada a su condición de mero intermediario entre el sujeto y el mundo, sino liberada en lo que es primariamente: la morada de lo real.

3. La rima del mundo

En el capítulo que sigue, nuestra intención será analizar y profundizar sobre algunas características de la poética orozquiana, que por su recurrencia y protagonismo, nos permitan una entrada segura en su obra. No son estas simples características formales, si bien de tal categoría son subsidiarias, sino que reproducen *in extenso* una manera de estar y sentir el mundo, individualizado en un sujeto que lo sublima en su expresión poética. Nos referiremos entonces en primer lugar a la labor de composición métrica, que suspende y sostiene la arquitectura de sus poemas. Seguidamente profundizaremos en el estudio del oxímoron y la paroja, eje sobre el que se ensambla su simbología, y cómo adquieren a la vez una función de ungüento y de disolvente para imágenes dispersas. Por último, abordaremos el análisis de “Plumas para unas alas” de *Museo Salvaje* por entender que concentra e ilumina las líneas principales de nuestro estudio. Cada uno de estos puntos, puede interpretarse dentro de una dialéctica de unidad y ruptura, que como adelantaba más arriba, se hallaría en el centro de su cuestionamiento como lo recuerda Elba Torres de Peralta en un trabajo sobre la poética de la argentina:

La dolorosa contradicción entre esa parte de absoluto y la multiplicidad de las particularidades se instaura como hilo conductor del proceso de la creación poética y se instituye como fuente inagotable de su propia poesía¹¹⁸.

3.1. El verso suspendido

El metro en el que Olga Orozco despliega su verso es el versículo, puesto en práctica en nuestra lengua por los modernistas¹¹⁹. Acontece en aquel momento una verdadera revolución métrica, encabezada por Rubén Darío, quien renovará los metros tradicionales y librará al poema de los viejos corsés impuestos previamente a su escritura. Lo que nos interesa señalar, siguiendo a Dominguez Caparrós, es “el progresivo desdibujamiento de la función rítmica por la flexibilización de las medidas

¹¹⁸ Elba Torres de Peralta. *La poética de Olga Orozco*. Madrid: Playor, 1987, p. 92.

¹¹⁹ Isabel Paraíso. *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos, 1985.

del verso, quedando esta como recurso próximo a la eufonía¹²⁰. Se reforma el verso para adecuarlo a la voz y al timbre del poeta, no como un sujeto universal- para quien todo metro sería válido- sino como sujeto que canta desde unas condiciones concretas y en base a su propia sensibilidad. Así lo expresa también el poeta español José Hierro:

El poeta al crear lo que hace es recordar un poema perdido. Un poema del cual no le queda más que la tonalidad y el ritmo. Su acierto estriba en poner, en sobreponer, al ritmo preexistente aquellas palabras que por su sonido y sentido expresen, sin género de dudas para el lector, lo que él entiende sin necesidad de palabras. El poema existe, nebuloso en el poeta, porque en su conciencia existe, ya organizado un ritmo total, una sucesión de ritmos¹²¹.

El hecho es fundamental para entender que, lo que se viene gestando, es la gradual penetración de la subjetividad en el poema, que ya no necesita de moldes (soneto, cuartetas, letrillas) para su ejecución. Como declara Henri Meschonnic, en un análisis sobre teoría del ritmo, a partir de ese momento será el propio sujeto quien disponga el lenguaje, organizándolo de manera orgánica, es decir, como una extensión de su ser individual que lo expresa y lo afirma:

Existe una poética del ritmo cuando la organización del movimiento del habla en la escritura es una práctica de un sujeto específico al que uno llamará el sujeto del poema. Este sujeto hace que la organización del lenguaje sea una subjetivación general y máxima del discurso, de manera que el discurso queda transformado por el sujeto¹²².

Así, encontramos al leer a nuestra autora, que bajo el verso libre batén una prosodia y una escansión originales, hecha de versos que se quebrantan y se conjugan, dificultando la respiración. Como si el ritmo empujase las palabras, éstas se expanden y se contraen, llamándose unas a otras. Algo que parece corroborar la intuición del propio Meschonnic quien apuntaba en otra parte: « La rime sait d'avance. Elle est dans les mots cette relation qui sait d'eux avant eux non pas ce que vous voulez qu'ils disent, mais ce qu'ils disent de vous »¹²³. Detrás de toda combinación de palabras se esconde

¹²⁰ Otras de las novedades introducidas que el mismo autor señala como claves para la revolución posterior fueron: la flexibilización del verso silábico propio de la poesía española culta, la experimentación con nuevas formas de versificación acentual y el empleo de formas amétricas no acentuales. José Domínguez Caparrós. *Estudios de métrica*. Madrid: UNED, 1999.

¹²¹ Citado en José Domínguez Caparrós. *Op. cit.*

¹²² Henri Meschonnic. “Transformar la teoría del ritmo. ¿Por qué y para qué?”. In Areta Arigó, Gema, Le Corre, Hervé, Suárez, Modesta and Vives Daniel (coord.). *Poesía Hispanoamericana: Ritmo(s)/ Métrica(s)/ Ruptura(s)*. Madrid: Ed.Verbum, 1996, p. 31.

¹²³ Henri Meschonnic. *La rime et la vie*. Paris: Gallimard, 2006, p. 216.

una manera individual de vivir el ritmo universal, que aprehendido por un sujeto, es transformado por su conciencia, y aún diríase vivido por ella. De acuerdo con el estudioso francés, la interpretación de esa música que nos viene de afuera no es unidireccional; al contrario, el poeta al escucharla, se escucha a sí mismo y se traduce. No dejamos de sentir, a la lectura de los poemas orozquianos, esa fuerza que inmanta su desarrollo y que va disponiendo las palabras en agonía hacia el borde de la página: ritmo que es precipitación hacia la otredad, “siempre a orillas del mundo, siempre a orillas del vértigo del alma¹²⁴”.

La prosodia que discurre bajo la arquitectura de los versos, aparentemente disimulada en su sobriedad trágica, es la analogía. Conjunto de signos que se repelen y se atraen, la analogía es un campo magnético que impone como fondo su *tempo*:

la analogía, se apoya en una prosodia. Fue una visión más sentida que pensada y más oída que sentida. La analogía concibe el mundo como ritmo: todo se corresponde porque todo ritma y rima. La analogía no sólo es una sintaxis cósmica, también es una prosodia. Si el universo es un texto o tejido de signos, la rotación de esos signos está regida por el ritmo¹²⁵.

Esta cita de Octavio Paz en un texto ya clásico nos recuerda que toda poesía se manifiesta en un ritmo. Ese ritmo traduce la manera personal de vivir el universo. En el caso de Olga Orozco existe un ritmo binario que es a la vez paradójico. La realidad está dominada por un dualismo que el ritmo del poema trata de anular haciendo converger en un instante dos instancias separadas: la fusión de contrarios.

El proceso intelectual por el que el poeta ordena y ensambla es posterior a la inminencia del poema; volviendo al trabajo minucioso de la argentina, éste no anula el caos de su percepción sino que, a partir de su raíz misma, inaugura un territorio donde los símbolos rotan y se transmutan siguiendo sus propias leyes. En el juego de sus diferencias, en el contraste de sus apariciones y la fugacidad de sus encuentros, los signos denotan un ritmo, que si bien no respeta las normas del discurso (lógico e histórico), trata de superar el desarreglo del lenguaje para transcribir la intuición: « La poésie subit l’effet de la séparation entre l’ordre du langage, et l’ordre ou désordre de la

¹²⁴ “Plumas para unas alas”, *Museo Salvaje*, p. 149.

¹²⁵ Octavio Paz. *Op. cit.*, p. 96.

vie. C'est que l'ordre dans lequel se trouve la pensée du langage est un ordre contre le chaos¹²⁶ ».

Las pistas teóricas introducidas por Meschonnic nos servirán para estudiar cómo la obra de Olga Orozco intenta establecer una alianza entre ambos dominios: su labor aguerrida por adecuar la palabra a su significado, es su pretensión de ajustar ese conjunto razonado de signos que es el lenguaje, a la variedad caótica con que el mundo ofrece sus formas, como podemos apreciar en “En la rueda solar” (144) de *Museo Salvaje* (vv. 30-37):

Es otra vez el mismo tembladeral de aguas voraces,
la misma negra rampa circular que me pierde hacia adentro.
Es otra vez el mismo recinto central adonde caigo
arrastrando un telón sobre la lejanía,
entreabriendo la escena donde los personajes/ son una sola
máscara de Dios.
Es otra vez el mismo centinela/que dice que no estoy,
la misma luz de espada que me empuja hacia fuera hasta
el revés de mí,

A primera vista, el poema orozquiano es un espacio gobernado por la confusión - de fuerzas cósmicas (“aguas voraces” v. 30), de espacios abisales (“tembladeral” v. 30, “negra rampa circular” v. 31, “recinto central adonde caigo” v. 32) y de identidades (“personajes”, “máscara” v. 35)- donde las leyes métricas no pueden ejercer su dominio. Incapaz de poner coto a la fuerza de su impresión subjetiva, que es fuente constante de transformaciones, el metro trata de adaptarse por la ruptura interior. Sin embargo, ¿qué trabazón agarra y hermana las palabras? ¿Qué solidaridad alienta detrás de unas con otras, para producir la sensación de una inmensa arquitectura? Más allá de los ecos semánticos que analizaremos en otro apartado, podemos apreciar ese desdibujamiento eufónico del que habla Domínguez Caparrós, sostenido bajo una prosodia individual. Bien que los metros clásicos estén presentes, su combinación es aleatoria y no sigue un arquetipo preciso (16/17/17/13/24/18/21). No obstante, volvamos al entramado que se forja: las asonancias o-a (“otra vez”, “personajes”, “voraces”) y las sílabas tónicas en –a (como “hacia”, “hasta” o “caigo”) y aún el juego de sonoridades (mismo/misma),

¹²⁶ Henri Meschonnic. *La rime et la vie. Op. cit.*, p. 208.

sustituyen a la función métrica una prosodia particular que hace del verso una marea que se expande de un lado a otro del límite blanco.

En ese sentido, siguiendo el análisis teórico de Michel Collot a propósito de la materia verbal, compartimos la idea de que en todo poema existe un andamiaje métrico en ciernes, no como modelo previo, sino como esquema que se deja ver a partir del ritmo, a la manera de un palimpsesto:

Le rythme commence dès lors qu'une différence se combine à une ressemblance. Le mouvement plus ou moins caché par lequel ce qui n'est pas encore est déjà ou est entièrement dans ce qui est s'appelle rythme (...) Un profil métrique se dégage, mais il ne s'impose pas comme un modèle uniforme pour l'ensemble du poème. Il ne se résout pas en système, il reste un schème¹²⁷.

Las repeticiones anafóricas en el poema orozquiano indican el retorno de lo uno (“Es otra vez”) que, no obstante, es siempre diverso y que se reproduce en estructuras paralelísticas (frases relativas vv. 31, 35 y 36) para indicar la tensión entre cambio y constante: la constancia del caos que reviene bajo nuevas formas. Un cambio, además, que es una puesta en escena y una teatralización. El cuerpo es el teatro donde se representa la metamorfosis de lo real, como señalan los sustantivos “personajes”, “escena”, “máscara” (v. 35). Representación también escenificada en el poema, que de un lado sitúa el eje de la repetición – inicio del verso (“es otra vez el mismo”)- y del otro sus derivaciones – final del verso (“centinela”, “luz de espada”). De la tensión entre ambos ejes, surge la idea del vértigo o caída. Vértigo por ser devorada por la proliferación de accidentes: “tembladera”, “rampa” (vv. 31-32) son abismos que “empujan” y “pierden” (vv. 31 y 37) a la autora, que al caer en ellos, queda sometida al libre arbitrio de las transformaciones.

El verso libre coadyuva a la impresión de desarrollo en oleadas y al despliegue de una prosodia alentada por la proliferación de imágenes. Gracias a su amplitud expresiva, el verso da pie a la expresión impetuosa y a la fabulación proteica. Al desenvolverse en ritmos paralelísticos de pensamiento, los versos crean concomitancias y divergencias en forma de prismas simbólicos, donde a una forma se le otorgan numerosas variantes. En “Las puertas” (19) aparece en la estrofa inicial, compuesta por seis versos cuyas

¹²⁷ Michel Collot. *Op.cit.*, p. 303.

medidas se descomponen en heptasílabos y endecasílabos, la sensación de un desmembramiento (vv. 1-7):

Semejante a los vientos,
que pasan coronando los pacientes senderos con flores,
con el polvo que alguna vez ardiera dentro del corazón,
con el eco doliente de sepultados muros,
con destellos y músicas,
con tanta triste ruina que desterrada emigra,
he penetrado junto con mis días a través de las puertas.

Como resultado, la frase principal (“Semejante a los vientos” v. 1, “he penetrado junto con mis días a través de las puertas” v. 7) se transforma en un haz de imágenes para establecer una similitud entre el sujeto poético y el objeto, ambos acarreando en su materialidad los vestigios de una memoria evanescente. El ritmo de apariciones impetuosas bajo estructuras paralelas fue puesto en práctica por las vanguardias para experimentar el desarreglo de los sentidos y la distancia inabarcable que separaba al objeto de sí mismo. Olga Orozco también experimenta con ellas en sus poemas en prosa. “Parentesco animal con lo imaginario” (143), incluido en *Museo Salvaje*, da buena cuenta de ello (líneas 10-14):

O tal vez sea apenas, simplemente, un fulgor semejante,
una metamorfosis del hechizo interior, si no el manto piadoso
de la estirpe animal sobre la exigua tentativa humana. O tal
vez nada más que el último recurso de la fuga o esas prolon-
gaciones insensatas que emite la nostalgia.

