

# LOS JUEGOS DE ESPEJOS

Poética y subjetividad  
en Olga Orozco



GRACIELA SALTO  
DORA BATTISTON  
SONIA BERTÓN  
(COMPILADORAS)

  
**teseo**

  
**UNLPam**  
Universidad Nacional de La Pampa



## LOS JUEGOS DE ESPEJOS



# LOS JUEGOS DE ESPEJOS

Poética y subjetividad  
en Olga Orozco

Graciela Salto  
Dora Battiston  
Sonia Bertón  
(compiladoras)



Los juegos de espejos: poética y subjetividad en Olga Orozco / Graciela Salto... [et al.]; compilado por Graciela Salto; Dora Battiston; Sonia Bertón. – 1a ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires; Santa Rosa: Teseo; Universidad Nacional de La Pampa, Facultad de Ciencias Humanas, 2020. 354 p.; 20 x 13 cm.

ISBN 978-987-723-236-3

1. Poesía. 2. Historia de la Literatura Argentina. 3. Crítica Literaria. I. Salto, Graciela II. Salto, Graciela, comp. III. Battiston, Dora, comp. IV. Bertón, Sonia, comp.

CDD A861

© Editorial Teseo, 2020

Buenos Aires, Argentina

Editorial Teseo

Hecho el depósito que previene la ley 11.723

Para sugerencias o comentarios acerca del contenido de esta obra, escribanos a: [info@editorialteseo.com](mailto:info@editorialteseo.com)

[www.editorialteseo.com](http://www.editorialteseo.com)

ISBN: 9789877232363

Imagen de tapa: Joaquín Rodríguez, “El libro de viento (1995-2000)”, plata sobre gelatina sobre álbum de 35 x 31 cm, confeccionado con material original recuperado de 1920.

Las opiniones y los contenidos incluidos en esta publicación son responsabilidad exclusiva del/los/las autor/es/as.

TeseoPress Design ([www.teseopress.com](http://www.teseopress.com))

ExLibrisTeseo 5e98ef9a991a6. Sólo para uso personal

# Índice

Presentación.....	9
<b>Bien mirada es dudosa: máscaras de la voz poética .....</b>	<b>13</b>
La voz de Olga .....	15
<i>Representaciones subjetivas en la obra de Olga Orozco</i>	
<i>Jorge Monteleone</i>	
Decir yo, con este mundo, en esta boca .....	39
<i>Una audición de la multitudinaria Olga Orozco</i>	
<i>Luciana A. Mellado</i>	
Motivo y retórica del retrato en la poesía de Olga Orozco.....	61
<i>Daniel Mesa Gancedo</i>	
Máscaras y espejos en la poesía de Olga Orozco.....	107
<i>Graciela Mayet</i>	
Olga Orozco: sujeto creador y creación poética.....	129
<i>Jorge Warley</i>	
<b>Entre el cuerpo y la muerte: la muda intemperie .....</b>	<b>145</b>
Una comunidad inoperante.....	147
<i>Sobre Las muertes de Olga Orozco</i>	
<i>Denise León</i>	
Visión del cuerpo en <i>Museo salvaje</i> , de Olga Orozco .....	161
<i>Un rehén en las tinieblas</i>	
<i>Inmaculada Lergo</i>	
La espectacularidad de un cuerpo ominoso.....	193
<i>Museo salvaje, de Olga Orozco</i>	
<i>Carlos Hernán Sosa</i>	
Momentos de la elegía .....	229
<i>María Elena Legaz</i>	

<b>Ese coro de ahogadas resonancias: mutaciones del yo.....</b>	<b>265</b>
Escritura detectivesca, mirada existencial y procesos gnoseológicos en la prosa de Olga Orozco .....	267
<i>Fabián Gabriel Mossello</i>	
Olga Orozco y un teatro de la Poética.....	283
<i>Anotaciones sobre Ceremonia nocturna, de Pompeyo Audevart</i>	
<i>Denise Daniela Vargas</i>	
Ampliar las posibilidades del yo.....	301
<i>Las máscaras de Olga Orozco en la revista Claudia</i>	
<i>Marisa Negri</i>	
Jugando a ser otro.....	321
<i>Olga Orozco y la revista Claudia</i>	
<i>Andrea Meador Smith</i>	
Sobre las autoras y los autores.....	347

## Presentación

A poco más de veinte años de recibir una de las distinciones consagratorias de la lengua castellana, el VIII Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo, en 1998, la figura y la obra de Olga Orozco no dejan de acrecentarse. Nuevas escrituras enlazan sus efectos de lectura con tramas culturales contemporáneas y, avanzado el siglo veintiuno, exhiben la vigencia de su potencial creativo. Alcanzó un reconocimiento inédito para una escritora de su época, pero es en el presente cuando su legado se expande y ofrece un conjunto de estrategias retóricas que atraen nuevas figuras y afiliaciones. La iridiscencia polifónica de su voz, encubierta en profundas máscaras y espejos, y el despliegue de una subjetividad oculta en el fluir de heterónimos son algunos de los núcleos de mayor vigencia que resaltan los estudios reunidos en este volumen.

Más de una decena de investigaciones, originadas en universidades y en organismos científicos argentinos y del exterior, organizadas en tres partes, definen los rasgos de una poética cifrada en la virtuosa complejidad de sus metamorfosis. La primera parte se concentra en las articulaciones sonoras y ficcionales de la voz y en las difracciones de la subjetividad ante la diversidad de espejos y retratos que diluyen la unicidad del yo. La segunda enfoca los nexos entre el cuerpo fragmentado, el desgarramiento del sujeto y la inefable presencia de la muerte. La última analiza las mutaciones de la primera persona en algunos de los muchos géneros discursivos a los que Orozco se dedicó: poesía, prosa poética, ensayo, crónica periodística y teatro. En las tres partes se estudian, con diferentes enfoques teóricos, los desdoblamientos y las inflexiones de una subjetividad poética en constante transformación a partir de un minucioso trabajo con el lenguaje. Es una muestra de la actualidad de

Olga Orozco, una de las voces que supo explorar, como pocas, los límites y las posibilidades de los “juegos de espejos” donde se diluyen las fronteras de lo conocido y se enfrenta la inasible subjetividad del lenguaje poético<sup>1</sup>.

Para analizar sus aportes y sus retos confluyen en este volumen especialistas y poetas de distintos continentes con un interés común por su figura y su obra. El libro es parte de los resultados del Proyecto Orientado a la Investigación Regional (POIRE-2016-01) dirigido por Graciela Salto en la Universidad Nacional de La Pampa entre 2018 y 2019. El grupo responsable estuvo integrado por Dora Battiston, Sonia Bertón, María Pía Bruno, María Virginia González y Norma Lournagaray, con la colaboración de docentes, graduados y estudiantes de la Facultad de Ciencias Humanas, de personal técnico de la Biblioteca Central de la universidad y miembros de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Provincia de La Pampa. Al esfuerzo e interés de este equipo de investigadores y a su inteligencia para sortear los problemas surgidos durante el proyecto se debe, en gran medida, la edición de este y otro volumen.

Al Departamento de Letras, el Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas (IILyD) y el Instituto de Estudios Clásicos (IECLAs) de la Facultad de Ciencias Humanas, debemos el apoyo en diferentes etapas del proyecto. En especial, a José Maristany y Nilda Redondo, secretarios académicos del XX Congreso de Literaturas de la Argentina celebrado en Santa Rosa entre el 18 y el 20 de septiembre de 2019, agradecemos la oportunidad de coordinar en la Casa-Museo de Toay una mesa redonda sobre la obra de Olga Orozco, en la que participaron Jorge Monteleone, Dora Battiston y María Elena Legaz. Allí se dejaron entrever algunas de las hipótesis presentadas en este libro. A quienes se dedicaron, con tanta lucidez y responsabilidad, a releer la obra de Olga Orozco para colaborar en este

---

<sup>1</sup> “Juegos de espejos” alude al poema de Olga Orozco “Punto de referencia” que integra *El revés del cielo* (1987) (*Poesía completa* 2012: 380).

esfuerzo conjunto por analizar la incidencia de la poeta pampeana en la lectura crítica contemporánea, agradecemos su confianza en el trabajo académico y editorial de la Universidad Nacional de La Pampa.

Graciela Salto y Dora Battiston  
*Universidad Nacional de La Pampa*  
*Facultad de Ciencias Humanas*  
*Argentina*



**Bien mirada es dudosa:  
máscaras de la voz poética**



# La voz de Olga

## *Representaciones subjetivas en la obra de Olga Orozco*

JORGE MONTELEONE<sup>1</sup>

Hacia 1940 el poeta César Fernández Moreno tenía veinte años y solía arrastrar a sus amigos poetas a la casa de su padre, Baldomero, en el barrio de Flores. Como él, casi todos rondaban los veinte años: solían estar Daniel Devoto, Juan Rodolfo Wilcock, Enrique Molina, Miguel Ángel Gómez, Alfonso Sola González y también una muchacha que había nacido en Toay, La Pampa, y que se llamaba Olga Orozco: “éramos prácticamente veinte hombres y una muchacha. La muchacha era yo”, contó años después (Orozco *Travesías* 61). Todos ellos publicarían en la revista *Canto*, que tuvo solo dos números pero bastó para identificarlos como grupo bajo una vaga y cacofónica denominación profesoral: “promoción del cuarenta”. César evocaba una escena de esos días: “Recuerdo a Olga Orozco, sentada en el ángulo más oscuro del comedor, recitando *Residencia en la tierra*. Entonaba los versos con unción, apoyada en su cuerpo tenso y sus ojos claros en cara morena” (Fernández Moreno 233-234).

Hacia la década del cincuenta, otros poetas frecuentaban la casa de Oliverio Girondo. Cierta madrugada, al salir de allí, algunos de ellos, entre los que estaban Olga Orozco y Francisco Madariaga, fueron encarcelados porque al poeta

---

<sup>1</sup> Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET, Argentina.

correntino se le ocurrió pegar un largo grito, un alto *sapucay* muy lejos de los esteros de su tierra natal, es decir, en plena avenida Libertador de la Capital Federal. Gironde los liberó con un abogado. Muchos años después, en sus memorias, Madariaga evocaría una escena de esa noche: “Olga Orozco cantaba, en voz muy alta, tangos que las prostitutas de calabozos vecinos celebraban con aplausos y gritos” (Madariaga 68). Sin embargo, no fueron esos hechos sino sus poemas los que habilitaron a ambos poetas a colaborar en la revista *A partir de cero*, de orientación surrealista, que dirigía Enrique Molina.

Hacia 1998, para presentar el acto de entrega del Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo a la poeta, en Guadalajara, el 27 de noviembre de 1998, Juan Gelman escribió un texto conmovedor y luminoso llamado “La indomable y feroz memoria”. Comenzaba así:

Este honor, esta alegría emocionada de presentar a Olga Orozco, su obra, tropieza con tres muros infranqueables. En el primero alguien ha escrito que la poesía habla por sí misma. En el segundo está escrito que la poesía habla por sí misma. En el tercero, que la poesía de Olga habla por sí misma. Entonces no la estoy presentando. Apenas la estoy acompañando, como desde hace mucho me acompaña su voz “ronca y llorada”. (Gelman 29)

Gelman describía esa voz definida por ella misma en el célebre poema que lleva su nombre, “Olga Orozco”: “el túmulo incierto donde alzo todavía la voz ronca y llorada / entre los remolinos de tu corazón” (Orozco *Poesía* 101). Al año siguiente, en agosto de 1999, dos días después de la muerte de la poeta, María Moreno escribió: “Todos recordaban su voz grave como uno podría imaginar que sería la de la Esfinge de Tebas, quizá contribuyó a eso su mazo de tarot, sus horóscopos, sus exploraciones en últimos reinos” (Moreno 28).

Los cuatro testimonios a través de las décadas coinciden en resaltar la voz de Olga, que además fue actriz de radioteatro en la década del cincuenta. Esos testimonios no son casuales: los que percibieron la voz de Olga Orozco en la inflexión del verso, en el canto casual, en la ronquera acuática de sus salmos nocturnos, saben que un resto de ella, un resto material como un viento arenoso entre las sílabas, frecuentará para siempre sus poemas. Lo que acaso no deja de conmover es que la voz de Olga Orozco produce una inflexión en los poemas mismos, esa oralidad segunda en ellos que sostiene su adensado ritmo vocal. No se trata de una metáfora, sino de una *performance*.

## Una figura de dicción

La poeta afirmaba que el tono de sus versos, incluso la *medida* de sus versos, correspondía al ritmo de su respiración y de su decir. En una entrevista de 1994 relata un hecho que lo corrobora. Dice:

mi ritmo respiratorio es el endecasílabo y el heptasílabo. De haber inventado otro tono, habrían tenido que venir a hacerme respiración artificial. La otra vez vino a verme [Gustavo] García Saraví, y se escuchaba el ruido de una canilla. Entonces él me preguntó qué era eso, y yo le dije: “en esta casa todo canta o llora”. Y él me dijo: “¿no te das cuenta de que hablás en endecasílabo?”. Y yo le dije: “Cómo no me voy a dar cuenta si es la medida de mi respiración. Ahora te los regalo porque éstos son los que utilizo de entrecasa”, le contesté. (Colombo 11)

Ya Nicanor Parra quiso despejar un día el equívoco de la métrica como un esquema fijo, preceptivo y letrado: el verso medido, el metro –Parra se refería al *endecasílabo*– se

hallaría íntimamente ligado al habla común del español<sup>2</sup>. Lo que declara Olga Orozco es similar: no circunscribe la métrica al ritmo, sino incluye el ritmo en la oralidad que transforma el metro en una prosodia personal. Henri Meschonnic, el gran estudioso del ritmo en la poesía, señalaba que la prosodia era una significancia subjetiva y transubjetiva, es decir, construida para conformar un sujeto en y por el texto. Citaba una frase del poeta Guillaume Apollinaire escrita en un artículo de 1908, “Jean Royère”, donde afirmaba: “Et, si l’on cherche dans l’oeuvre de chaque poète une personnalité, on ne s’étonnera pas de rencontrer des prosodies personnelles” (“Y si buscamos en la obra de cada poeta una personalidad, no asombrará que hallemos prosodias personales”, Meschonnic 267).

Cuando Orozco afirma que su verso tiene el ritmo de su respiración y que ese ritmo en el habla se manifiesta en endecasílabos y heptasílabos, transforma la métrica en una significancia “subjetiva y transubjetiva” –tal como la define Meschonnic– y es por ello que la voz de Olga sostiene, fantasmáticamente, la voz del poema de Olga Orozco que dice *yo*, es decir: la voz de esa persona poética, la prosodia de ese sujeto imaginario que dice llamarse en su poema “Yo, Olga Orozco”. Porque ¿qué clase de ritmo aparece en esa inflexión? Al abrir un libro de Olga Orozco reconocemos una forma espacial –así como la reconocemos en la poesía de Juanele Ortiz o en la de Girondo. Esa forma es persistente a lo largo de toda la obra poética: la de los versos largos como exhalaciones, tiradas que llenan toda la

---

2 “El octosílabo predominó en una época. Predominó hasta el momento en que se hizo la síntesis. Porque en una época estaba por una parte el octosílabo, como el mester de juglaría, y por otra parte el mester de clerecía, que era el de catorce sílabas. Ya está. Se produce la síntesis. Ocho más catorce, igual veintidós. Partido por dos, igual once. Síntesis, medio aritmético, que pasa a ser el metro no tan solo de la poesía, sino del habla española. [...] Pero cuando se produjo esta síntesis, el octosílabo y el de catorce sílabas quedaron atrás. Después es todo once sílabas. Estos no son ni juglares ni clérigos sino que es el común de los mortales ya. Una especie de nueva clase sociocultural”, afirmó Nicanor Parra (Morales T. 148).

página y que a veces obligan a girar los versos en el margen porque no terminan allí, porque parece que el marco del libro no pudiera contenerlos. Esa tipografía preanuncia el ritmo. “Une page est toujours un rythme –decía Meschonnic–, et un moment du rythme qu’est l’unité-livre” (“Una página es siempre un ritmo, y un momento del ritmo que es la unidad-libro”, Meschonnic 303). Es decir, la puesta en la página ya representa en la práctica una figuración del decir, un tono a descubrir, una concepción de la poesía.

A primera vista ¿dónde están los endecasílabos y los heptasílabos de la “voz de Olga” en la página que vemos? ¿Dónde resuena, en los versos que leemos, aquella voz “ronca y llorada”? Los endecasílabos y heptasílabos, que en efecto suelen ser los metros dominantes, en verdad se despliegan en una continuidad prosódica que puede apreciarse de un modo práctico al escuchar a la propia Olga Orozco recitar algunos de sus poemas<sup>3</sup>. Si tomamos uno de sus versos al azar al abrir el libro, por ejemplo: “hasta que el mar lo sorba como a un brebaje oscuro tras la máscara lisa de una lona” (Orozco *Poesía* 91-92), podemos descubrir algo más: la pausa no coincide necesariamente con el blanco, sino con el metro, la pausa respira en el verso. Podemos leer: “hasta que el mar lo sorba / como a un brebaje oscuro / tras la máscara lisa de una lona”. Esas pausas determinan dos heptasílabos (o un alejandrino con una cesura) y un endecasílabo. Y de hecho la acentuación fonemática del verso, en la tercera y sexta sílabas, obliga a esa continuidad. En el seno mismo del verso es posible jugar con el aliento, respirar en uno u otro punto, pero difícilmente pueda eludir el ritmo del heptasílabo y del endecasílabo. Sin embargo, hablar de metros ya es formalizar un poco esa dicción, que fluye de ese modo armonioso como una letanía. “En mí

---

<sup>3</sup> Por ejemplo, puede escucharse esta lectura oral de la poeta y contrastarla con la lectura del poema impreso “Para Emilio, en su cielo”, incluido en el primer libro, *Desde lejos*, en un breve video grabado en Buenos Aires en agosto de 1991 en el Instituto de Cooperación Iberoamericana, Buenos Aires: <https://bit.ly/3acugAS>. Consultado el 15-10-2019.

la poesía se mezcla un poco con la plegaria misma”, dijo la poeta (Colombo 12). En consecuencia proponemos aquí una figura de dicción a la que llamaremos “la voz de Olga” –que entrecomillamos para marcar su carácter discursivo y no naturalizarla como una manifestación exclusivamente física– y que representa esa forma de la oralidad segunda que se reconoce en el poema, es decir: la inflexión oral del poema en su dimensión imaginaria, que se manifiesta en un ritmo o una serie de ritmos, de prosodias subjetivas y transubjetivas (Monteleone 149).

### **La voz ritual**

Acaso esa dimensión de oralidad señala menos el lugar de la vida cotidiana que el de la dimensión mágica, encantatoria, de la ceremonia ritual, como uno de los modelos que anima la poesía de Olga Orozco. Como observó Paul Zumthor, “en el rito la voz poética habla una lengua común a los mortales y a los dioses”, a tal punto que todo mito de origen de la poesía suele ser vinculado a alguna deidad, como las musas (Zumthor 276). La voz del ritual, cantada o ritmada, alcanza un timbre extraño, una articulación diversa y no del todo humana que define así la marca de una presencia divina en la garganta mortal que la evoca. En un grupo social el rito cumple la función de asegurar los vínculos con lo sagrado, y se actualiza principalmente en aquellas voces que interpelan a la divinidad y la conminan a hacerse presente en el tiempo actual. Algunos especialistas aseguran que la poesía oral nació de los rituales arcaicos. Ese gesto, secularizado y atravesado por las resonancias de la mortalidad y del deseo, es el que late en la voz de los poemas de Olga Orozco: la facultad de la poesía como voz ritual, canto o verbo sagrado. Es en ese lugar que la figura imaginaria de la poeta se sitúa en primer término: la de oficiante, médium, hechicera, la que sueña los juegos peligrosos en voz alta.

En ese gran manifiesto llamado “Alrededor de la creación poética” de 1985, y publicado en el número 34 de la revista *Último Reino*, escribió: “El poeta cree adquirir poderes casi mágicos. [...]. Es la repetición del acto creador por el poder del verbo” (Orozco *Poesía* 471). Idealmente, en la voz ritual del poema, la oficiante es hablada por la *otra voz* que la posee: “siempre hay alguien en mí que dice que no estoy cuando me asomo” (380).

Es habitual mentar en la poesía de Olga Orozco ese desdoblamiento en un yo y un tú, la díada yo-tú que toda la crítica halla desde el comienzo en su obra. En la voz del ritual la oficiante halla ese tú en la divinidad, que habla en la intermitencia de sus apariciones, pero en verdad no hay un referente único para esa duplicación: a menudo es la otra, la doble, la sombra, la que muere o la que vacía. Por ejemplo, en el poema “Para ser otra”, en el que aparecen tres nombres de tres figuras alternas al sujeto imaginario del poema, “Matrika Doleésa”, “Griska Soledama” y “Darvantara Sarolam”, evocadas como plegarias y donde se lee el verso: “¿Y este nombre secreto con que se nombran todos y se nombran? / Ya soy ajena a mí” (120). Una “Olga” que se fragmenta en el cuerpo, en el tiempo del cuerpo, la Olga anterior o fallida o la Olga ulterior, como en el poema “Recoge tus pedazos”, que dice: “A Olga, la que no fui” (281) pero también “A Olga, la que ya soy” (283). Y ese tú divino o ese otro yo puede ser también *lo otro* del yo, situado en otra parte, al otro lado de lo real, invisible a los ojos terrenales, que desde el título del primer libro es aludido así: *Desde lejos*. En un comienzo lo otro del yo son los muertos; luego, los objetos o los animales mágicos como la gata Berenice o los museos salvajes del cuerpo; y al fin, lentamente, las pobres cosas de este mundo, transfiguradas en el naufragio del sueño. Los libros de Olga Orozco siempre aluden, de un modo u otro, a esa tensión con el otro lado, el más allá, *der andere Seite*: pensemos en títulos como *Mutaciones de la realidad*, o *La noche a la deriva*, o *En el revés del cielo*. Pero esa situación frente al otro lado se sostiene desde un límite: el “umbral” o

la “puerta”. La zona ambivalente en la que esas señales del otro lado se vuelven signo y metáfora es el lenguaje poético, el verdadero alquimista de las transformaciones. Y ese yo es una imagen atravesada por todas las analogías: “¿No busco así también la imagen escondida de la que intento ser la semejanza?” (403).

La irremediable herida que abre el tiempo en el juego de las semejanzas interviene en el desdoblamiento, como si la oficiante del rito fuera vulnerada por lo profano y se transformara en un espejismo, un doble fantasmal, un rehén de lo mortal. En el curso de los libros, la poesía de Orozco explora esta ambigüedad entre lo intemporal y la caducidad. Mientras en los primeros poemas prevalece la primera persona y el tiempo presente, en los últimos suele articularse el poema en pretérito y representar el tú como cierto doble espectral que aproxima el duelo: “Trabaste con agujas de hielo mis palabras, mi único talismán en las tinieblas, / y extrajiste con hondas incisiones su forma y su color/ vaciando sus almendras y evaporando su sentido” (291).

En *Museo salvaje*, aparecido en 1974, el tú es el cuerpo de mujer fragmentado: piel, cabeza, manos, pies, corazón, sexo. Y el poema es el correlato de esa fragmentación. Cada texto es un órgano y el organismo (textual) es el lugar material donde el tiempo de la mortalidad transcurre y vuelve al yo su rehén y, a la vez, su falta: “Soy mi propio rehén / el pausado veneno del verdugo, / el pacto con la muerte. // ¿Y quién ha dicho acaso que éste fuera un lugar para mí?” (163).

Pero ese cuerpo desmembrado es también un cuerpo deseante que padece una interrupción, una clausura, un asedio. La deseante desmembrada puede hallar en la Divinidad la condición unitiva: “Es víspera de Dios. / Está uniendo en nosotros sus pedazos” (156). Pero ese Dios que unifica también puede estar silencioso, y acaso castiga: “Ah, Señor, tu silencio me aturde igual que la corneta del cazador perdido entre las nubes / ¿O estará en el castigo, en el Jordan amargo que pasa por mi boca, / tu respuesta, / la voz con

que me nombras?” (409). El poema pertenece al último libro de Olga Orozco publicado en vida: “¡La prueba es el silencio!” (408-409). No solo la realidad clausura las puertas del deseo. En el poema “Miradas que no ven” el Dios que castiga es patriarcal. Adán, antes de la expulsión del Paraíso y de la caída en el mundo terrenal, es sostenido “porque lo asiste Dios por todos los costados” (423). Orozco agrega: “Y sólo la mujer para inculpar” (423). Dios ya no es la “otra voz” en el ritual de la oficiante. Ahora esta se pregunta en el desamparo: “¿Dios estará tal vez pronunciando mi nombre contra el vidrio final, / contra el silencio congelado?” (425).

Lo extraordinario de Olga Orozco es que en ese libro, *Con esta boca, en este mundo*, publicado en 1994, produce una crítica de su propia poética desde su implícita enunciación: “No te pronunciaré jamás, verbo sagrado” escribe (389). Y luego: “Nuestro combate fue también un combate a muerte con la muerte, poesía” (390). Los versos pertenecen al poema que da título al libro “Con esta boca, en este mundo”. En el prólogo a la *Poesía completa*, Tamara Kamenszain observa que Orozco retoma veinte años después, para transgredirlo, el poema de Pizarnik “En esta noche, en este mundo” con un cambio de posición subjetiva. Orozco suplanta la fijeza nocturna con el dinamismo del uso verbal: “en esta noche” se reemplaza por “con esta boca”, y la segunda parte inalterada del enunciado, “en este mundo”, cambia de sentido entre una y otra. “En el título de Pizarnik, noche es sinónimo de mundo –señala Kamenszain– mientras en el de Orozco es el sujeto dueño de una boca el que también, en una misma operación, se adueña del mundo” (Kamenszain 15). Ese aspecto supone también una crítica de la oclusión nocturna, mortal, que este libro representa. La liberación de la noche se asegura, “de la boca para afuera, un lugar en este mundo” (15).

Aquella red de metáforas, aquella letanía que en versos oceánicos librara su dimensión de plegaria en la voz ritual, adquiere definitivamente su vocación de duda, de epitafio, un vacío repentino pero a la vez terrenal. En los *Últimos*

*poemas*, aparecidos póstumamente en 2009 e incluidos en la *Poesía completa*, en ediciones de Ana Beccíu, hay un reconocimiento de los límites, prevalecen las preguntas, el cuerpo está insomne y amedrentado por el enigma del fin, el tiempo es el ahora. En el poema “Había una vez” (452-453) se invoca a la abuela, aquella abuela mítica que contaba historias en un telar de relatos, del mismo modo en que se evocaba a la madre en el libro previo y en los tres versos finales: “Madre, madre, / vuelve a erigir la casa y bordemos la historia. / Vuelve a contar mi vida” (429). El último poema de la *Poesía completa* es “Vuelve cuando la lluvia” (457-458) y una vez más la noción de la vuelta, la posibilidad de un retorno se vincula a las voces femeninas, como las voces de la abuela y de la madre. En este poema se vincula a las hermanas, a una voz colectiva de mujeres y, por lo tanto, a una sororidad. Son ellas las que todavía cantan y las que retornan para cantar de nuevo. Por lo tanto, el desdoblamiento del sujeto-mujer respecto de un Dios unívoco y patriarcal, un Sujeto absoluto y Universal del cual sería apenas un reflejo, reproduciría aquello que tempranamente la reflexión feminista cuestionaba en el modelo filosófico occidental:

Cualquier especulación sobre el sujeto se transforma en especulación sobre Uno Mismo, desdoblamiento de la propia imagen, reproposición continua de un modelo de simetría absoluta que recorre toda la historia del pensamiento filosófico. En este proceso, el sujeto, al reducir a sí mismo y a su lógica toda alteridad, se coloca como Sujeto absoluto, como universal; para la mujer sólo queda el espacio del espejo reflectante como reproductora de una imagen que no le pertenece, atrapada en la dicotomía masculina entre lo sensible y lo inteligible. (Violi 144)

Pero en la obra de Olga Orozco se abre, como advertimos, una variante de la poética del desdoblamiento, de la díada yo-tú: la “voz de Olga” nunca fue monológica, a pesar de una prosodia relativamente estable del primero al último libro. El enunciado de ese yo en la poesía, desde la voz ritual

al cuestionamiento de esa voz, poseía un ritmo, un tono, una prosodia dominante y particular, pero no fue el *único*. Solo será mencionado aquí, porque hay mucho por explorar y reflexionar en una obra que excede los libros de poemas. Y dicha exploración no solo se limitaría a una lectura de género que ya reclama y que revelaría matices hasta ahora no pensados en relación con Olga Orozco, sino también se extendería a la indagación de todos los registros de esa voz, la “voz de Olga” como figura de dicción que mentamos al principio y de la cual la hechicera, la oficiante, es apenas *una sola* de sus máscaras.

## Desdoblamiento en máscara de todos

En primer lugar, dentro de su propia concepción de la poesía, Olga Orozco era consciente, ya en los años cincuenta, de que el desdoblamiento era la piedra de toque de una serie de multiplicidades, de una otredad del yo que no se agotaba en otro yo, en la figura del Uno y de su imagen especular, sino de una serie indefinida de figuras, de yoes, de voces, es decir, de una heterogeneidad posible en lugar de la univocidad. En la exhibición de documentos personales de la poeta exhibidos en la Casa Museo de Toay, La Pampa, que hemos podido observar en setiembre de 2019, se hallan algunas páginas tapuscritas de guiones radiales que Olga Orozco escribió para los programas en los cuales participó o pudo participar, aunque no se registran en todos los casos los años de su redacción –presumimos que dicha participación se habría llevado a cabo entre 1947 y fines de los años cincuenta, en todo caso no más allá de 1961–<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Deducimos este período porque Olga Orozco entró a Radio Municipal en 1947 para hacer comentarios sobre teatro clásico español y argentino y en ocasiones reemplazaba al relator de una compañía de radioteatro dirigida por Ernesto Bustamante. Por su buena voz y su estupenda dicción integró luego ese elenco. Después de la disolución de Radio Municipal pasó a Radio

En un texto correspondiente a una audición llamada “Lo sagrado, la magia, la poesía” destinada a Radio Municipal de Buenos Aires, firmada por “Olga Orozco (Olga Nilda Gugliotta)”, fechada un 3 de febrero sin consignar el año, pero sí la hora de emisión: “0.55” (¿se trataría de un microespacio dentro de un programa radial o de una emisión independiente de cinco minutos?), se lee el siguiente fragmento, cuya concepción del sujeto poético no difiere del sujeto imaginario de los poemas de sus dos primeros libros, *Desde lejos* y *Las muertes*:

todas las sucesiones de encadenamiento que el poeta crea o descubre lo conducen inevitablemente hacia su yo, reflejo del universo –por obra de su sentimiento de participación– aunque su yo pueda ser el yo de todos y de cada uno de los otros. [...]. El poeta se asoma, pues, a sus propios abismos. El hilo que lo ha guiado lo lleva nuevamente, en cada proceso de creación, hacia el centro del laberinto. El camino de llegada y de salida de este mundo tienen una sola puerta, y esta puerta es interna y da hacia afuera, y el hombre está frente a ella a solas con su yo –aunque refleje millones de otros yoes y se refleje en ellos–, a solas con su doble invisible, que ha brotado de una semilla que crece en las tinieblas, a solas con esa esfinge de la cual es pregunta y respuesta indescifrada y cuya vida y muerte aparecen cerradas de este lado del mundo<sup>5</sup>.

---

Splendid, aunque también hay registro de actividad en Radio Excelsior. En 1956 pone un bar en San Telmo, llamado *La Fantasma*, junto con el actor José María Gutiérrez. Y en 1961 parte a París con una beca del Fondo Nacional de las Artes. En la exposición de la Casa Museo Olga Orozco de Toay, pueden verse algunas páginas de libretos radiofónicos. Entre ellas se halla la descripción de un programa llamado “La linterna mágica” donde dice: “creado por Olga Orozco y José María Gutiérrez”, es decir, los mismos socios del bar *La Fantasma*, de 1956. Entre esas páginas exhibidas hay una sola con la fecha completa, bajo el título “Tradiciones de América”, escrita para Radio Excelsior: el 18 de agosto de 1958. Al menos hasta este año entonces hay registro de actividad radial y, en todo caso, no pudo extenderse más allá del año 1961, cuando Olga Orozco viajó a París. En la década del sesenta Olga Orozco trabaja en el periodismo gráfico.

5 Transcripción directa de un fragmento del tapuscrito exhibido en la muestra permanente de la Casa Museo Olga Orozco, Toay, provincia de La Pampa, obtenida el 19 de setiembre de 2019.

Sostener la noción de la “voz de Olga” como un conjunto de modulaciones de prosodia permitiría diversificarla en todos sus tonos, que no se agotan en la voz dominante de los poemas. Estas inflexiones alternativas de la “voz de Olga” ya se insinuaban, como anticipamos, en los textos previos a la década del sesenta, pero se manifiestan más claramente en la escritura de Olga Orozco sobre todo después de 1961, por ejemplo, en *La oscuridad es otro sol*, de 1967<sup>6</sup>. Se trata de una serie de relatos en prosa poética que se inicia con un texto llamado “Había una vez” (Orozco *Oscuridad* 7-14). En ese relato el yo de la niña que va a nacer es el revés de todas las máscaras confundidas en una. En otro de los relatos del volumen, “Bazar de luces rotas”, el yo se desliza en otredad y dice: “*Voy a ser el otro*” en su interior, y luego: “voy a serlo sin mí” (140), hasta que al fin se pluraliza:

Claro que he aprendido que se puede dormir o morir casi totalmente, y despertar de pronto, o volver a nacer, en Pedro, en Diego, o en cualquier otro, sin que ellos y yo podamos saberlo nunca. [...]. Cuando sufro, sufres *con* conmigo; cuando ríes, río *contigo*; cuanto te dañan, me dañan y te daño y me daño; cuando me benefician, te benefician, me benefician. También él, ellos y nosotros y todos entre sí. La conjugación es una sola persona. Cada uno es los otros, y mi nombre y el tuyo son solo una impostura. (141)

---

<sup>6</sup> *La oscuridad es otro sol* es un libro bisagra en la obra de Orozco, que diversifica y pluraliza su escritura. Interesa consignar que su origen provino de una terapia psicoanalítica realizada por la autora antes de su viaje a Europa, tal como lo relató años después. Su analista Fernando Pagés Larraya le hacía escribir durante unas horas dos o tres veces por semana, mediante asociación libre, recuerdos, sueños, textos ocasionales. En dichos textos la autora comenzó a evocar, involuntariamente, hechos del pasado. Luego viajó a Europa y a su regreso su analista le dio el alta, le entregó todos los escritos de su tratamiento y le dijo que era un material utilizable. “Me extrañó –relata Olga Orozco– ¿para qué me podía servir si todas esas cosas estaban vivas en mí? Me respondió que estaban vivas pero no ordenadas, que las revisara, agregara, quitara, pusiera ejes, y tendría un libro. Y así empezó a surgir *La oscuridad es otro sol*, que continué en *También la luz es un abismo* (Orozco *Travesías* 132).

En simultáneo a estas fabulaciones de una autobiografía poética, entre 1964 y 1974 Olga Orozco fue colaboradora de la revista *Claudia*. Ella misma lo había contado varias veces, pero hace pocos años, gracias al trabajo de archivo de Marisa Negri para la antología *Yo, Claudia*, sus lectores tenemos una aproximación a esa notable escritura desplegada en el ámbito del periodismo que hasta entonces permanecía secreta. Comprobamos así que la “voz de Olga” se multiplica en las voces de ocho apócrifos: Valeria Guzmán firma el “Consultorio sentimental”; Valentine Charpentier, las minibiografías y notas de actualidad; Richard Reiner, las notas de esoterismo; Elena Prado y Carlota Ezcurra, las misceláneas; Jorge Videla (¡lese nombre!), las crónicas; Martín Yanez, las bibliográficas y Sergio Medina, textos sobre personajes célebres. La riqueza de estos escritos, destinados a una revista para un público de mujeres, es a la vez lúcida y encantadora, y permite la irrupción de otro tono en la voz de Olga, que viene a astillar cualquier monólogo: el humor. Aquella voz grave, ronca y llorada ríe, comienza a reír, pero también se expande en un caleidoscopio de otras voces. La crónica sobre Marilyn Monroe es una pequeña obra maestra, equiparable a la de Truman Capote (la célebre “A Beautiful Child” incluida en *Music for Chameleons*, de 1980). En ella la “voz de Olga”, bajo la forma de su apócrifo Sergio Medina, habla en primera persona acerca de Marilyn Monroe pero remedando a su vez varias voces en sendos monólogos: las voces de los tres maridos de Marilyn –James Dougherty, Joe Di Maggio y Arthur Miller–, las de Lee Strasberg y de Billy Wilder, las de la periodista Claire Booth y, en fin, la voz de la propia Marilyn, la suicida, que dice: “¿La felicidad? No la conozco muy bien, de modo que apenas puedo hablar de ella” (Orozco *Yo, Claudia* 185). Pero uno de los momentos más felices de esa serie es la sección correspondiente al “Correo íntimo” a cargo de “Valeria Guzmán”. Es probable que “Valeria” haya respondido a sus lectores, pero también que varios textos también implicaran, como era de práctica en los correos de lectores en la

prensa incluso desde el siglo XIX, la invención de la carta y el correspondiente por parte de Olga Orozco, con lo cual el diálogo mismo era ficcional. Tal vez algunos textos más humorísticos o poéticos sean parte de esa invención. Por ejemplo, este, recopilado en *Yo, Claudia*, donde liquida un estereotipo machista, aparecido en el número 145 de *Claudia*, en julio de 1969:

**Hombre busca mujer**

*Deseo encontrar una mujer femenina, capaz de sentir el encanto de una puesta de sol y del amanecer, que comprenda la inutilidad de una discusión, que esté tan cómoda en su casa como en una multitud o en la cima de una sierra, que sepa que la vida es corta, que deseé apurar el cáliz del amor y que sea capaz de hacerlo lentamente, que sea cálida y razonadora...*

*B. (Capital)*

Que sepa coser, que sepa bordar, que sepa abrir la puerta para ir a jugar. Lamentablemente no puedo ayudarlo: este correo no se ocupa de formar parejas. Deseo que esa mujer exista, que la encuentre y que las exigencias de ella se adapten a sus condiciones, que deben ser muchas. (20)

O este otro, sarcástico, publicado en el número 185 de *Claudia*, de octubre de 1972:

**No todo lo que brilla es oro**

*Tengo veinticinco años y estoy enamorada de un muchacho de veintiséis. Es amigo de mi cuñado y lo veo con cierta frecuencia. Es muy hermoso y yo creo que no soy nada linda. Nunca me ha dicho nada, pero cuando me mira le brillan los ojos y sé que me quiere. Sale con otras chicas, pero sólo por salir. Creo que lo que nos separa es su timidez. ¿Qué puedo hacer?*

*Cristina esperanzada, Capital*

No quiero descorazonarte, pero los ojos brillan a veces por varias razones que nada tienen que ver con el amor: por humedad natural, por frío, por resfrío, por exceso de colirio y hasta por malas intenciones. Si ése es el único síntoma que adviertes ¿por qué no sondeas discretamente a tu

cuñado? (Me parece sospechoso que ese joven tan tímido no tenga timidez para salir con otras chicas). Con un poco más de audacia, podrías empezar a interrogar a “Mirada Refulgente” acerca del fenómeno luminoso que crees provocar. Suerte. (21-22)

La edición de *Yo, Claudia* es apenas una muestra de todos los tonos de cada apócrifo, pero hay todavía más textos que no fueron recopilados. En el ejemplar de la revista *Claudia* exhibido en la muestra de la Casa Museo de Toay (no se exhibe la fecha del número) puede leerse este registro firmado por “Valeria Guzmán”, de índole poético:

### **Mea culpa**

*No tengo ningún problema y los tengo todos. Tengo 24 años, vivo sola y gozo de una situación bastante envidiable. Soy muy nerviosa, soy insoportable; por eso no tengo familia, ni novio, ni amigos. Tuve un gran amor que duró dos años y terminó “porque detrás de mi carita de ángel soy un monstruo”. Le mando algo que escribí para que vea mejor cómo soy.*

*Un monstruo (Capital)*

Eres un “monstruo” emotivo, sentimental, lleno de fe, de amor y gratitud: ¡extraño monstruo sensible como la *bête* de Jean Cocteau! ¿Por qué no vas a un médico –a un psicólogo, si es posible– para que te ayude a vencer tu inestabilidad nerviosa, tus estados de angustia y depresión? Creo que es urgente que lo hagas. Unas pastillas, un análisis lúcido de tus problemas pueden convertirte en un ángel. ¿La prueba? Tu poema es una esperanzada plegaria: repítelo también para ti misma con la honda convicción que pusiste al escribirlo, y trata de convivir contigo misma como si no fueras tu enemiga<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Transcripción directa del ejemplar de la revista *Claudia* exhibido en la muestra permanente de la Casa Museo Olga Orozco, Toay, provincia de La Pampa, obtenida el 19 de setiembre de 2019.

La “voz de Olga” se halla también en los relatos publicados en *También la luz es un abismo*, donde reaparecen todos los personajes del libro de 1967 y la narradora Lía –la misma del libro de relatos anterior– en primera persona. Y allí no solo duplica todos los escenarios y personajes de *La oscuridad es otro sol*, sino que la narración también se duplica en presciencia, en tiempos dobles, en figuras geminadas, como en el relato “Escrito con humo”, en el cual, durante una siesta de verano, la niña sufre la alucinación de un carruaje negro tirado por caballos del que bajan ella y su hermana Laura como ángeles de pies ensangrentados: “Avanzaron, o avanzamos, vacilantes, tal vez a disgusto, tal vez contra toda la Historia” (Orozco *También la luz* 122). Entretanto, el cochero de frac y galera le dice a Lía, al bajarse, que no se olvide las flores. Poco tiempo después la escena cobra lugar en el día de la Virgen y la Comunión, el ocho de diciembre, cuando Lía y Laura, vestidas de ángel, tienen los pies lastimados por el pedregullo que se metía en sus sandalias y a Natalina, la encargada de regresar a las niñas a su casa, un cochero le ofrece llevarlas a las tres en el pescante de un inmenso coche fúnebre tirado por dos caballos enlutados. Lía prefiere subirse al carruaje mortuario en lugar de andar a pie. La razón secreta es más acuciante que los pies heridos: unirse a todos le impedirá quedarse en el umbral del solipsismo narcisista, cuyo doble nunca la librarán de sí misma, en lugar de entrar en la pluralidad del mundo: “Desde allí comenzaré a multiplicar indefinidamente mi participación hasta integrarme a todo, hasta poder intercambiar me con todos, disolviéndome en otra unidad más vasta que el universo” (129). Al llegar a su casa le oye decir al cochero la frase adivinada, el cochero que repite, “con la voz enrarecida y sentenciosa del humo de Delfos”, la frase que oyó en la alucinación: “–Se va a olvidar las flores. Se las va a olvidar” (134).

## Se dice de mí

Pero también la “voz de Olga” reaparece en la *voz de Olga Orozco*, es decir, de esa señora de ojos verdes, siempre “bien arreglada” como dirían en el barrio, un poco burguesa, que irrumpe, corporal, en las conversaciones y en las anécdotas. Hay por lo menos tres registros de esta dimensión: el texto autobiográfico o el autorretrato propiamente dicho; la respuesta en primera persona a las entrevistas; la referencia anecdótica de aquellos que le atribuyen una declaración determinada. Serían, de ese modo, otros tantos registros de la “voz de Olga”.

El breve escrito “Anotaciones para una autobiografía” es una especie de manifiesto personal, publicado una y otra vez hasta ser incluido en la edición de la *Poesía completa*. Se trata de un texto extraordinario de prosa poética que proyecta un sujeto fabuloso, en escenarios mitológicos en los cuales las locaciones concretas, los episodios previsibles y fechados, o las horas realmente vividas se transfiguran y ahondan con arte de metáfora: “En cuanto a mi vida, espero prolongarla trescientos cuarenta y nueve años, con fervor de artífice, hasta llegar a ser la manera de saludar a mi tío abuelo o un atardecer rosado sobre el Himalaya, insomnes, definitivos” (Orozco *Poesía* 462). O bien: “Algunas veces un tren atraviesa mi cuarto y debo levantarme a deshoras para dejarlo pasar. En la última ventanilla está mi madre y me arroja un ramito de nomeolvides” (463). Esa autobiografía imaginaria tiene en su centro, otra vez, la perspectiva de la pluralización del yo: la alteridad surge luego de una especie de autoconsciencia que, al hablar de sí, al nombrarse a sí misma, limita de un modo contundente y violento un egotismo estéril y minúsculo para alcanzar, por fin, “la invisibilidad” o “el desdoblamiento”:

En cuanto hablo de mí, se insinúa entre los cortinajes interiores un yo que no me gusta: es algo que se asemeja a un fruto leñoso, del tamaño y la contextura de una nuez. Trato

de atraerlo hacia afuera por todos los medios, aun aspirándolo desde el porvenir. Y en cuanto mi yo se asoma, le aplico un golpe seco y preciso para evitar crecimientos invasores, pero también inútiles mutilaciones. Entonces ya puedo ser otra. (462)

En las entrevistas Olga Orozco oscila en sus respuestas, a menudo se refiere a todas las implicancias de su poética entre alusiones concretas a la experiencia vivida, pero en estos panoramas se abren a veces transfiguraciones mágicas o alucinatorias, aunque también retorna en ellas el registro humorístico. Puede declarar, por ejemplo, a un entrevistador colombiano:

Yo era una niñita tímida, reconcentrada y temerosa, acosada por misterios insolubles como lobos; y ahora comprendo que nombrar el mundo a mi manera equivalía a poseerlo, o a descubrir en mi expresión un “tú” permeable y comunicativo que me ayudaba a abordar lo extraño, lo ajeno. (Márquez Cristo 87)

Puede relatar una historia fantasmagórica a dos poetas que la admiran acerca de la abuela que le contó cuentos durante toda su vida y le reveló escenas de otros mundos:

Me estaba hablando de alguien que había muerto hacía cincuenta años, y yo oigo, entonces, un ruido en el patio de la casa, un roce extraño como de alas en las persianas. Entonces me levanto para ver qué pasa. Y ella me ve pasar por delante de la puerta y me pregunta: “dónde va, hijita”. Y yo le digo: “no sé, abuela, escucho ruidos en el patio”. Ella me responde: “no es nada, váyase a la cama, son los fantasmas”. (Colombo 13)

En el libro *Travesías. Conversaciones coordinadas por Antonio Requeni*, en el cual comparte el diálogo con Gloria Alcorta y es el mayor registro de sus intervenciones personales, a la pregunta de Requeni “¿Cuándo comenzó para ustedes la vida consciente?”, Olga, a los 75 años, responde: “Para mí todavía no comenzó” (Orozco *Travesías* 97). O

cuenta que alguien le preguntó: “Señora Orozco, ¿usted en qué piensa durante el acto sexual?” y que ella replicó: “Yo pienso en el plano de la ciudad de Rosario” (115).

En las referencias a Olga Orozco también aparece la “voz de Olga” por interpósita persona, mediante su testigo o su confidente. La nota necrológica que escribe María Moreno para *Página /12* –antes citada, “La maestra se fue, a toda orquesta”– es ejemplar. Describe a la comunidad de poetas de varias generaciones que acompañaron las exequias, como Elizabeth Azcona Cramwell, Ana Becció, Diana Bellessi o Alicia Genovese, y consigna las declaraciones de varias de ellas, que la consideraban central para las poetas mujeres que la sucedieron, o que la reconocían como su maestra y la fundadora de un linaje, al modo de los poetas nucleados en la revista *Último Reino*: Horacio Zabaljáuregui –autor de una valiosa antología de su obra, *Relámpagos de lo invisible*–, Susana Villalba y Mónica Tracey. Pero, sobre todo, María Moreno despeja la figura de Olga de toda rémora grave o sombría, la aligera de toda inclinación funesta y, sin ser trivial en el recuerdo inmediato, rememora algunas declaraciones desopilantes de la poeta. En el artículo evoca –de una entrevista con Fernando Noy–, por ejemplo, el talismán verbal contra la angustia que Olga le proporcionaba a Alejandra cuando llamaba a las 3 am, diciéndole: “Aquí estoy, Gran Sibila del Reino, para certificar que a Pizarnik jamás un pájaro negro se le posará sobre la sombra, que las piedras se abrirán milagrosamente para dejarla pasar a las mayores luminosidades”. O esta anécdota, tomada de una entrevista con Alejandro Ricagno:

Con la vejez volví a cobijarme en la Iglesia católica pero como también me fui volviendo sorda me pasaban cosas muy extrañas. Por ejemplo, entraba a la iglesia y veía que el cura estaba haciendo la señal de la cruz y haciendo la oración, entonces le escuchaba decir mientras me miraba: “Ahí viene el dentista Bruzzone”. Pero la sordera también tiene sus cosas poéticas. Por ejemplo, a mí me gustaba mucho ver películas viejas y un día me puse a ver en un canal de cable una que estaba

doblada. Gary Cooper abrazaba con fuerza a una actriz, ella lo miraba con pasión y yo escuché que le decía, mirándolo a los ojos: “¡Ay, como me duele la vejiga!”. (Moreno 28)

“La voz de Olga” regresa en los relatos de quienes la conocieron y frecuentaron, poetas en cuyas propias voces se reconoce un vínculo discipular. Son numerosas y aquí señalaremos tan solo dos. La de la poeta María Negroni, que nos relató personalmente esta breve semblanza:

Olga era una mujer con un espíritu muy de la tierra: ese cuerpo, los ojos grandes y verdes ¡y esa voz! Estoy pensando en una mujer oceánica, que podía albergar algo muy grande; una vez escribí eso acerca de su obra, que para mí está relacionada con lo que Pound llamaba “poesía de la curación”, vinculándola al sol, al aire y el mar, la lluvia y los baños en los lagos. Decía: “Monumental, atravesada por una respiración anchísima, su obra habla de un sistema de correspondencias donde la interioridad del yo y el mundo son intercambiables. No es que el sufrimiento esté ausente. Pero poco tienen que ver, en él, las tragedias del ego: el universo de Orozco pareciera sugerir que incluso los golpes más rotundos de eso que llamamos realidad, participan de una ontología donde son frecuentes y posibles las reconciliaciones. El viaje de la poesía, en otros términos, es aquí solidario y paciente”. En su casa hablamos de su interés por el tarot y me contó que lo había dejado de practicar y lo había abandonado porque se había asustado de las cosas que veía y que después se cumplían.

Ese aspecto mágico es confirmado por un amigo personal de Orozco, el poeta Samuel Bossini, que nos relató esta escena:

Olga tenía la capacidad de recibir a todos en su casa y en su mesa. Era de una enorme calidez y finura y escuchaba a todos. Una vez estaba con ella charlando y llaman a la puerta. Olga me pide que vaya a atender. Abro y encuentro un hombre muy obeso, jadeante y transpirado, con una camisa con el hombro descubierto de un lado, que llevaba un bolso muy pesado. Era el poeta pampeano Juan José Sena. Al verlo, Olga

le dijo inmediatamente: “Sabía que ibas a venir hoy”. Y Juan José le respondió: “Sin dudarle: sentí tu llamada”. Y durante toda la noche hasta la madrugada hablaron de tarot, se sacaron chispas sobre ese tema en el que ambos eran especialistas. Olga era realmente extraordinaria en la tirada de tarot, poseía una intuición enorme. Los motivos por los que Olga dejó de tirar el tarot fueron dos, según me contó. El primero fue un suceso, creo que ocurrido en Uruguay. Y es que ella logró percibir, predecir la muerte de un hombre que estaba presente en una reunión y que al día siguiente murió ahogado. Eso la impresionó mucho. El segundo motivo es que poco después tuvo pesadillas muy horribles, que duraron bastante tiempo y la tenían a mal traer, la tenían acorralada, asfixiada: de hecho me lo contaba de un modo entrecortado porque le hacía mal tan solo recordarlas. Y entonces decidió que el motivo de esos sueños terribles era que tenía que poner un coto a eso. Y no tiró más el tarot.

Pero ella siempre lo supo. Había escrito un texto breve publicado en *Páginas de Olga Orozco seleccionado por la autora*, llamado, significativamente, “Yo somos tú”. Con este subtítulo, que no puede ser más que un sarcasmo: “Monólogo”. La “voz de Olga” no dice, como Rimbaud, “je est un autre” sino “Yo somos tú”; dice que elige vivir su vida en otras vidas, en todos los tiempos, en todas las personas. Por ejemplo con la voz de Babel, con la voz que clama en el desierto, con la voz desgarrada de Edith Piaf, con la voz de una negra que canta de la cabeza hasta los pies y en la sangre de Rosa Luxemburg salpicando el diario de Ana Frank y en la bala que penetra en la sien de María Vetsera. La “voz de Olga” dice “yo somos tú, él son vosotros, ellos sois nosotros” (Orozco *Páginas* 213), la “voz de Olga” en tiempo presente es transitiva, simultánea, múltiple, tanto que, aquí y ahora, eco de un eco, la repetimos y *habla todavía*.

## Referencias bibliográficas

- Colombo, María del Carmen, Patricia Somoza y Mónica Tracey. "Boca que besa no canta". *Último Reino. Revista de Poesía*, n.º 22-23, 1994, pp. 10-18. <http://bit.ly/349Ln2H>.
- Fernández Moreno, César. *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*. Madrid, Aguilar, 1967.
- Gelman, Juan. "La indomable y feroz memoria". *Página /12*, 17 de agosto 1999, p. 29. <http://bit.ly/2MYIBbS>.
- Kamenszain, Tamara. "Prólogo", Olga Orozco. *Poesía completa*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012, pp. 7-18.
- Madariaga, Francisco. *Solo contra Dios no hay veneno 1927-1993*. Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1998.
- Márquez Cristo, Gonzalo y Amparo Osorio. "Olga Orozco: En el final era el verbo". *Grandes entrevistas de Común Presencia*. Bogotá, Común Presencia Editores, 2010, pp. 85-94. <http://bit.ly/33riNt2>.
- Meschonnic, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris, Verdier, 1990.
- Monteleone, Jorge. "Voz en sombras. Poesía y oralidad". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7, 1999, pp. 147-153.
- Morales T., Leonidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1991.
- Moreno, María. "La maestra se fue, a toda orquesta". *Página /12*. 17 de agosto 1999, p. 28. <http://bit.ly/2MYIBbS>.
- Orozco, Olga. *La oscuridad es otro sol*. Buenos Aires, Losada, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*. Estudio preliminar de Cristina Piña. Buenos Aires, Celta, 1984.
- \_\_\_\_\_. *También la luz es un abismo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Poesía completa*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2012.

- \_\_\_\_\_. *Yo, Claudia*. Investigación y prólogo de Marisa Negri. Buenos Aires, Ediciones En Danza, 2012.
- Orozco, Olga y Gloria Alcorta. *Travesías. Conversaciones coordinadas por Antonio Requeni*. Buenos Aires, Sudamericana, 1997.
- Violi, Patrizia. *El infinito singular*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1991.
- Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Madrid, Taurus, 1991.

# Decir yo, con este mundo, en esta boca

## *Una audición de la multitudinaria Olga Orozco*

LUCIANA A. MELLADO<sup>1</sup>

### I.

Como advertencia preliminar, aclaro que es la fascinación por la voz de Olga Orozco el principal interés con el que me acerco, en este escrito, a su poesía, y particularmente a su libro *Con esta boca, en este mundo*, última obra publicada en vida por la poeta en 1994<sup>2</sup>. Sobre esa voz, ligada a una figura autoral y a la vez literaria, real y a la vez imaginaria, tan potente y seductora, crece, en ocasiones, la confusión entre audiencia y obediencia de lectura, y se indiferencia la *audientia* como ejercicio de libertad de la *ob-audientia* como dominación interpretativa. Elegí, como modo de abjuración de distintas hegemonías hermenéuticas, enmarcar mi análisis dentro de la noción de pacto discursivo y en particular de pacto lírico, cuyo efecto consiste, como afirma Zonana (2008), “en hacer sentir y reexperimentar estas disposiciones afectivas del sujeto con el mundo, los otros y lo otro” (39). Se trata de uno de los tantos juegos del lenguaje que permite el desvío y la fragmentación, y, en mi caso,

---

<sup>1</sup> Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, Argentina.

<sup>2</sup> Le agradezco especialmente a Luisa Peluffo por las largas conversaciones telefónicas que generosamente mantuvo conmigo sobre la vida y obra de Olga Orozco, particularmente en relación con Valerio Peluffo, esposo de Olga y tío de Luisa. Las charlas que establecimos durante este invierno, cuando comencé a escribir este texto, tocaron temas que en apariencia constelaban fuera de mi objeto de interés literario, como tópicos excéntricos, pero que resultaron centrales para mi lectura.

me ofrece la recursividad del deseo, para seguir leyendo a Orozco, una y otra vez, y volver a fascinarme con su modo de decir el mundo, con las revoluciones y revelaciones de su lengua.

La poesía de Orozco ingresa a un territorio de imágenes que pueblan el otro lado, el espacio de una existencia otra, cuyo conocimiento alienta a la palabra poética. Su temática, según Bordelois (1998), es “deliberadamente reduccionista aun cuando siempre vigente” (s. p.). Sus obsesiones son diversas: la infancia, la muerte, el destino, la magia y los presagios, entre otras. Son relámpagos que iluminan, de modo intermitente, la “llamada entre mundos” (Lindstrom 766), entre el reino de lo real y de lo irreal, de la vigilia y el sueño, de lo visible y de lo invisible; aquellos mundos que, sin renunciar a sus tensiones, pueden conectarse en el espacio poético que propicia el surrealismo actualizado de modo original en el discurso orozquiano. La escritura de la poeta pampeana plantea aquello que Fernández González llama “tópicos de la otredad” (33), bajo rasgos formales que proyectan el halo de su propuesta estética y conceptual.

La dimensión ritual en Orozco se articula con una serie de principios constructivos como el ritmo del verso largo y pausado, que llega a traspasar el margen de la hoja, a *desbordarla*. La demora en el decir, esa deliberada morosidad versal, se liga y a la vez produce un tipo de audición y lectura de lo ceremonial. La poeta se enviste de sacerdotisa y formula el gesto de trascendencia hacia un espacio y un tiempo que son, a veces, zonas de misterio; otras, zonas de silencio; y, otras veces, paisaje de lo increado. En los pliegues de esta dimensión religiosa de lo poético, de esta ritualidad secreta, la voz desborda la palabra y a la vez la contiene; sin imponerse como respuesta, pues en ella la comprensión como desciframiento sería un fracaso. La lógica diurna se suspende para rondar la niebla de una escritura que asume

el derecho de entablar juegos peligrosos y comunicaciones con mundos múltiples que pueden escucharse mediante la auscultación de una lectura crítica.