Notemos la escasa presencia de verbos (“O tal vez sea”), dando lugar a frases nominales (“una metamorfosis”, “el manto piadoso”) que son las formas elusivas de una presencia siempre en transformación. El chisporroteo de imágenes no es inconexo, sino que todas aparecen ligadas afectivamente por un sentimiento de precariedad (“fulgor”, “hechizo”, “exigua tentativa”) que invalidan su valor esencial. De una forma inicial que ha de ser fijada (“mi cabellera es la evidencia escalofriante de lo que oculto en mí”, línea 4 del mismo poema), se derivan una red de amplificaciones sintácticas y léxicas, que son sus apariencias sensibles: “una metamorfosis del hechizo interior” (sust.+complemento), “último recurso de la fuga” (adj.+sust.+complemento), “prolongaciones insensatas que emite la nostalgia” (sust.+adj.+complemento en frase relativa). De ahí, una de las causas por las que el poema se halla en suspensión. Es un desarrollo estático, que a partir de la proliferación de motivos se ramifica.

Del recurso a la *amplificatio* emerge un poderoso edificio formal que tiende a ocupar el espacio de la página. En los blancos que lo rodean se halla el silencio original desde donde emana su voz; la arquitectura de todo poema nos habla de una relación de tensión entre el sujeto y el espacio que le circunda: el haikú sería un destilado lúcido, el calígrafo un juego corrosivo e irónico, el poema orozquiano un refugio y un templo; a diferencia de estos, trata de ejercer oposición y de resistir los embates exteriores. No era otra la función asignada al espacio religioso que aquella de proteger y separar los elementos sagrados del desgaste de lo accidental o inmanente. Función, por cierto, que ocupará más tarde el museo, como señala Agamben, y que nos remite al título de uno de sus poemarios:

Le Musée occupe exactement l'espace et la fonction qui étaient autrefois réservés au Temple. Musée ne désigne pas ici un lieu ou un espace physiquement déterminé, mais la dimension séparée où est transféré ce qui a cessé d'être perçu comme vrai et décisif¹²⁸.

Caídos los dioses, el museo se convierte en el espacio laico de las formas que no deben ser profanadas y que no son aptas para el uso común. *Museo Salvaje* expone un cuerpo liberado de sus funciones vitales, como otrora hiciera el templo con los objetos dedicados al rito. De la separación entre Olga Orozco y su cuerpo surge, mediante la observación detallada – el visitante del museo es un *voyeur*- su conexión con lo sagrado; al explorar su comportamiento disidente y no automático, es decir, relegado de sus usos habituales, la poeta experiencia en carne propia la unión de ambas esferas, mortal y divina.

Al preguntarnos de dónde proviene esa solidez constitutiva de su obra encontramos al menos cuatro características: la extensión métrica, la concatenación lógica –implacable-, la sobriedad en el tono que rehúye las disonancias y la tensión rizomática de las palabras que se hacen eco unas de otras hasta soldarse. Pasemos a analizar cómo se presentan en “Cabalgata del tiempo” (43), poema perteneciente a *Desde Lejos*, del cual reproduczo los seis versos iniciales:

Inútil. Habrá de ser inútil, nuevamente,
suspender de la noche, sobre densas corrientes de follaje,
la imagen demorada de un porvenir que alienta en la
memoria:
penetrar en el ocio de los días que fueron dibujando con

¹²⁸ Giorgio Agamben. *Op. cit.*, p. 92.

terror y paciencia
la misma alucinada realidad que hoy contemplo,
ya casi en la mirada¹²⁹

La variedad métrica implica versos de siete a quince sílabas que, pese a su volumen aparente, se dislocan y dividen en su interior. El temblor de la voz que producen los cortes versales, contrasta con la concisión formal. Apreciamos la pausa y la serenidad (“suspender de la noche” V. 2, “la imagen demorada” v. 3) que sostiene levitando la interpretación (“Inútil. Habrá de ser/ inútil, nuevamente”, puede leer como un 8+7 o como alejandrino) Ninguna palabra sobresale sino que todas se entrelazan en un juego de sonoridades (-ie vv. 2, 3 y 4) y aliteraciones (-m vv. 3, 5 y 6) ya antes señalado. Urdimbre de sonidos y también de campos semánticos que garantizan su andamiaje, podemos delimitar al menos cuatro ámbitos: la repetición de lo uno que vuelve transformado (“nuevamente” v. 1, “memoria” v. 3, “paciencia” v. 5), su transparencia en un fondo que ha de ser desentrañado (“follaje” v. 2), la visión o reconocimiento (“imagen” v. 3/ “mirada” v. 6) que culmina en un momento de visión plena donde sucede la paradoja de la iluminación cegadora (“noche” v. 2/ alucinada” v. 5).

Fue primero la mística quien describió el momento de la epifanía divina como irradiación que sumía los sentidos en un estado apagado y sombrío. Luego los surrealistas la retomaron y abogaron por la misma mirada, libre y visionaria, fuera de la sanción social y de la ceguera auto-impuesta. Cada uno de los términos relativos a la visión resuena en el siguiente y va alimentando una sensación que se condensa y que sustenta la estrofa: “demorada” (v. 3), “memoria” (v. 3), “mirada” (v. 6). La mirada como acicate para rememorar un estado primordial, al liberarse, propicia el reconocimiento de lo transcendente. La mirada también como morada de lo sagrado (“con- templo” v. 5), anclaje en la tierra y posibilidad de su reencantamiento. Todos los elementos del poema, y muy especialmente el componente semántico, ayudan a mantener suspendido el verso, que como señala Eduardo Chirinos en un artículo dedicado a la obra de la argentina, ya no se apoya únicamente en la métrica: “Esa serena dicción, sin fisuras ni encabalgamientos es, precisamente, lo que genera la insoportable

¹²⁹ Ante la imposibilidad de glosar el poema por extenso, cito aquí algunos versos que dan prueba de la concatenación lógica a la que me refiero: “Todo ha de ser en vano” (v. 10), “Tal vez sería dulce reconquistar alguna música antigua” (v. 15) “Imposible. Solo un fragor inmenso de ruinas sobre ruinas.” (v. 20) “Ya nada me rodea” (v. 30)

tensión de la tragedia que cuenta¹³⁰. Sin embargo, internamente, y a la vez que su arquitectura se sostiene, una falla se abre en el interior de cada verso, como si la fusión de los elementos no fuese posible y todo llevase a la negación y la caída¹³¹.

En “Tierras en erosión” (156), poema perteneciente a *Museo Salvaje* encontramos como esa serenidad apuntada, por la cual los versos aparecen sólidamente hermanados, se va resquebrajando a medida que el desarrollo avanza. Cada uno de los versos aquí reproducidos (vv. 1-9) son de largo aliento, pero en su interior aparecen medidas métricas que los descomponen y que traducen la misma sensación tambaleante que avanza su título:

Se diría que reino sobre estos territorios,
se diría que a veces los recorro desde la falsa costa hasta la
zona del gran fuego central
como a tierra de nadie
como a región baldía sometida a mi arbitrio por la ley del
saqueo y el sol de la costumbre.
Se diría que son las heredades para mi epifanía.
Se diría que oponen sus murallas en marcha contra los
invasores,
que abren sus acueductos para multiplicar mi nombre y mi
lugar,
que organizan las grandes plantaciones como colonias del
Edén perdido,
que erigen uno a uno estos vivos menhires para oficiar mi
salvación.

Heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos (14 /11/ 7/ 11 /9 /9 /14 /7 /11 /7/ 11 /11 /9 /14 /11 /11 /9 /7 /11) se quebrantan en una “región baldía” (v. 4) que va conformándose a modo de relieve donde el cuerpo se agosta. La repetición anafórica (“se diría que” vv. 1, 2- 5, 6), es el paso a paso sobre un terreno en el que se suceden las metamorfosis (“murallas” v. 6, “acueductos” v. 7, “plantaciones” v. 8). Expedición de reconocimiento en “tierra de nadie” (v. 3) que más parece una travesía alucinada: el metro es la medida de un accidente geográfico (“costa” v.2, “heredades” v.5) o el tamaño de una forma particular (“menhires” v. 9). Es decir que, a partir del heptasílabo va definiendo con precisión las formas que la longitud de su verso abarca. En ese sentido, su poesía es precaria, porque a través de la variedad métrica no hace sino intentar asir una presencia siempre en fuga. La poesía, como la plegaria, busca un

¹³⁰ Eduardo Chirinos. “La infernal mampostería donde habita Dios. Sagrado y profano en *En el revés del cielo* de Olga Orozco.” In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, pp. 331–343.

¹³¹ El esquema métrico pone de relieve el quebrantamiento: 8+7/7+11/7+11/7+11+7/11+5/7.

advenimiento, una emergencia (“epifanía” v. 5) que se palpa a tientas y que siempre recula. Yves Bonnefoy expresa esa tentativa que explora todo poeta en palabras recogidas por el crítico Jérôme Thélot:

La poésie revient irrésistiblement respirer- par un besoin de survie qui la révèle en son être propre- au plus près de ce point de ténèbres et de devenir, ayant en elle l'espoir, l'espoir comme natif, qu'il va se passer quelque chose. Cette intuition, ou cette exigence, qu'il va se passer quelque chose là où il ne peut rien se passer, notons qu'elle est identifiée à la poésie comme telle¹³².

La ruptura métrica conjuga y traduce un ritmo renovado por aprehender el objeto, con la esperanza de hallar la forma definitiva. Consideramos, entonces, la versatilidad métrica una praxis para desenmascarar a la representación de lo fenoménico. Schopenhauer¹³³ hablaba de una forma ideal que se escondía detrás de todo accidente; cada uno de ellos, según su fuerza o voluntad, tomaba la forma pasajera y finita de la idea. El poeta y el místico, capaces de dejar a un lado sus pulsiones, accedían a contemplar esa forma transcendente. Pues bien, la variedad métrica es el medio de asaltar esas formas esquivas para encontrar la imagen transcendente, la forma esencial por detrás de la variedad fenoménica. Así, y volviendo al poema citado, las oraciones relativas (“que abren”, “que organizan”, “que erigen” vv.7, 8, 9) comparten la misma intención al añadir matices a la forma concreta (“territorios” v. 1= “mis tejidos” v. 10) para lograr delimitarla en toda su integridad y riqueza.

En el caso de Olga Orozco, encontramos un sujeto poético que afirma su voluntad cognoscitiva aprovechando para ello el mayor horizonte hermenéutico que permiten las frases relativas y nominales. Sirva como ejemplo “Plumas para unas alas” (149), perteneciente a *Museo Salvaje*. Poema compuesto por 33 versos blancos. Reproducimos los versos 26-30 donde se suceden los intentos por delimitar “(esa) lisa envoltura” (v. 5) que es su piel:

Y ese color de enigma que termina en pregunta,
esa urdimbre cerrada donde cruzan sus hilos la permanencia
y la mudanza,
esa simulación de mansedumbre alrededor de un cuerpo
irremediable,
ese aspecto de falso testimonio con que encubre, bajo la misma
lona, el fantasma de ayer y el de mañana,
ese tacto como una chispa al sol, o un puñado de vidrios, o un

¹³² Jérôme Thélot. *Op.cit.*, p. 105.
¹³³ Arthur Schopenhauer. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Akal, 2005.

La tensión del verso, que como intentamos demostrar lleva al desfondamiento en el interior de una sólida estructura (v. 27 son 23 sílabas descompuestas en 7+7+9 coincidentes con heptasílabo que aísla la visión concreta + 16 sílabas que la prolongan), reproduce la tensión que opera en el sujeto entre su deseo por aprehender la realidad sensible y el rechazo del objeto, que es refractario y jamás se deja atrapar (“simulación”, “falso testimonio” vv. 28-29). De esa distancia insalvable nace la plegaria, intento de comunión con lo otro, a través de la apertura – notemos la expansión de su verso- hacia un más allá que sobrepasa el límite material de la palabra. Indicio de esa condición de precariedad que infunde su poesía –plegaria proviene de *imprecare*, obtenido por el rezó a una instancia superior y susceptible por tanto de ser retirado¹³⁴, hallamos repetidamente testimonios del campo léxico de lo agónico y escaso, acompañando a la ruina métrica.

Servirá para ilustrar nuestro ejemplo “Mi fósil” (158), poema compuesto por 26 versos heterométricos del cual extraigo los versos 5-7:

Apenas me retienes por un lazo de sombra debajo de los pies,
apenas por un jirón de luz helada entre los dientes,
y no obstante persevero contigo en el desierto contra la voz
que clama

La experiencia del sujeto poético nace de una sensibilidad que atraviesa el cuerpo de parte a parte, expandiéndose en cada miembro, arraigando en lo más esencial, desde lo más concreto. Parece empujar al movimiento o la expulsión, crece por “los pies” (v. 1), brota y es germen de la expresión: “los dientes” (v. 2), “la voz” (v. 3). El verso se abre paso en su interior. Es un asombro cotidiano, a la vez perverso “¿persevero?” (v. 3) y malsano, de donde emerge la transparencia contradictoria de la visión íntegra, “luz helada” (v. 2) o “desierto” (v. 3), como un presentimiento físico o un golpe en los huesos, siempre a punto de desvanecerse por su fragilidad (“a-penas” vv. 1-2). Batalla también contra el poema, “lazo de sombras” (v. 1) o “jirón” (v. 2) de papel, incapaz en su limitación material de reproducir la complejidad del instante. Y no obstante, el poema/ cuerpo como único “fósil”, caduco y en descomposición, que atestigua de nuestra existencia.

¹³⁴ Jérôme Thélot. *Op. cit.*

Por eso la demora y el detenimiento, como si a fuerza de asaltos, esas señales quedasen poco a poco marcadas. Pero el asedio, como decía, no sería posible sin una métrica y una prosodia que suspenden y mantienen el afán gnoseológico, para que no decaiga. Sobre la escansión métrica se van depositando signos sobre ritmos. La variedad métrica en que se rompe el verso de la argentina es la posibilidad renovada de abordar el objeto con otro aliento y otro impulso. Como quien calcula los pasos que separan los bordes de un abismo, la poeta prueba sus metros para embestir a la forma, la salta, la rodea, la esquiva en siete, once, catorce sílabas. La heterometría le permite no perder el equilibrio, dificulta su derribo ante cualquier asalto exterior y ofrece diferentes perspectivas de un mismo objeto.