En esta oportunidad el cuerpo textual a auscultar es el libro *Con esta boca, en este mundo*<sup>3</sup>, compuesto por diecinueve poemas que ponen en discusión la expresión de un yo plural, donde la producción renueva la pregunta que toda la obra orozquiana persigue “sobre los límites y los encuentros fugaces entre lenguaje, cuerpo, mundo y subjetividad” (Muschiatti s. p.). Los interrogantes sobre la voz poética, esa compleja subjetividad discursiva sobre la que ronda este escrito, ponen en vilo, una vez más, las nociones de sujeto lírico y yo poético que se problematizan a partir de la concepción moderna de la poesía. Quién habla en este libro de Orozco y bajo qué estrategias enunciativas, que se abren a lo múltiple y diverso, son las cuestiones que me interesan. La vidente de otros mundos, por ejemplo, es solo una figuración, entre otras, de la voz poética, para cuyo *re-conocimiento* me pregunto: ¿con qué palabras e imágenes se nomina, directa o indirectamente, el yo? ¿Cómo se nombra a sí misma la autora, con su boca, en su mundo que es, en parte, también el nuestro? Estas interpelaciones están permeadas por la idea de que, como advierte Víctor Zonana (2008):

la pregunta sobre quién habla en el poema y, en función de ella, la determinación del estatuto de esa voz, es en realidad una pregunta incompleta. Es conveniente pensar, además, cómo se construye ese efecto de persona que todo lector de poesía reconoce. (40)

---

<sup>3</sup> Olga Orozco, cuyo nombre real era Olga Nilda Gugliotta, adoptó como nombre literario el apellido de su madre. El resultado fue, según Luisa Peluffo, “una combinación perfecta de sonora redondez, digna de la poeta que fue. También le debe haber gustado la asociación evocadora del gran muralista mexicano y, dados sus conocimientos astrológicos, el casi homónimo ‘horóscopo’”.

La subjetividad orozquiana a escuchar y rastrear en *Con esta boca, en este mundo* adopta dos sentidos: como sujeto de enunciado y como sujeto de enunciación. Atender a estas dos dimensiones nos remite a las preguntas sobre qué yo se habla y sobre qué yo habla, incluyendo esta última identidad otras interpelaciones referidas al cómo lo hace. A pesar de que el efecto de sujeto en los poemas no depende solo de cuestiones gramaticales o actanciales, sino del afloramiento, cruce y convergencia de diversos marcadores, lingüísticos, figurados e imaginarios, identifico algunos rasgos relevantes que, en el plano del lenguaje, caracterizan la voz poética de Orozco, aquella que desenvolvió “sus propios tonos y matices hasta fundar un territorio particular donde el lenguaje se ataba al cuerpo y a la vez se perdía en el límite” (Muschiatti s. p.). Ese borramiento de las demarcaciones del mundo funciona, también, en la composición del yo, cuyas conversiones frecuentes dan paso a múltiples autofiguras ancladas a una primera persona, a veces explícita, otras veces implícita, que actúa ya bajo la luz cenital o la penumbra de “una forma de habla privilegiada” (Lindstrom 767). De los distintos yoes, que reverberan en la superficie de los significantes, sobresalen tres procesos a partir de los cuales se configura la voz poética en este libro: la distancia, el extrañamiento especular y la estructuración.

## II.

Un ejemplo paradigmático del primer proceso de construcción del yo por distanciamiento se encuentra en el poema titulado “Señora tomando sopa” (Orozco 13). En este texto, las formas de primera y tercera persona del singular ligadas a un mismo referente autoral, la mujer adulta que recuerda a la niña que fue, establecen una distancia entre el yo objetivado del enunciado y el yo del presente de la enunciación, pero concurren en una misma identidad, no

disociada, que se recorta sobre el fondo de una experiencia personal. La imagen de “la niña terca” se conecta con el relato autobiográfico, pero también con el tiempo mítico de la repetición. La mujer habitada por la niña semeja, en un sentido procedimental de encastre de figuras, a una muñeca rusa que guarda en su interior otras versiones más pequeñas que son parte del mismo continente y contenido, que solo puede manifestarse de modo parcial y relacional. Habitada una por la otra, la mujer adulta a cargo de la enunciación evoca a la niña del enunciado, presencia central y especular que hace emerger el vínculo entre poesía e infancia, paisaje central de la poética de Orozco.

El poema “Señora tomando sopa” tiene dos estrofas. La primera focaliza el pasado donde se ubica la niña que se niega a tomar la sopa, en un espacio familiar presupuesto en el soborno doméstico. La segunda se centra en la mujer adulta que, desde el presente de la enunciación, marcado explícitamente en el deíctico “ahora” que inicia esta parte, bebe la sopa, sola y asolada. Detrás del humo, transcurre el tiempo para el yo que es una doble espectadora de la soledad, que en la niñez es miedo y en la adultez constatación. La coexistencia de tiempos, abordada en varias zonas de la poeta pampeana, logra en este poema una condensación simbólica prodigiosa que traspasa la horizontalidad de la cronología y sugiere la profundidad de un tiempo raigal. En este texto, la escena de la mujer tomando sopa se ubica entre el tiempo de la melancolía y el de la simultaneidad.

La niña como sujeto del enunciado, e imagen del yo poético desdoblado, se niega a recibir los tentadores premios de “un reino”, “una pluma azul”, “la belleza”, “una historia llena de luciérnagas”, enumerados en el cuarto y quinto verso. La esteticidad sutil de los elementos detallados contrasta con la grosera experiencia de saber un alimento “horrible”. Saber el sabor de ese “potaje” incita al rechazo corporal antes que verbal. La pequeña rechaza la sopa “apretando los dientes”. Y la adulta, que finalmente trafica con el alimento, es “la que traga este fuego”. La boca, cuya

importancia se anuncia desde el título del libro, tiene un lugar central en este poema. Es un espacio de conexión, de clausura y apertura hacia el mundo y hacia el lenguaje.

Autopercibida en distintas temporalidades, contrastivas pero no contrapuestas, la niña deviene mujer por el curso de la historia y deviene niña por el curso de la memoria, tras el acto creador y evocador del lenguaje. Encuentra en el verbo “pienso”, en primera persona del singular, la acción que permite engarzar sus yoes, pero no evitar que se llevaran a todos “hasta el último invierno, hasta la otra orilla”, cronotopo del umbral que la voz asedia, para “llamar a seres del otro lado, de otro espacio y también de otro tiempo” (Lindstrom 768). Al presentarse como “la solitaria comensal del olvido” (Orozco 13), el yo de la enunciación se califica a través del adjetivo y se desdobra mediante la morfología en tercera persona que escoge para la predicación. La voz poética así no solo se diferencia de la niña que fue, sino que también toma distancia de la mujer que es en la actualidad. Convertida en otra, sujeto del enunciado y de la representación, la poeta se observa a sí misma y dramatiza aquel modo de contemplación femenino que tan bien describe, en *Modos de ver*, John Berger (2001), a quien cito en extenso:

Desde su más temprana infancia se le ha enseñado a examinarse continuamente. Y así llega a considerar que la examinante y la examinada que hay en ella son dos elementos constituyentes, pero siempre distintos, de su identidad como mujer. Tiene que supervisar todo lo que es y todo lo que hace porque el modo en que aparezca ante los demás, y en último término ante los hombres, es de importancia crucial para lo que normalmente se considera para ella éxito en la vida [...]. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombre y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino:

la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión. (54-55)

En el poema analizado, el yo femenino radiografía “las mezquinas normas que las mujeres internalizan en una sociedad represiva que reparte sus dones a manera de recompensas y castigos” (Bordelois s. p.). La visión de su otra yo hace desaparecer y reaparecer misteriosamente la diferencia de una misma boca “que en esa distancia pronominal que va de yo a otra misma inscribió para siempre su relectura del famoso desafío de Rimbaud” (Muschiatti s. p.). El yo se conecta con la duplicidad de la quietud y el movimiento. En el exterior, la visión de un cuerpo detenido en el espacio, probablemente sentado frente a una mesa, tomando sopa, traza una imagen predominantemente estática. Pero en su discurrir verbal y conceptual hay profundos desplazamientos. A lo largo de los versos muta la focalización discursiva, con rasgos de monólogo dramático, y también la perspectiva cognitiva, que apunta a una introspección reflexiva sobre la mismidad, la muerte, la memoria, el tiempo y la soledad.

### III.

Otro procedimiento relevante para la configuración de la voz poética en este libro es el del extrañamiento especular del yo, que se da particularmente en los tres poemas que Orozco dedica a sus muertos próximos: “Tú, la más imposible”, “Espejo en lo alto” y “En la brisa, un momento”, ofrecidos, respectivamente, a su hermana Yola, su amigo Alberto Girri, y su esposo Valerio. Alrededor de estas tres figuras se ejerce la invocación como una modalidad discursiva central que define la relación con los otros, los alocutarios del texto, pero también con el propio yo que se reconoce a partir de sus vínculos sentimentales. Los tres poemas aludidos, de

naturaleza conmemorativa, adelantan, en los índices paratextuales de sus dedicatorias, la identidad de los individuos cuya muerte estimula la escritura. En estos textos, el acto de llamar entre mundos que realiza el yo muestra un intento, en ocasiones desesperado, de recomposición afectiva. El yo orozquiano convoca a los habitantes de otro mundo y, a través de distintos vocativos, se dirige a las personas fallecidas de su entorno más cercano. De la naturaleza de la destinación se desprenden, también, componentes de la elegía y del discurso fúnebre como hilos de un mismo tejido.

El libro *Con esta boca, en este mundo* es parte de las últimas colecciones de poesía de Orozco donde surgen “todos los aspectos del fenómeno de la invocación del vate” (Lindstrom 775), que confía en una comunicación posible, a la vez que flaquea ante ciertos límites. La hermana, el amigo y el esposo remiten a sujetos de existencia fáctica, que están fuera del texto, pero son, a la vez, construcciones del lenguaje, y ficcionales en ese sentido. Figuras actualizadas o resucitadas por la palabra poética, se presentan centralmente a partir de formas apelativas como el apóstrofe y la inclusión de referencias a sus nombres propios. Con ellos se dinamiza un diálogo imaginario que deja ver la figuración del yo que habla y del tú evocado en cada texto. El orden imaginario que establecen estos diálogos y exhortaciones debe leerse en cada poema para restituir luego alguna forma global de configuración de la voz poética.

En el poema “Tú, la más imposible” aflora la pena y el dolor por la muerte de Yola, hermana de Orozco. Yola funciona en el texto conjuntamente como alocutaria y personaje. Para describirla, el yo poético acude centralmente a imágenes del pasado compartido, a escenas de la infancia que muestran el semblante de ambas hermanas, rasgos centrales de sus identidades y su relación fraterna. Con Yola, la poeta compartió fiestas, experiencias, juegos, entre los que está, el que podría llamarse, el juego de la casa andante, descrito por Orozco en una entrevista con Jorge Boccanera, del siguiente modo:

Ese era un juego de la infancia que teníamos con mi hermana; el viajar en la casa por las noches; entonces, a través de todas las lecturas –Julio Verne, los relatos de piratas que leíamos– se apagaban las luces a la una de la mañana y para nosotras la casa se ponía en movimiento, empezaba a andar y nos llenábamos una tras otra de miedo porque atravesábamos tempestades, pozos, témpanos de hielo que se nos venían encima. (s/f, s. p.)

En el poema la casa es domicilio, paisaje de la intimidad y símbolo. Es el espacio de una intersubjetividad afectiva que diseña las fronteras de la infancia, con marcas de un yo biográfico e histórico. Como una cámara móvil, el ojo del recuerdo muestra partes del hogar, a través de los movimientos de la hermana, que la voz poética, convertida en espectadora, reduplica en su rememoración doliente:

Tu prueba fue rodar magistralmente por el tejado hasta la  
     [canaleta,  
 como en aquellas siestas, como en ésta.  
 ¿Y si saltaras desde ayer hasta hoy,  
 si estuvieras cayendo todavía del árbol al estanque  
 y surgieras de pronto coronada de dueña del verdín para  
     [esta hora  
 (Orozco 25)

La caída de Yola se evoca en el espacio, pero se reafirma en el tiempo. Las proposiciones condicionales muestran la fantasía, incumplida, de la permanencia, remarcada en las expresiones temporales de los versos citados. Su muerte destierra de la casa familiar al yo que habla en el poema, a aquella que deshabita la casa que a su vez la deshabita. La desaparición de la hermana marca el fin de un tiempo, y anuncia el inicio de un presente ineludible: “Ahora soy yo sola para toda la pena” (25), dice la voz poética, cuyo duelo se representa como un estado de abandono y soledad extrema. Nuevamente, como en “Señora tomando sopa”, el lugar donde repercute la experiencia del dolor por la muerte de la figura amada es el cuerpo. “Como garra de puma

es esta pena, / como sangre que cae a sobresaltos de un adiós a otro adiós, / como arena de vidrio entre los dientes” (25) dice en los tres primeros versos la hablante poética, cuya tristeza no es conceptual ni abstracta, sino personal, incluso corporal. La pena aludida marca, a través del pronombre demostrativo, la dimensión próxima y vivencial del significado, su componente individual e intransferible. Se la compara con elementos concretos (garra, sangre, arena) que le dan materialidad al dolor y causan dolorosas heridas.

“En la brisa, un momento” está dedicado a Valerio Peluffo, su esposo, quien muere en 1990. Incluye como epígrafe una oración irlandesa de bendición y despedida que expresa la creencia en el reencuentro y en el resguardo divino. El texto, que entrecruza los hilos de lo poético, lo narrativo y lo dramático, se inicia con una escena del mundo animal, en la que una torcaza reitera su lamento: “¡Ya se fue! ¡Ya se fue!” (65). El ave repite una queja que se vuelve expansiva “hasta envolver en negra desolación el plumaje del mundo” (65). La pequeñez del pájaro contrasta con el descomunal dolor que expresa. A partir de allí, la identificación con el estado de fragilidad por la pérdida se instala y despliega.

La muerte del amado provoca una desestabilización total del sentido. Él era percibido como garante de la realidad, quien le permitía a la enunciadora incluso corroborar lo real de su propia existencia.

Y me pregunto ahoracómo hacer para mirar de nuevo  
 [una torcaza,  
 para volver a ver una bahía, una columna, el fuego, el humo  
 [de la sopa,  
 sin que tus ojos me aseguren la consistencia de su aparición,  
 sin que tu mano me confirme la mía. (65)

A través de esos versos se pregunta la voz poética, arrojada a la inseguridad del desamparo que perturba las interpretaciones del mundo y de sí misma. Es a partir de esta incertidumbre que el yo que habla en el poema formula

distintos interrogantes sobre el destino de su amado. Se pregunta qué será de sus cosas, y aventura como respuesta que ahora ellas son: “Posesiones de arena, / sólo silencio y llagas sobre la majestad de la distancia” (65).

Sobre esa lejanía que la muerte inaugura se precipita el extravío y la desorientación de la voz poética sobre el lugar donde está el amado, pero también sobre el lugar donde ella misma queda. Este lugar, en el diseño imaginario trazado por quien enuncia, reúne términos de una topografía real con una literaria y mítica.

¿Cómo saber entonces dónde estás en este desmedido,  
 [insaciable universo,  
 donde la historia se confunde y los tiempos se mezclan y  
 [los lugares se deslizan,  
 donde los ríos nacen y mueren las estrellas,  
 y las rosas que me miran en Paestum no son las que nos  
 [vieron  
 sino tal vez las que miró Virgilio? (66)

“Sé que a veces de pronto me presencias desde todas partes” (67), dice la voz poética, convertida en sujeto de una contemplación intempestiva, desde el atalaya de la muerte y su omnipresente perspectiva. Desrealizado el estatuto referencial de la recordación, se asume la necesidad de religar los distintos modos de re-existencia del amado, más allá de la muerte. Al respecto, el yo dice:

He conseguido ver el resplandor con que te llevan cuando  
 [te persigo;  
 he aspirado también, señor de las plantaciones y las flores,  
 el aroma narcótico con que me abrazas desde un rincón  
 [vacío de la casa,  
 y he oído en el pan que cruje a solas el pequeño rumor con  
 [que me nombras,  
 tiernamente, en secreto, con tu nuevo lenguaje. (67)

Las acciones enumeradas provienen de una percepción sensorial aumentada del yo, que consigue relacionarse con su esposo, en el presente referido, a partir de imágenes sensoriales, imágenes visuales, olfativas, y auditivas cuya sutileza conduce al establecimiento en la vida cotidiana de un nuevo código comunicativo. La agudización sobrenatural del lenguaje del cuerpo, que en un plano metafísico se convierte en intérprete, se impone al aprendizaje de la lectura de esos signos, “por más que todo sea un desvarío de lugares hambrientos, / una forma inconclusa del deseo, una alucinación de la nostalgia” (67). La presunción de lo irreal no le impide a la hablante reclamar una señal “precisa, inconfundible, fulminante” (68) que le permita volver a estar junto a su esposo, aunque sea un momento, en un jardín donde es posible esta re-uniión.

El yo le pregunta a Valerio, como interlocutor interno del texto, y su vez a sí misma, “¿qué muro es insoluble entre nosotros?” (67). Su interrogante cuestiona el carácter definitivo de la separación y puntualiza el significado de la identidad pronominal que prevalece a lo largo del poema. El nosotros inclusivo corresponde al matrimonio, a la pareja que protagoniza la historia evocada y presentificada, en una figuración doble: refiere al par que comparte la vida y también al que comparte la sobrevivida, esa experiencia de seguir unidos más allá de la muerte. Así, el yo de la enunciación se asume como una figura bifronte y desplazada, según la relación con esa alteridad a partir de la cual también toma sentido su subjetividad. Desterrada del paraíso que ambos perdieron, la voz poética exclama:

Ah, si pudiera encontrar en las paredes blancas de la hora  
 [más cruel  
 esa larga fisura por donde te fuiste,  
 ese tajo que atravesó el pasado y cortó el porvenir,  
 acaso nos veríamos más desnudos que nunca, como después  
 [del paraíso que perdimos,  
 y hasta quizás podríamos nombrarnos con los  
 [últimos nombres,

esos que solamente Dios conoce,  
 y descubrir los pliegues ignorados de nuestra propia historia  
 cubriendo las respuestas que callamos,  
 incrustadas tal vez como piedras preciosas en el fondo del  
 [alma. (65)

A partir de la proposición condicional, la hablante poética deriva y desarrolla la aspiración del reencuentro con su amado, reunión cuya incertidumbre enfatiza con los adverbios de duda (acaso, quizás, tal vez). El deseo de cohabitar un orden deseado no es idéntico al deseo de restitución del orden perdido. Para el yo de la enunciación, la muerte, como el amor, multiplica una misma ausencia, una misma falta que no puede saldar ningún retorno, pero inspira el deseo de pronunciar, con el otro, lo verdadero, lo divino. La imagen del nombre, reiterada en el pasaje citado, en una forma verbal y en una sustantiva, remite a la naturaleza de la voz poética como sujeto de la enunciación y del enunciado que, además de las palabras, acepta la significación activa del silencio.

Este silencio tiene en el poema distintos alcances y sentidos. Corresponde a lo no dicho, al misterio, como ejemplifica el pasaje citado, pero también se relaciona con el propio Valerio, de quien se dice que, en medio del día, instalaba su “silencio nocturno, / inabordable como un dios, ensimismado como un árbol” (66). Es, finalmente, el efecto de la muerte que clausura la lengua de las cosas vivas, como ejemplificamos antes, al aludir al silencio que transforma en entes mudos los que eran objetos personales del esposo muerto, su almohada, su silla, su lecho, llenos de metonímica vitalidad<sup>4</sup>. El yo de la enunciación se duplica y bifurca

---

<sup>4</sup> En una entrevista que le realizó María Ester Gilio, en 1998, Orozco dice: “No quiero oponerme al silencio: yo creo que la palabra también puede ser silencio. Inclusive puede ser dos veces silencio. Es silencio algo que se le revela, pero que es indecible. Y es silencio definitivo cuando se presenta la revelación, que tan pocos alcanzan, y que hace inútil la palabra, porque allí el silencio es una especie de bienaventuranza”.

en el pasado y presente marital, donde aún “queda el amor: / esa doble moneda para poder pasar a uno y otro lado”. Y agrega a esa complejidad identitaria el quebrantamiento doliente que la describe, al afirmar que “acá sólo encuentro en mitad de mi pecho / esta desgarradura insoportable”. La voz lírica del poema, como instancia que produce la enunciación, se manifiesta dividida y multiplicada.

“Espejo en lo alto” es un homenaje al escritor Alberto Girri, amigo personal de Olga Orozco, fallecido en 1991. El texto trata sobre el estilo y búsqueda personal de su escritura, la amistad que los unió y los sentimientos que despierta su muerte. En el eje modal del conocimiento se encuentran huellas de la subjetividad discursiva que habla en el poema. El verbo saber, conjugado en primera persona del singular, se reitera como negación y signo de incertidumbre; y como afirmación y astilla de certeza. El yo de la enunciación inicia su alocución, expresándole al amigo fallecido, alocutario textual:

No sé si habrás logrado componer tu escritura  
 con aquel minucioso tapiz de hojas errantes que organizaba  
     [huecos y relieves,  
 prolijos ideogramas en este desmantelado atardecer;  
 tampoco sé si alguna vez me hablaste en los últimos meses  
 con ese congelado tintineo del vidrio, con el rumor del  
     [mimbres,  
 o el apremiante latido del corazón a oscuras;  
 y quizás tu mirada fuera entonces esa mirada circular del  
     [ágata,  
 que se abre, que se expande, que se amplía de agua en aire  
 más allá de la piedra y el fulgor y más allá del mundo. (47)

La zona de incompreensión donde se ubica el yo, respecto del destino que afronta en la muerte su interlocutor, representa una novedad que se contrapone y tensa con el agudo conocimiento personal de su figura, exhibido en el detalle de las predicaciones referidas a la escritura y el habla poética de Girri, que llegó a despojarse “hasta el último

pétalo, hasta el temblor inmóvil del silencio” (47). La descripción pormenorizada de su proyecto escritural, desarrollada a lo largo del texto, agrega, a la dimensión fabulante, la dimensión crítica de un yo que despide a un amigo, pero también a un compañero de oficio. El fallecimiento del escritor enfrenta a la voz poética con la impotencia hermenéutica. “No consigo abarcar lo que me sobrepasa y te contiene; / no puedo descifrar de pronto las señales que no fueron costumbre” (47), dice, al respecto. La muerte hace crecer las dudas, pero no reduce la firmeza del conocimiento afectivo arraigado en la experiencia de una fraternidad que se extendió largamente en el tiempo, durante “casi medio siglo de amistad” (48).

En este poema, el tú, como alteridad discursiva e identitaria, le permite al yo elaborar reflexiones especulativas y especulares del mundo y de los sujetos, y cuestionar, a la vez, la unicidad de ambos. De modo apelativo, se le señala al interlocutor interno que estuvo “ensayando la ausencia, desasido de ti / –tu primera persona del singular cada vez más allá, / siempre más cerca de algún otro tú–” (48). La hablante poética reconoce que el lenguaje dispersa simulacros de existencia, y la gramática fuerza la singularidad donde reina lo plural y la fijeza donde prima el movimiento. El yo como hecho lingüístico, así planteado, implica una forzosa relación de alienación que recuerda el carácter clasificatorio del lenguaje y, de allí, su naturaleza opresiva. No puede la palabra traducir la identidad de los sujetos, multiplicados y en constante desplazamiento y cambio.

Esta multiplicidad también se proyecta en el espacio vital que habitaba Girri, descrito como un reino de incontables laberintos. La muerte le permite traspasarlo, dejar atrás esa zona de delirios y confusiones para ser “parte de todo en otro reino, el Reino de la Perduración y la Unidad” (48). El paso que atraviesa le permite ingresar en otro tiempo, el del “eterno presente que huye, que se consume y que no cesa” (48). Al religar lo que la existencia ha separado es posible reunir en sí “el nombre y lo nombrado” (48). Se cancela la

brecha entre la palabra y la realidad, que se adjetiva como “simuladora, inabordable” (47). Pero la distancia permanece, y el yo poético no logra atravesar el umbral entre reinos, entre mundos, para comunicarse plenamente con su amigo. El desconocimiento lleva a la súplica y al pedido con que la voz poética cierra el poema:

A partir de mi boca, de mi congoja y mi ignorancia sólo  
[puedo rogar:

“Señor:

Haz que tu hijo sea como el más incontaminado de todos tus espejos y muéstrale las cosas así como él quería, tales es como son”. (48)

#### IV.

El tercero de los procedimientos enumerados, el de la organización, lleva a atender la importancia pragmática dada a la distribución de los poemas en el libro. De esta dimensión compositiva, relacionada con el proceso de configuración del yo en su instancia autoral, da cuenta la propia poeta, en una entrevista, de 1994. Allí, Olga Orozco se refiere a esta razón organizativa en su poesía, reconociendo una “arquitectura muy acabada” en sus textos, en los que “las escaleras no dan al vacío, las ventanas no se abren en un pilar, se abren donde deben abrirse, lo que está en la línea veinticuatro no se contradice con lo que viene en la línea treinta y dos” (Colombo *et al.* s. p.). Orozco, como yo empírico y factual a cargo del ejercicio de la escritura, confirma la importancia de la estructuración textual en el efecto de composición de sentido. En este caso, entre el primero y el último poema, titulados respectivamente “Con esta boca, en este mundo” y “Les jeux sont faits”, se dramatiza una tensión entre la palabra y el silencio, “balances finales del quehacer poético y de la propia existencia” (Legaz 84).

En el poema inicial “Con esta boca en este mundo”, el yo confiesa la imposibilidad de nombrar “el verbo sagrado” (Orozco 9). La evocación discursiva, amarrada al recurso anafórico como instrumento de la liturgia invocatoria, se dirige a un tú que adopta diferentes máscaras. El interlocutor interno se fuga del texto hacia el exterior a través de la primera persona del plural que se coliga con la propia poesía, como alocutaria trascendente, y con la figura de los lectores, identificados con las interpelaciones. La voz poética se mueve pendularmente entre la colectividad y la individualidad, que se reafirma en los versos finales referidos a “su sola boca” (10). Quien habla en el poema dice: “Hemos hablado demasiado del silencio, / lo hemos condecorado lo mismo que a un vigía en el arco final” (9). Este silencio convertido en tema, vuelto hábito y objeto, se convierte en lo sobrante, en lo excesivo que el adverbio “demasiado” advierte. El nosotros implícito en la morfología verbal cede en los versos siguientes a la forma singular y a su individuación, y el yo regresa para pronunciarse plenamente: “He dicho ya lo amado y lo perdido, / trabé con cada sílaba los bienes que más temí perder” (9).

La experiencia de intentar asir el amor y la pérdida con palabras, en la forma de sus partes, remite a un modo de agenciar el lenguaje que se declara pretérita y, como indica el adverbio de tiempo, ha llegado a su fin. En este sentido, los versos proponen una especie de recapitulación del vínculo fundante del sujeto en y con el lenguaje. Dicha relación se plantea como un “combate” en el que se reconocen victorias y derrotas. Lo que persiste es la duda, “porque ¿cómo nombrar con esa boca, / cómo nombrar en este mundo con esta sola boca en este mundo con esta sola boca?” (10).

La pregunta que cierra el poema pone en movimiento todo el sistema de ideas, términos e imágenes del libro, su repertorio semántico referencial, pero también ofrece claves pragmáticas de lectura que orientan modos de leer el texto y al yo que habla en él. La reiteración de las palabras

“nombrar”, “mundo” y “boca” confirma la relevancia que esta triada temática e imaginaria tiene para el texto que plantea un doble escenario de lo humano y lo sagrado, conectado por contigüidad con lo poético. Por otra parte, la repetición del adjetivo “sola” y de los pronombres demostrativos “este” y “esta”, con función deíctica, referidos al mundo y la boca respectivamente, señalan enfáticamente la dimensión situada, personal e íntima de la incertidumbre respecto de las posibilidades y los modos de pronunciar palabras que sean verdaderas.

En cuanto a “Les jeux sont faits” (“Las cartas están echadas”), el balance final de la existencia resulta conjetural. El primer verso eufórico del poema, “¡Tanto esplendor en este día!” (89), rápidamente se contrasta con la disforia del segundo verso que califica a ese esplendor como algo “inútil, vacío, traicionado” (89). La desdicha es posterior a la plenitud, y desde un presente implacable, el yo que habla en el poema renuncia a creer en un porvenir de “días dorados” (89). Sin posibilidad de retorno, por el muro del tiempo, la voz poética reconoce su poder devastador y en ella su carácter de superviviente:

Todo lo que recuerda mi boca fue borrado de la memoria  
 [de otra boca  
 se alojó en nuestro abrazo la ceniza, se nos precipitó la lejanía,  
 y soy como la sobreviviente pompeyana  
 separada por siglos del amante sepultado en la piedra.  
 Y de pronto este día que fulgura  
 como un negro telón partido por un tajo, desde ayer, desde  
 [nunca.  
 ¡Tanto esplendor y tanto desamparo! (89)

La hablante poética, inmersa en la especularidad y la incertidumbre, formula nuevos interrogantes: “Yo me pregunto, entonces: / más tarde o más temprano, mirado desde arriba, / ¿cuál es en el recuento final, el verdadero, intocable destino? / ¿El que quise y no fue?, ¿el que no quise y fue?” (90). La inquietud existencial de las preguntas gana

espesor con la perspectiva que la encuadra, de ese “arriba” desde donde se mira el asunto. No se trataría solo de la angustia por el paso del tiempo, aquel que huye irreparable, y el acercarse a la muerte, sino también de la interpelación por los límites difusos que diferencian lo voluntario de lo inevitable en el destino como trayecto vital. Sin una respuesta, el yo convoca a la madre, concluyendo el poema y el libro: “Madre, madre, / vuelve a erigir la casa y bordemos la historia. / Vuelve a contar mi vida” (90). Con esta apelación se pide la anulación del régimen sucesivo de la historia, la recreación del tiempo arquetípico “que se reencarna en el momento de la creación poética” (Legaz 86).

## V.

Las marcas significativas de la voz poética de Orozco y sus propios bordes de definición en el libro *Con esta boca, en este mundo* se dibujan desde los vínculos que establece con el mundo, con otros y con ella misma. Su subjetividad se manifiesta, inicialmente, en la superficie significativa bajo el ropaje lingüístico de diversas personas gramaticales que son irreducibles al yo de un individualismo confesional o cerrado. La combinatoria de formas con que se presenta quien habla en los poemas promueve juegos de lenguaje e identitarios que diversifican y diluyen la autofiguración sin aniquilar la imagen del sujeto. Se trata de la emergencia de un yo poético que “compuesto de deseo, siempre tiende a transmigrar, a transformarse, a ser, por obra de una epifanía, otro” (Fernández González 42).

La subjetividad femenina que dinamiza los textos se modela central, aunque no exclusivamente, desde los tres principios de construcción analizados: 1) desde el distanciamiento, en que el yo de la enunciación se ve como una otra, la niña que reniega de la sopa que la adulta toma, en “Señora tomando sopa”; 2) desde el extrañamiento especular, en que

el yo se descubre a sí misma través del conocimiento de otros que, por su condición de fallecidos, la enfrentan al misterio de la muerte y su semiosis extraña y extrañada, en los tres poemas elegíacos dedicados a su hermana Yola, a su esposo Valerio Peluffo y a su amigo Alberto Girri; y 3) desde la composición, en la que el yo orozquiano agencia el libro como un dispositivo discursivo que genera el efecto de sujeto a partir de la práctica de la escritura, e imbrica la naturaleza imaginaria, real y literaria del sujeto del enunciado y de la enunciación en la densidad semántica de los textos, y en la superficie sintáctica de su organización.

El libro evoca temáticas plurales desde una referencialidad fuertemente metafórica. Pero son la boca y el mundo, los dos elementos nominales que componen el título, los tópicos centrales que orientan el sentido de lectura y escucha interpretativa. La reiteración de estos vocablos ratifica la idea de que el universo poético de Orozco “se constituye por una repetida búsqueda de palabras que devienen en símbolos y que, puestas en relación, constituyen elementos de una composición que encierra un juego y todo un misterio” (Fernández González 33). En estas dos palabras, apenas un par del puñado de polvo orozquiano, se concentra la paradoja dialéctica que asume la imposibilidad de decir el mundo a la vez que no cesa de decirlo. Pero ese mundo no es sino uno entre otros, para un yo lírico médium cuyo gesto revulsivo fue decir “no soy solo el puente para que otros crucen, yo también puedo cruzar. Al final de ese cruce riesgoso, no eran la locura ni la alienación quienes esperaban, sino el enigma fluyente de un yo multiplicado” (Genovese 92).

La boca, sinécdoque del sujeto parlante y de su corporalidad, pero también espacio fronterizo y liminar de conexión con el mundo, ratifica, en este libro, la idea de que un poema inevitablemente está ligado “al cuerpo que lo ha gestado, a la mano que lo ha escrito, a la boca que lo expulsa y con ese cuerpo entra también en una época y a una historia” (Guzmán 35) que, en este caso, sin renunciar

a las imágenes autobiográficas, prefiere la grafía de una subjetividad inasible, cuyos rostros esotéricos, cotidianos, literarios y existenciales, se vuelven sobre sí mismos en una construcción constante de la otredad. Olga Orozco es siempre otra. Múltiple y multitudinaria.

## Referencias bibliográficas

- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- Boccanera, Jorge. “Olga Orozco: ‘Siempre tuve relámpagos’”. *Literariedad. Revista Latinoamericana de Cultura*. 8 de julio 2018. <http://bit.ly/2pgnKWO>.
- Bordelois, Ivonne. “Una catarsis deslumbrante”. *La Nación, Cultura*, 15 de julio 1998. <http://bit.ly/329UnUT>.
- Fernández González, Carlos. “El Otro Lado como precursor oscuro en la poesía de Olga Orozco”. *Asian Journal Latin American Studies*, vol. 28, n.º 4, 2015, pp. 29-48. *AJLAS*, <http://bit.ly/2Vz22cX>.
- Genovese, Alicia. “Poesía, posición del yo y la visualidad del shōji, Juan L. Ortiz, Juan Gelman, Olga Orozco”. *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 77-96.
- Gilio, María Ester. “Lo contrario de la vida no es la muerte. Charla con Olga Orozco sobre las claves de la poesía”. *Página/12*, 27 de julio 1998. <http://bit.ly/2OFUROA>.
- Guzmán, Raquel. “Primera parte: poética y política”. *Poesía y sociedad. La lírica del NOA: 1960-1980*. Salta, Editorial de la Universidad Nacional de Salta, 2014. pp. 19-115.
- Legaz, María Elena. “Olga Orozco, testigo en estado de vigilia”. *Gramma*, vol. 29, n.º 60, 2018, pp. 68-89.
- Lindstrom, Naomi. “Olga Orozco: la voz poética que llama entre mundos”. *Revista Iberoamericana*, vol. LI, n.º 132-133, jul.-dic. 1985, pp. 765-775.

- Muschiatti, Delfina. “El adiós a una dama de la poesía”. *Página/12*, Suplemento Radar Libros, 10 de octubre de 1999. <http://bit.ly/319FXTx>.
- Orozco, Olga. *Con esta boca, en este mundo*. 2.<sup>a</sup> ed. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1995.
- . “Boca que besa no canta. Entrevista a Olga Orozco”, realizada por Colombo, María del Carmen *et al.* *Último Reino*, 22/23 de diciembre 1994. *Blog del amasijo*. 27 sept. 2017. <http://bit.ly/2peH1YO>.
- Peluffo, Luisa. “Memorias del amor y las letras”. *Río Negro*, 9 de agosto 2009. *Cultura y Espectáculos*, p. 42. <http://bit.ly/2OHmsiA>.
- Zonana, Víctor Gustavo. “La conformación subjetiva en el poema: variables, niveles y perspectivas de análisis”. *Signo&Seña*, n.º 19, julio 2008, pp. 33-66.

# Motivo y retórica del retrato en la poesía de Olga Orozco

DANIEL MESA GANCEDO<sup>1</sup>

## Escrito/inscrito: apuntes sobre las relaciones entre retrato y literatura

En este trabajo me interesa realizar una lectura integral de la poesía de Orozco desde una perspectiva temática y formal, a partir de un concepto que tiene proyección en ambos órdenes: el retrato. Mi punto de partida es la hipótesis de que en la poesía de la autora argentina se articulan de modo singular esos dos órdenes, y, por ello, un estudio simultáneo de los usos temáticos y formales del retrato en ese *corpus* puede no solo contribuir a progresar un poco en la comprensión del sentido de la escritura de Orozco, sino también quizá a matizar el análisis de una cuestión de teoría e historia literaria que, a pesar de constituir casi un tópico de la disciplina, sigue suscitando no pocos problemas.

Conviene advertir también desde este preciso momento que en estas primeras reflexiones no me interesa distinguir específicamente entre retrato y autorretrato en literatura, aunque soy consciente de las complejidades teóricas específicas del autorretrato literario (Beaujour), y en mi trabajo atenderé separadamente al retrato y al autorretrato en la poesía de Orozco. Baste decir por ahora que la tensión entre retrato y autorretrato es homóloga a la que se percibe entre objeto y sujeto, y desde un punto de vista más específicamente metatextual y semántico, también a las que se pueden establecer entre contexto y texto o, finalmente, entre memoria e identidad, como intentaré mostrar en mi análisis.

---

<sup>1</sup> Universidad de Zaragoza, España.

Se habrá advertido ya que me he referido tanto al retrato *literario* como al retrato *en la literatura*. También podría plantearse la oposición entre retrato *escrito* y retrato *inscrito*. Esta distinción es simple, desde luego, pero apunta con claridad a la complejidad de mi enfoque. Los estudios sobre el retrato *literario* se concentran en el aspecto formal, considerándolo una estructura discursiva, o figura retórica, a veces elevada a rango de “género”. Esta consideración se enfrenta al retrato como una secuencia descriptiva (y por tanto podría hablarse también de retrato *escrito*), por lo general referida a figuras humanas, con una diversidad más que notable, pero articulada –desde la retórica clásica– en dos niveles fundamentales: el del aspecto físico (la prosopografía) y el de la condición moral (la etopeya). Menos frecuentes parecen los estudios dedicados al retrato *en la literatura*, es decir, su consideración temático-referencial (y eventualmente simbólica), el interés específico por la presencia del motivo del retrato (pictórico, escultórico, fotográfico u otro) en las obras literarias. Es, sin embargo, evidente que esa presencia, la incorporación del retrato como objeto al mundo representado por el texto (o, en otros términos, el retrato *inscrito*), constituye también un *tópico* literario y que puede merecer la pena estudiarla en paralelo a su uso formal. Solo hay un campo que parece incorporar esa doble cara del problema: los estudios dedicados a un tipo específico de textos a su vez singulares, los que la retórica denomina tradicionalmente *écfrasis*, esto es, descripciones (verbales, si hiciera falta decirlo) de una obra plástica (por lo general, “artística”). Conviene, sin embargo, no olvidar que si toda descripción de un retrato plástico es una *écfrasis*, no toda *écfrasis* se identifica con la descripción de un retrato de ese tipo<sup>2</sup>.

No menos evidente es que, tanto en un sentido como en otro (temático o formal), el lugar y el sentido del retrato en el texto que lo incluye puede variar en virtud de algunos factores, como son la extensión, la función o la modalidad

---

<sup>2</sup> Para las complejidades de la *écfrasis*, pueden verse los trabajos de Márquez, Romero o Mitchell.

discursiva (poética o narrativa) de ese texto. A falta de una investigación exhaustiva, una primera distinción (siquiera meramente estadística) entre el uso referencial y el formal del retrato en literatura podría estar vinculada a esa modalidad discursiva. Así, parece más común, por ejemplo, que el retrato como motivo se convierta en asunto central de relatos de tipo fantástico-romántico (vinculado a su vez con otros motivos como el del doble o la venta del alma). También es plausible su carácter central en relatos policíacos, en la medida en la que el retrato incorpore algún tipo de enigma (incluso el de su propia existencia o desaparición). En el ámbito poético, sin embargo, la presencia central del motivo del retrato parece más bien vinculada con la cuestión de la identidad y con la de la memoria (o con un cruce entre ambas), y su mención suele implicar (aunque no necesariamente) un atisbo de descripción efrástica (que tampoco suele faltar cuando el retrato es motivo central de un relato).

Si el retrato, más allá de su simple mención o su desarrollo efrástico, constituye una figura retórica del texto, podría postularse que su extensión define, de un modo u otro, su función: en textos narrativos puede ser simplemente un pasaje descriptivo destinado a la composición de un personaje o puede extenderse ocupando completamente el texto, y entonces roza su consideración como “género” literario, que recibe diferentes nombres, a veces mal discriminados (retrato propiamente dicho; semblanza; perfil; silueta; incluso biografía). Su solapamiento completo con las fronteras del texto es más común en el discurso poético y probablemente por eso es en ese ámbito donde con más frecuencia se le ha conferido un estatus (seudo)genérico. Sea como sea, el uso retórico del retrato parece –a diferencia del uso temático– diluir la importancia de la modalidad de escritura (poética o narrativa), pues la técnica de construcción de retratos –al margen de las eventuales coerciones métricas– no parece diferente en uno u otro tipo de textos, y acaso hubiera que explorar más bien las diferencias

de función y efecto: las primeras tienen que ver con la inclusión o no del personaje retratado en una trama; las segundas, en la búsqueda de una referencialidad “realista” o bien en la exploración de diferentes grados de apartamiento de esa referencialidad.

Para terminar con estos apuntes, conviene señalar que las cuestiones de poética del retrato literario que vengo señalando hasta ahora se cruzan además con otros problemas teóricos de alcance más amplio. En primer lugar, resulta en ocasiones difícil distinguir el estudio del retrato (y *a fortiori* del autorretrato) de cuestiones típicas de la narratología, como son la construcción del personaje o del narrador; o también separarlo de cuestiones vinculadas a aspectos de carácter antropológico, como son el problema de la representación literaria del cuerpo o la indagación en el problema de la identidad del sujeto. En segundo lugar, y por último, cualquier estudio del retrato literario debe, al menos, ser consciente de las aporías que implica “retratar con palabras”, empezando por la dificultad de establecer un criterio básico para la consideración de un retrato: el parecido. Dichas aporías están, sin duda, relacionadas con la hegemonía del régimen oculo-centrista y escópico que ha caracterizado el pensamiento y el arte occidentales. Cualquier estudio sobre el retrato en literatura debe considerar ese marco, y proponerse quizá como una pieza para intentar comprender mejor tanto las cuestiones de poética como las epistemológicas que acaban de plantearse<sup>3</sup>.

La poesía de Olga Orozco ofrece, a mi juicio, un *corpus* privilegiado y lo suficientemente amplio para estudiar cómo se articulan algunos elementos clave de ese problema. El motivo del retrato (su uso temático) recorre la escritura poética de Olga Orozco desde sus inicios con múltiples significados (anticiparé ya que están por lo general

---

<sup>3</sup> Para las cuestiones de teoría del retrato, pueden verse los trabajos de Beaujour, Iriarte, Lotman, Mitchell, Nancy y Ribeiro. Para la cuestión del “oculocentrismo”, al menos, el estudio clásico de Jay.

relacionados con la memoria y con la presencia del otro como parte constitutiva del yo). Por otro lado, son frecuentísimos los lugares en los que el discurso se detiene a (re)presentar índices de presencia vinculados con el cuerpo (particularmente el rostro) o la apariencia de los diversos sujetos poéticos, y algunos poemarios completos se construyen o se dejan leer como colecciones de retratos (*Las muertes*) o como minuciosos estudios anatómicos para un autorretrato (im)posible (*Museo salvaje*). Es cierto que se ha escrito bastante sobre la figuración del cuerpo, la presencia de los sentidos, la construcción de la memoria o la indagación de la identidad en la poesía de Orozco, pero en casi ningún caso se ha buscado incardinar esos ámbitos de reflexión en un elemento común de carácter temático y formal<sup>4</sup>. El retrato (y también el autorretrato) puede ejercer ese papel y es lo que intentaré mostrar en las páginas que siguen.

## El retrato inscrito en la poesía de Olga Orozco

Ya en el primer libro de Orozco, *Desde lejos* (1946), los retratos tienen una presencia temática relevante, casi literalmente central: “1889 (Una casa que fue)” y “Detrás del sueño”,

---

<sup>4</sup> Además de las síntesis de Torres de Peralta, Lergo (2010) o Serra, pueden citarse los trabajos de Frazier-Yoder, Gambetta Chuk, Le Corre, Lergo (2011), Martín López, Segura y Zonana (1992 y 2002). Solo Russotto se ha interesado por la cuestión del retrato (como estrategia retórica) en Orozco –particularmente en *Museo salvaje*– desde un enfoque feminista, que propone alguna consideración interesante: “En la poesía de Olga Orozco, de tipo surrealista y aluvional, lo único claro es justamente la imposibilidad del retrato; es decir, comprobar el obstinado error frente al modelo, como afirma en el último verso de ‘Los reflejos infieles’” (39); y más adelante: “[...] la función de algunas líneas se limita a sustentar nebulosas metáforas identitarias que tienden a la disolución. Pareciera que al cambiar el concepto de individuo y de persona, el retrato cae en desuso, rehúye la verticalidad y la prosopografía, abandonando todo intento de figuración y refinándose en esbozos expresionistas. O peor aún: en borrosas monstruosidades” (40). En este trabajo intentaré matizar esos esbozos borrosos.

dos poemas contiguos, ubicados en la mitad del poemario<sup>5</sup>, inscriben el motivo como símbolo del recuerdo y del tiempo pasado. Los calificativos que esos retratos reciben, así como las reacciones que provocan, acentúan su inactualidad y su precaria condición: en el primero de los poemas citados, unos “lánguidos retratos” han dejado huellas en las paredes, y son recuerdos *in absentia* de los antepasados que, persistentes, “empalidecen una región del alma” (48). En el segundo poema, los retratos serán “antiguos”, y, así, “ventanas abiertas a otro reino”, pero de “penosos colores” (50). El signo del retrato aparece ya marcado por la ambivalencia: positivo (como apertura hacia otro tiempo) / negativo (precario y degradado, por el propio efecto del tiempo).

El segundo libro de Orozco, *Las muertes* (1952), puede ser considerado en sí mismo –según ya he anticipado y analizaré brevemente más tarde– como una colección de retratos (funerarios) *en obra*. Pero esa utilización retórica no excluye, desde luego, que en algunos de los poemas de la colección aparezca el motivo, con significado análogo al que acaba de señalarse en el primer libro. El poema inaugural, que marca el tono de la colección, y le da título (“Las muertes”), evoca el motivo del retrato como metonimia de las huellas que los personajes han dejado –o más bien *no* han dejado– en el mundo: “Son los muertos sin flores. / No nos legaron cartas, ni alianzas, ni retratos” (75)<sup>6</sup>. La indicación es exacta por cuanto se trata de muertos ilustres, sí, pero ficticios. La escritura ha sido su única forma de existencia, y el retrato verbal, el único modo de conservar su recuerdo. Así y todo, en “Lievens” (90) el poema se cierra recomendando a Charles Lievens –el personaje de Supervielle– que permita a su hija entrar definitivamente en la muerte, que deje de imaginarla viva, que la restituya al colectivo de “seres que

---

<sup>5</sup> A partir de este momento, todas las citas de los poemas se hacen por la edición de la *Poesía completa* de Orozco incluida en la bibliografía, dando solo entre paréntesis el número de página.

<sup>6</sup> Este verso capital sirve de desencadenante al interesante trabajo de Urli.

son huecos desiertos en los vanos retratos”. El retrato se confirma como emblema de la muerte, mera huella “vana”, pura *re-creación* de lo desaparecido. Así también, en “Carlos Fiala” (95), el poema dedicado al “pequeño burgués” de Werfel –que se resiste a morir hasta no alcanzar la edad que le permita a su hijo lucrar el seguro de vida que en su beneficio ha suscrito–, los retratos se presentan como signos de una “gloria miserable”, afin a la de las “felpas”, metonimia de un patrimonio, que nada tiene que ver con el que el personaje pretende acumular (y legar) con su obstinada supervivencia. “Felpas y retratos” son índices de otro tipo de familias, situadas al margen de la actividad económica en la que se ve atrapado hasta su muerte el “pequeño burgués”. La posibilidad de legar retratos (y su gloria miserable) no está al alcance de todos y parece, por tanto, implicar una cuestión de clase.

Tras esos dos primeros libros, el motivo del retrato *inscrito* se borra de la poesía de Orozco durante casi tres décadas. En ese periodo la poeta argentina publica los textos más extensos vinculados con sus modos de escritura preferidos: el autorretrato (*Museo salvaje*, 1974) y la elegía funeral (*Cantos a Berenice*, 1977). Este periodo que podríamos denominar *iconoclasta* concluye también con una extensa elegía funeral incluida en *Mutaciones de la realidad* (1979): se trata del largo poema “Crónica entre dos ríos”, dedicado a la muerte de Francesco Stella, hermano de la autora. El poema evoca numerosos encuentros entre las dos figuras protagonistas y, justamente, en uno de ellos se usa la expresión “destapar [la] caja de retratos” (241) para referirse al momento en que el hermano comienza a desgranar recuerdos no compartidos, que son muchos, dadas las circunstancias de su relación<sup>7</sup>. Ese gesto metafórico supone una inflexión en el poema: los retratos condensan recuerdo y

---

<sup>7</sup> Stella y Orozco eran hermanos por parte de padre. La poeta solo supo de la existencia de él tardíamente y no lo conoció en persona hasta 1961.

experiencia; abrir la caja que los contiene es una decisión arriesgada y de extrema confianza, pues supone dar acceso a un pasado privado.

En el siguiente libro, *La noche a la deriva* (1984), se va a producir una especie de reequilibrio entre el uso temático y el uso retórico del retrato. Tres poemas al menos lo incluyen como motivo y un cuarto lo inscribe y lo desarrolla como écfrasis. Los “recortes de fotografías” son, por ejemplo –en “Balada de los lugares olvidados”– metáfora de los elementos que sirven para construir la identidad diferenciada del sujeto; pero, por su fragmentación, esos recortes son tan precarios como los “espejismos rotos” y, como en los primeros libros, sirven para “orientar a la nostalgia” (293). En “Por mucho que nos duela”, evocación de una amistad perdida, los retratos son emblema de la transformación de la destinataria de la queja: *antes*, “cuando aún no asfixiabas con rejas los retratos” (308), era un tiempo auspicioso, pero *ahora* el retrato, casi tachado, es metonimia probable de la propia “asfixia” de la relación. En “Guardianas nocturnas”, por fin, esas entidades ominosas aludidas en el título que vigilan al yo y son testigos de su transformación, también se confrontan con retratos, huellas de un pasado en descomposición. La destrucción de los retratos es muestra de la voluntad de despojarse de aquello que alguna vez definió (u ocultó) al sujeto:

Se consultan, vacilan frente al álbum en el que fosforecen  
 [los retratos.  
 Por favor, todos, todos, desde aquellos que fueron una llaga  
 [voraz sobre los muros  
 hasta los que ahuyentaron el terror y embellecieron los  
 [desmantelamientos de mi alma.  
 Afuera los estuches fervorosos, las felpas hechizadas. (328)

Pero es en “Recoge tus pedazos”, del mismo libro, donde la confluencia entre el motivo del retrato y su retórica encuentran la mejor expresión. El poema se presenta, de nuevo, como una elegía, pero un tanto particular: lo que

se añora aquí son “otros yos” desaparecidos, avatares del propio sujeto que habla identificándose con el nombre de “Olga”. El lamento surge ahora de la contemplación de dos “viejos retratos” dedicados “A Olga, la que no fui” (281) que representan a una “niñita blanca”, “esa de la que eras el porvenir erróneo”. El llanto es por la infancia perdida, no por un yo atemporal ya explorado en otros libros: “No, no lloro por ti / que ya cerraste ‘la tarde y la mañana en el último día de los siglos’” (281)<sup>8</sup>. El llanto se remonta hacia otra figura anterior, recuperada en esos dos retratos, y dinamiza las escenas que la incluyen, interrogándolas para buscar la clave de un destino incumplido. Y esa dinamización es la que da al poema un carácter ecfrástico:

De pie, detenida en tu paso frente a las pirotecnias de la luz,  
 ¿qué te impidió llegar hasta el columpio que oscila entre  
 [las nubes?  
 [...]  
 De frente y de perfil, la indefensa sonrisa de estupor a punto  
 [de nacer,  
 comenzabas tu inicuo prontuario de inclemencias con los  
 [brazos caídos  
 y una mano apoyada levemente en el terciopelo que se va.  
 (281)

Los retratos traen un enigma que genera conjeturas vinculadas con el futuro de aquel pasado (“¿Qué mirabas entonces [...]?”, “Tal vez vieras [...]”, “Aún no lo sabías”). La figura de esos retratos era una pura potencialidad que la poesía actualiza en palabras:

Aún eras una cinta fulgurante detrás de la cometa  
 [inalcanzable,  
 la niñita que gira como un sol entre acacias, coronada de  
 [lluvias amarillas;

---

<sup>8</sup> Las comillas marcan la autocita de un verso de “Génesis”, el poema inaugural de *Museo salvaje*, el libro de 1974 en el que el yo se había despedazado para explorarse mejor, como se verá luego.

la intérprete del zorro, de la piedrecita y de la hormiga;  
 la comensal de honor de los conejos, que desmigaja el pan  
     [junto con su risa;  
 la que alza los ojos azorados hacia la noche incomprensible.  
 (282)

El yo del presente detecta en esas imágenes, no obstante, indicios de la transformación que habría de afectar al yo del pasado, vinculados con el miedo, y representados como un retrato facial: “Yo he visto a esa criatura del pavor asomarse a tu cara” (282). El poema se convierte hasta su desenlace en una propuesta de recomposición (“Recoge tus pedazos”), en una especie de conjuro mágico para reconstituir la identidad escindida que la contemplación de los retratos había revelado:

Y deja que te conduzca en tus dos tiempos hasta la que  
     [no fuiste,  
 allá donde se fusionan sin duda los modelos del intenso deseo  
 con los borradores de las frustraciones y la consumación.  
 Después, en un día cualquiera, cuando te acuerdes, cuando  
     [quieras,  
 que puedas estampar tu rostro único en algún cristal que  
     [mire hacia este mundo,  
 aunque sea un instante; aunque sea un instante  
 que yo pueda leer en el reverso de la nube más alta:  
 “A Olga, la que ya soy”. (282-283)

Lo que había empezado como una elegía por el yo perdido de la infancia termina en una invocación para alcanzar la propia identidad consumada en un instante epifánico, en el que la “nube más alta” habrá de convertirse en soporte del nuevo retrato (solo visible –nótese– para otra instancia aún más alta del yo). Me parece que “Recoge tus pedazos” es un poema clave en la integración del motivo del retrato *inscrito* con la práctica del retrato *escrito*, a través de un ejercicio de écfrasis imaginaria que trasciende el habitual

significado elegíaco del motivo para proponer una nueva figura, en el doble sentido de recurso retórico e imagen poética del sujeto<sup>9</sup>.

## La escritura del retrato en la poesía de Orozco

Antes de llegar a este poema, sin embargo, Orozco ya había practicado la figuración de sujetos ajenos al yo en numerosos poemas. Para intentar ordenar ese *corpus* podría establecerse una distinción entre retratos de figuras abstractas y retratos de figuras concretas. En este último caso, además, cabría atender especialmente a los retratos de figuras previamente configuradas en otro soporte o en otro discurso (pictórico o verbal)<sup>10</sup>.

La figuración retratística de personajes abstractos se limita a algunos poemas del primer libro (*Desde lejos*), que, por su evidente pulsión alegórica, pueden vincularse con la autofiguración del yo, y por tanto con el autorretrato. En “Un pueblo en las cornisas” (30-31), se considera que el sujeto viene de una multiplicidad pretérita (“aquellos que fuimos”, “todos cuantos fuiste”), representada metonímicamente como sucesión de perfiles sobre un paisaje: “una triste cabeza cuyo cuerpo cubrieron las paredes, / unas manos hundidas en la inmóvil corriente de largas cabelleras, / un semblante asomado a algunas flores, / a una página hueca, / a otro rostro sumido en lo imposible” (30). El mismo

---

<sup>9</sup> Salvo error, en lo que resta de escritura de Orozco, el retrato no volverá a tener una presencia temática tan relevante. Apenas en el penúltimo libro que publicó en vida, *En el revés del cielo* (1987), aparece una mención a unos “ojos de retrato” (“El otro lado” 382), que son metáfora de ojos ciegos, y, por tanto, signo de la desubicación de un sujeto al que nadie ve realmente, que no ha encontrado todavía su lugar.

<sup>10</sup> Al englobar esos dos discursos preconfiguradores propongo, obviamente, una comprensión laxa de la écfrasis, que admite la recreación de personajes literarios que se produce en *Las muertas* (meta-retratos o écfrasis de retrato verbal). Para las aporías de la écfrasis, conviene ver el capítulo que le dedica Mitchell (137-162).

poemario concentra el foco en otras figuras apenas más individualizadas: “la mujer del otoño” (en “Un rostro en el otoño” 39) o “la desconocida” (en el poema de ese mismo título, 69). La primera tiene “vegetales hombros”, “dulce piel”, “ojos que nacían desde el llanto”, “pálida boca perdida para siempre” y “mustios cabellos enlazados”, rasgos que terminan equiparándose a la descripción del propio yo como “este cuerpo de lianas y de hojas que cae blandamente”, en una afirmación de resistencia contra el quehacer del tiempo. En “La desconocida”, un yo femenino transporta recuerdos (“Ella lleva en sus brazos tantos restos de edades desoidas”) y llega a contemplar “a través de un cristal empañado”, el “inmutable rostro” de la desconocida, que será el sujeto mismo que habla en el poema (“que vivió tan sólo un gesto suyo”).

Tras ese primer libro, los retratos ajenos son siempre de seres queridos<sup>11</sup>. Los miembros de su familia son, para Orozco, las figuras poéticas más relevantes<sup>12</sup>, especialmente la abuela. A ella le dedica ya un poema en el primer libro (“La abuela”, *Desde lejos*) y atraviesa todo su imaginario poético hasta llegar a poemas póstumos como “Había una vez” (*Últimos poemas*, 2009), pasando por otros como “Aun menos que reliquias” o “No han cambiado y son otros” (ambos de *La noche a la deriva*, 1984). El retrato de esa figura totémica es fragmentario y parcial. Apenas se retienen datos concretos objetivos como “su vejez” y su “cuerpo insostenible” (“La abuela” 29), o el hecho de ser “tan alta” (“Aun menos que reliquias” 324), pero también aparecen otros más subjetivos, como “su lejanía” o “su tierna paciencia” (“La abuela” 29). El interés de Orozco por esta figura está relacionado con su interés por el pasado y la memoria como la sustancia

<sup>11</sup> Tan solo en “El retoque final” (de *En el revés del cielo*, 1987), se evoca la figura de un amado inconcreto que abandona al yo, del que se destaca su “rostro falaz”, sus “ojos innobles”, sus “manos mezquinas” (374) o, una vez más, su “alevoso rostro” (375), que traerá con él la “historia inconclusa” del yo.