En “Lejos, desde mi colina” (9), poema compuesto de 41 versos de larga extensión podemos apreciar esa variedad métrica que se da en el interior del verso. Reproduzco la estrofa inicial formada por seis versos cuyo esquema es el siguiente (7+11/ 11+7/11+7/ 7+7/ 7+7+14/ 7):

A veces sólo era un llamado de arena en las ventanas,
una hierba que de pronto temblaba en la pradera quieta,
un cuerpo transparente que cruzaba/los muros con blandura
dejándose en los ojos un resplandor helado,
o el ruido de una piedra recorriendo/ la indecible tiniebla
de la medianoche;
a veces, sólo el viento.

Imposible sellar la memoria del alma solo presentida a través de apariciones que se van sucediendo fugazmente (“llamado de arena” v. 1, “cuerpo transparente” v. 3). Y a pesar de todo, la suspensión de los versos ofrece la posibilidad de un nuevo comienzo para intentar desvelarla (“ruido de una piedra” v. 3). El regreso al heptasílabo dentro de cada verso permite una aproximación gradual a esa forma elusiva, de modo que lo tangible (“hierba” v. 2, “cuerpo” v. 3) al ser tanteado, da paso a lo intangible (“transparente” v. 3, “resplandor helado” v. 4). Volviendo a la idea del palimpsesto, podemos intuir bajo esas apariciones una forma que va emergiendo, llevada por una música y una prosodia, a medida que los versos delimitan los contornos de su ausencia¹³⁵.

¹³⁵ « La poésie dont la définition la plus radicale doit inclure à mon sens une relation irréductiblement ambiguë entre une volonté de présence, c'est-à-dire, d'adhésion profonde à ce qui existe ici, dans notre finitude essentielle, et le rêve

Hemos intentado iluminar en las páginas que preceden la existencia de un ritmo que se porta como argamasa frente al remolino vertiginoso de las transformaciones. También la presencia de una métrica que sostiene y serena la violencia de los embates de lo real. En ambos casos, la tensión y el dinamismo se ejercen entre un elemento unificador y un elemento disgregador: la métrica y el ritmo intentan conciliar esa divergencia por la cual el sujeto poético *s'entredéchire*. Seguidamente, analizaremos el mecanismo retórico que solivianta el dolor hermanando la diferencia.

3.2. Paradoja y oxímoron

Si la analogía o la iluminación de contrarios era la base en que se apoyaba la poesía moderna, ese sustento está recorrido por una falla: las oposiciones no pueden fundirse. El yo poético se esfuerza en encontrar la palabra que nombre esencialmente al objeto, pero su empresa es baldía porque éste es siempre otro, cambiante, inaprensible. Al recurrir a la paradoja, su intención no es ya identificarlo sino delimitarlo a partir de lo que no es. Iluminar a través de la ausencia es aceptar la imposibilidad o la osadía de poder aislar un referente. Por eso, la analogía – herencia de la fe romántica en la integración- lleva a la derrisión y transforma su juego en conflicto o choque, como sugiere Octavio Paz: “La analogía es un vacío, la correspondencia de la alteridad no lleva a la comunión de lo uno, sino a su disgregación, de donde se desprende la ironía¹³⁶. ” Sin embargo, de la conflagración de los términos brota un instante la forma inusitada y desconocida, como puesta en evidencia por aquello que, al repelerla, atrae sin querer vigorosamente su presencia. A continuación, pretendemos poner en evidencia una dialéctica entre lo oculto y lo visible en la poética de Olga Orozco, que sería esa zona intransitable que la comparación nos da a ver.

Comencemos por analizar el fragmento inicial del poema en prosa “Duro brillo, mi boca” (159) para intentar desentrañar las consecuencias de ese lenguaje paradójico:

Como una **grieta** **falaz** en la **apariencia** de la **roca**, como
un **sello** **traidor** fraguado por la **malicia** de la **carne**, esta **boca**

gnostique d'une réalité supérieure, de mondes dont les mots et la musique des mots aident bien dangereusement à imaginer la figure » Yves Bonnefoy. *L'imaginaire métaphysique*. Paris: Seuil, 2006, p. 65.
¹³⁶ Octavio Paz. *Op. cit.*, p. 111.

que se abre inexplicable en pleno rostro es un destello apenas de mi abismo interior,

La paradoja: “esa grieta falaz” que se inmiscuye no ya entre las cosas sino en el “destello apenas” de su contorno. Tensión que se establece entre el objeto –denso, oscuro como “la roca” y “el sello”– y lo que su “apariencia” traiciona al relacionarse inesperadamente con otra forma que la delata. La paradoja es la apertura de aquello que está “fraguado”, es decir, trabado y endurecido consistentemente, y que se nos ocultaba. Del contraste de ambos términos ninguno sale indemne; la clausura que proponen los primeros (“carne”, “rostro”) es contestada por el resquicio que escavan los segundos (“malicia”, “inexplicable”), y lo que surge es una posibilidad de decir otra cosa que ninguno puede nombrar aisladamente: una prisión abierta o una hendidura trabada. Los signos cósmicos se relacionan directamente con la corporalidad, punto desde el cual la voz poética vivencia el mundo escindido: la boca/roca y la carne como un sello marcado de su condición mortal. La paradoja de un cuerpo escaso y débil que, frente a un universo avasallador, deja entrever *malgré tout* en su mismísima consistencia el reflejo de su pertenencia al cosmos. El cuerpo es identidad, la parte cercana que sitúa en el mundo y conecta con la eternidad. Pero la paradoja es una intuición nada más, un finísimo rasguño que agranda el campo de posibles. De ahí que del choque entre lo abierto y lo cerrado, que como digo es choque de su cuerpo contra y en el mundo, solo broten destellos o espejismos, la sensación de un indecible que al mostrarse ya se nos niega.

Su conclusión es la ironía o la risotada: una boca que es más que una boca, ajena e indecible. La paradoja continúa la brecha comenzada por los románticos y que lleva a la enajenación del sujeto primero, a la confusión del objeto después. Es la profundidad subjetiva del primero, extraño para sí mismo, la que termina por cuestionar la identidad del segundo. Si el yo es sentido como conflictivo, el universo no puede por menos de traducir a escala cósmica la incongruencia, mostrándose como un caleidoscopio no reductible a entidades pre-establecidas, es decir, a lenguaje. De ahí, según John E. Jackson, la oscuridad expresiva que penetra la poesía moderna:

La rupture du principe d’identité qui est à la base de tant de positions poétiques modernes, est aussi à l’origine de leur obscurité: l’altérité en question, c’est

d'abord la mise en échec des identités conventionnelles auxquelles on tente de réduire la richesse du vivant¹³⁷.

La enajenación del sujeto afecta a su percepción del objeto, que aparece como una sucesión de transformaciones inasibles: « Si l'hallucination poétique procède du « je » elle n'affecte pas moins aussi l'objet qui se voit happé dans le vertige des métamorphoses grâce auxquelles le sujet cherche à secouer les carcans des identités mortes¹³⁸ ». Es necesario, en ese momento, adecuar el lenguaje a una realidad en mutación, a través de aproximaciones: el estilo nominal, las enumeraciones y la paradoja son algunas de ellas.

Olga Orozco vive la misma esquizofrenia al contemplar el cambio que opera en su cuerpo y en su entorno: su poesía hace recuento y acopio de cada uno de ellos, como en el poema en prosa “Mis Bestias” (135):

Y así mis bestias brillan, ¿para quién?, ¿para qué?, mientras absorben lentas sus brebajes, solemnes, taciturnas, tenebrosas, con ropones de obispo, de verdugo, de murciélagos azul o de peñasco que de pronto se convierte en molusco o en un tenso tambor

La animalización de sus tejidos indica un primer nivel de inadecuación (“mis bestias”) que va en aumento a medida que intenta acercarse a ellos. La variedad de estados (“solemnnes”, “taciturnas” en violeta), se acrecienta con la diversidad de sus apariencias (“obispo”, “verdugo” en azul) creando una confusión solo ligada afectivamente: lo que reina es el desasosiego. Enumeración detallada en una sucesión de imágenes deudora del despliegue visual de las vanguardias, su organismo se le hace incomprendible y su pregunta se ve ahogada por el brote incesante de formas que no comparten más que su pertenencia al caos de la representación. Jackson apunta la importancia del teatro, como arte de la transmutación en la poética de Rimbaud¹³⁹. El teatro, como la alquimia, permite el intercambio de identidades, la poesía a su vez es el arte de la transmutación verbal: “murciélagos”, “peñasco” o “molusco”, cada uno perteneciente a un elemento natural (aire, tierra, agua), pueden dar por contaminación con la identidad adecuada del objeto que se pretende rescatar (“membranas” l. 18). La rima interna asonante (e-o/u-o) y la rugosidad de las palabras (el choque b/p, la

¹³⁷ John Edwin Jackson. *La poésie et son autre : essai sur la modernité*. Paris : J. Corti, 1998, p. 15.

¹³⁸ John Edwin Jackson. *Idem*.

¹³⁹ John Edwin Jackson. *Op. cit.*, p. 44.

esdrújula, la palatal de peñasco y lateral de molusco que resuenan como un mordisco, –co) hacen vibrar el verso, tensionado hasta el temblor/“tambor” final. Una operación alquímica de alteración y transformación sucesivas en la que se hallan, en posición de sílaba tónica todas las vocales del alfabeto, y que recuerda “Les voyelles” de Rimbaud. Función mágica de la poesía, que por la materialidad de la palabra puede devolver la materialidad del mundo, como recuerda Jérôme Thélot a propósito de la obra del poeta francés:

Il reste quelque chose de l’ancienne magie quand identifiant la poésie avec le désir et la mémoire de l’Unité, il décide que cette expérience de l’oubli de soi dans l’Un, de la joie dans l’Un, sera rendue possible grâce à un emploi des mots réglé non sur leur signification notionnelle mais sur leur matérialité sonore, leur bruits, leurs accents et leurs timbres, emploi dans lequel la parole est retrouvée comme le monde¹⁴⁰.

De la relación contrastiva de los elementos surge una secuencia inaudita que sin embargo, no impide la comprensión sino que la estimula por vía sensitiva. Es decir, allí donde la exposición racional limita y separa las causas, ofreciendo una secuencia lógica que no transmite la complejidad de la sensación, la paradoja expone la contradicción en toda su integridad.

Como explica Eduardo Chirinos, la poeta necesita admitir la irregularidad dentro del poema: “como en los mejores poemas surrealistas- nos hace ver en la ilogicidad de su lenguaje la necesidad de establecer una alianza con la zona que desea transitar¹⁴¹”. Un ilogicismo que favorece el chisporroteo de imágenes oníricas y bucea en la profundidad subjetiva para encontrar las formas que mejor se acoplen a ese sentimiento de ebullición: “¿Y no simulan fábricas, factorías del cielo, y hasta / grandes colmenas que elaboran narcóticos, venenos y elixires / violentos, como miel?” (l. 26-28)

Ahora bien, esas realidades que parecen escapar a la fijación y cuya oscuridad abisal dificulta la comprensión del poema, la poeta las siente como propias y participa de ellas en lo más inmediato. Surgen de una visión concreta y de una confusión cotidianas. La preponderancia de los deícticos, así como de la nominación relativa al sujeto (yo, me, mí), de las que *Museo Salvaje* da buena cuenta, atestiguan de su ligazón

¹⁴⁰ Jérôme Thélot. *Op. cit.*, p. 109.

¹⁴¹ Eduardo Chirinos. *Op. cit.*

auténtica con el objeto y de la dificultad de que su discurso sea vivenciado por otras personas. Son los signos de una relación singular y única (“Mis bestias” l. 21-23):

n Me aterran estos antros contráctiles, estas gárgolas en migratoria comunión, estos ferores ídolos arrancados con vida de la hoguera y encarnizados siempre en el trance final.

Realidad extraña para nosotros, incomprendible e indecible, la poeta se acerca y hace de ella una presencia, una evidencia contemplada ante el espejo (“Me”, “estos/as”, “la”). John E. Jackson señala como rasgo de la poesía moderna, la insistencia con que el poeta atrae para sí y aproxima lo incomunicable¹⁴². Una tendencia que lleva a designar como definidas, entidades que permanecen en esencia indefinibles. “En el bosque sonoro” (150), poema en prosa que reproduce con nitidez una realidad desconcertante:

Es un tropel de intrusos que irrumpen en mis cámaras secretas. Violan los sellos, derriban los tabiques, estampan la protesta en las paredes de este negro anfiteatro donde hace sus disecciones el silencio.

El elemento disonante (“tropel de intrusos”) que introduce la anormalidad en la secuencia, se encuentra en una zona cerrada y definida con las marcas de la casa (“cámaras”, “tabiques”). Para el lector, este universo fantástico se alejaría de un recinto muy personal y vivido como propio (“mis”, “este”) y difícilmente asimilable a su referente convencional (el oído). Sin embargo, apreciamos que para la autora cada una de las formas que actúan en ese “anfiteatro” es determinable, creando una relación de contigüidad (artículos determinados). Relación, por lo demás, que por familiar, produce un aire siniestro al que aludí en otro apartado¹⁴³.

La paradoja tiene un efecto disgregador que los deícticos intentan anclar a la medida de un sujeto escindido. Dentro del poema, la contradicción estalla en cada uno de sus elementos, afectando no solo a los pares comparativos sino a toda la serie que se va levantando sobre una falta, sobre lo que sus componentes solo pueden nombrar obliquamente. En ese sentido, la paradoja es una grieta por donde brilla la imagen. Para hacer frente a la oposición, la poeta recurre al símbolo, imagen aglutinante donde se resuelven las diferencias. Podemos recoger la definición de Gilbert Durand, en su obra

¹⁴² John Edwin Jackson. *Op. cit.*p, 16.

¹⁴³ Ver nota 46.

L'imagination symbolique que define el símbolo en los siguientes términos: « Le propre du symbole est d'être centripète. Il est reconduction du sensible, du figuré au signifié, mais en plus il est par la nature même du signifié inaccessible, épiphanie, c'est à dire apparition de l'indicible¹⁴⁴ ». En la obra de Olga Orozco encontramos símbolos que nombran el engaño aquí abajo, producido por los signos en rotación, son los reflejos de una realidad evasiva.