<sup>12</sup> Gambetta Chuk ha subrayado su importancia en los textos autobiográficos en prosa.

que constituye la identidad. En “La abuela” se la presenta como alguien que ha perdido casi todo lo que tenía y que se dedica a “mirar” y a “interrogar con sus manos” la realidad, en un esfuerzo de recuperación de ese pasado, pero, al tiempo, confirmando realidad a quienes habitan el presente: “Ella nos mira ya desde la verdadera realidad de su rostro” (29). En el otro extremo cronológico de su escritura, en el poema “Había una vez”, la “dulce abuela portentosa” (453) es un ser mágico vinculado a la infancia, pero a quien se espera reencontrar en la eternidad, como testigo de la propia autofiguración:

Déjame entrar entonces en tus atardeceres fulgurantes junto  
[al fuego sagrado.  
Podrás reconocerme por mi color de invierno neblinoso;  
tengo las mismas manos ahuecadas para guardar el vaho de  
[los mejores años  
y los húmedos ojos siempre nuevos para cada milagro. (453)

La figura de la abuela ocupa un lugar relevante en otro retrato colectivo del núcleo familiar que constituye uno de los más acendrados esfuerzos de reconstrucción de la memoria en torno a la figura de los “otros” más próximos. “No han cambiado y son otros” (de *La noche a la deriva* 1984: 301-303) gira en torno a tres figuras, casi míticas: “Mi abuela fue una hechicera blanca”, “Mi madre fue una reina [...]”, “Mi padre fue un incrédulo rey mago [...]”. A los tres se les atribuyen características mágicas y rasgos físicos fabulosos. La abuela “disuelve enfermedades” con su mirada; la madre “cambiaba de estatura de acuerdo con la ocasión”; el padre tenía manos que “no estaban hechas para asir”. Son descripciones visionarias de figuras ausentes que se le aparecen al yo para confirmarle que su voluntad de “violentar el tiempo” (303) no es vana. Su presencia es actual; no son meras figuras confinadas al recuerdo: “No han cambiado y son otros. / No es museo de cera la memoria” (303).

En ese museo de los afectos encuentran lugar otros familiares (quizás alguna tía, los hermanos) y otros seres queridos (amigas como Pizarnik, el esposo, o incluso su gata Berenice). A Zelmira Orozco le dedica “La ausente” (*Desde lejos*), evocándola como una figura inmaterial, que nunca coincidió en el mundo con el yo (“Nunca la conocí”, comienza) y solo existe, por tanto, en la imaginación; por eso, más que a través de rasgos físicos o morales la construye metonímicamente a través de su vestimenta y los espacios y objetos que pudieron sobrevivirla (los “desvanecidos aposentos”, los “intangibles encajes”, las “estrechadas felpas” 55).

También en el primer libro, “Para Emilio en su cielo” evoca al hermano muerto de tuberculosis en 1926, como un “pálido adolescente” que compartió la infancia del yo (32), y que tras la muerte ha seguido transformándose (“¿Cómo han crecido desde entonces tus cabellos! [...]” 32). A otro hermano, Francesco Stella, fallecido en 1978, le dedica, como se ha dicho, “Crónica entre dos ríos” (*Mutaciones de la realidad*, 1979: 239-246). En este caso, lo representa en plenitud: “con tu joven plumaje, cálido y tormentoso” (240), entre otros rasgos, cercanos a un dandy irónico (“te sacaste el sombrero, ajustaste los lazos de tu corbata Lavallière / y dejaste caer desde tu ojal el clavel encarnado” 242).

Famosísimo es el poema que Orozco dedica a Alejandra Pizarnik, “Pavana para una infanta difunta” (*Mutaciones de la realidad* 255-257). La caracterización de la amiga es también emblemática, pues retiene dos rasgos, visión y dicción: “pequeña centinela”, de la que destacan, obviamente, sus “ojos abiertos” y, más adelante, los “labios exangües” con los que sorbe “los venenos en la inanidad de la palabra” (256) o sus “voces de ahogada” (256).

A su último esposo, Valerio Peluffo (fallecido en 1990), Orozco le dedica dos poemas incluidos en su último libro, *Con esta boca, en este mundo* (1994): “En la brisa un momento” (415-418) y “Para que vuelvas” (419-420). En el primero, los ojos y las manos del amado eran capaces de confirmar

en vida las propias percepciones del yo. Su presencia, no obstante, es difícil de evocar, caracterizada por un “silencio nocturno” y un “delgado cuerpo” (416). Por eso, parece más sencillo que sea el tú desaparecido quien convoque al yo: “Mírame para hoy con tus ojos de miel, de chispas y de claro tabaco” (417). El carácter de fantasma benévolo que se atribuye al amado en el final de este poema se prolonga en el siguiente: “[...] un almirante, de cara contra el viento, / incrustado en la proa de tu barco fantasma”, ataviado con una “bufanda de niebla” y un “capote azul” (419). Pero se teme que lo que se le pedía en el poema anterior (la contemplación del yo por parte del tú) no sea posible: “O es que soy invisible, por escasa, por densa, por efímera; / no te llego a los ojos, no trasciendo la sombra y me rechaza tu estatura”. (419).

Todos los poemas dedicados a seres queridos son elegías que incluyen representaciones figurales, esbozos de retrato que los vivifican, destacando rasgos objetivos o peculiaridades que singularizaban la relación con el yo, quien al escribirlos los rescata de la muerte y así también se reconstruye. Lo mismo ocurre con los poemas dedicados a la gata muerta, *Cantos a Berenice* (1977)<sup>13</sup>. Este animal totémico, desaparecido en 1975, es objeto de otra larga elegía que lo describe en el momento de la agonía, con detalles anatómicos solo análogos a los que aparecen en autofiguras corporales referidas al yo (como en *Museo salvaje*):

---

<sup>13</sup> En un poema posterior, el animal es incluido en la enumeración de las presencias familiares hasta ahora revisadas: “mi abuela y Berenice en los altos desvanes de las aventuras infantiles; / mis padres, mis amigos, mis hermanos, brillando como lámparas en el túnel de las alamedas; / vitrales de los grandes amores arrancados a la catedral de la esperanza” (“Continente vampiro”, *Mutaciones de la realidad* 252). En el mismo libro dedicado a su ausencia se vincula la gata con la abuela (“¿No hay una dulce abuela con manos de alhucema y mejillas de miel / bordando relicarios con aquellos escasos momentos de dicha que tuvimos [...]?” XVI, 217).

Tu boca ya no acierta su alimento.  
 Se te desencajaron las mandíbulas  
 [...].  
 Tu lengua es el Sahara retraído en penumbra.  
 Tus ojos no interrogan las vanas ecuaciones de cosas  
 [y de rostros.  
 [...].  
 Tu cuerpo es una rígida armadura sin nadie,  
 sin más peso que la luz que lo borra y lo amortaja en lágrimas.  
 Tus uñas desasidas de la inasible salvación  
 recorren desgarradoramente el reverso impensable,  
 el cordaje de un éxodo infinito en su acorde final.  
 Tu piel es una mancha de carbón sofocado que atraviesa  
 [la estera de los días. (XIII, 211)

Más allá del círculo de los afectos, un breve poema como “Variaciones sobre el tiempo” (*Mutaciones de la realidad*, 1979) redirige la escritura retratística en Orozco hacia la reformulación alegórica de motivos o sujetos previamente configurados por la cultura: “te has vestido con la piel carcomida del último profeta; / te has gastado la cara hasta la extrema palidez; / te has puesto una corona hecha de espejos rotos y lluviosos jirones [...]” (266). De ese emblema arquetípico se pasará a éfrasis canónicas, como ocurre con dos poemas de *La noche a la deriva* (1984): “Botines” de Van Gogh (296) y “Hyeronimus Bosch en desusada compañía” (316). El primero se centra en el célebre cuadro del pintor holandés para presentar esos botines como metonimia del “abismo interior” de su autor<sup>14</sup>, “ortopedias del exilio” o “lonjas de tormento curtidas por el betún de la pobreza” (296). El segundo describe “El jardín de las delicias”, buscando la figura del pintor. Cuando cree descubrirla la interpreta como el “hueco trofeo de un sentido”, “atributo de la supresión” y “esponja que absorbe los excesos ajenos” (318), una figuración que volverá a encontrarse aplicada al propio yo en otros poemas.

---

<sup>14</sup> Ha merecido un estudio de Artigas Albarelli.

Si estos dos poemas constituyen los ejemplos más notables de écfrasis en el *corpus* orozquiano, me parece que pueden integrarse en el mismo paradigma los poemas de *Las muertas*, entendidos como representaciones de figuras previamente representadas artísticamente, al margen de su material. Pero conviene recordar que un poema de la colección se destaca del resto por ser el único dedicado a un personaje pictórico y no literario: “Noica” (82). Esa clave plástica se indica explícitamente en el epígrafe (“Personaje de un cuadro de J. Batlle Planas”)<sup>15</sup> e implícitamente en el primer verso: “Nunca oísteis su nombre”. Quizá esa singularidad convierte a “Noica” en el texto que da más información física o visual del personaje al que se dedica. Se destaca su cabellera (“la marea letárgica por donde sube al cielo la primer Navidad”) y su vestimenta (“-esa novia que flota con su ramo de cristal escarchado y una cinta plateada en la garganta-. / Acaso sus ropajes fueran para vosotros un ámbito en que caen lentamente las hojas”).

En cuanto al resto de los poemas<sup>16</sup>, desde el principio se los presenta en un marco de tensión desde el punto de vista de la imagen: si los personajes “no dejaron retratos”, la colección en cambio podría leerse como colección de retratos: “[...] sus muertes son los exasperados rostros de nuestra vida” (“Las muertes” 75). La primera circunstancia justifica la precariedad descriptiva que caracterizará los poemas<sup>17</sup>; la

---

15 “En 1945 Batlle Planas da a luz a *La hermanita de los pobres*. Una niña tierna, que deambula sola por paisajes infinitos mientras sostiene una vara mágica. Luego, la niña andrajosa cambia sus atuendos, se engalana y se convierte en Noica. “Sefaradí, hermana de las Nieves, lasciva como las mujeres de la poesía, saca los piojos a los niños, convierte en brisa las vigiliás”, así describiría dulcemente Batlle Planas a su actriz fetiche” (Gómez). Pueden verse en el catálogo editado por Francone y Ravera.

16 No realizaré un estudio minucioso de cada uno de ellos. Algunas de las cuestiones que aquí se tratan (como la voz poética) son también señaladas por Urli.

17 Solo a veces se hace alguna alusión a la ropa: el “traje de muerte” de Miss Havisham (85); Bartleby “vestido de gris” (87), como el “vestido gris de niña ciega” que lleva la ciudad “Andelsprutz” (93) o el “vestido celeste” de Evangelina (97), que teñirá incluso la hierba.

segunda, postula una lectura alegórica de la colección, que se formaliza en el poema de cierre, la autoelegía titulada “Olga Orozco”. Sin entrar en detalles, conviene subrayar que los personajes solo se definen por su nombre, a veces por su genealogía y, sobre todo, por rasgos de conducta: la mayoría son personajes locos, marginales, solitarios, pero dueños de una firmeza y una soberanía individual casi absoluta, que los acerca al ámbito de los rebeldes o incluso los malditos. A veces, serán también impostores, lo que se relaciona con la frecuencia con la que se evoca en el poemario la cuestión del doble, que, una vez más, culmina en el poema final.

A los efectos, pues, de la construcción retórica del poemario como colección de retratos cabría fijarse en la presencia de una serie de oposiciones temáticas y pragmáticas. Por ejemplo, la oposición de género, referida a los personajes elegidos: de los dieciséis, solo cinco son mujeres (Carina, Noica, Miss Havisham, Evangelina y Olga Orozco, más uno dedicado a una ciudad imaginaria, feminizada: Andelsprutz). Parece, entonces, que a la hora de definir esos “rostros de nuestra vida” el rasgo de género no parece tan pertinente como otros<sup>18</sup>. Teniendo en cuenta la presencia del tema del doble y de la crisis de identidad que el poemario refleja, podría también atenderse a otras oposiciones de carácter enunciativo: la voz predominante en todos los poemas es la de un sujeto anónimo que se refiere a los personajes en tercera persona (tres de los poemas sobre mujeres y seis de los dedicados a hombres); solo hay dos que apelan directamente a los personajes en segunda persona (“Carina” y “Lievens”), y cuatro en los que la voz predominante es la del yo que se identifica con el personaje (solo uno femenino: “Olga Orozco”, y tres masculinos: Gail Hightower, James Waitt y el Pródigo en “La víspera del pródigo”). Por otra parte, el poemario tiene un intenso

---

<sup>18</sup> No sé si se ha reparado lo suficiente en que el título del poemario y del poema inicial es *Las muertas*, aunque el primer verso habla de “los muertos”.

tono moral, admonitorio, propio del género elegíaco y hasta del epigrama: de ahí que en varias ocasiones la voz que habla (sea anónima o la de uno de los personajes) se dirija a un “vosotros” plural (“Noica”) o incluso a veces marcado (“vosotras / las gentes amables”; “El extranjero” 79) o evoque un “nosotros” (“Bartleby”), como destinatarios implícitos del mensaje del poema. Así pues, podría concluirse que *Las muertes* es un panteón de modelos morales tomados de la ficción, una sucesión de retratos que desarrolla un motivo que aparecerá en otros lugares de la obra de Orozco: la construcción de la identidad del yo por superposición de figuras ajenas. En esta colección, además, la propia disposición del poemario, con su cierre autofigurativo, reproduce retóricamente esa estrategia, más allá de la información imaginaria o referencial.

Podría decirse que en todos estos ejercicios de retratos ajenos se han condensado rostros que se han superpuesto a los que “no se condensaron” (“Bloques al rojo, bloques en blanco”; *Mutaciones de la realidad* 237); rostros que, si en el pasado aparecían “difusos, / fraguados en el humo de la víspera”, en el momento de la enunciación quedan “tallados a fuego y a cuchillo en la dura sustancia del presente” (“Andante en tres tiempos”; *La noche a la deriva* 320). Pero, del mismo modo, al yo poético no se le oculta que “en la noche y a solas / [...] ningún rostro es duradero” (“Ceremonia nocturna”; *En el revés del cielo* 379). Todos, sean concretos o bien representaciones abstractas o alegóricas de sujetos que también se parecen al yo, sugieren que cualquier retrato es autorretrato, y que su sentido proviene del ajuste precario y momentáneo con los perfiles del propio yo.

## La práctica del autorretrato

Esas imágenes superpuestas que constituyen la imagen del yo pueden ser también imágenes propias del pasado. El poema que consideré emblemático, “Recoge tus pedazos”, serviría como ejemplo de una práctica que se había iniciado ya en el primer libro, *Desde lejos* (1946). Allí leemos: “Son los seres que fui los que me aguardan” (“Quienes rondan la niebla” 26). Las imágenes del pasado se proyectan hacia el futuro, igual que en “Recoge tus pedazos” se proyectará esa “Olga, la que no fui” hacia “Olga, la que ya soy”. El yo del pasado es una sucesión de retratos apenas esbozados con muy pocos adjetivos y algunas circunstancias metafóricas:

Están aquí, reunidas alrededor del viento,  
 la niña clara y cruel de la alegría, coronada de flores  
     [polvorientas;  
 la niña de los sueños, con su tierno cansancio de otro cielo  
     [recién abandonado;  
 la niña de la soledad, buscando entre la lluvia de las alamedas  
     [el secreto del tiempo y del relámpago;  
 la niña de la pena, pálida y silenciosa,  
 contemplando sus manos que la muerte de un árbol oscurece;  
 (26)

Este poema, inaugural a efectos de la práctica del autorretrato, continuará su cascada de imágenes con otras instantáneas de esas “niñas” proyectadas sobre un paisaje (“los desolados médanos, / la casa abandonada, amada por el grillo y por la enredadera” 26), pero todas serán representaciones –“dóciles máscaras”– de un sujeto que es al mismo tiempo objeto y testigo de los estragos del tiempo.

Es en *Las muertes* (1952) donde se encuentra el poema-autorretrato más canónico del *corpus* orozquiano: “Olga Orozco” (101-102), el poema final, en el que a la sucesión de muertos de ficción añade el propio epitafio. Construido como apelación a un “tú” que escinde al sujeto, conviene señalar el efecto retórico que se deriva del establecimiento

inicial del lugar de enunciación (“desde tu corazón, digo a todos”), que convierte a ese destinatario explícito (la *otra* Olga) en sepulcro o túmulo del yo. La compleja construcción del espacio enunciativo (el destinatario alberga también el lugar de enunciación) sirve para evocar a una tercera figura, imaginada por el yo, distante y distinta del tú: “a la que tú verás extrañamente ajena: / mi propia aparecida condenada a mi forma de este mundo”. En ese epitafio singular se subrayan los rasgos de carácter (“Amé la soledad”), pero también se inscriben algunos rasgos físicos, que serán recurrentes en toda la escritura retratística de Orozco: las manos (“Mi historia está en mis manos”) y el rostro (“aún labra la desdicha en el rostro de aquella que se buscaba en mí igual que en un espejo de sonrientes praderas”). Del mismo modo, aparece una estructura imaginaria muy repetida: la proyección desde (o hacia) el yo de rasgos ajenos (“unos gestos dispersos entre los gestos de otros que no me conocieron”). Así se consigue construir una imagen poliédrica: un sujeto triple (al menos) y disperso, cuyos rasgos fluyen sin detenerse.

En *Los juegos peligrosos* (1962) la construcción del autorretrato ya no dará lugar a un solo poema, sino que se diseminará a lo largo del libro en representaciones del rostro y de la máscara. A ese respecto es emblemático el poema “Espejos a distancia” (112-114), pregunta explícita por la identidad (“¿Quién era yo [...]?”), donde la cara aparece como metonimia del yo, una cara hueca (“de cuenco”) y de color mutante (blanco, rojo, negro), no identificable, por tanto, que define al yo casi como “nadie”. En Orozco, el rostro es siempre cambiante, y a menudo oculto, algo velado que la escritura debe intentar mostrar: “ilumina este rostro que pugna por asomar desde mi nacimiento” (114). Hay un rostro latente (el que el poema invoca) y un rostro patente, máscara engañosa, el único que puede decirse (“No comprendo esta máscara que anuncia que no estoy” 114).

Todavía en el mismo libro, la imagen del rostro encubierto que pugna por revelarse aparece en “Para ser otra”, con rasgos funerarios que hablan otra vez del estrago del tiempo: “conservo de ese tiempo [...] esta máscara fúnebre que avanza desde el fondo de mi rostro cuando nadie me mira” (120) o “He guardado ese rostro como de ramo hallado en una tumba” (121). Es el pasado perdido el que ha ido transformando la figura del yo, volviéndola *verdadera* y –por eso– equiparable a la efigie de la divinidad que todo sujeto reproduce: “Si devoro a mi dios uso su rostro debajo de mi máscara” (139), dice en el poema “Entre perro y lobo”, igual que, años después, se pregunta: “Pero dime, Señor: ¿mi cara te dibuja?” (“Punto de referencia”, *En el revés del cielo*, 1987: 381). Esa opción es complementaria de la consideración del rostro propio como cúmulo de rostros ajenos, que también aparece en *Los juegos peligrosos*, en el poema final titulado “Desdoblamiento en máscara de todos”: “Desde adentro de todos no hay más que una morada bajo un friso de máscaras; / desde adentro de todos hay una sola efigie que fue inscripta en el revés del alma” (156). La retórica del autorretrato en Orozco se define ya inequívocamente por la oposición: “multiplicidad incomprendida / unidad oculta”<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> La descripción de rostros ajenos, a pesar de todo, es infrecuente en Orozco, aunque hay en *Los juegos peligrosos* algunos lugares interesantes: “La cartomancia” (el primer poema del libro) destaca el rostro como el primer signo del otro, marcado por rasgos connotados: “El que sale a mi encuentro viene desde tu propio corazón. / Brillan sobre su rostro las máscaras de arcilla y corre bajo su piel / la palidez de todo solitario” (109). Suele ser un signo ominoso, entonces, como también se ve en “Repetición del sueño” (118): “Él me espera vestido de terciopelo negro, / envuelto por la dulce pesadumbre del duelo que no llega jamás, / y su rostro vacío, fundiéndose en la nieve dorada de otro tiempo, / exhala una luz muerta”. En “Para destruir a la enemiga”, la señal distintiva del rostro es el “color de invierno” (136). Las caras ajenas son amenazantes casi siempre. Por último, es interesante también la consignación del rostro como un objeto tridimensional, inabarcable en una sola mirada, signo, pues polivalente: “No lograrás hallar en ninguna respuesta la primera palabra; / no encontrarás jamás una luz que ilumine lado a lado las dos mitades de tu cara” (“Feria del hombre” 154).

*Museo salvaje* (1974) se analizará en detalle más adelante como macro-texto autofigurativo esencial, pero conviene señalar ya que puede leerse como una exacerbación del principio de multiplicidad recién evocado, que volverá a diseminarse microtextualmente en todos y cada uno de los siguientes libros poéticos. *Mutaciones de la realidad* (1979), por ejemplo, incluye al menos tres poemas que desarrollan esa dialéctica entre multiplicidad y unidad: “Los reflejos infieles”, “El revés de la trama” y “Atavíos y ceremonial”. En el primero de ellos, se reconoce que “Me moldeó muchas caras esta sumisa piel” (247); esas caras son “figuras emboscadas”, que apenas pueden identificarse como huellas de un pasado también remoto, aquí representado como una “intraducible travesía”. Son caras “sucesivas” e “inmóviles”, pero ninguna es la verdadera, porque la verdadera es –otra vez– un hueco:

Pero a través de todas,  
 como la mancha de ácido que traspasa en el álbum los  
     [ambiguos retratos,  
 se inscribió la señal de una misma condena:  
 mi vana tentativa por reflejar la cara que se sustrae y que  
     [me excede.  
 El obstinado error frente al modelo. (247-248)

El verdadero yo aparece como un modelo ideal, al que el yo fenoménico solo puede acercarse mediante avatares imperfectos. La escritura es un arte paradójico que tanto más se aleja de (o directamente destruye) la representación, cuanto más intenta acercarse a su objetivo. En “El revés de la trama” serán otras partes del cuerpo las encargadas de convertirse en significantes imperfectos del yo. El poema parece condensar el ejercicio de disección que se había expandido en *Museo salvaje*. Ninguna parte de la anatomía es capaz de contener la amplia condición del sujeto, la “esfinge desmesurada que me habita” (258). La piel no logra vestirla; la cabeza “es estrecha” y “frágil desván”; las manos “no consiguen apresar las visiones que pasan por

mis ojos”; los pies “no tocan fondo en la hirviente cantera de mi corazón”; la lengua está separada por una “fisura” de “cualquier laberinto del lenguaje”. Por eso, “casi todo mi ser es invisible” (258) y el poema es una confesión de impotencia de carácter existencialista (“Todo es posible entonces, / todo, menos yo” 259).

En el caso de “Atavíos y ceremonial” la autorrepresentación toma otro camino: no se cifra en la multiplicidad de rostros o en la fragmentación corporal, sino en la vestimenta. Los ropajes en este caso (a diferencia de las máscaras) son instrumentos con los que el yo intenta despistar a la realidad o acceder a regiones (de su identidad o de su historia) poco transitadas. Son prendas mágicas: “el traje de humaredas y telarañas rotas”, “el sombrero de ortigas insomnes”, “los guantes de corteza y llaga viva”, “la capa de ráfaga emplumada”, “y zapatos de hierba, de agujas, de hormiguero” (260). Pero de nada sirve ese “vestuario de fábula”: el yo se encuentra inexorablemente limitado a su piel, “el precario, desnudo tegumento sin costuras que me ciñe a los huesos” (260), y reconoce ser de “la misma sustancia del abismo”, por lo que su único movimiento posible es la caída.

Semejante caracterización negativa reaparece en *La noche a la deriva* (1984), donde el yo se dirige a esa misma noche para admitir que esta lo ha escogido como “estatua de tus alegorías” (“En tu inmensa pupila” 271). El autorretrato se va a desarrollar en un poema del mismo libro, titulado “Esbozos frente a un modelo” (273). Reaparece aquí la tarea de reproducir una idea del yo, imposible siempre, sobre todo si –como aquí– la materia usada son las “sombras”. De modo análogo a como en “Olga Orozco” el tú era destinatario y lugar de la enunciación, aquí el yo es el artista y es la obra, y, también, una tercera figura, un otro yo perseguido, el modelo inalcanzable. El resultado puede resultar en “ídolos aviesos”, en “blancas estatuarias de otra edad” o –con imagen que ya apareció antes– en un “humilde y desolado cuenco” (273). Como si fuera un comentario

a otros ejercicios de descripción anatómica que ya se han mencionado (especialmente a *Museo salvaje*), el yo de estos “esbozos” confiesa la mayor dificultad del creador de figuras: “Cuando logro una mano, pierdo un pie; / cuando alcanzo el contorno el resto se disgrega en vana orografía. / No consigo jamás la semejanza desde mi corazón hasta mis labios” (273). La figura conseguida es siempre precaria, en permanente riesgo de disolución. Al yo, demiurgo fracasado, solo se le ocurre una hipótesis que justifique ese fracaso, fundada en la mutabilidad: “He llegado a pensar que mi modelo es imposible y cruel, / que cambia de figura y de color cuando lo rozo apenas con un gesto” (274). La conclusión es familiar: el yo existente está hecho de otras figuras no existentes (“Acaso mi destino sea [...] / el destino de ser por algo que no soy” 274).

Si “Esbozos frente a un modelo” se vincula con la actividad retratística por referencia a las formas elusivas, todavía en *La noche a la deriva* otros poemas abundan en la reflexión sobre la sustancia de la imagen perseguida. Así, el titulado justamente “Rara sustancia” (299) define un yo (explícitamente femenino) por la asimilación de todo lo que la rodea: “me dejo invadir por cosas tan remotas” (300) y toma “la forma de aquello que contiene” (299). Como “Esbozos...” este poema establece una continuidad explícita con *Museo salvaje* al presentar al yo como “un animal oculto en la espesura”, pero sin llegar jamás a “estar completa” (300) o “aparecer de cuerpo entero” (300). Esta figura de un yo incompleto que asimila todo lo que le rodea y lo transforma en un animal interior se repite también en el libro siguiente, *En el revés del cielo* (1987). “Punto de referencia” es un poema que congrega elementos ya conocidos: la conexión entre el yo y el mundo (“no hay bajo este cielo nada que no perdure por mis ojos” 380); la incompletud (“no encuentro mi verdadera forma ni aun a plena luz”) y la conexión con un ser interior desconocido (“Inmenso mi animal desconocido, mi almacén insondable, mi esfinge nebulosa” 381), que podría, desesperadamente, considerarse también huella de

lo divino en el yo (“Pero dime, Señor: ¿mi cara te dibuja?” 381). También “Catecismo animal” incluye un esfuerzo de autodefinición trascendente: primero, de carácter colectivo, recogiendo apenas modificado el título del libro (“Somos duros fragmentos arrancados del reverso del cielo” 337); luego, ceñida al yo individual, en una descripción que recoge en haz la disección practicada, según se verá enseguida, en *Museo salvaje*:

Yo reclamo los ojos que guardaron el Etna bajo las ascuas  
 [de otros ojos;  
 pido por esta piel con la que caigo al fondo de cada precipicio;  
 abogo por las manos que buscaron, por los pies que  
 [perdieron;  
 apelo hasta por el luto de mi sangre y el hielo de mis  
 [huesos. (338)

En este penúltimo libro de Orozco, el autorretrato presenta todavía alguna otra variante: en “La abandonada” (347), la historia personal modifica la imagen del yo; paralelamente, en “El narrador” (360), la propia figura puede vincularse a la geografía y la historia abstractas, e interpretarse como relato alegórico. El primero de estos dos poemas es una endecha por el amor perdido, que, desde el punto de vista que me interesa, conduce a una alteración de la imagen. Antes, el otro funcionaba como “espejo que te embellecía” (347), generando hipérbolos casi tópicas: “Hubieras apagado con tu desnudez el plumaje de un ángel”. Ahora, perdido el amor, la imagen es turbia y precaria:

[...] es como si en un día la intemperie te hubiera desteñido  
 y el cuchillo del viento hecho jirones y la sombra del sol  
 [desheredado.  
 No puedes ocultar tu pelambre maltrecha, tu mirada de  
 [animal en derrota,  
 ni esas deformaciones que producen las luces violentas en las  
 [amantes repudiadas. (347)

No hay ahora una aceptación resignada de la diferencia entre “la que fui” y “la que soy” (como se vio antes), sino una comprobación inmediata de que los sucesos modifican la propia imagen. En el poema “El narrador” (360) se juega además a poner en cuestión los límites del discurso poético y proyectar esas transformaciones sobre las virtualidades –retóricas– de los géneros literarios. El cuerpo se lee como un mapa o como un relato; ya no se presenta como una mera descripción antropomórfica. Cuando el sujeto está “en paz”, el cuerpo es geografía estática, una especie de alegoría barroca, un trampantojo a lo Arcimboldo<sup>20</sup>: “una enumeración de llanuras y ocasos, de barcas y colinas, / que no tiene comienzo ni final” (360). Pero cuando ese equilibrio se altera (“en cuanto cunde el miedo, la penuria o la peste”), el objeto también se pone en movimiento y se convierte en “narración”, “y entonces aparecen crónicas de invasiones y derrotas, / episodios oscuros donde hay fieras ocultas y algún otro es el rey / y uno es un fugitivo debajo de la piel” (360). El amor es otra potente fuerza transformadora, la cara positiva del “miedo, la penuria o la peste”, y altera también el cuerpo convirtiéndolo en “el protagonista de una fábula única, / el que se prueba por primera vez el corazón, los ojos y las manos” (360). El poema recrea el tópico de la renovación del sujeto por la experiencia erótica, que, desde el punto de vista que me interesa, produce una nueva imagen; también evoca el tópico de la miseria del cuerpo ensimismado (“no hay aridez como la que se narra con un cuerpo que termina en sí mismo”, 361). Y, sin embargo, esa soledad parece el destino final de toda experiencia, y el poema concluye trascendiéndose en una pregunta por la relación del cuerpo con el alma, que no podrá ser respondida:

---

<sup>20</sup> Un modelo que aparece evocado en algún otro poema (o incluso, como se verá, podrá aplicarse a *Museo salvaje*): “Mi cabeza era entonces un naufragio dentro de la burbuja de la fiebre, / un trofeo de Dios sobre la empalizada del destierro, / un hirviente Arcimboldo en la pica erigida entre mis propios huesos” (“Para un balance”; *La noche a la deriva* 311).

como si no supiéramos que el cuerpo no es de aquí,  
 que viene de muy lejos y se va,  
 sin aclararnos nunca si es reverso del alma, una opaca versión  
 [de lo invisible,  
 una trampa superflua,  
 ¿o un nudo, sólo un espeso nudo en la gran transparencia?  
 ¿Y a qué modelo alude con su muerte final este intérprete  
 [ciego [...]]? (361)

En el final reaparece el motivo del modelo inasible que ya se había visto en otros textos. El cuerpo mutante –aquí en virtud de la experiencia del amor/desamor– es múltiple figuración infiel de un arquetipo siempre elusivo.

El último libro publicado en vida de Orozco, *Con esta boca, en este mundo* (1994), recupera el vínculo narrativo entre la autfiguración y el amor, recurriendo, una vez más, al campo de la representación plástica. En “Relato en un vitral” (401), más que a un retrato propiamente dicho asistimos a la representación de una escena (“Se rompió de una vez el afiebrado vitral de tu recuerdo. / En menudos fragmentos cayó como el granizo rebelde nuestra historia”), pero ese cambio afecta también a la imagen del yo, ahora directamente representada en el poema, como si fuera este el único lugar en el que se puede reconstruir –pero distinta– la imagen perdida: “Rojo avasallador, rojo implacable, / el torrente insensato de tu sangre enmascara mi rostro, / lo transforma en eclipse, en nebulosa”. Y esa transformación conduce a una imagen ya conocida, la del cuerpo escindido y vacío: “mi cuerpo no soy yo; es un cuerpo sin nadie, / decapitado a ciegas por los tigres guardianes de las tentaciones”.

Todavía en este último libro, un poema como “Pequeños visitantes” (403) incorpora el motivo del retrato con una estrategia de autorrepresentación basada en la asimilación de entidades ajenas. Más allá de la transformación por la experiencia de la pérdida, el yo vuelve a buscarse, como en los primeros libros: “¿No busco así también la imagen escondida de la que intento ser la semejanza?”. Vuelve a

*des-conocerse* como modelo o arquetipo (“aunque a mí no me alcance la forma ni el fulgor para modelo”), pues es eso justamente lo que el poema intentará reconstruir. Como en otros poemas, el pasado es la sustancia de la que el yo está hecha, y, una vez más, esa sustancia es comparada a “los retratos de algún álbum leproso, miserable”. El yo busca su imagen y encuentra imágenes de otros, pero esas imágenes son acaso invenciones (“vanas emanaciones”, “alguna proyección”), y más que hablar del pasado, podrían tal vez estar mostrando un futuro cercano: “¿Y si fueran, opacos, andrajosos, con su gris aterido, / los fieles anticipos de mi verdadera vida, más allá?”.

En la colección póstuma *Últimos poemas* dos poemas se acercan al autorretrato, explotando el motivo del *auto-desconocimiento*, ahora representado como “sombra” o “reflejo”. “Balance de la sombra” (446-447) presenta a la sombra como “mi doble de dos caras”, “perversa y protectora”, única sustancia del yo: “[...] aunque no sé quién eres, / sombra fugaz y sombra de mí misma, mi sombra ensimismada, / sí, tú, la más cercana pero la más extraña”. Como ha ocurrido en otras ocasiones, la sombra es el destinatario de un conjuro para evitar a un tercer elemento extraño: “No me dejes entonces nunca a solas con mi desconocida: / no me dejes conmigo” (447). En “Un relámpago apenas”, por fin, el espejo refleja fugazmente partes del rostro que el yo no reconoce, después de una experiencia de pérdida:

Esta piel no registra tampoco el esplendor del paso de los ángeles, / [...] / Esta boca no canta. / [...] / es una larga estría en un mármol de invierno. / [...] el sedoso engaño de la frente que apenas si dibuja unas alas en vuelo. / ¿Y qué pretenden ver estos ojos que indagan la distancia / [...]? (450).

La pérdida del tú ha implicado también la desaparición del yo (“y te buscas en mí que casi ya no estoy, o apenas si soy yo, / entera todavía” 450), perdida en “soledad multiplicada” (451).

El repaso diacrónico del corpus orozquiano ha pretendido mostrar como la práctica del autorretrato poético revela una continuidad marcada por la oposición multiplicidad desconocida/unidad inalcanzable. Al principio de su escritura, esa tensión se proyectaba preferentemente en la acumulación de sujetos del pasado; en las últimas etapas de su producción, en cambio, será la experiencia de la pérdida la que haga incrementar la sensación de desconocimiento. Casi en el centro de su trayectoria se ubica un libro clave al respecto, *Museo salvaje* (1974), que analizaré a continuación para completar mi acercamiento.

### **“Mi espesa anatomía”: *Museo salvaje* o el autorretrato como autopsia de un gólem**

Resulta tentador leer este libro cardinal en la escritura de Orozco en relación con *Las muertes*, quizás el otro título central de su producción: si este último podía entenderse como panteón ficticio de modelos morales, según dije, el *Museo* permitiría también una lectura fúnebre, en la que el friso de cadáveres exquisitos se transformaba en disección del cuerpo propio<sup>21</sup>. Por otro lado, si *Las muertes* optaba por la acumulación sintética de “otros” para desembocar en la representación de la identidad propia, *Museo...* plantea, por el contrario, una fragmentación analítica del yo, con vistas al mismo objetivo.

El título del libro puede entenderse, quizás, como oxímoron que cifra una oposición tradicional (*Museo-cultura/salvaje-barbarie*). Pero, desde la perspectiva que me interesa, condensa lo que hay de cruento (*salvaje*) en la operación analítica y lo que ese análisis propicia como fijación y memoria (*museo*, pero que no es “de cera”, como se dijo

---

<sup>21</sup> Es uno de los libros más estudiados (Frazier-Yoder, Lergo 2011, Sefamí, Segura, Zonana 1992), a menudo desde la perspectiva de la representación del cuerpo, pero raramente desde la retórica del autorretrato.

en otro poema—, sino agitadaísima residencia). Atendiendo, además, a la abundancia de metáforas animalísticas, se sugiere que ese “museo salvaje” es equivalente a un curiosísimo zoológico, desde luego, y así la designación amplía el paradigma tradicional del cuerpo-cárcel (aquí explícitamente: “extraña cárcel” 192) o el cuerpo-templo, con una nueva representación espacial: el cuerpo-jaula (también explícitamente: la “jaula del pecho” 166, que retiene al corazón). Por fin, teniendo en cuenta también la intensa transformación metafórica de las partes del cuerpo y el efecto acumulativo de esas imágenes, el poemario puede leerse como ejercicio barroco de autorrepresentación desviada, cercano a los retratos de Arcimboldo, pintor que, como dije, es evocado explícitamente por Orozco en algún otro lugar.

Así las cosas, el tenor de este análisis del cuerpo no es, ni mucho menos, descriptivo: lo que interesa es explorar minuciosamente los órganos que le sirven al sujeto para relacionarse con el mundo. Se busca diluir la “espesa anatomía” (174) para aclarar cómo el interior y el exterior del yo se interpenetran, se modifican y mutuamente se construyen. Dada la organicidad del libro, quizás cabría esperar algún tipo de orden en la composición de la obra, pero no resulta fácil señalarlo. Al menos, no es detectable un orden topológico similar al que la tradición retórica impuso para las prosopografías: el descenso de la cabeza a los pies que podía verse en el tópico clásico de la *descriptio puellae*, por ejemplo. La imagen de la mujer creada en este libro por medio de la palabra obedece a otras reglas, y es en este punto en el que el eventual carácter fúnebre que antes señalaba se invierte para transformar al poemario en la descripción de un caótico “nacimiento de Eva”, clave bíblica que aparece en los dos poemas iniciales: “Génesis” plantea la animación del sujeto, en confrontación con la divinidad; y “Lamento de Jonás” define, en segunda instancia, el cuerpo como prisión y se cuestiona su condición de sede del yo. El libro podría leerse, entonces, como grimorio, texto mágico que convoca a un gólem explícitamente femenino, conjuro

eventualmente azaroso, que debe ser recorrido con cuidado y del que, a lo sumo, podrían analizarse algunas estrategias retóricas: imágenes, elipsis, preguntas<sup>22</sup>, fluctuaciones del verso a la prosa o de una voz enunciativa a otra u otras.

Tras los dos poemas introductorios brevemente mencionados, el análisis de esa espesa anatomía comienza en el tercero y sigue un orden, como digo, “salvaje”, difícilmente domesticable, en principio: de las vísceras se pasa al corazón, la cabeza, las manos, el cabello, los ojos, el sexo, la piel, el oído, los pies, la nariz, los tejidos, el esqueleto, la boca, para concluir en la sangre. No parece haber coherencia: de lo externo a lo interno, del órgano discreto a la sustancia extensa. Además, los títulos de los poemas no ayudan a prever cuál será el órgano atendido: solo en un caso se nombra explícitamente (“Duro brillo, mi boca”) y en la mayoría de las ocasiones la alusión es metafórica, más o menos simple (“Mi fósil” para el esqueleto) o compleja (“Esfinges suelen ser”, para las manos o “El jardín de las delicias” para el sexo). Ciertamente, el paradigma de lo “salvaje” se repite en varias alusiones animalísticas (“Mis bestias”, para las entrañas; “Animal que respira”, para la nariz, o parafrásticamente “Parentesco animal con lo imaginario”, para el cabello). Pero en otras ocasiones, la alusión es espacial (y podría remitir al paradigma del “museo” y entablar una relación dialéctica con los anteriores): “Lugar de residencia” para el corazón; un paradójico “El continente sumergido” para la cabeza; o “En el bosque sonoro”, para el oído. Por lo general, no obstante, el órgano aludido es directa o indirectamente nombrado en el poema y permite la identificación.

---

<sup>22</sup> Ramírez Arballo (2008: 26) señala la frecuencia del recurso a la pregunta retórica en Orozco y la explica así: “Con la implementación de este recurso se logra un temple de ánimo exaltado y grandilocuente que hace que los poemas adquieran una dimensión cósmica y trascendental”. Creo que en ocasiones, como mostraré, tiene significados más complejos en este libro (como, por ejemplo, la alusión irónica).

Los dos primeros poemas introductorios presentan ya escenas o definiciones genéricas del cuerpo: “Yo estaba allí tendida; / yo, con los ojos abiertos. / Tenía en cada mano una caverna para mirar a Dios, / y un reguero de hormigas iba desde su sombra hasta mi corazón y mi cabeza” (“Génesis” 159); “Este cuerpo tan denso [...] / este saco de sombras” (“Lamento de Jonás” 162); “este guardián opaco” (163). Lo oscuro y espeso de ese cuerpo va a empezar a disolverse en el tercer poema, “Mis bestias”, donde el yo considera su interior reducido, irónicamente (como subraya el modo interrogativo: “¿Y es esto una gran parte de lo que yo llamaba mi naturaleza interior?” 165), a un conjunto de vísceras contempladas como si fueran animales que tienen una vida propia, fuera del control del sujeto: “Deliberan, conspiran, se traicionan estas vísceras mías” (164). Si el yo se transforma así en “zoológico”, según apunté, el texto va a convertirse, a su vez en un “bestiario”.

Cuando en el siguiente poema, la disección (desde el paradigma de la autopsia) o la invocación (desde el paradigma de la creación) alcanza a la víscera principal, el corazón, se desencadena una cascada de imágenes cosmogónicas y esotéricas: “Universo minúsculo, / desplegable al tamaño de tu dios. / Te pareces a un puño de cazador que exprime hasta la sombra de su presa, / o quizás a la bolsa del avaro repleta de monedas sin comunión y sin destino” (166)<sup>23</sup>. En el poema dedicado a la cabeza, la estrategia retórica se modifica inicialmente, y de la acumulación de imágenes se pasa a un ejercicio descriptivo, aparentemente objetivo: “Cabeza impar, / sólo a medias visible desde donde se mire”

---

23 También será “pájaro en exilio” (166) o “cerrado laberinto, / con tu monstruo interior como un rehén perdido” (167), “residencia hechizada” (167) o “talismán de catástrofes, / posado en este yo como el vampiro de todo el porvenir” (168). Para aligerar la lectura, eventualmente trasladaré a nota las referencias accesorias.

(169)<sup>24</sup>, pero pronto se pasa a la interpretación imaginaria y simbólica (“por dentro brilla”), la parte del yo más cercana a lo divino (“parte desprendida de Dios, / en forma de tiniebla”). Ese desplazamiento imaginístico vuelve a lanzar el torrente metafórico (“sombra de topo entre raíces”, “planeta ciego”) y dará el tenor para la representación de algunos detalles anatómicos (que luego se desarrollan en poemas exentos): los oídos son “dos cavernas sordas”, los ojos “dos estrías vanas”, y, metonímicamente, la nariz es “un olor de bestia acorralada” y la boca “un sabor de pan sepultado” (169). Con esa condición, la cabeza se convierte en un enigma (“borrascosa”, “indescifrable”, “ensimismada”, se dice, “un infierno circular”), un suplicio para el yo, que no la reconoce como propia: “[...] no sé desde dónde surjo a veces, aferrada a este cuello, / sin encontrar los nudos que me atan a esta extraña cabeza” (170).

El hecho de que el siguiente poema ponga en evidencia a las manos podría sugerir que la disección (o, una vez más, la invocación) no fuera tan caótica como parecía: tras la dialéctica (tópica) “corazón / cabeza” (presentados como contenedores imposibles de mundo), se alcanza una síntesis posible en las manos, primera extensión hacia ese mismo mundo que pretende abarcarse o asimilarse (“prolongan mi espesa anatomía”, 171). Pero su condición es enigmática: “Yo no entiendo estas manos” (171). Por ello, en definitiva, esa primera síntesis conduce al fracaso: las manos no sirven ni para “entreabrir las sombras” ni para “quitar los velos” (171)<sup>25</sup>. Tal vez ese hipotético fracaso motiva el cambio de estrategia discursiva en el poema siguiente: se pasa del verso

---

<sup>24</sup> “Opaca por fuera”, esa visión limitada puede significar que la mitad “invisible” es el interior. Pero también puede aludir a la imagen del perfil como la manifestación privilegiada del rostro, según se vio en algún otro poema anterior: “no encontrarás jamás una luz que ilumine lado a lado las dos mitades de tu cara” (“Feria del hombre”, *Los juegos peligrosos* 154).

<sup>25</sup> De ahí su percepción metafórica como animales fabulosos o incomprensibles: “esfinges”, “peces atrapados”, “pájaros ansiosos” o “impasibles harpías” (172).

a la prosa para representar a continuación una segunda extensión del yo hacia el mundo: la cabellera. Esta constituye un cauce para proyectarse al exterior: “mi cabellera es la evidencia escalofriante de lo que oculto en mí” (173)<sup>26</sup>. La cabellera –como quizá también la prosa, en relación al verso– se expande y busca recubrirlo todo (“manto piadoso de la estirpe” o “espeso cortinaje” 173). El “parentesco animal” que indicaba el título del poema compara a la cabellera con una “insaciable y esponjosa bestia exigiendo la dádiva de todo el universo” (174), exigencia que es simétrica a la proyección de lo más íntimo, en una primera crisis meta-poética: “¿Y por qué no las hebras que segrega la sustancia de la poesía, el delirio de la muerte?” (174).

“En la rueda solar” es el poema dedicado a los ojos y constituye otro momento clave, pues son un punto de contacto privilegiado entre el interior y el exterior, aquí traducido como el contacto entre la oscuridad y la luz: las primeras metáforas presentan a los ojos como “cripta” de la que se “exhuma el sol” o “donde brilla la luna” (175). Sin embargo, son órganos tan incomprensibles como las manos (y no menos inútiles, puesto que “impiden mirar” 176). Se confronta esa condición enigmática mediante una descripción detallada de las partes del ojo, en un gesto afín al que se veía en el poema dedicado a la cabeza. Se hace explícita entonces su condición animal<sup>27</sup>. Los ojos serán la puerta que conecta el interior (“donde los personajes son una sola máscara de Dios” 176) con el exterior (“hacia afuera hasta el revés de mí” 176) y por tanto testimonio de la

---

26 En este caso, las metáforas se toman del ámbito de las fuerzas naturales: “ciertos oleajes emplumados”, “loca maleza” (173), “ansioso follaje”, “lluvia sensual” (174).

27 “No tiene explicación esta córnea con piel de escalofrío, / con avaricia de ostra [...] / 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” (175); “¿Y la pupila, entonces? / ¿Quién puede descifrar esta pupila cautiva entre cristales [...]? / ¡Basta, mirada de fisura, incesante mirada de pólipos en tinieblas!” (176).

irreductible “división debajo de estos párpados” (176). La condición salvaje de este museo parece empezar a cifrarse en la encarnizada lucha del yo por salir de sí.

El poema dedicado al sexo (de nuevo en prosa) no nombra su objeto hasta el final: “El sexo, sí”. Hasta entonces ha sido una sucesión de metáforas espaciales (marcadas ya por el título: “El jardín de las delicias”), que de nuevo entablan relación dialéctica con los animales aludidos en el poema anterior, y que, de nuevo, adoptan una enunciación interrogativa, acorde con la condición enigmática del objeto al que se refieren:

¿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 emboscada 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? (177)

Las alambicadas preguntas se responden negando de raíz cualquier funcionalidad del sexo (“No. Ni vivero de la perpetuación, ni fragua del pecado original, ni trampa del instinto” 177), y destacando más bien su condición de símbolo crítico en el que se juega la dialéctica entre soledad y euforia expansiva (“A solas, sólo un número insensato [...]” frete a “sus múltiples ramas ramificadas [...] se expanden de pronto de la cabeza hasta los pies igual que una sonrisa [...]” 177). Una vez más, un órgano revela la esencial condición paradójica del cuerpo.

El siguiente poema se orienta hacia uno de los dos polos de esa tensión: el de la clausura. En él se asume –casi en los mismos términos anticipados en “Lamento de Jonás”– que la piel es solo “un saco de obediencia y pavor

[...] que me protege a medias y por entero me delata” (179)<sup>28</sup>. A tal punto esa delación es precisa que “Plumas para unas alas” es el único poema en el que se dan detalles anatómicos identificables con la autora (y no solo con un sujeto femenino genérico): “Un metro sesenta y cuatro de estatura sumergido en la piel” (179)<sup>29</sup>. Como otros órganos ya presentados, es inútil (“No me sirve esta piel que apenas me contiene” 179) y solo funge como barrera ambigua entre el yo y lo otro (“No alcanza para lobo / y le falta también para cordero” 179). En el final, de nuevo el discurso interrogativo incide en esa circunstancia contradictoria que define la conciencia del sujeto, dividido entre la sensación de clausura y su pulsión expansiva: “¿A semejanza de qué dios migratorio fui arrancada y envuelta en esta piel, que exhala la nostalgia? / Una mutilación de nubes y de plumas hacia la piel del cielo” (180).

Tras ese momento de clausura máxima, se vuelve –de nuevo en prosa– a explorar una posibilidad de apertura: el oído. Así como el sexo era “jardín”, ahora se explora un “bosque sonoro”, según señala el título<sup>30</sup>. Pero lo que el oído revela también es contradictorio, puede “propaga[r] el terciopelo” o “sofoca[r] [...] la explosión y la gangrena” (181). Es una vía de comunicación, pero de nuevo contradictoria y equívoca: “esta avasalladora convivencia de oreja contra el mundo; esta equívoca participación en la cárcel ajena” (181). La atención al exterior no permite escuchar bien los propios ruidos interiores y por eso genera confusión: “boquetes y obstrucción” (181).

---

<sup>28</sup> Recuérdese que allí se definía el cuerpo como “saco de sombras cosido a mis dos alas” (162).

<sup>29</sup> Los índices de clausura y aislamiento se multiplican en las metáforas que se aplican a la piel: “cáscara errante”, “túnica avara”, “membrana que me aparta de mí”, “urdimbre cerrada”.

<sup>30</sup> De ahí, la primera metáfora: “Cada día me despierta este doble cuerno de cazador que parece atravesar mi cabeza lado a lado” (181).

Un movimiento de precipitación extrema lleva el discurso a hablar de los pies, en un poema que apunta desde su título (“El sello personal”) a la fijeza como algo negativo: son el punto de anclaje del yo sobre la tierra y –visualmente, como una firma– el signo final que define la identidad. En todo el poema está implícito el motivo de la caída (los pies se definen como “error de nacimiento”, “condena visible a volver a caer”, 183). Su condición, como la de otras muchas partes del cuerpo, es la ambigüedad, el enigma (“dos pies anfibios, enigmáticos, / remotos [...]” 183), pero su vínculo con la tierra es también el vínculo con la muerte (“paso a paso sobre todos los muertos” 183). Si algo interesa de ellos es el vacío (“abismo”) que los separa y los vuelve ajenos entre sí (igual que ocurría a los ojos), pero al mismo tiempo propicia el avance incierto del sujeto. Son los pies metonimia de la vida como camino, pero camino sin destino de un gólem en medio de la primera catástrofe de la creación, lo que –una vez más– se formula interrogativamente: “¿Y adónde va este ser inmenso, legendario, increíble, / que despliega su vivo laberinto como una pesadilla, / aquí, todavía de pie, / sobre dos fugitivos delirios de la espuma, debajo del diluvio?” (184).

El siguiente poema, como en un péndulo expresivo desatado, vuelve a una parte de la cabeza, y vuelve a la prosa y la imagen animal: “Animal que respira” es su título y se refiere a la nariz. Se conecta, sin embargo, con el poema anterior porque la respiración, como el caminar, tiene un ritmo binario (“Aspirar y exhalar. [...] doble soplo de vaivén que sostiene en el aire las cosmogonías”, 185). También la nariz (que enseguida será nombrada) se presenta como vínculo que comunica al yo con el mundo: “nos expandimos y nos contraemos, sin sentido aparente, el universo y yo” (185). Su forma y disposición son retenidas, además, como emblema de esa conexión: “esta errónea nariz que me arranca de pronto de la lisa paciencia de la piel y me estampa en el mundo de los otros” (185). Pero, a pesar del esfuerzo de “aspiración” de ese universo ajeno, la nariz

también se presenta como lugar del último aliento, del último suspiro, emblema ominoso de la muerte, entendida a su vez como una inversión del proceso de “olfateo”: “Y aunque aún continúe la mutua transfusión con todo el universo, sé que “allí, en ese sitio, en el oscuro musgo soy mortal, y en mis sueños husmea interminablemente un hocico de bestia”, un hocico implacable que me extrae el aliento hasta el olor final” (186)<sup>31</sup>.

Esas imágenes de degradación continúan en el siguiente poema, que, como el primero, se dedica a una parte interna y no discreta del yo: los tejidos. Se definen en el título como “Tierras en erosión”. El yo se siente ajeno a ellos y el proceso de disección se hace explícito como “sagrada ceremonia” (187). La relación entre el yo y esos territorios es paradójica: por un lado los considera “región baldía sometida a mi arbitrio” o “heredades para mi epifanía” (187); por otro, “incomprensible geología [...] laberintos que no sé adónde dan” (187). Víctima de un cataclismo en un territorio hostil (arrastrado, devorado, sofocado, triturado...), el sujeto concluye irónicamente (como el modo interrogativo revela) que el proceso solo conduce a su destrucción: “¿Tanta carnicería de leyenda levantada en mi honor?” (188). Sin embargo, tras el cataclismo, se postula todavía una posibilidad de salvación, apelando a lo más sólido del sujeto: los huesos. En “Mi fósil”, el yo exhorta a su esqueleto: “Guárdame, duro armazón tallado por la muerte en el polvo de Adán” (189). En los huesos está la posibilidad de duración, pero esta solo se alcanza –paradójicamente– por la muerte: “ese extraño lugar donde se alían la maldición y el exorcismo” (189)<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Y para decirlo se utilizan palabras de Kafka: se trata de una cita de las primeras páginas del relato *Der Bau* (traducido como “La construcción”, “La madriguera”, o, últimamente, “La guarida” o “La obra”). Orozco usa la traducción incluida en las *Obras completas* de Kafka con el primero de los títulos mencionados (Madrid, Teorema-Visión, 1983), cambiando el “voraz” del original por “de bestia”.

<sup>32</sup> El esqueleto es monumento precario (“mi Acrópolis de sal”) y paradójico (“pregunta de nube”, “respuesta de cera” 189).

Los dos últimos poemas van a definir la posibilidad de salida. “Duro brillo, mi boca” (190-191), de nuevo en prosa, habla de la parte más ambigua del cuerpo: como las otras aperturas, puede ser engañosa (“grieta falaz”, “sello traidor”); como otros órganos de relación es enigmático (“se abre inexplicable en pleno rostro”), pero deja ver “un destello apenas de mi abismo interior”, y revela inequívocamente su función de asimilación del mundo: “fauces al acecho de un trozo de incorporable eternidad”. Al igual que ocurría con la cabeza y luego con los ojos, el discurso se detiene en el análisis detallado de los componentes de la boca: dientes y lengua. De los primeros destaca su capacidad destructiva (“verdugos alineados”, “piedras para la inmola-ción”); de la segunda, su condición siniestra (“el monstruo palpitante, el ídolo cautivo, la leviatán de felpa”) y ambigua<sup>33</sup>. A continuación, se precisan cuatro funciones básicas de la boca: el alimento, la risa, el beso y el discurso. La boca permite incorporar “la sustancia de mi día y mi noche”, aunque paradójicamente esa sustancia está relacionada con la muerte. La risa no es menos paradójica, pues revela también la calavera (“¡Y esta risa, con retazos de huesos que iluminan la exhumación a medias de mi cara final!”). Solo el intercambio erótico parece garantizar la conexión entre el yo y lo otro, aunque se plantee con reticencia (una vez más, en modo interrogativo) y pueda terminar de forma negativa: “¿Aquí no empieza acaso ese maelstrón ardiente que arrebató los cuerpos y trueca los alientos y aspira el corazón de cada uno hasta el fondo del otro corazón, y que a veces devuelve solo un grano de sal, un jirón de intemperie en medio del invierno?”. Pero lo que convierte a la boca en el órgano más complejo es su función verbal, también paradójica, pues del silencio y la oscuridad extrae la poesía y la transparencia:

---

<sup>33</sup> Como los pies es “anfibia” y está marcada por “tanta ambivalencia”, por “el signo de la carencia y la embriaguez” y por “los dobles nudos ceñidos por el amor y el aislamiento” (190).

un poco más acá de lo visible, debajo de esta lengua que celebra el silencio y escarba en la prohibida oscuridad, ¿no comienzan también las canteras del verbo, las roncadas fundiciones de la poesía, el acceso a las altas transparencias que hacen palidecer la pregunta y la respuesta? Duro brillo, este oráculo mudo.

A partir de un orden aparentemente caótico, este “museo” plantea un recorrido de cierta coherencia, como intento mostrar en la lectura: cada poema es una sala en la que se exploran las posibilidades de comunicar al yo con el mundo. La boca parece la sala principal, el único lugar en el que ese intercambio está cerca de producirse. De ese modo, el último poema, dedicado a la sangre, podría tener un carácter epilógico: su fluencia (implicada en el título: “Corre sobre los muelles”) dibuja un movimiento de salida y desenlace. Este poema se plantea como una apelación y, por eso, consueña con otros, muy pocos, de la colección: el dedicado a los huesos y el dedicado al corazón, además del inicial (que terminaba apelando a la divinidad). Esa estrategia enunciativa establece, pues, un paradigma: el corazón y la sangre están necesariamente unidos (como el motor a su sustancia); con los huesos comparte su virtualidad protectora y la condición de red que define el cuerpo como totalidad, más allá del fragmentarismo de los otros poemas (solo la piel comparte esa condición, pero ya se vio que tiene un significado opuesto, plenamente negativo, como frontera y encierro). Esta sangre final es, no obstante, también enigmática y ambivalente como otros órganos: “y aún ahora no logro comprender si buscas a borbotones la salida / o si acudes como un manso ganado a ese último recinto donde se fragua el crimen con las puertas abiertas” (192). La frase, desde luego, puede leerse metatextualmente: la salida es el final del poemario, pero el crimen podría ser la consumación del trabajo de disección en que este ha consistido (atenuando ahora su potencia creadora). La apelación opta también por las preguntas retóricas que definen, en este

caso, la identidad del yo con su sangre: “¿Quién soy, ajena a ti [...]?”. En este punto no hay duda: el yo es su sangre, no se siente separado de ella. Se le dirigen imprecaciones que pretenden estimular su movimiento: siempre en estructuras trimembres, se la califica primero de “insensata”, “peligrosa” o “de sonámbula a punto de caer”, para solicitarle enseguida que mantenga la unidad descubierta con el yo (“no me filtros ahora con tu alquimia de animal iniciado en todos los arcanos” 193). A continuación, los apelativos serán positivos (“ilimitada”, “de abrazo”, “de colmena”), para reconocerle su capacidad unitiva: “Envuélveme otra vez en esa miel caliente con que pegas los trozos de este mundo”, una capacidad que la equipara a la memoria, motivo central en toda la poesía de Orozco: “Has acarreado herencias, combates y naufragios insolubles como el cristal azul de la memoria en la sal de las lágrimas”. En el desenlace, la sangre es vista alegóricamente como figura múltiple femenina (probablemente con connotaciones esotéricas): “Vestida estás de reina, de bruja y de mendiga”, “la loca de los muelles” o “una inmigrante que se lleva en pedazos su país”, un sujeto enigmático, paradójico y, en cualquier caso, errante que transporta una carga para ponerla a los pies de otro sujeto no menos paradójico: el yo (“el gran mártir o el pequeño verdugo”). El cierre absoluto del poema (y del libro) retoma el discurso bíblico inicial para evocar la creación del cuerpo, primero como juez y al final sometido a juicio: “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” (193).