Regresemos a un poema ya estudiado. Extraemos de tierras de “Tierras en erosión” (156) los versos 11-17 para interesarnos por la función del símbolo:

Y sin embargo acechan como tembladerales palpitantes
esta noche de pájaro en clausura donde caigo sin fin,
remolino hacia dentro,
girando con el cielo cerrado que me habita y no logro
alcanzar.

Y de pronto, sin más, sin ir más lejos,
soy como una fisura en esta incomprensible geología,
como burbuja a ciegas por estos laberintos que no sé adónde
dan.

La experiencia de la caída interior (“tembladerales” v. 11, “remolino” v.13) es un apagamiento de los sentidos que lleva al conocimiento por vía negativa (“sin”, “no”). Dejar de conocer es conocer sólo lo uno, acabar con la separación: la noche es el lugar adonde va a parar, la noche como fuente de máxima luz que ciega y oscurece, porque es pura contemplación. El símbolo concentra la contradicción y la resuelve en revelación (“fisura”). En esto, Olga Orozco sigue a los místicos españoles. M^a Jesús Mancho Duque, quien habla de la “paradoja de la negación nocturna”, señala tres ejes sémicos en la simbología de San Juan de la Cruz: uno referido al proceso o tránsito del umbral, otro relativo a la negación y por último el eje de la oscuridad¹⁴⁵.

Para que la revelación advenga, es necesario que el símbolo se cargue afectivamente de significaciones, de manera que cada uno de sus sentidos vaya limitando la presencia inefable que quiere revelar. El símbolo es por necesidad repetitivo, pues es el continente de las obsesiones que bajo diversas máscaras, inciden sobre la conciencia individual. En

¹⁴⁴ Gilbert Durand. *Op. cit.*, p. 11.

¹⁴⁵ « Expresiones antitéticas en la obra de San Juan de la Cruz ». En Mancho Duque, María Jesús. *La espiritualidad española del siglo XVI: aspectos literarios y lingüísticos*. Universidad de Salamanca, 1990, p. 30.

el poema “Génesis” (129) podemos apreciar la aparición, de nuevo, de algunos de ellos (vv. 1-10):

No había ningún signo sobre la piel del tiempo.
Nada. Ni ese tapiz de invierno repentino que presagia las garras del relámpago quizás hasta mañana
Tampoco esos incendios desde siempre que anuncian una antorcha entre las aguas de todo el porvenir.
Ni siquiera el temblor de la advertencia bajo un soplo de abismo que desemboca en nunca o en ayer.
Nada. Ni tierra prometida.
Era sólo un desierto de cal viva tan blanca como negra, un ávido fantasma nacido de las piedras para roer el sueño milenario,
la caída hacia fuera que es el sueño con que sueñan las piedras.
Nadie. Solo un eco de pasos sin nadie que se alejan y un lecho ensimismado en marcha hacia el final.

En la simbología orozquiana los símbolos cósmicos (“relámpago” v. 2, “incendios” v. 3) y los símbolos oníricos (“ávido fantasma” v. 7) ocupan un rol principal. Tanto la interpretación exterior como la exploración interior son en su poética alternativas de pasaje y de transgresión para descubrir el lado oculto de la realidad. Notemos la potencia reveladora de éstos en el eje sémico de la señal (“presagia” v. 2, “anuncian” v. 3) que actúa bajo su irrupción. Cada uno de ellos se inscribe sobre un fondo que los dispone en relación de unos con otros: “el tapiz” (v. 2) y “las aguas” (v. 3) como espejo para el reconocimiento.

Paño donde los signos se agolpan, mapa con las claves del mundo, el “tapiz” debe ser descifrado por el poeta o el iniciado. Su conocimiento preciso revela la figura de su tejedor, pues sus partes contienen en potencia la fuente de la que emanan. La Cábala, muy presente en la obra de Olga Orozco, consideraba el mundo una urdimbre que separaba al hombre de su creador¹⁴⁶. Para las religiones monoteístas, también los textos revelados son la urdimbre del universo: de ahí que poema/mundo y poeta/creador se equiparen. Ambos hacen y deshacen su tapiz.

¹⁴⁶ “La consideración de Dios y su palabra, es la misma cosa, y su escritura como si concibieras en tu mente un Texedor (sic) de tela de diversos colores, que solo imaginando su obra se hiziesse la seda a su voluntad, yse tiñesse de los colores que concibiesse en su mente, y compusiesse las composiciones que quisiesse, entonces se haría la tela solo por su consideración y escritura” en Mario Satz. Umbría lumbre. *San Juan de la Cruz y la sabiduría secreta en la Cábala y el sufismo*. Madrid: Hiperión, 1991, p. 73.

Si observamos la puntuación del poema (vv. 1 /2 /3 /5 /7 /8x2 /11 /12 y13) encontramos que cada “puntada” se corresponde con la emergencia de una forma: “tapiz de invierno” (v.2), “incendios desde siempre” (v.4), “temblor de la advertencia” (v.6), “tierra prometida” (v.8). Un hilo tejiéndose sobre la página, el texto es una sucesión de signos que reproduce la solidaridad de lo micro con lo macro. Y cuanto más se frotan esos símbolos, la forma que se quiere apresar más se aproxima: « C'est par le pouvoir de répéter que le symbole comble son inadéquation fondamentale. Mais cette répétition n'est pas tautologique : elle est perfectionnante par approximations accumulées¹⁴⁷ ».

Sin embargo, el símbolo es fruto de la contradicción que vive el sujeto. La aparición del símbolo no la resuelve, sólo la enfatiza. En la obra de la argentina el símbolo es traicionero y mentiroso, lleva más al engaño que a la verdad, se apropiá de los sentidos para confundirlos. El yo poético conoce la realidad a partir de ellos, su experiencia es ante todo sensual e interior, humana y carnal (“piel”, “soplo”, “boca” vv. 1 y 4). Al ser asaltados por la atracción del símbolo, fuente de extravío, los sentidos son no obstante, el único medio de aprehensión del fondo espiritual que une al ser humano con la divinidad, como anticipaba Ángel Valente para la obra de San Juan de la Cruz:

Rechazo de las aprehensiones sensitivas, negación del conocimiento natural comunicado por los sentidos al alma. Pero a su vez, la experiencia del místico es indisoluble del modo de experiencia sensitivo, al que corresponde en exacto correlato el orden interno de sentidos espirituales: los ojos del alma, el oído del alma¹⁴⁸.

Es necesario que las sensaciones se apaguen y dejen paso a la contemplación de la verdad. El vaciamiento sensual lleva en sus poemas la huella de la ausencia y la negación: una presencia se va alzando sobre la falta. El misticismo en *Museo Salvaje* explora el cese de la diferencia, no la fusión de todo en todo, como el panteísmo de *Desde Lejos* sugería, sino el regreso de lo uno a lo uno:

Tout ce qui est aspire à retourner vers ce dont tout est issu. Ce qui s'est déployé dans le multiple, qui est pour néant, doit se replier dans l'unité pure de l'un-qui-n'est-pas. Et ce repli est une perte. Car là où deux doivent devenir un, il y en a un de trop¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Gilbert Durand. *Op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁸ José Ángel Valente et José Lara Garrido (ed.). *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Tecnos, 1995, p. 128.

¹⁴⁹ Kurt Flasch. *Maître Eckhart : philosophe du christianisme*. Paris: Vrin, 2011.

Las cláusulas negativas del poema (“No”, “Nada”, “Tampoco”, “Ni siquiera”) refieren ese instante señalado por Maître Eckhart en que nada se destaca y el sujeto se repliega para abrazar la unidad. Instante marcado por la oscuridad de la visión, siendo el Uno irradiador de máxima luz. Olga Orozco recupera la simbología de los místicos para expresar ese encuentro esencial y totalizador expresado en el símbolo del desierto. A lo largo de la estrofa se desarrolla una dialéctica entre luz y oscuridad (“antorchas” o “abismo”) que se resuelve en el desierto como espacio de iluminación cegadora. El desierto, como la noche, concentra y atrae los significados hacia una unión que es, en esencia, inefable, inexpresable. Unión, que a diferencia del místico, Olga Orozco nunca alcanza; en su caso, la intuición de la reintegración se vive como perdida o caída. Los verbos en pasado (“Había”, “Era”) indican un estado anterior que el sujeto añora y al cual pretende regresar. Su obra se erige como una tentativa por alcanzar ese punto genésico donde se anula la división y los tiempos se confunden y contaminan (“hasta mañana” v. 2, “siempre” v. 3, “porvenir” v. 4).

A través de las páginas que componen “La rima del mundo” hemos tratado de esbozar cómo se traduce formalmente el conflicto dual que impregna la poesía de Olga Orozco. “El verso suspendido” es la solución métrico-rítmica que intenta congregar los contrarios. La materia sobre la que se fundamenta su obra – paisaje, cuerpo, palabra – aparece dividida por un movimiento de expansión que lleva hacia lo ilimitado y un movimiento de contracción que encierra lo finito. Fruto del primero, la anáfora, la oración relativa y la concatenación lógica agrandan la forma. Por el segundo, las conjunciones, las frases nominales y el fragmentarismo la coagulan.

La paradoja y el símbolo son los mecanismos retóricos que expresan esa dualidad. La paradoja extiende su poder a los extremos de la serie comparativa para poder mostrar la diferencia a través de la falta. El símbolo los unifica acumulativamente hasta producir una imagen sólida y congregante.

“El verso suspendido” y la paradoja son las herramientas con que la poeta construye su refugio. Un espacio donde se anula e integra la dualidad que separa lo visible de lo invisible, lo abierto de lo cerrado. A través del ritmo, las diferencias se hermanan y se acogen entalladas en un verso de largo aliento que por dentro se disloca. Y de su

conjunción surge un templo, un espacio autónomo, el poema es el lugar consagrado que protege contra la variabilidad del caos.

3.3. “Plumas para unas alas”

Tras haber desarrollado los puntos que pretendía abordar nuestro análisis, nos centraremos en el estudio de un poema que consideramos, contiene de forma paradigmática las características que hemos subrayado como constitutivas de su obra. En lo que sigue nos interesará demostrar si existe un proceso iterativo, similar a nuestro desarrollo, por el cual la materia se identifica y se ocupa primero para dar el salto después hacia lo otro que la habita. Igualmente, abordaremos la reflexión sobre el espacio que se desprende de la lectura del poema y si existe un nexo entre el espacio de la creación – poema- y el espacio biológico –cuerpo-. Para ello analizaremos el poema “Plumas para unas alas” (148), incluido dentro del poemario *Museo Salvaje*.

Plumas para unas alas

1. Un metro sesenta y cuatro de estatura sumergido en la piel 12+7
lo mismo que en un saco de obediencia y pavor. 7+7
Cautiva en esta piel, 7
cosida por un hilo sin nudo a esta ignorancia, 7+9
5. aferrada centímetro a centímetro a esta lisa envoltura que me 11+9+7+9
protege a medias y por entero me delata,
siento la desnudez del animal, 11
el desabrido asombro del santo en el martirio, 7+7
la inexpresivo provocación al filo del cuchillo y al látigo del 11+7+7
fuego.
No me sirve esta piel que apenas me contiene, 14
10. esta cáscara errante que me controla y me recuenta, 7+11
esta túnica avara cortada en lo invisible a la medida de mi 7+7+12
muerte visible.
Apenas una pálida estría en la muralla: 7+7 o 15
la tensa cicatriz sobre la dentellada de la separación. 7+14
No puedo tocar fondo. 7
15. No consigo hacer pie dentro de esta membrana que me aparta 7+7+7
de mí,
que me divide en dos y me vuelca al revés bajo las ruedas de 7+9+13
los carros en llamas,
bajo espumas y labios y combates, 11
siempre a orillas del mundo, siempre a orillas del vértigo del 7+11
alma.
No alcanza para lobo 7
20. y le falta también para cordero. 11
Y no obstante me escurro entre los dos bajo esta investidura 11+11

del abismo,
 invulnerable al golpe de mi sangre y a mi pira de huesos. 11+7
 ¿Quién apuesta su piel por esta piel ilesa e inconstante? 11+7
 Nada para ganar. 6

25. Todo para perder en esta superficie donde sólo se inscriben 6+7+11+9
 los errores sobre la borra de los años.
 Y ese color de enigmas que termina en pregunta, 7+7
 esa urdimbre cerrada donde cruzan sus hilos la permanencia 7+7+9
 y la mudanza
 esa simulación de mansedumbre alrededor de un cuerpo 11+14
 irremediable,
 ese aspecto de falso testimonio con que encubre, bajo la misma 11+11+11
 lona, el fantasma de ayer y el de mañana,

30. ese tacto como una chispa al sol, o un puñado de vidrios, o un 11+7+9
 huracán de mariposas,
 ¿a imagen de quién son? 7
 ¿A semejanza de qué dios migratorio fui arrancada y envuelta 13+9+11
 en esta piel que exhala la nostalgia?
 Una mutilación de nubes y de plumas hacia la piel del cielo. 13+7

Compuesto por 33 versos heterométricos sin cortes estróficos, donde predomina el uso del heptasílabo y otros metros impares como el eneasílabo, el endecasílabo o el alejandrino (este último divisible en dos heptasílabos), por lo que podemos considerar que nos hallamos ante un ejemplo de silva libre impar, forma métrica frecuentemente empleada por la poeta y cuya base sería una escansión heptasílábica. En efecto, un gran porcentaje de los versos contienen dicha medida o su múltiplo de catorce sílabas. Encontramos que la extensión de los mismos varía desde el hexasílabo (v. 24) hasta las 34 sílabas (11/ 9/ 7 /9) del quinto verso. La diferencia, y pese a la presencia mayoritaria de versos de arte mayor, nos hace pensar en un metro común a todos ellos que tiene como raíz al siete y que va prolongándose en los sucesivos metros impares hasta llegar al catorce. Dilatación métrica que, nos preguntamos, si no tuviera que ver con su afán por solventar el conflicto entre límite y libertad, identidad y alteridad.

El propio título contiene la base métrica del poema (7) además de introducir su temática a partir de otros textos más antiguos. El primer antecedente lo encontrariamos en el *Fedro* de Platón, génesis de la vía ascética que ha encaminado el pensamiento occidental hacia las formas puras, a costa del rechazo mundial. Así, encontramos en boca del maestro las siguientes palabras:

La fuerza del ala consiste, naturalmente, en llevar hacia arriba lo pesado, elevándose pues donde habita la raza de los dioses, y así es, en cierto modo, de todo lo relacionado con el cuerpo, lo que en más alto grado participa de lo divino¹⁵⁰.

Más tarde aparecería el mito de Ícaro, integrado en las *Metamorfosis* de Ovidio. Retenido en la isla de Creta por el rey Minos, Ícaro decidió escapar junto a su padre Dédalo fabricando unas alas para ambos. Dédalo enlazó plumas entre sí uniendo con hilo las plumas centrales y con cera las laterales, y le dio al conjunto la curvatura de las alas de un pájaro. Cuando al fin terminó el trabajo, Dédalo batió sus alas y se halló subiendo y suspendido en el aire. Equipó entonces a su hijo de la misma manera, y le enseñó cómo volar. Cuando ambos estuvieron preparados para volar, Dédalo advirtió a Ícaro que no volase demasiado alto porque el calor del sol derretiría la cera, ni demasiado bajo porque la espuma del mar mojaría las alas y no podría volar. El ardiente sol ablandó la cera que mantenía unidas las plumas y éstas se despegaron. Ícaro agitó sus brazos, pero no quedaban suficientes plumas para sostenerlo en el aire y cayó al mar. Ciertas imágenes del presente poema dan pistas al lector para rastrear esta referencia.

La huella de la tradición nos llevaría a *Altazor o el viaje en paracaídas* (1931) del chileno Vicente Huidobro. Altazor, *alter ego* del poeta, contendría la aspiración de una aventura prometeica en la que la poesía fuese autosuficiente, no imitación de la naturaleza sino operación autónoma de un fenómeno singular. El recorrido aéreo de Altazor, a diferencia del de Ícaro, no termina en caída sino en la afirmación creadora de un lenguaje que, liberado de sus usos y sometido a su propia lógica, pueda dar lugar a un referente nuevo, recién inaugurado: espacio edénico y telúrico donde el hombre recuperase al fin sus potestades. Su objetivo sería acabar con esa “ley de la dualidad” apuntada por el poeta en su manifiesto “Creacionismo”¹⁵¹ de 1914. Por su trabajo con la materia verbal hasta dar con una forma liberada del yugo mimético, tanto como por su aspiración transcendente creemos que *Altazor* sobrevuela “Plumas para unas alas”. Ahora bien, ¿trazan el mismo recorrido? ¿Comparten igual aspiración?

Consideramos que la obra de Olga Orozco se entrega a similar propósito de anulación entre dualismos, representados bajo los binomios forma/espíritu, visible/invisible o

¹⁵⁰ Citado en Ramón Xirau. *Palabra y silencio*. México: Siglo XXI editores, 1971, p. 5.

¹⁵¹ Modesta Suárez. “El Canto VII de Altazor o ¿el “yo” poético enloquecido?”, p. 9.

instante/ eternidad, cuya superación pasa por la observancia de la materia, explorando en su vertiente oculta hasta hacer emerger la huella de lo otro en lo inmediatamente perceptible. Indagación que transita por cierto, tanto la forma del cuerpo como de la palabra, haciendo que sean uno y lo mismo: umbral, precipicio o pasarela.

En el presente estudio, nos proponemos presentar una lectura que cuestione la presencia material de la forma – cuerpo/palabra- como limitación que incapacita a la poeta para comunicar una experiencia del absoluto. Partiendo en un primer movimiento de aquellos elementos que testimonian de una idea de enclaustramiento y de caída interior, la reflexión nos llevará sobre la creación de un referente exterior que, mediante el uso de la metáfora y la paradoja, permita auscultar la alteridad de la forma (arraigada en nosotros) restituyendo su integridad. Finalmente, intentaremos averiguar el sentido de su tránsito hacia la otra vertiente: ¿tentación demiúrgica, como auguraban sus antepasados poéticos? o más bien, ¿devoción ética, confianza en la materia para una transcendencia en el aquí y el ahora?

Desde su título, “Plumas para unas alas” contiene los dos polos de tensión sobre los que se sustenta su desarrollo. Las “alas” son la materia bruta, el esqueleto invariable sobre el que se asientan los colores, matices y diferencias: las “plumas” con que se expresa la inagotable riqueza de lo real. Toda forma es escasa, incompleta e inservible para nombrar la diversidad de sus fenómenos. Todo accidente, procede de una forma ideal, genésica y necesaria donde lo múltiple se reordena.

En el primer movimiento del poema, que situaremos entre los versos 1 y 13, aparece una situación de enclaustramiento que expresa la limitación y parece ahondar en un deseo de apertura. Al mismo tiempo, encontramos un interés por delimitar esa forma, por hacer que brote en toda su crudeza y en toda su precariedad. Un esfuerzo por aquello que el poeta José Miguel Ullán, en otro lugar, denominó “coagular lo volátil”¹⁵², es decir, ayuntar lo disperso, rearmar lo ínfimo para que sobrevenga la espesura visible del objeto. Interés común a toda una generación de poetas y artistas que, lastrada por el ilusionismo tecnológico y la desconfianza post-bélica, quiso retornar a la esencialidad de la forma y al valor del signo como un abrigo propicio.

¹⁵² José Miguel Ullán. *Tàpies, obstinato*. Madrid: Ave del paraíso, 2000.

Los primeros versos están signados por la mesura de unos contornos (“un metro sesenta y cuatro” v. 1, “centímetro a centímetro” v. 5, “a medias” v. 6) que se presentan como mínimos y agobiantes (“cautiva” v. 3, “cosida” v. 4, “aferrada” v. 5) en un espacio muy concreto, “la piel”. Entre el v. 1 y el v. 8 solo existe un verbo en frase principal (v. 6). Forma sin movimiento ni cronología, tiempo simultáneo entre sujeto y predicado, “siento” produce una idea de estancamiento que deja a la voz poética inerme, pues los verbos en forma activa de las frases relativas se refieren al objeto (“me protege”, “me delata” v. 5). Los participios (vv. 1, 3, 4, 5), como formas nominales del verbo, invalidan asimismo la sucesión y ayudan a la sensación de atemporalidad, comprimiendo la distancia entre sujeto y objeto, reducción provocada igualmente por la presencia de los determinantes (“esta” vv. 3, 4, 5). Por otro lado, los ecos internos (*uo/ao*), aliteraciones (-*tro*, -*bro*, -*pro*) y paranomasias (“estatura” v. 1, “envoltura” v. 5) contribuyen a crear una argamasa donde que atrapada la forma (“a- ferrada” v. 5 de *ferrum*, que indica además una labor por moldearla y abrirla, “del-*ata*” v. 5). Un ritmo binario, que traduce la dualidad entre unión y división, fusión y separación recorre estos primeros versos llevando de lo visible (“piel” v. 1, “delata” v. 5) a lo invisible (“sumergido” v. 1, “envoltura” v. 5): dinamismo interno de un poema que es un parpadeo, contraste de luces y sombras que graban la imagen sobre el papel. El tejido de signos que es el poema (“hilos” v. 4, “filo” v. 8) inscribe sobre la página una forma (“metro” v. 1, “medida” v. 11) reducida a su puro marco. Como los destellos de un faro, ésta se muestra y se oculta dualmente (“a medias”, “por entero” v. 5/ “al... y al” v. 8) hasta estampar su sustancia pírrica (“desnudez” v. 6, “desabrido” v. 7, “cáscara” v. 10) dejando a la intemperie su morfología: el poema y el cuerpo no son más que “túnica avara” (v. 11), ante quien se contempla perplejo (“a-sombro” v. 7). Un *ecce homo* maltrecho que no obstante es un hogar de acogida (“contiene” v. 9; “recuenta”, “controla” v. 10). Pero sobre todo, de la liberación de la forma re-surge un yo recuperado que deja de estar enajenado y que se rebela verticalmente como en una afirmación de vida: “sumergido”, “mismo”, “hilo”, “filo” contienen “io”, una conciencia al fin idéntica a su cuerpo. Vaciamiento de la forma que es su expresión y su emergencia, el desasimiento de cualquier referente para ser en sí, forma pura. Materia puesta ante los ojos, como un cristo barroco en su desgaste y deterioro. Relieve que para ser advertido, requiere de un retraimiento (los participios), como apunta a propósito de la obra pictórica, José Ángel Valente:

Solo en ese estado de retracción sobreviene la forma, no como algo impuesto a la materia, sino como epifanía natural de esta. Y la materia para el artista no se sitúa nunca en lo exterior. Ocupa el espacio vacío de lo interior, el espacio generado por retracción¹⁵³.

Desligada de sus usos (“no me sirve” v. 9), recién alumbrada por el sacrificio poético – y sacrificio remite también a un esfuerzo- (“a-penas” v. 9 y 11), la materia ofrece la posibilidad de una nueva sacralidad que sustituya los viejos dogmas por los nuevos ritos y los nuevos ritmos (“pro-vocación” v. 8, “santo en el martirio” v. 9, “túnica” v. 11). Por lo que nos preguntamos si no puede esa horma conclusa y limitadora convertirse en una liberación: ¿una pasarela de acceso a ese continente otro que ella misma encierra? Tomemos en consideración los versos que cierran el primer movimiento de nuestro análisis (vv. 12- 13):

Apenas una pálida estría en la muralla:
la tensa cicatriz de la separación.

La escisión entre Dios y el hombre es una densa pared infranqueable. Pero la materia, el muro, contiene dentro de sí misma la fisura, es forma convergente de la dualidad. Si leemos el verso 13 como un verso de quince sílabas todo aparece sólidamente cuajado, pero al dividirlo en el siete (y siete es el número de la plenitud en el mundo cristiano¹⁵⁴), dos heptasílabos introducen la grieta, el abismo en mitad del hemistiquio (confrontando la esdrújula *pálida* a la llana *estría* que invierten su sonido vocálico), que comunica lo visible y lo invisible. La materia es lo que une porque contiene en sí misma lo informe, la raíz generadora (de ahí proviene “cicatriz”), lo que es indiferente al cambio y por tanto, puede cambiar en todo. El poeta Juan Eduardo Cirlot, en un estudio sobre la obra de Antoni Tàpies¹⁵⁵, señala como muchas de las palabras que comienzan por M (así materia, madera o muralla) se refieren a ese punto axial y germinal donde no existe la diferencia. Indistinción entre cuerpo y espíritu, palabra y objeto que encontramos ya afirmada en el verso 11 (“esta túnica avara cortada en lo invisible a la medida de mi muerte visible”).

¹⁵³ José Ángel Valente y Antoni Tàpies. *Op.cit.*, p. 34.

¹⁵⁴ Modesta Suárez. *Op. cit.*, p. 10.

¹⁵⁵ “La doctrina esotérica señala que entre los arios y los semitas, la M ha comenzado siempre las palabras relacionadas con la materia, el océano primordial y el nacimiento de los seres y de los mundos”. Juan Eduardo Cirlot. *Tàpies*. Barcelona: Omega, 2000, p. 134.

¿Pero cómo acabar con la dualidad y penetrar en esa esfera de la comunión y el absoluto a través de una forma cerrada? En el siguiente movimiento, que situaremos entre los versos 14 y 25, aparece una caída en el interior de la forma que lleva a la desorientación. La anáfora negativa señala un descenso, que tiene algo de órfico, de internamiento en lo ignoto para hallar una revelación, así por ejemplo, “no puedo” (v. 14), “no consigo” (v. 15) o “no alcanza” (v. 19). Una marcha, peldaño a peldaño, que lleva a las profundidades del objeto para sondearlo. La negatividad tiene que ver asimismo con una ascesis negativa que deje lugar a la forma esencial, allí donde forma y fondo se confunden, donde uno, según la mística, se ve a sí mismo con los ojos de Dios (“tocar fondo” v. 14). Espacio de la indefinición en donde desaparecen los apetitos sensitivos (“no” vv. 14, 15 y 19, “Nada” v. 24) y se rehúye toda contingencia como paso a la disolución en lo uno:

Tout ce qui hors d'elle, se distingue de l'Unité, est sans distinction en elle. L'Un pour et nu demeure en retrait de tout ce qui le nie, il est *negatio negationis*. Sans être pour se recevoir, il glisse sur lui-même, il a besoin d'un récepteur, ce Fond sans fond a besoin d'un fond pour se poser¹⁵⁶.

¿Y en cuanto al poema? ¿Qué decir de la forma que encubre la verdadera palabra, aquella no dicha? Todo poema aspira al silencio del que proviene pero requiere de una forma (“hacer pie” v. 15) que lo manifiesta y que al mismo tiempo se opone inevitablemente a ese silencio. Entonces, ¿cómo hacer ver el fondo tras la forma, una palabra que diga su silencio? La paradoja, señala un indecible que dice su silencio, una presencia verbal que ilumina la ausencia de verbalización posible (vv. 19-20, 24-25). De igual manera, en el presente movimiento encontramos largos períodos de silencio que circulan entre los versos. Versos de arte menor, concentrados alrededor del blanco (vv. 14, 19, 24) y versos de arte mayor cuyo sentido no llega sino tras de un salto (vv. 15, 16 y 17) contrastan en su menor densidad material con los períodos iniciales y finales del poema: el fondo está arraigando en la forma, las palabras se cargan de silencio.

Ahora bien, el vaciamiento no lleva a la destrucción sino que está gestando un espacio de cohabitación (“dentro de” v. 15, “bajo” v. 16, 17 y 21) en el que resolver la dualidad y la enajenación del sujeto. Varios agentes convergen allí. La voz poética (“No consigo” v. 15) y una entidad (“membrana” v. 15), que impide a la primera recuperar su

¹⁵⁶ Kurt Flasch. *Maître Eckhart : philosophe du christianisme.*, p. 38.

integridad (“me divide”, “me vuelca”), sumiéndose en un remolino (anáfora “que me...que me... y me” v. 16) hasta quedar atrapada en su límite corporal. Se recupera de nuevo el mito de Ícaro (“carros en llamas”v.16) para escenificar la prisión en que queda clausurada su forma humana (“vuelca del revés” v. 16); a su vez, con dosis de surrealismo y esquizofrenia onírica, surge un encadenamiento afectivo que fusiona en su imagen elementos cósmicos, físicos y míticos (“espumas y labios y combates” v. 17). Imagen totalizadora que viene a corroborar la paradoja posterior y que como ella, anula la dualidad que la estrofa parece afirmar. Porque el paralelismo entre “mundo” y “alma” (“siempre a orillas de” v. 18) refuerza una unidad que tiene lugar en ese espacio recién inaugurado: la materia recobrada. En nuestra piel podemos sentir la contigüidad entre lo visible y lo invisible, precisamente al ser observada como un objeto singular y extraño.