*Museo salvaje* revela en ese final su sentido: es reescritura de la creación del ser humano, definido explícitamente como mujer. Poema genesíaco, en efecto, emite un conjuro para animar un gólem femenino por adición de partes. Nada más lejos de una tradicional *descriptio puellae*; sin embargo, es un autorretrato *in fieri*, que no precede a su modelo, sino que lo va haciendo surgir a medida que se dice. En su enunciación se van distribuyendo algunos de los

temas principales de la poesía de Orozco: la construcción del yo como acumulación de figuras pasadas, la imposibilidad (o enorme dificultad) de comunicar el interior con el exterior, la conciencia de separación mediante una máscara o piel... Lo que parecía una disección o autopsia, y por tanto un poemario fúnebre que evocaba en cierto modo el panteón de *Las muertas*, puede verse finalmente como un esfuerzo genesiaco sin parangón en el resto de su escritura. Ambos libros, no obstante, condensan y llevan al extremo la potencia semántica y la sutileza retórica del motivo y la figura del retrato, que, como ha pretendido demostrarse, constituye una herramienta fundamental para la construcción del mundo poético de Olga Orozco.

## Referencias bibliográficas

- Artigas Albarelli, Irene M. "Écfrasis y naturaleza muerta: Los 'Botines con lazos' de Van Gogh y Olga Orozco". *TRANS-Revue de Littérature Générale et Comparée*, n.º 2, 2006. <http://bit.ly/2IORWzf>.
- Beaujour, Michel. *Miroirs d'encre, rhétorique de l'autportrait*. Paris, Seuil, 1980.
- Francone, Gabriela y Rosa María Ravera. *Batlle Planas, una imagen persistente*. Buenos Aires, Fundación Alon, 2006.
- Frazier-Yoder, Amy. "Prison Cell and Key: Scrutiny of the Physical Self in Olga Orozco's *Museo salvaje*". *Hispanófila*, n.º 181, 2017, pp. 153-168.
- Gambetta Chuk, Aída Nadi. "Olga Orozco: palabra y otredad". *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, n.º 6, 2006, pp. 191-199.
- Gómez, Verónica. "Sombra, frenesí y santidad. Reseña de la exposición *Energía de la forma. Juan Batlle Planas*". *Página 12. Suplemento Radar*, 26/1/2014. <http://bit.ly/2VEFVSj>.

- Iriarte López, Margarita. *El retrato literario*. Pamplona, EUNSA, 2004.
- Jay, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid, Akal, 1993.
- Le Corre, Hervé. “Dos lecciones de anatomía. Vislumbres del cuerpo y de los espacios corporales en Olga Orozco y Blanca Varela”. *Escribir el cuerpo. 19 asedios a la literatura hispanoamericana*, editado por Carmen de Mora Valcárcel y Alfonso García Morales. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003, pp. 153-176.
- Lergo Martín, Inmaculada. “Decir lo indecible. Olga Orozco o la revelación a través de la palabra”. *Olga Orozco: territorios de fuego para una poética*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, pp. 23-108.
- \_\_\_\_\_. “Un rehén en las tinieblas: visión del cuerpo en *Museo salvaje* de Olga Orozco”. *In corpore dominae: cuerpos escritos / cuerpos proscritos*, editado por María Dolores Ramírez Almazán. Sevilla, Arcibel, 2011, pp. 113-146.
- Lotman, Iuri. “El retrato”. *La semiosfera III*. Madrid, Cátedra, 2000, pp. 23-48.
- Márquez, Miguel Ángel. *Retórica y retrato poético*. Huelva, Universidad de Huelva, 2001.
- Martín López, Sarah. “Olga Orozco, metafísica de los sentidos”. *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, editado por Eva Valcárcel. La Coruña, Universidad, 2005, pp. 403-409.
- Mitchell, William J. Thomas. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid, Akal, 2009.
- Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- Orozco, Olga. *Poesía completa*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2013.
- Ramírez Arballo, Alejandro. “Augurio y melodía: estilo profético y salmódico en la poesía de Olga Orozco”. *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, vol. 6, n.º 2, invierno 2008, pp. 25-31.

- Rebok, Gabriela. "Finitud, creación poética y sacralidad en la obra de Olga Orozco". *Konvergencias Literatura*, 3, 2006. <http://bit.ly/2q5d25Y>. Recuperado el 25 de julio de 2019.
- Ribeiro, Eunice. "O autorretrato em literatura: Ilustração e ruína". *Limite*, n.º 9, 2015, pp. 321-335.
- Romera, Fernando. "Écfrasis y autobiografía". *Ínsula*, n.º 847-858, junio-julio 2017, pp. 19-22.
- Russotto, Mária. "Marcas, surcos, heridas. El arte del retrato en la poesía femenina latinoamericana". *Akademios*, vol. II, n.º 1, 2000, pp. 33-43.
- Sefamí, Jacobo. "El extrañamiento ominoso: *Museo salvaje* de Olga Orozco". *Olga Orozco: territorios de fuego para una poética*, editado por Inmaculada Lergo Martín, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, pp. 305-321.
- Segura, Yolanda. "El cuerpo, ese museo salvaje: Olga Orozco y sus tránsitos por la piel y los huesos". *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, n.º 3, 2016, pp. 40-53.
- Serra, Edelweis. "Exploración de la realidad y estrategia textual en la poesía de Olga Orozco". *Anales de literatura hispanoamericana*, n.º 14, 1985, pp. 93-102.
- Torres de Peralta, Elba. *La poética de Olga Orozco*. Madrid, Playor, 1987.
- Urli, Sebastián. "'No nos legaron cartas, ni alianzas, ni retratos': Olga Orozco o la autofiguración desde la muerte". *Letras*, n.º 69-70, 2014. <http://bit.ly/2IOoslf>.
- Zonana, Víctor Gustavo. "Olga Orozco y su exploración poética en la corporalidad: *Museo salvaje* (1974)". *Revista de Literaturas Modernas*, n.º 25, 1992, pp. 269-278.
- \_\_\_\_\_. "Imágenes de la memoria en la obra de Olga Orozco". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, vol. LXVII, n.º 265-266, julio-diciembre 2002, pp. 327-345.



# Máscaras y espejos en la poesía de Olga Orozco

GRACIELA MAYET<sup>1</sup>

Ya que eso es un poema si lo comparamos con esa inmersión en lo absoluto que es su lugar de origen: un objeto inacabado, apenas un reflejo elusivo en un azogue avaro.

Orozco PC 472

## Introducción

En su “Anotaciones para una autobiografía” (2012: 461)<sup>2</sup>, Olga Orozco, al hablar de sí misma, manifiesta un desagrado por su yo, por lo cual, lo atrae hacia el exterior, aunque impidiéndole que crezca de manera invasiva. Así dice: “ya puedo ser otra” (462). Esta duplicidad, que entreviera Arthur Rimbaud al decir “Je est un autre”, está acompañada con el inagotable manantial de su palabra: “mi peste pertinaz es la palabra” que la acicatea constantemente y revolotea en su interior sin cesar.

La condición de *doppelgänger* es metaforizada con el espejo como imagen recurrente de la repetición en su poesía: “Ah, la vocación obstinada, tenaz, obsesiva como el espejo” (462). En efecto, la vocación poética es un abejorro que incesantemente la acosa para que salga a la luz la poesía, “prisma de cristal” que se descompone en miles de haces luminosos para cuestionar la realidad que es tan

---

<sup>1</sup> Universidad Nacional del Comahue, Argentina.

<sup>2</sup> Todas las citas de la poesía de Orozco se realizan a partir de esta edición, salvo que se indique lo contrario. Por esta razón, en las próximas referencias, solo se precisa el número de página que corresponde a *Poesía completa*.

multifacética como la proyección de luces de esa figura. Orozco nos da la clave de esta metáfora de la poesía y del yo poético que desgrana en “Alrededor de la creación poética”: “El yo del poeta es un sujeto plural [...] es un yo metafísico, no una personalidad” (468). Es un yo prisma, imagen de las múltiples facetas de la realidad y de los innumerables fragmentos de posibilidades que la constituyen. Estos aspectos son un motivo constante en su poesía y responden a la visión contemporánea respecto de la condición de la naturaleza del yo y del cosmos.

También la máscara es metáfora de la multiplicidad del yo; es la marca de la alteridad y, por ende, el rechazo de la identidad, la no coincidencia consigo mismo. Mijail Bajtín dice: “Es el tema más complejo y lleno de sentido de la cultura popular” (1994: 41). Además de negar la identidad, niega también la univocidad del sentido. Es la imagen de la metamorfosis, las transferencias, la abolición de los límites; es la mejor expresión de lo grotesco. La máscara expresa la renovación propia del carnaval, sin embargo, en el romanticismo, es sinónimo de encubrimiento, simulación, engaño y adquiere un tono trágico. En este sentido, basta recordar la función de la máscara en *Hernani* de Víctor Hugo, cuya aparición conlleva el fatal desenlace de la boda del protagonista con Doña Sol. La máscara romántica también indica el vacío, la ausencia, la nada. Julia Kristeva (1981: 232) dice que es la posibilidad del paso del nivel de la enunciación al nivel del enunciado y viceversa, apuntando así a eliminar la diferencia entre ambos niveles. De este modo, la máscara, que parece eliminar el discurso, elimina de hecho la palabra en tanto destruye la persona, el tiempo y la distinción entre el proceso de la enunciación y el proceso del *enunciado*, acto único del juego del significante, anunciando un espacio de pensamiento *otro*. Así pues, la máscara constituye la marca de la liberación total del verbo y de su muerte inmediata. El discurso bajo la máscara repudia el sentido y se cierra en sí misma para perecer en su propio interior.

Para María Elena Legaz (2010: 46), máscaras y espejos, entre otras metáforas, son componentes de “una atmósfera inasible” propia de la poesía neorromántica de la generación del 40. Asimismo, señala que el yo y el otro, el yo y su multiplicidad, instauran una estructura especular propia del léxico que alude al reflejo: cristal, espejismo, brillo, resplandor. Es un universo donde los espejos astillados reflejan en sus infinitas variantes también los trozos de lo real, en cuyas superficies las imágenes se hunden en un caos multiplicador. Borges manifiesta en “Los espejos velados”: “Yo conocí de chico ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad, pero ante los grandes espejos”. (O. C. 1997: 164) y en el poema “Los espejos” dice:

Yo que sentí el horror de los espejos  
no sólo ante el cristal impenetrable  
adonde acaba y empieza, inhabitable,  
un imposible espacio de reflejos. (O. C. 1997: 192)

También Olga Orozco reconoce que la apariencia del mundo constituye una realidad “colmada de duplicidades, de subterfugios, de enmascaramientos, de rupturas” (476), por lo cual la figura del espejo presenta un matiz particular pues la poeta lo considera una “tentativa perversa y malsana” y agrega: “eso es cada poema si lo comparamos con esa inmersión en lo absoluto que es su lugar de origen: un objeto inacabado, apenas un reflejo elusivo en un azogue avaro” (472).

A ese mundo poético que habla del caos y de la dispersión, Orozco dedica numerosas imágenes de la máscara y del espejo en que hemos de internarnos. Sin embargo, el objetivo no es hundirnos en la nada existencial, abrumados por la heteróclita y escurridiza realidad, sino recomponerla en la unidad metafísica de todos los seres. En efecto, ella dice que el poeta, “guía inválido”, ayuda “a vislumbrar la unidad en un mundo

fragmentado por la separación y el aislamiento” (473). Esta unidad con todo el cosmos que la humanidad tuvo en los orígenes, en la cual algunos poetas y escritores creen, Julio Cortázar la imagina en el *kibbutz* del deseo donde es posible “verse como parte de una unidad en la que participa todo elemento universal” (1980: 147). El espejo, en este caso al igual que el mandala, son puntos de convergencia universal de todo en un absoluto eterno:

A veces creo que podríamos  
 conciliar los contrarios  
 hallar la centritud inmóvil de la rueda  
 salir de lo binario  
 ser el vertiginoso espejo que concentra  
 en un vértice último  
 esta ceremoniosa danza que dedico a tu presente ausencia.  
 (Cortázar 1998: 94)

Al pensamiento de la recomposición de la unidad del cosmos se suma el anhelo reparador, tal como lo pensaron los poetas románticos, en particular Novalis en sus *Himnos a la noche*, y Julio Cortázar a través de toda su producción escrituraria. En este sentido, el poeta actúa como el intermediario, el chamán que proporciona no solo la catarsis, sino también la tarea de alcanzar “un universo de revelaciones y unidad” (Orozco 468). Al respecto, María Elena Legaz dice:

Para Olga Orozco el mito está fundado en una aprehensión de la realidad similar a la de la poesía, es decir, trasciende una verdad imposible de fijar o enunciar conceptos e intenta devolver al hombre su perdida unidad, reinstalándolo en su dimensión ontológica total. (2010: 49)

## Máscaras y espejos, multiplicación y vacío, repetición y negación

Al buscar la unidad perdida del ser humano en su interior y en su relación con el cosmos, a través de la presencia de verbos como fusionar, mezclar, juntar, Olga Orozco manifiesta la tragedia de la humanidad sumida en la multiplicación del yo y lo hace por medio de las figuras de la máscara y del espejo roto. De este modo, se borra la identidad del sujeto y del objeto, los cuales se descomponen en multiplicidades como la de la “cárcel de espejos” (“Repetición del sueño”, *Los juegos peligrosos* 118) y de la máscara, esa cáscara que señala su propio vacío, su nada.

El poema “Olga Orozco”, el último de *Las muertas* (101), es un poema espejo, una *mise en abyme*. El primer verso alude a su muerte inminente: “Digo a todos que muero”. Tenía veintiséis años, entonces, un amor desgraciado, soledad, lo cual la llevó a un estado de profunda desesperanza. No obstante, el poema no trata solo de su muerte, sino que también se refiere a la de todos sus familiares y funciona como epitafio que encierra una máscara del yo que se dirige a un tú que quizás es ella misma, la cual, al hablar de su propia muerte, la fusiona con la de sus antepasados: “Ellos han muerto ya”; ahora son “una mancha de humedad” en las paredes de la casa familiar. La duplicidad del yo poético oscila entre la primera y la tercera persona lo que es metaforizado con la multifacética condición del espejo: “Lo demás aún se cumple en el olvido, / aún labra la desdicha en el rostro de aquella que se buscaba en / mí igual que en un espejo de sonrientes praderas, y a la que tú verás extrañamente ajena”. La muerte lleva muchas máscaras y las muertes de esos seres son el espejo de las muertes de todos los seres humanos. Este motivo también se halla en el poema “La cartomancia”, de *Los juegos peligrosos*: “Y otros rostros te soplan el rostro en los espejos”, “Brillan sobre su rostro las máscaras de arcilla” (107).

Al igual que la poesía “Olga Orozco”, muchas otras de la poeta ofrecen una estructura especular con su campo semántico: reflejo, cristal, espejismo, espejo. En este sentido, Dällenbach (1991: 59), refiriéndose al *nouveau roman*, dice que la especularidad es una ideología que sostiene la desaparición del sujeto o su mantenimiento en “condición de espejo”. Esta afirmación podemos aplicarla a la poesía de Orozco en tanto hay una negación del sujeto homogéneo y unívoco de la psicología clásica y prefreudiana. En este sentido, ella nos dice: “descubrir el tú a través del yo y el nosotros a través del ellos” (473).

La imagen especular es una figura fatal en muchos relatos folklóricos y mitológicos, como el episodio de Narciso, pues señala el carácter inquietante del descubrimiento de uno mismo. En su poesía, Orozco retoma esa tradición y la renueva con lo maravilloso, “erupción de contradicciones con lo real” (*Los colages*, Louis Aragon) y, especialmente, como se verá, con lo siniestro. Así, por ejemplo, el reflejo, como atributo del espejo, y la máscara aparecen en el poema “Maldoror” de *Las muertes* (83). El poema nos sitúa ante la cuestión del bien y del mal y es lo que Lautréamont se plantea en *Los cantos de Maldoror*, problema que figura como epígrafe en el poema de Orozco. Este personaje, imagen del poeta maldito para el cual la felicidad es inalcanzable, aparece con una máscara de ángel en su caballo, y es capaz de destruir toda dicha humana, “ese trozo de espejo” en que nos encerramos. La felicidad es solo un espejismo, un reflejo al que aspiramos todos. El poema juega con distintos pronombres en una alusión a la multiplicidad del yo señalada antes y simbolizada tanto en el espejo como en la máscara. El yo poético se dirige a un tú al que le advierte sobre los peligros que acarrea la presencia de Maldoror, el cual perturba con su ímpetu rebelde y su violencia. Maldoror es aquel de quien se habla, de modo que emergen las tres primeras personas de los pronombres personales. En su ensayo “Alrededor de la creación poética”, Orozco se expulsa sobre el rasgo de sujeto plural propio de todo poeta: “Quiere ser

otro y todos sin dejar de ser él, no invadiendo sino compartiendo” (468). En este sentido, dice Walter Mignolo que el yo lírico presenta “la disonancia de la categoría de persona” (1982: 140), rasgo propio de la literatura de vanguardia. Agrega que, en la lírica vanguardista, los textos muestran una imagen del poeta que sobrepasa lo humano y se evapora para dejarnos una voz. Esa voz es otro personaje:

Detrás del pronombre y de los posesivos, la figura del poeta no se resume en una persona sino en una voz, una voz anónima que se separa del ser humano circunstancial. El pronombre yo no designa a una sola persona y si lo hace, la dispersa. El sujeto parece ir a la búsqueda de un objeto perdido [...] la disonancia de la categoría de persona tiene por función “volatilizar” la figura del poeta. (Mignolo 1982: 141)

Se fusionan el sujeto y el objeto y el lenguaje prima por sobre el ser humano. En *Las muertas* hay una serie de poemas con títulos con nombres de personajes trágicos o desdichados. Uno de ellos es “Miss Havisham”, nombre del desgraciado personaje de Dickens en *Grandes esperanzas*. En dicha poesía, la imposibilidad de la felicidad está figurada en “las aguas del espejo enturbiadas” (85). Es un poema en que la novia burlada yace muerta como muerto está Bartleby, en el poema homónimo, un ser atravesado por la desesperanza de la que no pudo o no quiso hablar, dejando solo “la mascarilla pálida” con la que cubría su desolación. Ambos son seres acuciados por la soledad. Orozco proyecta, a través de estos tres poemas, el drama de la soledad humana, de su propia soledad de la que ella solo puede hablar a través de máscaras. También James Waitt, personaje de Joseph Conrad en *El negro del Narciso* y título de otro poema de Orozco, es la figura de lo falso y la simulación; lleva la máscara que oculta la ambición, la codicia. Con su carácter fuerte dominaba a los demás simulando su propio miedo a la muerte y su soledad a través de la burla y el sarcasmo. Su misma muerte fue enmascarada cuando su cuerpo fue deglutido por el mar “tras una máscara lisa de una lona” (92).

Sin embargo, la poeta enuncia la posibilidad esperanzadora de la condición de los seres humanos en un acercamiento a través del tiempo y del espacio, aunque, aquí y ahora, solo se perciban las máscaras y los espejos que señalan una apariencia que alguna vez habrá de superarse en una realidad de armonía y unidad, de modo que nos permita enlazar “en núcleos magnéticos los trozos dispersos de nuestra realidad visible e invisible” (468).

Un modo de acceder a dicha unidad es a través de la magia, tópico muy frecuente en la poesía de Orozco, vinculado a la modificación de la realidad. Nos dice que la magia, el esoterismo, el tarot “son manifestaciones de un deseo de cambiar las imposiciones de la realidad [...] son, como la intuición poética, un modo de leer en la página en blanco, de convertir la oscuridad en otro sol” (1984: 279).

Los poetas surrealistas practicaban la magia como un modo de acceder a regiones profundas y misteriosas del ser y del cosmos. Orozco, de quien no podría decirse que estuvo ajena a la influencia surrealista, visiblemente presente en la generación del cuarenta, al igual que aquellos poetas orientados por André Breton, anclados en la práctica esotérica, hizo de la magia un motivo poético fuerte. Para Cortázar, la palabra poética, con su fuerza y su poder mágico, es capaz de deshacer hechizos y crear mundos y seres, tal como lo hace el chamán. De este modo, el escritor manifiesta la similar actividad del poeta y del brujo:

El poeta ha continuado y defendido un sistema análogo al del mago, compartiendo con este la sospecha de una omnipotencia del pensamiento intuitivo, la eficacia de la palabra, el valor sagrado de los productos metafóricos [...] el primitivo y el poeta saben que, si el ciervo es como un viento oscuro, hay instancias de visión en las que el ciervo es un viento oscuro. (1996: 519)

También son “productos metafóricos”, como dice Cortázar, la máscara y el espejo, los cuales confluyen en “Espejos a distancia” de Orozco. Este objeto es “el merodeador

de tantas escenas” al que se dirige la poeta como “testigo implacable” (112), invocándolo como a algo capaz de ayudarla a buscar verdades, a responder enigmas como la mujer de Lot, convertida en estatua de sal al darse vuelta, durante la huida de la destrucción de Sodoma. Por eso, la poeta pide: “déjame contemplar en la nostalgia de esas vivas estatuas que miran hacia atrás” (113). En “El adiós” (125), el yo poético vuelve a presentar la imagen de la sal en “el espejo de sal” y la idea de mirar hacia atrás: “un espejo de sal donde puede leerse mi destino. / El porvenir no es nada más que mirar hacia atrás” (125).

Asimismo, solicita al espejo que ilumine su rostro al que metafORIZA tres veces: “cara de cuenco blanco”, “cara de cuenco rojo”, “cara de cuenco negro”, ya que no puede verse a sí misma pues está destrozada por el deseo, el olvido, el engaño. Lo llama también “puñado de cenizas” y le pide que ilumine su rostro para reconocerse: “muéstreme a la que mide con mirada de siglos la distancia que me aparta de mí”. La metáfora del espejo como cenizas posee reminiscencias mallarmeanas. En efecto, en “Abanico” de Stéphane Mallarmé, las cenizas son una nada porque señalan la ausencia detrás de cada palabra, de cada objeto, porque son pura apariencia. “Cet éventail si c’est lui / le même qui par derrière / toi quelque miroir á lui / limpide (ou va redescendre/ pourchassée en chaque grain / un peu d’invisible cendre / seule à me rendre chagrin” (Mallarmé 1998: 47). Orozco menciona a alguien con una “máscara que anuncia que no estoy”, en tanto el poeta francés indica que la pura apariencia de la imagen de su mujer en el espejo la convierten en invisible ceniza.

En “Espejos a distancia”, mencionado antes, el brillo es el atributo del yo, algo cambiante y efímero: “Soy apenas ese fulgor del oro perdido”, como también puede verse en la pregunta retórica: “¿Quién era yo, desnuda, bajo esos velos de eternidad tejidos por / la sed en el palacio de los espejismos?” (113). De este modo, espejo y máscara son imagen de la nada, del vacío, de la ausencia, que tanto muestra

uno como esconde la otra, por eso finaliza diciendo: “Voy a empezar a hablar entre los muertos. / Voy a quedarme muda. ¿Se me puede hablar, acaso, de la nada?” (114). En “Repetición del sueño” concluye diciendo que “la conducen de nuevo a la cárcel de espejos que arroja cada/ noche a la noche en que muero”, aludiendo, tal vez, al sufrimiento por amor. Esos espejos la multiplican encerrándola en la variabilidad del yo: “Aunque nada me diga al despertar que yo sea yo misma” (119).

La duplicación del yo, como la idea del yo múltiple, también la vemos en “Para ser otra”, de *Los juegos peligrosos* (120), en que se desdobra en Matrika, Grishka, Davantara, nombres invocados que se convierten en sucesivos yo, en una especie de plegaria por recomponer la unidad de ese yo múltiple que cierra el poema preguntándose: “¿Quién soy? ¿Y dónde? ¿Y cuándo?”. La subjetividad es producto, es efecto, creencia, invención, artificio. La subjetividad entendida así es no hallar el otro que hay en mí, sino saber que esa subjetividad es capaz de “construir ficciones para inventar mentiras” (Cohen 1998: 4). La fusión con el mundo del yo errático se advierte en los versos “Ya soy ajena a mí, / pero es el mundo entero quien emigra conmigo” (120). El sujeto construye un objeto y se construye a sí mismo. Así es como el objeto se elabora en la escritura y se fusiona con el sujeto. (Mignolo 1982: 142).

Otro aspecto del yo es que se constituye a través del tiempo y está mayoritariamente anclado en esa caja negra que es el inconsciente donde todo se hace presente en algún momento. “Los procesos psíquicos son en sí mismos inconscientes y los procesos conscientes no son sino actos aislados o fracciones de la vida anímica total” (Freud 1979: 17). Intuitivamente Olga percibe esta realidad de la vida mental y así alude a los yo del pasado, un yo poblado de oscuridades, de verdades a medias, de jirones de reminiscencias. Dice la poeta: “Yo escarbo en mi memoria otra memoria como un desván en llamas / donde se ocultan cifras entretejidas con molduras, / enigmas disfrazados de

falsos personajes de la ley, / revelaciones encubiertas con ropones de hiedra, entre restos de espejos, / poderes enmascarados por la promesa de la muerte". En esos "restos de espejos" se reflejan los rostros de los yo en los que merodean la falsedad, la apariencia en la constelación semántica formada por "ocultan", "enigmas disfrazados", "falsos personajes", "revelaciones encubiertas", "poderes enmascarados" (122).

Esta crisis del yo unívoco, que señala poéticamente Olga Orozco, se inscribe dentro del horizonte conceptual del siglo XX: la superación de la concepción del ser humano "como identidad metafísica definida como un yo" (Cohen 1998: 3), por la idea que este ser no coherente ni homogéneo se caracteriza por el dinamismo de un cambio constante, propio de la existencia en devenir. En ello radica la tragedia de la humanidad pues, así como cambia el ser, cambia el sentido y no hay dónde asir nada: ni en el sujeto ni en el objeto. En esta huidiza existencia ¿dónde fijarse? Una salida está en la escritura poética que es poiética, trabajo de creatividad artística en que la subjetividad es modificada por la interiorización de lo externo:

Por lo tanto, las cosas no son simples objetos neutros que contemplamos; cada una de ellas simboliza para nosotros cierta conducta, nos la evoca, provocando por nuestra parte reacciones favorables o desfavorables, y por eso los gustos de un hombre, su carácter, la actitud que adoptó respecto del mundo y del ser exterior, se leen en los objetos que escogió para rodearse, en los colores que prefiere, en los paseos que hace. (Merleau-Ponty 2008: 30)

Además del problema de la subjetividad y su relación con el mundo circundante, Olga Orozco menciona poéticamente otro problema fundamental de la creación artística: la representación, y lo hace por medio de las superficies reflejantes, como el espejo, el cristal, el agua, constelación semántica que alude a la sustitución del objeto por su imagen. Sin embargo, donde hay representación hay ausencia,

entonces, ¿cómo no dar cuenta de la fragilidad humana y del mundo exterior sino por medio de un objeto que reúne la condición de *re-presentar* –volver a presentar– en una imagen falsa porque no es el objeto en sí, sino su proyección lo que devuelve el espejo? Nelly Schnaith nos dice que nada hay para representar: “la representación es lo que sustituye la presencia directa de algo ausente, lo que lo reemplaza” (Schnaith 1999: 71). Las representaciones amplifican, desplazan, trasponen ciertas “realidades”. Forman parte de una estrategia “inconsciente”. Nacen como símbolos en lo imaginario y se fortalecen volviéndose corrientes, casi instituidas (Lefebvre 1983: 60). Al respecto, Orozco intuye que la palabra poética es la salida para construir un mundo que supere las limitaciones de toda representación. Es así como el poeta “elige la palabra como un elemento de conversión simbólica de este universo imperfecto”. Y agrega: “La idea de que el nombre y la esencia se corresponden, de que el nombre no solo designa, sino que es el ser mismo y que contiene dentro de sí la fuerza del ser, es el punto de partida de la creación del mundo y de la creación poética” (468).

Máscaras y espejos aparecen también en relación con un aspecto recurrente, casi constante, de la poesía de Orozco como es el tema de la muerte, pero no se trata solo de la muerte física, a la que nos referíamos antes, sino también de toda muerte de los sentimientos, del deseo de vivir, de la esperanza y de la ilusión que convierten a alguien en un muerto en vida: “Nadie quiere pensar que hay muchas muertes por cada corazón” (141). “Si me puedes mirar” (131) es una evocación a la madre muerta en un poema en que se mezclan vida y muerte de la hija y de la madre metaforizadas en las máscaras que encubren pesadillas. Siente pesadumbre por no ver más a su madre y no escuchar su voz, aunque cree que, en algún lugar, ella, oculta, preside la vida familiar pues “alguien que se enmascara juega en mí a las alucinaciones y a la muerte”. En “Sol en Piscis”, de *Los juegos peligrosos* (141), las máscaras conjuran la muerte: “Las máscaras del sueño que labraste sobre ciegas cortezas

para poder vivir”. Máscaras y espejos se alzan para conjurar también la soledad: “A solas con tu nombre, contra el portal resplandeciente”. También el yo poético, con un “espejo de oro”, espera que se le vuelva tolerable la vida y que enfrente al “insaciable tiempo”, ese tiempo que construye “espejismos de un perdido país”. Muerte y soledad son sinónimos de la nada, palabra que se repite también en “Habitación cerrada” de *Los juegos peligrosos*: “¿No te recuerda acaso a la sonámbula que vela en los espejos para que nada invada nada?” (144). La decepción amorosa conduce a la muerte del corazón y a la soledad: “Es un juego que empieza con la inocencia del amor, en un cristal de miedo, / y que sigue después y más tarde, hasta nunca, en los negros espejos de la soledad”. (“Feria del hombre” 150). El dolor del amor perdido o burlado es una “herida en el costado del Gran Rey”, probable nombre de Jesucristo del cual “cualquier hombre es la versión en sombras” (“Desdoblamiento en máscaras de todos” 156). Es la herida que se despliega en muchas otras: “Desde adentro de todos no hay más que una morada bajo un friso de máscaras” porque todos venimos de una misma matriz creadora que da origen a rostros diferentes.