Extrañeza que refleja la oposición entre una voz poética observadora y una piel-prosopopeya mediante- invasora. Así, nos sobreviene como un temblor y un forcejeo, al deslindar la repetición de las formas del sujeto (“me”, “mí” vv. 15, 16, 21, 22) y del objeto (“divide” v. 16, “le” v. 20, “esta” v. 21). Lucha sin cuartel por acoplarse en un cuerpo que exige un buceo en el continente oscuro – ahí donde la prosodia se prolonga (vv. 16, 17, 18, 20, 21)- y que luego se retrae para no perderse. Parpadeo a tientas que solo alcanza a dar una imagen escindida, paradójica (“lobo”, “cordero” v. 20) donde se amalgaman los contrarios para crear una realidad nueva. El contraste de los términos rescata la inmensidad de la forma esencial como una huella marcada pone en evidencia la superficie que la rodea. Hacemos nuestras las palabras que Juan Eduardo Cirlot dedica a la obra de Tàpies para defender nuestro argumento:

Las tensiones de las diversas áreas del espacio material son el verdadero protagonista de la imagen y sentimos que la purificación brota por una secreta analogía de esas fuerzas con las que configuraron al hombre mejor que por un recuerdo de la anatomía humana¹⁵⁷.

La voz poética es una voz reflexiva que además de sentir los vaivenes del cambio (dualismo del ritmo) despliega su razonamiento. Se observa para tratar de comprenderse (“no obstante” v. 21). Y su pensamiento dice que ella misma se lanza a buscar (“me escurro” v. 21 es un gesto taimado de quien quiere conocer más) en las tinieblas de una forma áspera y sólida (“in- vesti- dura” v.21) donde sin embargo se acoge la separación

¹⁵⁷ Juan Eduardo Cirlot. *Op. cit.*, p. 7.

y se resuelve. Tránsito entre dos esferas, la sacra y la profana, que son el largo foso (“abismo” v. 21) que divide *Museo Salvaje*. Del otro lado de ese tránsito, llamado sacrificio y que no tiene que ver con un dogma o un credo ortodoxo pero sí con una creencia en la transcendencia del cuerpo y de la materia, del otro lado decimos, se sitúa la divinidad. Nace la posibilidad de lanzar la pregunta, de comunicar con lo otro a través de lo otro instalado en nosotros (“¿Quién apuesta su piel?” v. 23). Se señala así la ausencia en el discurso de una entidad exterior a él, que al ser nombrada queda descubierta, pues ¿acaso no existe una falta que ha sido iluminada, bien sea como huella de lo que no es? ¿No oculta nuestra piel la marca de lo invisible en nosotros? ¿No podemos conocer a través de ella el otro lado del muro? “Apuesta” (v. 23) proviene de *apponere* “colocar”, y delata una intencionalidad; una parte de dios se halla en nosotros, como partes indivisibles de la totalidad, la cual podemos conocer a partir de nuestro límite con ella¹⁵⁸. Una concepción que no repudia la analogía romántica entre macro y microcosmos y que, como bien apunta Ángel Cilveti en su introducción a la mística española, se hallaba presente en las raíces de la mística:

Unidad indiferenciada del Alma, unidad esencial, abismo, profundos de Dios, absorción, son expresiones que no repugnan con el concepto de identidad con Dios y finalmente de auto-unión enseñado por los Upanisadas y por Plotino¹⁵⁹.

Prueba de que una experiencia transcendente no puede partir sino de la contingencia son las múltiples referencias a los miembros corporales (“pie”, “membrana” v. 15; “labios” v. 17; “sangre” v. 22, “piel”x2 v. 23) que tratan de surcar un molde (los prefijos in- dan cuenta de ello en vv. 21, 22, 23 y 25) sobre el fondo informe de la página en blanco y del centro sin accidentes que es lo uno. Emergiendo de esa labor de extracción una “superficie” (v. 25) donde arraigan (“se inscriben” v. 25) los trazos de lo pasajero (“borra” es un sedimento inútil) y cambiante (“errores”): los signos a la deriva. Superficie que permanece, como en una litografía, reducida a su raquítica estructura vertical (“pira de huesos” v. 22) y al mismo tiempo, se acompaña de un desarrollo en espiral, aéreo y ligero (“espumas y labios”) como si resumiera en sí mismo las dos tendencias plásticas barcas: el cristo humanizado de Velázquez y los niños rollizos de Murillo. El propio desarrollo prosódico parece sustentar esa impresión al disputarse

¹⁵⁸ Ya en *Los juegos peligrosos* (1962) la voz poética declaraba: “Es víspera de Dios. / Está uniendo en nosotros sus pedazos”. Olga Orozco, Ana Becciu, y Tamara Kamenszain. *Op. cit.*, p. 155.

¹⁵⁹ Cilveti, Ángel L. *Introducción a la mística española*. Madrid: Cátedra, 1974, p. 40.

entre un verso sólido que se prolonga en oleadas bajo repeticiones y paralelismos, y una escansión heptasílabica justa y apocopada.

Si entendemos que desde su primer poemario, *Desde Lejos*, Olga Orozco persiguió poner coto a la dispersión y al engaño de lo fenoménico, nos resulta posible comprender este apego a la forma como garantía de veracidad. Tanto poema como cuerpo son la morada desde la que escrutar la inmensidad y la pluralidad de las transformaciones de lo real. Pero para ello se hace necesario recuperar su condición de instante irrepetible. La caída en el interior de la forma es un tanteo en su continente ignoto para rescatar su singularidad y por tanto, su sacralidad. ¿Qué nos puede ofrecer ese excuso? ¿Adónde abre, a qué estancias da paso? ¿Y si la forma no tuviese fondo, solo una profundidad abisal?

En el tercer movimiento del poema (vv. 26-33) intentaremos dar respuesta a esas preguntas, subrayando la presencia de un nuevo referente creado por el uso de la metáfora. Referente que apunta a una realidad nueva, recién instaurada y que ha sido posible por el salto al vacío emprendido en el movimiento precedente. El reconocimiento de la materia corporal y poética ha abierto la “estría en la muralla” y ahora nos internamos en su densidad umbría, en el mundo invisible donde toda realidad es por primera vez.

De ahí que estos últimos versos estén impregnados de anotaciones plásticas. Emparentada con el pintor, la poeta requiere de una “mirada salvaje” que dé a ver aquello que es irreconocible exteriormente. Una mirada limpia que no esté sometida a ningún condicionante objetivo para señalar el advenimiento de la forma imprevista, de una forma que ha sido creada por el marco y que es autónoma. Una mirada que apunta hacia lo todavía no visible, hacia la interioridad y que es por tanto reificadora: la vista crea su objeto y la palabra también.

El movimiento comienza en el verso 26 como una consecuencia de todo lo anterior (“Y”), dando paso¹⁶⁰ a una iluminación: la conjunción señala el tránsito del desfondamiento interior al re-nacimiento del objeto. Una vez vaciado el “yo” y aniquilada la volición, este se encuentra listo para la contemplación verdadera. Son

¹⁶⁰ Etapas de un proceso gnóstico que son: aislamiento de la forma, aniquilamiento y re-conocimiento de su valor esencial.

numerosas las referencias visuales (“color” y “enigma” -acróstico de imagen- en v. 26, “tacto” v. 30, “imagen” v. 31., “exhala” v. 32, por citar algunas), que acompañadas de un sentimiento de engaño (“simulación” v. 28; “falso testimonio”, “encubre” v. 29), denotan su trabajo por desvestir la forma justa. El mundo como representación y sucesión de imágenes que apartan de la idea tiene su expresión en el teatro (*theatrum* deriva de “mirar”), ceremonia de la confusión y el enmascaramiento: “hilos”, “mudanza”, “lona” (vv. 27 y 29) recuerdan a la *Commedia dell’arte* y los saltimbanquis de Picasso. Como el arte contemporáneo, “Plumas para unas alas” se aleja de la representación intelectualizada, aferrándose a un material bruto (“urdimbre” e “hilos” v. 27, “lona” v. 29, “chispa y vidrios” v. 30). Producto que puebla el atelier del artista y que da cuenta de la esencialidad de su obra: masa, estructura y relieve de la forma (“aspecto” v. 29, “tacto” v. 30) a partir de su contemplación directa, no mediata. Plasticidad que en el orden de la poesía se manifiesta por el timbre (“urdimbre”, “mansedumbre”, “encubre”; africadas *-chi*, *-ña*, vibrantes *-rr* vv. 29- 30), los ecos (*-ao* vv. 29- 30) y la materialidad de la palabra (el lexema *ma-* se encuentra repetido en siete ocasiones).

¿Pero cómo dar con una forma que es invisible, insospechada, jamás aparecida? Sólo la nominación metafórica y paradójica puede asomarse a esos contornos, creando *a contrario*, tanteando una ausencia (“color de enigma” v. 26, “huracán de mariposas” v. 30). En efecto, la antítesis – pasarela a la palabra verdadera- señala: hemos pasado de la esfera del ver al no ver. La voz poética se obstina en desembozar esa forma huidiza, yendo cada vez más lejos, palpando incessantemente nuevos espejismos. La repetición anafórica apoya esa búsqueda (esa+ sust. + complemento vv. 26- 30) así como los ritmos paralelísticos de pensamiento (“simulación”, “falso testimonio”, “fantasma”) que vienen a superponer las valencias afectivas que delimitan el objeto a partir de su sensación. Las oraciones relativas (vv. 26- 30) amplían el horizonte interpretativo e inciden en su profundidad. Como en una pintura de Giorgio de Chirico, se crea una perspectiva del objeto que devuelve como reflejo la hondura de la experiencia íntima. Largos versos de arte mayor, que descompuestos en secuencias menores, perfilan y agudizan la forma inconclusa, mientras se internan en el territorio de la subjetividad. Ninguna será definitiva porque esa forma – *hantise* del sujeto volitivo- está hecha de apariciones súbitas y desapariciones repentina, es la nostalgia de un deseo siempre insatisfecho, como declara la propia poeta en su artículo “Tiempo y memoria”:

Creo que supe desde muy temprano que la forma no era el límite, que había prolongaciones invisibles que iban desde el revés de la forma hasta mucho más allá de lo que llamamos esta realidad. Y me dediqué a interrogar las sucesivas realidades que hay detrás y que la incluyen, naturalmente, y siempre recibí como respuesta otra interrogación¹⁶¹.

Continuo asalto a la alteridad de la forma, su verso ensaya la imposible tarea de fijarla, de agarrarla plenamente a partir de cuestionamientos sucesivos que son los destellos de un mismo prisma en perpetua mutación. Michel Collot, al estudiar la obra de Saint John Perse, califica de “modèle épique du dénombrement” la manera en que el poeta va superponiendo matices al objeto a partir de su descripción fragmentaria. Por su parte, la poeta argentina logra incidir en la materia, bosquejar un surco que acumulativamente se va grabando (“simulación+ aspecto + tacto”) en una imagen precaria, siempre a punto de ser algo más. El movimiento final del poema es una larga frase nominal (vv. 25-30) donde el objeto emerge simultáneamente a su observación, anulando la temporalidad (“ayer/mañana” v. 29) e inaugurando una identidad afectiva con el sujeto. Experiencia emocional que desbarata las articulaciones lógicas, la aprehensión intelectual de la cosa, dando paso a lo fragmentario, la sucesión y la acumulación (v. 30), síntomas de un conocimiento inmediato y no elíptico (del significante arbitrario al significado) del objeto.

Epifanía de la palabra que logra ser y crear el mundo restituyendo para sí sus poderes mágicos. Del frotamiento de los determinantes (ese/esa) parece retumbar un sortilegio que haga que la cosa sea imperativamente, se revele como realidad autónoma (*Ut pictura poiesis*) en un alumbramiento que el poema, como el cuadro, puede despertar explorando en el fondo de su forma.

Una dinámica de apertura y de inacabamiento que va siempre más allá, sondeando el precipicio hasta llegar a lo más hondo, al fondo sin fondo, allí donde habita lo único e irrepetible, pues no acepta la división. La materia ha quedado desasida, reducida a su pura forma, nos muestra su profundidad metafísica. La voz poética no ha hecho sino lanzarse en ella y bucear en sus profundidades, desplazándose de lo visible a lo invisible; el desplazamiento físico se acompaña de un desplazamiento semántico (la

¹⁶¹ Olga Orozco. “Tiempo y memoria”, p. 449.

paradoja, la metáfora) para iluminar los arcanos de la forma (“esta lisa envoltura” v. 5 / “ese aspecto de falso testimonio con que encubre” v. 29).

Al final del territorio oscuro que la poeta lograr atravesar manipulando la palabra se encuentra la posibilidad de abrir un diálogo con lo absoluto. En esa dirección se encamina la pregunta (v. 31) situada precisamente al final de su recorrido por las zonas vedadas de la forma. Interrogante que queda como posibilidad última ante lo que no puede ser cercado por vía atributiva. Puesto que el atributo limita lo que es informe e infinito (dios, causa primera, materia primordial) y por tanto, imposible de ser cifrado. Ramón Xirau, en su ensayo *Palabra y silencio*, argumenta de la siguiente manera:

(...) es imposible emplear una vía atributiva sin deformar a Dios; es imposible hablar de los atributos de Dios por afirmación de predicados. La única vía segura para entender indicativamente a Dios mismo es la *vía negativa*. Creo haber enunciado la razón fundamental de esta imposibilidad: se trata, en efecto, de la distancia que media entre finitud e infinitud¹⁶².

¿Negación de la palabra? El silencio¹⁶³. Imprecación al silencio para que responda, su pregunta no tiene un interlocutor (“quién” v. 31) porque está dirigida a lo inmensurable, al abismo de silencio donde habita dios, y al lanzarla busca identificarlo. Pero su pregunta ha sido pronunciada desde el más allá de la forma, una vez que esta ha sido acotada y transitada. El cuerpo y la palabra son sagrados pues permiten el cruce a la otra esfera, allá donde es posible comunicar con el origen. La raíz indoeuropea de “imagen” (vv. 27 y 31) es *aim* “copiar”: el barro del que estamos hechos, la materia que re-conocemos ha sido copiada a hechura divina. Nosotros somos parte de ese magma, como un “dios” -con minúscula- a estatura humana (v. 32), un día brotamos y pertenecimos a ese todo esencial, del cual tenemos el recuerdo y el anhelo¹⁶⁴ (“exhala la nostalgia” v. 32). A través de la forma encontramos solaz a esa nostalgia, indagando en su profundidad íntima, hallamos los rastros de un agujero primigenio, sentimos su respiración (ex-hálito, que es *pneuma* y espíritu de la materia). Forma liberadora y reparadora, la materia ofrece una transcendencia en el aquí y en el ahora:

(...) Soberana contemplación de la materia. Presencia radical de la materia que llega a la forma pero que es sobre todo formación: formas que se disuelven a sí

¹⁶² Ramón Xirau. *Op. cit.*, p. 21.

¹⁶³ Esta aseveración es sólo parcialmente cierta, la palabra entraña silencio y el silencio palabra.

¹⁶⁴ « Tout ce qui est aspire à retourner vers ce dont tout est issu. C'est qui est déployé dans le multiple, qui est pur néant, doit se replier dans l'unité pure de l'Un—qui-n'est-pas ». Kurt Flasch. *Op cit.*, p. 158.

mismas en la nostalgia originaria de lo informe, de lo que en rigor es indiferente al cambio y puede, por tanto, cambiar en todo, ser raíz infinita de todas las formas posibles¹⁶⁵.

Salvación por una horma finita que es liberadora, siempre a punto de ser. ¿Eterno retorno de la diferencia? Más bien, eterno ser de lo que nunca cambia (“*esse*” resuena en su versos), esencialidad infinita. Deshacerse de lo accesorio, de lo accidental o fenoménico para embarazar la forma originaria, “mutilación de nubes y de plumas” (v. 33) que dé a ver la materia pura: el cuerpo vivo y llagado, la palabra limpia y resplandecida. Una reflexión igualmente sobre su quehacer literario y la constatación de una nueva edad para la poesía y el poeta: el fin de la palabra absoluta, de la aspiración demiúrgica (Ícaro, Altazor) para buscar y cantar entre los hombres (“Los poetas bajaron del Olimpo”, declaraba Nicanor Parra¹⁶⁶).

La poesía rescata lo que se encuentra inmediatamente debajo, lo más próximo, es un ejercicio que desbroza y quita capas hasta hallar el tesoro oculto. ¿Qué se oculta detrás de la materia? El cielo (v. 33), su reverso en la tierra, como la posibilidad de una transcendencia que acabe con la condena de la destrucción y la desaparición. Poesía de raíz ética, además de estética, pues recuperar la belleza del mundo –tan incomprensible para el hombre mortal– implica construirse un *foyer* habitado auténticamente desde la sorpresa y el asombro.

Los poemarios posteriores indagarán en esa senda que lleva al descubrimiento perplejo de la forma, en el interior del cuerpo y de la palabra, hasta reconocer que la vía hacia la reintegración estaba en ella misma. Comprendiendo que el muro, quintaesencia de la solidez de la materia y de su potencia inescrutable, no es la separación, sino la huella de lo otro en nosotros. Intuición entrevista quizás en ese verso que contiene “Muro de lamentos” de *En el revés del cielo* (1987): “¿No será que yo llevo esta pared conmigo?”¹⁶⁷

¹⁶⁵ José Ángel Valente y Antoni Tàpies. *Op.cit.*, p. 36.

¹⁶⁶ Nicanor Parra. “Manifiesto” en *Páginas en blanco*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.

¹⁶⁷ En Olga Orozco, Ana Becciu, y Tamara Kamenszain. *Poesía completa*. Buenos Aires: Hidalgo, 2013, p. 346.

Conclusión

La lectura de la obra orozquiana resulta a menudo laberíntica. El caudal de referencias es difícil de establecer y sus imágenes expresan una sensación vital signada por la contradicción. Cada poema es un caleidoscopio donde ninguna imagen es definitiva ni ningún significado se clausura. Como un torrente, sus versos arrastran el peso de la tradición, el sosiego del trabajo minucioso y la originalidad con que un nuevo estilo impone su voz en el panorama poético. En las páginas que precedían hemos querido plantear una serie de preguntas con la intención de observar y comprender esa riqueza inagotable. Las respuestas que hemos obtenido no hacen sino confirmar su situación central en la encrucijada donde confluyen las poéticas contemporáneas latinoamericanas: la materialidad y los límites del poema, el tratamiento de la corporalidad y la humanidad del poeta, la reflexión sobre el espacio y el quehacer poéticos.

Olga Orozco crece de manera muy personal en su entorno literario. En 1946 publica su primer libro de poemas, *Desde Lejos*, donde se asientan las bases estilísticas que ya no abandonará: el verso libre, los metros tradicionales y el tono litúrgico y oracular. A partir de entonces su producción se prolonga a lo largo de cincuenta años en los que la demora de sus publicaciones da cuenta de su trabajo minucioso. En 1952 sale a la luz *Las muertes*. Seguirán más tarde *Los juegos peligrosos* (1962), *Museo Salvaje* (1974), *Cantos a Berenice* (1977), *Mutaciones de la realidad* (1979), *La noche a la deriva* (1984), *En el revés del cielo* (1987), *Con esta boca, en este mundo* (1994) y *Últimos poemas*, ya como libro póstumo aparecido en 2009.

Durante el período que abarca su obra la poeta absorbe tanto las influencias europeas como americanas. Por las primeras, llega hasta los románticos alemanes, el simbolismo francés y sobre todo, los surrealistas. Por las segundas sentimos la huella de los grandes renovadores del continente: Vallejo, Huidobro y Neruda. Junto a sus compañeros de promoción, los neorrománticos, practica una poesía replegada sobre sí misma, intimista y elegíaca. A la vez, integra las novedades aportadas por el sondeo del inconsciente y regresa a la tradición española de los siglos de oro, el barroco y la mística. Todas estas poéticas que ella asume y transfigura se enmarcan en una preocupación por restablecer la sagrada y el nexo del hombre con la eternidad.

Hemos apuntado el conflicto dualista que condiciona su poesía y que lleva de una parte las formas de la finitud y el límite y de otra los visos de la inmensidad. La inestabilidad de lo visible impide alcanzar la esencialidad de lo invisible, hasta que de lo concreto e inmediato surge una brecha. Reconocemos entonces en su poesía una continua transfusión por la cual lo visible e inmediato se alimenta de lo invisible e ilimitado. Transfusión que conecta al yo poético con el universo dentro de un mismo ritmo y hace de cada fragmento, incluido el cuerpo, un momento cósmico.

En consecuencia, hemos cuestionado las formas y direcciones en que se da esa transición. Encontramos una forma de apertura, marcada por la disolución y variación de perspectivas, coincidente con un panteísmo en la naturaleza y la indagación gnóstica. Igualmente, apreciamos una forma de clausura, anclada en el cuerpo y en el centro, acompañada de una espiritualidad mística. La apreciación de escalas cósmicas infunde su poesía de materialidad. Si el universo puede ser aprehendido a partir del yo, el sujeto poético se interesa por habitar el espacio mínimo, la raíz que lo sustenta: la materia.

“La horma liberadora” pretendía identificar las formas de esa materialidad. El primero de sus poemarios, *Desde Lejos*, aborda la interpretación del paisaje autobiográfico como un fondo donde se disponen los signos. Entre paisaje y sujeto existe una continuidad, la profundidad del paisaje devuelve como reflejo la profundidad subjetiva. La inmensidad del referente exige la limitación a un marco y obliga a apreciar el objeto en perspectiva. Al encuadrar el paisaje se inmiscuye en el marco la conciencia del sujeto que lo elabora. El paisaje deviene creación. Y como creación de un sujeto, la interpretación del paisaje permite el autoconocimiento, devuelve las claves para la reintegración. El proceso de ajuste que se lleva a cabo para poder aprehender la materia en toda su complejidad obliga a una reflexión sobre el espacio: ¿cómo hacer ese espacio adecuado a la talla de un sujeto? ¿Cómo, al mismo tiempo, dar cobijo en él a la totalidad? El sujeto lírico se crea un hogar, un refugio que habitar frente a la dispersión y a la volatilidad de lo sensible.

En *Museo Salvaje* se produce un retorno a la materia física marcada por su naturaleza dual. Entre civilizada y bárbara, entre caduca e inmortal la carne se convierte en una pasarela hacia lo desconocido explorando su enajenación y su inadecuación. El poemario parte de una confrontación inmediata y directa del sujeto lírico con su cuerpo, cuestiona su relación a éste e intenta recuperar su unidad haciendo emerger sus zonas ocultas. Su intención: restaurar un cuerpo habitable, singular y por eso mismo sagrado.

A través del sacrificio se logran las dos funciones de la *religio*, aunar lo que está separado (*religare*) y mostrar escrúpulo con las cosas divinas (*relegere*). Con él se pretende recuperar para el objeto su valor esencial, su ontología. El proceso requiere aislar y delimitar la materia para luego ocuparla auténticamente, creándose una morada que permita la transcendencia aquí y ahora.

A partir de lo expuesto y estudiado creemos que el ritmo tiene un papel determinante para alcanzar ese objetivo. Nos preguntamos si el ritmo puede restaurar o crear un espacio cósmico en el que se resuelva la dualidad. En efecto, el poema como horma trata de dar solución al conflicto entre límite e infinito. La ligereza y serenidad del heptasílabo se expande con la profundidad del alejandrino guiados por un batir físico que reproduce un ritmo natural. Un ritmo de expansión y retracción que infunde las constantes materiales que hemos apuntado: paisaje, cuerpo y palabra. De un lado, la anáfora, las oraciones relativas y la concatenación lógica agrandan la horma. Del otro, las conjunciones, las frases nominales y el fragmentarismo la coagulan y reintegran. En el interior del poema se crea un cosmos donde conviven la forma y lo amorfo en armonía.

El metro constituye a primera vista versos de largo aliento que producen una sensación de solidez. Cada poema se aparesta a un templo: un espacio cerrado que abre en medio del caos una zona de seguridad por el uso del heptasílabo y el endecasílabo. Al mismo tiempo, esa arquitectura se desfonda y se quiebra en su interior, segmentada en metros clásicos de la tradición española. La silva libre impar, es la serie métrica principal. La tendencia hacia lo impar de la métrica orozquiana traduce un desequilibrio que es la dialéctica de la dualidad: el poema trata de conciliar los extremos sin derrumbarse, sabedora la autora de que pisa en tierra erosionada. El metro clásico y la silva como unidad métrica persiguen, al igual que el ritmo, socavar la diferencia. Ello porque imponen una forma y un tempo reconocible frente a la dispersión, creándose así la posibilidad de un extravío y de un recentramiento a cada paso, lanzando preguntas renovadas desde unos contornos que impidan la disolución. El ritmo se sustenta en un entramado métrico marcado por el desequilibrio.

La reflexión sobre cómo restaurar la sacralidad en la modernidad liga la poesía de Olga Orozco a dos momentos de la tradición literaria: el surrealismo y el barroco. Con el surrealismo conecta en su aspiración de profundizar en la subjetividad como medio para penetrar el lazo secreto con el universo y restablecer el encantamiento del mundo.

Así, compartirá con éstos una similar tendencia a recrear antiguas mitologías y una misma pasión por los cuentos de hadas y la literatura fantástica. El objetivo será devolver a la realidad todos sus matices y complejidad.

En cuanto al barroco, su poesía conectará con la tradición mística española del Siglo de Oro: San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Ávila. Como para aquéllos, la inquietud por recuperar la plenitud de la forma pasará por la necesidad de una identificación y de un progresivo vaciamiento hasta dar con la identidad esencial. Con la cultura del barroco, retomada por otros poetas coetáneos suyos como Octavio Paz o José Lezama Lima, compartirá un mismo cuestionamiento acerca de cómo renovar la vitalidad de la forma y de cómo adaptarla a la variedad con que lo real se manifiesta.

Nuestro análisis deja la puerta abierta a la posibilidad de recrear un espacio sagrado a partir del espacio material de la forma. Un espacio donde se anulen las contradicciones entre un sujeto limitado y caduco, por lo tanto, incapacitado para experimentar la totalidad, y un universo a la vez cambiante y siempre el mismo, escondido tras sus trasformaciones. ¿Puede ser el poema un espacio de congregación donde se rompa con la diferencia? El poema como un instante o un fragmento del cosmos que permite al hombre comprender su relación con éste. El poema como un universo a escala humana, delimitado y abarcable, donde se concentran y despliegan en un continente finito, la gama infinita de sensaciones que, en su interior, quedan ordenadas y cobran sentido.

Bibliografía

I. Corpus

Orozco, Olga. *Desde Lejos*. Buenos Aires: Losada, 1946.

_____. *Museo Salvaje*. Buenos Aires: Losada, 1974.

II. Obras de Olga Orozco

Orozco, Olga, *La Voz de Olga Orozco*. Poesía en la Residencia 6. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003.

_____. *Obra poética*. 4. ed., Biblioteca de poesía, Buenos Aires: Ed. Corregidor, 2007.

Orozco, Olga, Ana Becciu y Tamara Kamenszain. *Poesía completa*. Buenos Aires: Hidalgo, 2013.

_____. *Desde Lejos*. Buenos Aires: Losada, 1946. [1^a Ed.]

_____. *Las muertes*. Buenos Aires: Losada, 1952. [1^a Ed.]

_____. *Los juegos peligrosos*. Buenos Aires: Losada, 1962. [1^a Ed.]

_____. *Museo Salvaje*. Buenos Aires: Losada, 1974. [1^a Ed.]

_____. *Cantos a Berenice*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977. [1^a Ed.]

_____. *Mutaciones de la realidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979. [1^a Ed.]

_____. *La noche a la deriva*. México: FCE, 1984. [1^a Ed.]

_____. *En el revés del cielo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1987. [1^a Ed.]

_____. *Con esta boca, en este mundo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994. [1^a Ed.]

Orozco, Olga, and Manuel Ruano. *Obra poética*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2000.

Olga, Orozco. *Tiempo y Memoria*. In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 443–451.

III. Obras sobre Olga Orozco

- Chirinos Arrieta, Eduardo. “El confuso parloteo de bocas invisibles.” In *Las moradas del silencio*. México: FCE, 1998, p. 61–128.
- _____. “La infernal mampostería donde habita Dios. Sagrado y profano en *En el revés del cielo* de Olga Orozco.” In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 331–343.
- Dujovne Ortiz, Alicia. « Entrevista a Olga Orozco ». Buenos Aires, La Opinión, 22/01/1978.
- Escaja, Tina. “Metafísica del deseo en la poesía de Olga Orozco.” In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 331–343.
- Horno Delgado, Asunción. “Entrevista con Olga Orozco.” *Hispanic Poetry Review I* (1999), p. 90–107.
- _____. “Encarnadura e insurgencia poética en Olga Orozco”. In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 179–190.
- Le Corre, Hervé. “La temporalidad del sujeto orozquiano en *Desde Lejos* (1946).” In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 247–260.
- Lergo Martín, Inmaculada (ed.). *Olga Orozco: territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010.
- _____. “Decir lo indecible. Olga Orozco o la revelación a través de la palabra.” In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 23–106.
- Lojo, María Rosa. “Olga Orozco: Épica y poética en un largo cuento de hadas.” In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 353–376.
- Millares, Selena. “Olga Orozco, peregrina de la muerte.” In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 215–228.
- Nicholson, Melanie. “Un talismán en las tinieblas: Olga Orozco y la tradición esotérica.” In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 191–214.
- Osorio, Nelson (coord.). *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América*. Caracas: Monte Ávila, 1995, Vol. 3. p. 3508-3510.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. IV Vol. Madrid: Alianza, 2001, cap. 21, Vol. IV, p. 203- 297.
- Pérez, Alberto Julián. Olga Orozco: sueño/mundo/poesía. In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 229–243.

Piña, Cristina, “El descentramiento del sujeto en la poesía de Olga Orozco.” In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 147–165.

Salazar Anglada, Aníbal. *Olga Orozco y la generación neorromántica del 40. Una revisión crítica*. In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 109–128.

Sefamí, Jacobo. “El extrañamiento ominoso: *Museo Salvaje* de Olga Orozco.” In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 305–320.

Torres de Peralta, Elba. *La poética de Olga Orozco*. Madrid: Playor, 1987.

Usandizaga, Helena. “Materialidad corporal y visión platónica en la poesía de Olga Orozco.” In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 165–178.

Yurkiewich, Saúl. “Girri/Orozco: la persuasión y el rapto.” In *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus, 1996, p. 231-243.

Zonana, Victor Gustavo. “Hacia la definición de los rasgos de estilo. El desarrollo expresivo de Olga Orozco entre 1938 y 1946.” In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 109–128.

IV. Poesía argentina

Barrera, Trinidad (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. III. Madrid: Cátedra, 2008.

Bayley, Edgar. *Estado de alerta y estado de inocencia: algunas reflexiones sobre la poesía y el arte*. Buenos Aires: Argonauta, 1989.

Boneo, Martín Alberto. “La generación poética del cuarenta”. *Cultura* 2, 71-79, diciembre, 1949.

Brughetti, Romualdo. “Una nueva generación literaria argentina (1940-1950)”. *Cuadernos Americanos* 3, 235-255, 1952.

Cella, Susana. “La irrupción de la Crítica” in Jitrik, Noé, ed. *Historia Crítica de La Literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000, p. 183-225.

Fritzsche, Teresita F. *El 40. 25 poetas y bibliografía de una generación*. Buenos Aires: Grupo Editor Argentino, 1963.

Ghiano, Juan Carlos. *Poesía argentina del Siglo XX*. Tierra Firme, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1957.

- Martínez, David. *Poesía Argentina (1940-1949)*. Buenos Aires: Imprenta Chile, 1949.
- _____. David Martínez. *Poesía argentina actual: 1930-1960*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
- Moreno Fernández, César. *La realidad y los papeles: panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*. Madrid: Aguilar, 1967.
- Urondo, Francisco. *Veinte años de poesía argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1968.
- V. Poesía latinoamericana**
- Bonnells, Jordi (coord.). *Dictionnaire de littératures hispaniques: Espagne et Amérique Latine*. Paris: Robert Lafont, 2009.
- Chirinos Arrieta, Eduardo. *La morada del silencio*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Jiménez, José Olivio. *Poetas contemporáneos de España y América*. Madrid: Verbum, 1998.
- Osorio, Nelson (coord.). *Diccionario Encyclopédico de las Letras de América*. III Vol. Caracas: Monte Ávila, 1995.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. IV Vol. Madrid: Alianza, 2001.
- Paz, Octavio. “Contar y cantar (sobre el poema extenso).” In *La otra voz: poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral, 1990, p. 11–30
- Paz, Octavio. *Los Hijos Del Limo; Del Romanticismo a La Vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Schwartz, Jorge (ed.). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- VV.AA. *Poesía de Argentina, Paraguay y Uruguay (1950-1980)*. Paris: Río de la Plata, 1988.
- Xirau, Ramón. *Palabra y silencio*. México: Siglo XXI editores, 1971.
- Yurkiévich, Saúl. *Celebración del modernismo*. Cuadernos ínfimos, Barcelona: Tusquets, 1976.

_____. *Fundadores de la nueva poesía hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 1984.

_____. *La movediza modernidad*. Pensamiento. Madrid: Taurus, 1996.

VI. Teoría literaria

Agamben, Giorgio. *Le sacrement du langage: archéologie du sacrement. Homo sacer II, 3*. Paris: Vrin, 2009.

_____. *Profanations*. Paris: Payot & Rivages, 2005.

Areta Arigó, Gema, Le Corre, Hervé, Suárez, Modesta and Vives Daniel (coord.). *Poesía Hispanoamericana: Ritmo(s)/ Métrica(s)/ Ruptura(s)*. Madrid: Ed.Verbum, 1996.

Bachelard, Gaston. *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: Corti, 2007. [1^a Ed. 1943]

— *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 2012. [1^a Ed. 1957]

Bataille, Georges. *L'érotisme*. Paris : les Éd. de Minuit, 2011.

Bernard, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris : Librairie Nizet, 1994.

Blanchot, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 2003.

Bonnefoy, Yves. *L'imaginaire métaphysique*. Paris: Seuil, 2006.

_____. *Notre besoin de Rimbaud*. Paris: Seuil, 2009.

_____. *L'autre langue à portée de voix : essais sur la traduction de la poésie*. Paris : Seuil, 2013.

Cilveti, Ángel L. *Introducción a la mística española*. Madrid: Cátedra, 1974.

Cioran, Emil Michel. *Précis de Décomposition*. Paris: Gallimard, 1949.

Collot, Michel. *La Matière-émotion*. Paris: PUF, 1997.

_____. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris: PUF, 2005.

_____. *Paysage et poésie*. Paris: Ed. José Corti, 2005.

_____. Pour une géographie littéraire. Paris: Ed. José Corti, 2016.

Collot, Michel et Jean Claude Mathieu. *Espace et poésie*. Paris: PENS, 1987.

- Dessons, Gérard. *L'art et la manière - Art, littérature, langage*. Paris: Honoré Champion, 2004.
- _____. *La manière folle*. Houilles: Manucius, 2010.
- Domínguez Caparrós, José. *Estudios de métrica*. Madrid: UNED, 1999.
- _____. *Diccionario de métrica española*. Madrid: Paraninfo, 1992.
- Durand, Gilbert. *L'imagination symbolique*. Paris: PUF, 1998.
- Eliade, Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard, 1965.
- Esteban, Claude. *Critique de la raison poétique*. Paris: Flammarion, 1987.
- Fernández, Jesse A. *El poema en prosa en Hispanoamérica: del modernismo a la vanguardia*. Madrid: Hiperión, 1994.
- Flasch, Kurt. *Maître Eckhart : philosophe du christianisme*. Paris: Vrin, 2011.
- Freud, Sigmund. *Lo siniestro*. México: Letracciona, 1978.
- Friedrich, Hugo. *Structure de la poésie moderne*. Paris: Le livre de poche, 1999.
- Gelman, Juan. *En abierta oscuridad*. Madrid : Siglo XXI editores, 2002. (1^aed.) 1993.
- Gorrillot Bénédicte et Lescart Alain (dir.). *L'illisibilité en question*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 2014.
- Jackson, John Edwin. *La poésie et son autre : essai sur la modernité*. Paris : J. Corti, 1998.
- Juarroz, Roberto, Guillermo Boido and Fernand Verhesen. *Poésie et création*. Paris: J. Corti, 2010.
- Labrousse, Sébastien. *Au cœur des apparences- Poésie et peinture selon Philippe Jaccottet*. Chatou: Les éditions de la transparence, 2012.
- López Baralt, Luce. *Asedios de lo indecible*. Madrid: Trotta, 1998.
- Luján Atienza, Ángel Luis. *Las voces de Proteo: teoría de la lírica y práctica poética en el Siglo de Oro*. Málaga: Universidad de Málaga, 2008.
- _____. *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco libros, 1997.
- Mancho Duque, María Jesús. *La espiritualidad española del siglo XVI: aspectos literarios y lingüísticos*. Universidad de Salamanca, 1990.
- _____. «Expresiones antitéticas en la obra de San Juan de la Cruz ». En Mancho Duque, María Jesús. *La espiritualidad española del siglo XVI: aspectos*

- literarios y lingüísticos*. Universidad de Salamanca, 1990.
- Mathet, Marie Thérèse (Dir.). *L'incompréhensible- Littérature, réel, visuel*. Paris: L'Harmattan, 2003.
- Maulpoix, Jean-Michel. *Adieux au poème*. Paris: Ed. José Corti, 2005.
- _____. *Le poète perplexe*. Paris: Ed. José Corti, 2002.
- _____. *Du lyrisme*. Paris: Ed. José Corti, 2000.
- _____. *La poésie comme l'amour*. Paris : Mercure de France, 1998.
- _____. « Eléments d'un cours sur l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet. » Université Paris X-Nanterre, 2003-2004.
- Meschonnic, Henri. *La rime et la vie*. Paris: Gallimard, 2006.
- _____. *Modernité Modernité*. Paris: Gallimard, 1988.
- _____. *Critique du rythme*. Paris: Lagrasse, Verdier, 1982.
- _____. “Transformar la teoría del ritmo. ¿Por qué y para qué?”. In Areta Arigó, Gema, Le Corre, Hervé, Suárez, Modesta and Vives Daniel (coord.). *Poesía Hispanoamericana: Ritmo(s)/ Métrica(s)/ Ruptura(s)*, 25-51. Madrid: Ed. Verbum, 1996.
- Oliva Rubio, María. La mirada interior. El surrealismo y la pintura. Madrid: Ed. Tecnos, 1994.
- Paraíso, Isabel. *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos, 1985.
- Parkinson Zamora, Lois. *La mirada exuberante- Barroco novomundista y literatura latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2011.
- Peñalver, Patricio. *La mística española (siglos XVI y XVII)*. Madrid : Akal, 1997.
- Pinson, Jean-Claude. *Habiter en poète: essai sur la poésie contemporaine*. Paris: Champ Vallon, 2001.
- _____. *Sentimentale et naïve*. Seyssel: Champ Vallon, 2001.
- Rabaté, Dominique (dir.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: PUF, 1996.
- Rabaté, Dominique, de Sermet Joëlle et Yves Vadé (dir.). *Le Sujet lyrique en question*. Bordeaux: PUB, 1996.
- Satz, Mario. Umbría lumbre. *San Juan de la Cruz y la sabiduría secreta en la Cábala y el sufismo*. Madrid: Hiperión, 1991.

- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Akal, 2005.
- Siganos, André. *Mythe et écriture – La nostalgie de l'archaïque*. Paris: PUF, 1999.
- Suárez, Modesta. *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*. Madrid: Verbum, 1993.
- Thélot, Jérôme. *La poésie précaire*, Paris: PUF, 1997.
- Utrera Torremocha, Mª Victoria. *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.
- Vadé, Yves. *Le poème en prose et ses territoires*. Paris: Belin, 1996.
- Valente, José Ángel et Lara Garrido, José (ed.). *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Tecnos, 1995.
- Valente, José Ángel. *Variations sur l'oiseau et le filet*. Paris : Corti, 1996.
- _____. *La pierre et le centre*. Paris: Corti, 1991.

VII. Varia

- Ancelet-Hustache, Jeanne. *Maître Eckhart et la mystique rhénane*. Paris: Seuil, 1985.
- Castoriadis, Cornelius. *Fenêtre sur le chaos*. Paris: Seuil, 2007.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997. [1^a Ed.1969]
- _____. *Tàpies*. Barcelona: Omega, 2000.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon- Logique de la sensation*. Paris: Seuil, 2002.
- Diccionario de la Real Academia Española: <http://dle.rae.es/>
- Domino, Christophe. *Bacon- Monstre de peinture*. Paris: Gallimard, 1996.
- Dupin, Jacques. *Matière d'infini (Antoni Tàpies)*. Tours: Éditions Farrago, 2005.
- Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod, 1997.
- Leiris, Michel. *Bacon- Le hors-la-loi*. Paris: Fourbis, 1989.
- Sibony, Daniel. *Création- Essai sur l'art contemporain*. Paris: Seuil, 2005.
- Ullán, José Miguel. *Tàpies, ostinato*. Madrid: Ave del paraíso, 2000.
- Valente, José Ángel et Tàpies, Antoni. *Comunicación sobre el muro*. Barcelona: Mar Adentro, 1998.

VV.AA. *Philippe Jaccottet. Europe*, nº 955-956, noviembre- diciembre 2008, pp. 3-208.