Esta selección de poemas que habla de máscaras desdobladas señala cómo en cada individuo hay diversos rostros enmascarados –provenientes de la misma matriz humana– porque somos un sujeto plural, condición a la que no escapa el poeta: “El yo del poeta es un sujeto plural en el momento de la creación; es un yo metafísico, no una personalidad” (Orozco “Alrededor de la creación poética” 468). Asimismo, esta multiplicidad del yo no puede menos que integrarse en la memoria metaforizada en el bestiario que la acosa interiormente con voracidad: “Me habitan, como organismos de otra especie, atrapadas en este impalpable paraíso de mi leyenda negra” (164), dice en “Mis bestias” de *Museo salvaje*. Respecto de la memoria-bestiario, expresa: “la memoria es una actualidad de mil caras (y) cada cara recubre la memoria de otras mil caras” (470). Además, agrega lo siguiente: “La sustancia es una sola, sin fisuras, sin interrupciones. Es

posible ser todos los otros, una mata de hierba, una tormenta encerrada en un cajón, la mirada de alguien que murió hace dos mil quinientos años” (470).

La figura de la máscara no es ajena a la metaforización de la memoria con el bestiario, pues, en “Mis bestias” de *Museo salvaje*, dice que, entre ellas, “hay una cuya máscara es ópalo y que pertenece a ese tribunal tan negro en la trastienda de toda mi niñez amedrentada [...] ¿Y es esto una gran parte de lo que yo llamaba mi naturaleza interior?” (165).

Las máscaras y los espejos difunden la idea de circularidad infinita donde el yo se pierde en partículas, en divisiones, en fragmentos de espejo roto y eso nos dice en “En la rueda solar”, de *Museo salvaje*, donde abundan las imágenes relacionadas con el reflejo, lo especular, lo múltiple: “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” (175). En “Los reflejos infieles”, de *Mutaciones de la realidad*, la metáfora de los fragmentos del cristal alude también a la multiplicidad a través de las “muchas caras”, “mapas insuficientes y confusos” que reproduce “la memoria del espejo” (247). Se trata de infinitos reflejos del espejo que transmiten las innumerables vivencias a través del tiempo, imágenes que se suceden sin cesar ante la impotencia del yo poético y “su vano intento por reflejar la cara huidiza”, la “que se sustrae y que me excede”.

Esta multiplicidad es posible gracias a la resurrección, a la posibilidad única del ser humano de continuar con la vida bajo otras formas: “Yo asisto cada día con los ojos abiertos al sacrificio de la resurrección” (175). Por eso, en *Museo salvaje*, la poeta suma al círculo imágenes de reproducción que simbolizan el infinito: “tembladeral de aguas voraces”, “rampa circular”, “recinto central”, “personajes (que) son una sola máscara de Dios”, “división debajo de estos párpados” (175).

La idea de multiplicidad está vinculada con el tiempo que no tiene bordes ni fronteras en nuestro interior, porque yace en la memoria traicionera que a veces deja salir a la

luz parcelas de recuerdos de diferentes momentos, ya que el tiempo de la memoria “es un receptáculo de tiempos heterogéneos, repletos de disparidades que hacen trizas las cronologías” (Didi Huberman 2015: 13). Por eso Olga Orozco dice que lleva “una corona hecha de espejos rotos y lluviosos jirones” (“Variaciones sobre el tiempo” 266), puesto que el tiempo está hecho de “instantánea eternidad”, de “recintos”, de “fragmentos”, “de galerías del eco”, “cerraduras”, “edades”; tiene la consistencia y fugacidad “de las nubes viajeras”; es también “una burbuja inmóvil, opaca, prisionera de mis vidriosos cielos”. Es un adversario en una lucha en la que él esgrime “los pálidos agujeros del olvido” porque posee “las roncadas maquinarias de la muerte”. Es inevitable, pues, hallar una conexión entre las imágenes de espejos, máscaras y los problemas del tiempo y de la muerte. Tiempo reclama el yo poético para atrapar el amor que huía de ella, amor-desintegración, amor-veneno, sin embargo, dice: “Yo había olvidado de reclamar también la juventud, / la corona del tiempo, el esplendor del alba en el espejo, la cresta de la ola” (“La Sibila de Cumas” 366). El tiempo, que acecha siempre a la memoria en “Pequeños visitantes” (*Mutaciones de la realidad* 403) y que emerge en asaltos fugaces, es metaforizado con “pedazos del paisaje”, “escenas incompletas”, “imágenes arrebatadas al pasar por un golpe de viento”, “retazos del pasado”, todo lo que pueda significar también el deterioro de los recuerdos que minan, corroen, carcomen al yo: “apenas reconozco esas apariciones / en las que ya no soy y los otros si están han perdido la sombra y el color” (403). Es un yo que la enfrenta con una imagen del ayer difusa, “con espejos infieles de episodios casi desvanecidos”. También encontramos una imagen del espejo retenida para siempre: “Pero estaba engarzada por los siglos en un espejo inmóvil [...] el jardín me soñaba” (*Mutaciones de la realidad* 236). Sin embargo, es un caso aislado ya que las imágenes especulares están ligadas a la fugacidad de la vida, de las

cosas, de los seres: “Los paisajes que alguna vez huyeron con alas espejeantes” (“Bloques al rojo, bloques en blanco”, *Mutaciones de la realidad* 237).

Los espejos y las máscaras también son metáforas de la desintegración que conlleva atreverse a hundirse en el propio interior para alcanzar la flor azul de la que hablaba Novalis en *Enrique de Ofterdingen*. El trabajo poético de Orozco es también un intento para encontrar la flor azul del conocimiento de sí y del mundo, algo que solo los poetas pueden alcanzar, con el riesgo que implica caer en “abismos hacia adentro”. Porque luego de ello sucedió que “se rompieron los frascos. / Se astillaron las luces y los lápices. / Se desgarró el papel [...] / Ya todo es al revés de los espejos”. Pérdida de identidad, destrucción, caos, es el precio por atreverse a bucear en el mar interior profundo de la mente, allí donde solo hay “retazos de tinieblas con máscaras de plomo” (“Densos velos te cubren, poesía”, *Mutaciones de la realidad* 263) Allí, donde el tiempo corroe los rostros y las cosas para multiplicarlos en su inexorable transcurrir.

No obstante, otro matiz hallamos en “Esbozos frente al espejo” (*La noche a la deriva* 273) Aquí el yo poético está atado a un modelo cuya imagen le es impuesta. A pesar de ello, migra erráticamente como “fantasmales remolinos”, se dibuja y desvanece continuamente como un espejo, una bruma, una huella furtiva, por “el destino de ser por algo que no soy”. Esta vivencia de un yo evanescente se repite en “Surgen de las paredes” (277): “Y no veo el modelo para encontrar la clave que complete el sentido de mi vida”, quizá porque la poeta encuentra el espejo de su vida en Susy, a quien dedica el poema y a quien parece dirigirse, cuyo yo está en “pedazos”, en “fragmentos”, tal vez, debido “a la confabulación de los espejos” que la atormentaron como imágenes de un destino desdichado. Tal vez, algún día, Susy podrá imprimir “su rostro único en algún cristal”, al menos un instante para que el yo poético pueda reencontrarse: “Olga, la que ya soy” (281).

En “Andante en tres tiempos” (319), el “muestrario de máscaras”, “las imágenes de ayer”, “los espejismos que no se condensaron”, “las ciegas legiones de fantasmas” con sus “huecos anuncios”, “la escarcha que se disuelve”, todas estas imágenes nos sumergen en un mundo inconsistente con el que también compartimos esa condición los seres humanos, hechos de frágil sustancia sometida al tiempo. Así es como el amor parece ser lo único que puede oponerse como escape a la destrucción:

Pero hay algo, tal vez, que logró sustraerse a las maquinaciones de los años, / algo que estaba fuera de la fugacidad, la duración y la mudanza. / Guarda, guarda esa prenda inaltable que cobraste al pasar / tu credencial de amor en la noche cerrada. (321)

En “Catecismo animal” (337), la precariedad de la existencia es expresada por el yo poético con imágenes de destrucción: “duros fragmentos”, “trozos como cascotes insolubles [...] suspendidos en medio del derrumbe”. Esta experiencia desesperanzada de la condición humana se prolonga y se hace creciente en los poemas de los últimos años: en “La abandonada” (347), donde el mundo es “un puñado de arena” sujeto al “azote de la fatalidad”; en “¿Lugar de residencia?” (364), el título con signos de pregunta indica el desconcierto por la realidad y la existencia, “andamiaje que se sostiene en vilo contra lo inalcanzable”, “un lugar inconcluso, ambiguo, insuficiente”; el mundo es un “asilo ajeno, casual, tan inestable”, en el que asoman “máscaras blancas de la ignorancia”.

El movimiento inverso, desde la destrucción y la fragmentación a la unidad, parece revelarse, aunque solo como una engañosa ilusión, en “Punto de referencia”, que también presenta la imagen del espejo: “He juntado vestigios, testimonios que acreditan quién soy, / credenciales irrefutables como un juego de espejos en torno de un fulgor, / certezas como cifras esculpidas en humo” (380). También en “La

corona final”, el yo es “una desnuda cámara de espejos donde nunca hubo nadie, / nadie más que un yo impío cubriendo la distancia entre / una sombra y el deseo” (392).

A medida que avanzamos hacia los últimos poemas, crece la idea de destrucción del ser con imágenes de descuartizamiento, destrozos: “He perdido pedazos de mi cuerpo”, que corresponden al yo poético después de la pérdida del amor, un yo que está sin esperanzas, sin porvenir, “porque él la reservó para después de nunca” (394). En “Tú, la más imposible”, se dirige probablemente a sí misma, abatida por el dolor de la ausencia, el abandono del amado: “Como garra de puma es esta pena, / como sangre que cae a sobresaltos de un adiós a otro adiós” (395). Finaliza con un verso que expresa todo abandono y desolación: “porque nunca, jamás, ninguna recompensa desandaré la pérdida” (394). Tampoco le queda la ilusoria visión a través del espejo y la más pequeña sensación que la presencia del amado le producía, pues no ha sobrevivido en su derrumbe solitario. Ha perdido los aromas, las risas, el aliento tibio, la dicha que la acompañaban a cada momento. En su desamparo solo puede decir: “Y ya no puedo hablarte a través del espejo, como siempre, / como cuando cambiábamos sonrisas y secretos sólo con las imágenes hermanas, / sólo con los reflejos” (397).

A la pena anterior se agrega la abrumadora experiencia de la angustia existencial, de la falsa apariencia del mundo y de los seres que son “apariciones en las que ya no soy y si los otros están, han perdido la sombra y el color”, “espejos infieles de episodios casi desvanecidos”, “humaredas”, “vanas emanaciones” son los términos con que la poeta metafORIZA la fragilidad de la existencia humana acuciada por “los pálidos reflejos de la soledad” (“Pequeños visitantes” 403). No obstante la decepcionante realidad de la condición del mundo y de los seres, Olga Orozco desea que dicha realidad se revele tal cual es, sin engaños, sin velos que la disimulen, por eso pide a Dios en los versos finales de “Espejo en lo alto” (405), poesía dedicada a Alberto Girri: “Señor: / Haz

que tu hijo sea como el más incontaminado de todos tus espejos / y muéstrale las cosas así como él quería, / tales como son”. Para un poeta no valen los engaños; la verdad de la existencia, de las cosas, lo acucia permanentemente, por eso prefiere “los espejos trizados del amor” (“¿La prueba es el silencio?” 408).

La angustia existencial del yo lírico se dilata con la dolorosa experiencia personal del fracaso amoroso cuyo motivo quiere conocer: entonces, “busca entre vidrios rotos la llave del error”, “la cifra del fracaso”, presintiendo que la muerte se acerca y que los padres asisten a su destino final: “mamá, papá, recogieron los dados”. Ya no importan los espejos porque nada tendrán que reflejar: “bórrate ya, espejo infamatorio, espejo usurpador” (“Se levanta en la noche y anda” 410). En medio de la desolación, el yo poético recobra la ternura de las figuras familiares como refugio a la desilusión y a la angustia de la existencia. Recupera también los yo del pasado y los que le aguardan (“Quienes rondan la niebla”).

## Conclusión

Olga Orozco manifiesta la tragedia de la humanidad que ha perdido la unidad con el universo, ruptura que ha significado la fragmentación del yo y del cosmos cuyas metáforas son la máscara y el espejo roto, cuencos vacíos, cáscaras, que señalan su propia vacuidad, su nada. Estas metáforas aluden también a la pulsión erótica y a la pulsión de muerte, ejes de la poesía de Olga Orozco que se evidencian desde el primer libro de 1946, *Desde lejos*: “la niña del espanto que escucha [...] las lentas voces de los desaparecidos”; “yo conozco [...] esas dóciles máscaras” (27). El segundo libro, *Las muertes*, en su último poema, “Olga Orozco”, el yo poético se refiere a un “despiadado amor” y de ella misma dice: “aquella que se buscaba en mí igual que en un espejo de sonrientes

praderas” (101). En los últimos poemas, la figura del espejo, frente al que el yo poético reúne pasado y presente, se constituye en una barrera infranqueable que separa a dicho sujeto poético del ser amado y de los fugaces momentos felices vividos que ahora son solo recuerdos porque el abandono de ese ser la ha arrojado a la soledad: “Aquí, frente al espejo, yo, la inevitable: una imagen en sombras y toda la soledad multiplicada”. La muerte del amor es el comienzo de la propia muerte que tiene su umbral en la soledad. Para conjurar soledad y muerte, invoca a las figuras familiares protectoras y amorosas. La creencia en Dios, en la amistad y en el amor (463) y el carbón encendido de su existencia no solo la hacen rica, sino que también la vuelven dichosa.

## Referencias bibliográficas

- Aragón, Louis. *Colages*. Madrid, Síntesis, 2001.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Buenos Aires, Alianza, 1994.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1997.
- Cohen, Ester. “Genealogía del concepto de subjetividad”. *Ensayo y subjetividad*, compilado por Marcelo Percia, Buenos Aires, Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Buenos Aires, 1998, pp. 3-7.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires, Sudamericana, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Salvo el crepúsculo*. Buenos Aires, Alfaguara, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Imagen de John Keats*. Buenos Aires, Alfaguara, 1996.
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Madrid, Visor, 1991.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015.
- Freud, Sigmund. *Introducción al psicoanálisis*. Madrid, Alianza, 1979.
- Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona, Lumen, 1981.

- Lefebvre, Henri. *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Legaz, María Elena. *La escritura de Olga Orozco. Una lección de luz*. Buenos Aires, Corregidor, 2010.
- Mallarmé, Stéphane. *Poésies*. Paris, Gallimard, 1998.
- Merleau-Ponty, Maurice. *El mundo de la percepción*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Mignolo, Walter. "La figura del poeta en la lírica de vanguardia". *Revista Iberoamericana*, n.º 118-119, enero-junio 1982, pp. 131-148.
- Orozco, Olga. *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*. Buenos Aires, Celtia, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Poesía completa*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012.
- Schnaith, Nelly. *Paradojas de la representación*. Madrid, Café Central, 1999.



# Olga Orozco: sujeto creador y creación poética

JORGE WARLEY<sup>1</sup>

En el último período los comentarios críticos y periodísticos han buscado nuevos abordajes de la obra de Olga Orozco. Por un lado, ha comenzado a resaltarse su carácter regionalista, en atención al lugar de nacimiento de la escritora y la temática de algunos de sus libros, en particular la novela *También la luz es un abismo*, de 1995. Por otro lado, y con más fuerza, el carácter femenino de su escritura; las miradas “de género” ponen el énfasis en algunos de sus “personajes” (la niña, la maga), el ángulo de su reflexión sobre el quehacer artístico, la cercanía con mujeres escritoras de la fuerza de Alejandra Pizarnik y hasta la compilación de sus misceláneas publicadas en la revista “para mujeres” *Claudia*, que vio la luz en 2012. Pero la lectura crítica mayoritaria sobre los escritos de la poeta de Toay sigue siendo otra y la persigue casi desde sus primeras publicaciones.

Orozco nació en 1920 y su libro inicial se editó en 1946 con el nombre *Desde lejos*. Esas fechas, más su participación en revistas como *Canto* y ciertas variantes estilísticas y temáticas que se repiten desde sus primeros versos (la noche como espacio privilegiado de la creación artística, la insistencia en un sujeto lírico fuerte) hicieron que se la estimara como parte del “neorromanticismo” o la “Generación poética del cuarenta”, espacio que compartiría con artistas tan disímiles como Vicente Barbieri, Alberto Girri o Alfonso Sola González, entre otros. Casi al mismo tiempo,

---

<sup>1</sup> Universidad Nacional de La Pampa, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

la estructuración de sus textos a partir de la innovación formal, el ritmo que se acelera o ralentiza en torno a imágenes audaces e imprevistas, las asociaciones y enumeraciones “ilógicas”, más la amistad con artistas como Enrique Molina y la aparición de algunos de sus escritos en la revista *A Partir de Cero*, casi obligaron a llamarla “surrealista”. Si el primer surrealismo criollo se puede encontrar ya en la “Generación del veintidós” y poetas como Oliverio Girondo, y a fines de la década del veinte Aldo Pellegrini daba a conocer la pionera revista *Qué*, dos décadas más tarde era dable esperar un surrealismo rioplatense más maduro y estilizado, no uno que obedeciera sin más a los manifiestos de André Breton.

Se trata, en definitiva, de clasificaciones y criterios de organización que durante mucho tiempo alimentaron el quehacer de los teóricos e historiadores del arte y la literatura, y su obsesión por “cortar” en épocas y generaciones como un obligado primer acercamiento ordenador al territorio infinito y heterogéneo de los productos del arte. Un acomodamiento que (quizás como toda operación crítica) encima virtudes y defectos, pero que, una vez establecido, resulta imposible de evitar.

Pero basta repasar algunas constantes del conjunto de la obra orozquiana para advertir hasta qué punto, a contrapelo de la intención antes mencionada, sus prosas y poesías fueron lanzadas como flechas hacia el pasado buscando tentar en la figura del poeta y la creación del arte la unicidad propia de un universo que tiene los mismos años que la cultura de los hombres. A partir de tal constatación las distancias se acortan, las diferencias absolutas ceden. “La lírica antigua y la moderna tienen, con todo, algo en común: [...] en ambos casos la expectativa no se dirige al reconocimiento de una realidad representada y que se conoce o se ha vivido, sino a la manifestación de aquello que es diferente al mundo de nuestra experiencia cotidiana. [...] La experiencia de la lírica siempre nos saca fuera el ámbito de las realidades de la vida cotidiana e histórica”, escribió Hans-Robert Jauss (380), para caracterizar, con trazo grueso, la experiencia de

lectura que la poesía instauro. Es decir que, si se despliega su reflexión, la búsqueda de los modernismos –de la corriente simbolista en adelante– con su desparramo en la página, la “adopción” de la escritura y la dimensión visual, el verso libre, las diversas formas de la “prosa poética”, logran que la poesía se exhiba en apariencia como radicalmente opuesta a la lírica tradicional, pero, ni bien se rasca la superficie, la esencia se muestra bien diferente. En realidad, el pensador alemán no hace más que matizar la tradicional idea aristotélica de que la lírica –toda ella, antes y ahora– está “condenada” a la imperfección de la primera persona, el yo, la propensión expresiva, que desplazan aquello que, para el autor de la *Poética*, distinguía al arte mayor: la mimesis.

Si se sigue la frase de Jauss, se puede concluir que, después de que la irrupción de las vanguardias históricas impusiera un corte, un abismo entre la tradición y la creación estética contemporánea, las décadas siguientes de alguna manera fueron atenuando la proporción de aquel rompimiento y restableciendo –al menos para el lector atento– los puentes de la continuidad. En ese espacio de oscilaciones se encuentra la poesía de Olga Orozco.

En sus *Cantos a Berenice*, de 1977, para tomar un primer y bien significativo ejemplo, la poeta sorprende con imágenes imprevistas que rompen la línea del texto para imponer a la lectura el sobresalto propio de las ilustraciones vanguardistas (“un miserable paraíso de momias de ratones”), pero, de inmediato, sobreviene la paciente tarea del zurcido (“anudar con tiernos ligamentos los huesecitos dispersos”), que completa el presente y lo vuelve historia (“interrogar con causa a esas escoltas de genealogías”). El gato llamado Berenice –como en las antiguas Grecia y Macedonia, y en Edgar Allan Poe– se vuelve también el sonriente felino fantasma de Chesire, Babel, un “murciélago anterior al diluvio”, los dioses egipcios, Isis, Osiris, Homero, la Reina Blanca, “Kipling, Mallarmé, Carroll, Eliot, Baudelaire”. El

movimiento de las asociaciones más que la libertad busca “anudar” también una “genealogía” que se extiende como una suerte de eco infinito.

Así, los diecisiete poemas de los *Cantos a Berenice*, que lloran en lo inmediato el fallecimiento de la mascota, persiguen al animal antes que en la memoria personal a través de sus vagabundeos por la cultura occidental, como si pretendieran dar testimonio de que la perduración a lo largo de los siglos es la mejor prueba de su naturaleza de arquetipo. El gato –como símbolo, como significante– no se deja atrapar, retrocede, salta épocas y civilizaciones, y en su escape deviene historia y cultura, divinidad que imanta un vertiginoso conjunto de predicaciones propias de su eternidad. “Perpetua guardiana, Berenice” son las tres últimas palabras del libro y a la vez el testimonio del carácter trascendente de las criaturas poéticas: la trascendencia como exorcismo de la mortalidad.

En el prólogo a la *Poesía completa* de Olga Orozco publicado por la editorial Adriana Hidalgo, Tamara Kamenszain señala la “pulsión de muerte” como eje fundamental de los textos de la poeta de Toay; pero también indica de qué modo “la cualidad de las alusiones a la muerte va cambiando a través de los diferentes libros, al mismo tiempo que cambia el modo en que la hablante se concibe a sí misma” (Kamenszain 8). Como el gato, tampoco la muerte se deja poner el cascabel del sentido último, la clausura. Quizás, entonces, pueda concluirse que no es la muerte el tema central de la poética de Orozco, sino, como se dijo, su trascendencia, es decir, su imposibilidad. En las palabras que se pueden recoger en una de las muchas entrevistas que concedió Orozco sostiene que la memoria y la poesía le significaban “armas contra el tiempo y la muerte; le voy echando poemas a la muerte para sobornarla” (Boccanera 6).

En los términos de Luis Martínez Cuitiño, “La visión de Olga Orozco [...] tiene mucho de mirada desde la eternidad y posee los atributos de lo que podría ser una mirada divina. Una mirada o una memoria donde todo permanezca

unido, recuperado” (3). Apartada la muerte, la captura del todo no supone sin embargo una figura abstracta, metafísica, que “ahoga” la realidad o la sustituye; la totalidad no necesariamente conjura con su mitificación la rotura, lo diferente, la imperfección. La poeta sintetiza:

No niego la realidad sin más alcances y con menos fisuras  
 que una coraza férrea ciñendo las evaporaciones del sueño  
     [y de la noche  
 o una gota de lacre sellando la visión de abismos y paraísos  
     [que se entreabren  
 como un panel secreto  
 por obra de un error o un conjuro.  
 (Orozco “Mutaciones de la realidad”, en *Mutaciones de la realidad* 9)

De igual modo a como en el comienzo se subrayó el inestable equilibrio entre la tradición y la vanguardia en los poemas de Orozco, ahora la tensión se descubre entre la propensión hacia una totalidad primigenia y la evidencia de sus quiebres e imperfecciones.

### Creación poética y pensamiento mágico

Las historias de la cultura observan que, como fenómeno propio de la modernidad, el arte y la literatura se fueron distanciando de las exigencias de racionalización que se apoderaban del ámbito de la ciencia, la economía y la administración social. Se trataba, en definitiva, de una manera de encontrar un espacio propio. Respecto al carácter fundante de ese proceso de autonomización, se suele citar la cosmovisión que la escuela romántica trajo consigo.

La recuperación del espacio simbólico de la noche, las formas más primitivas de la religiosidad popular, las asociaciones del artista con el hechicero y el demiurgo, la necesidad artística de una moralidad propia ajena al juicio de los simples mortales y que se proyecta hacia un más allá

trascendente son algunas de las características propias del espíritu del romanticismo. Las corrientes estéticas posteriores, desde el simbolismo hasta las diversas modulaciones de las vanguardias históricas, siguieron el camino agregando mojonos, cruces propios y también herejías. El surrealismo, que irrumpió en Europa mientras cesaba la Primera Guerra Mundial, puso el acento en la capacidad de la creación estética para conjurar los contrarios que la lógica cotidiana (y la tradición artística) se han empeñado en separar; en la “realidad” hay mujeres y hay cajones como entidades separadas, en los cuadros de Salvador Dalí hay mujeres-cómodas con cajones que emergen de sus estómagos y sus pechos. El poema, según escribió Paul Éluard en un verso siempre citado, posibilita que la tierra sea “azul como una naranja” (título del poema número siete de *L'Amour la poésie*, de 1929); en el arte, como en las sociedades “primitivas” el pensamiento es mágico, pero las vanguardias supieron postular una magia muy especial, la cual, como la técnica del collage o el procedimiento del montaje, despedaza al mundo para devolverlo de inmediato, desfigurado.

Los futuristas rusos supieron mofarse de la porfía trascendentalista con que se internaron en los territorios de la literatura sus progenitores, los simbolistas. Tenían la convicción de que la magia de la poesía era, en definitiva, un asunto más cercano y fabuloso: un astuto acto de prestidigitación con palabras. Alguna vez Olga Orozco, descendiente criolla de la prole surrealista, frente a la pregunta acerca de qué lugar ocupaba la magia en su vida cotidiana contestó del siguiente modo:

Como no me avergüenza tener una mentalidad animista, al igual que los pueblos mal llamados “primitivos”, puedo decir que la magia de un modo u otro, se ha infiltrado en mi casa en todos los rincones. Está en los rituales con que dispongo los zapatos para que mis pasos no se traben, en la intención con que preparo comidas para beneficiar a mis amigos, en las

negras imágenes que dejo correr con el agua hacia el desagadero y hasta en la ráfaga de felicidad que envió a la distancia soplando colores fantásticos. (Peliaric “Si me quieres mirar”)

No interesa aquí la elección por la magia en los términos de una inclinación personal, sino más bien como fuente incesante que nutre de contenidos y formas el quehacer poético, y posibilita, a la vez, adentrarse en una tradición. Al respecto, vale enfatizar que la cita anterior no es una excepción; en múltiples artículos y entrevistas ha ligado Orozco su gusto por el misterio, la magia y la trascendencia a aquellos artistas que –aunque en algunos casos los separaban los siglos y muchos kilómetros– consideraba los pares con que entablaba un permanente y fértil diálogo creativo. Se podrían colocar en ese círculo *El pesanervios* y *El omblijo de los limbos* de Antonin Artaud (“De lo que es el Yo, yo no sé nada. ¿La conciencia? Una repulsión espantable de lo innominado, del mal urdido, pues el YO viene cuando el corazón lo ha poseído por fin, lo ha elegido, lo ha arrancado fuera de esto, para aquello”); Henri Michaux y *La vida en los pliegues* o el *Conocimiento por los abismos* (“Sopla un viento tremendo. / No es sino un pequeño agujero en mi pecho, / pero sopla en él un viento tremendo”); quizás a René Daumal y su *Monte análogo* y *El contracielo*<sup>2</sup>. Pero los intercambios pueden remontarse, según la propia palabra de Orozco, hasta el místico *Cántico espiritual* y la *Noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz (“Y es de tan alta excelencia / aqueste sumo saber, / que no hay facultad ni ciencia / que la puedan emprender; / quien se supiere vencer / con un no saber sabiendo, / irá siempre trascendiendo”) o *Las moradas del*

---

2 Obras de aquel que escribió en su nota suicida de los diecisiete años: “Me intereso por la poesía (matiz ‘poetas malditos’), por la filosofía (matiz ‘ocultismo’), de la misma manera que mis compañeros, de formación religiosa, se inclinan hacia el satanismo”, unos años antes de enfrentarse con el mismísimo líder del surrealismo, André Breton, en los tiempos del Segundo manifiesto surrealista, de 1930, a quien juzgaba excesivamente materialista y político (“René Daumal: resumen de su vida”).

*castillo interior*, piezas lírico-religiosas de la española Santa Teresa de Jesús (“Mira que el amor es fuerte: Vida no me seas molesta; mira que sólo te resta, para ganarte, perderte; venga ya la dulce muerte, venga el morir muy ligero, que muero porque no muero. Aquella vida de arriba es la vida verdadera, hasta que esta vida muera, no se goza estando viva: muerte, no me seas esquiva; viva muriendo primero, que muero porque no muero”). Porque debe quedar claro que, si bien al comienzo se señalaron con mayor intensidad el romanticismo y las vanguardias, en realidad, el tapiz que Orozco trama reúne hebras que provienen de toda la historia del arte, aun cuando en un poema o libro particular necesariamente se ilumine una u otra figura.

De cualquier manera, en algunos poemarios de Orozco ese componente mágico aparece destacado de manera particular y facilita, por lo tanto, juzgar el “uso” que Orozco realiza del él. Así ocurre en *Los juegos peligrosos*. El poema que abre el conjunto, titulado “La cartomancia”, constituye casi un programa de lectura. En él, a través de las figuras míticas que se reúnen convencionalmente en el mazo de cartas del tarot, encuentra la poeta las claves de la proyección simbólica propia del arte, ese conjunto difuso de los misterios que acechan amenazantes:

Oye ladrar los perros que indagan el linaje de los sombras,  
 óyelos desgarrar la tela del presagio.  
 Escucha. Alguien avanza  
 y las maderas crujen debajo de tus pies como si huyeras sin  
     [cesar y sin cesar llegaras.  
 Tú sellaste la puerta con tu nombre inscripto en las cenizas  
 de ayer y mañana. Pero alguien ha llegado...  
 (Orozco *Las muertas. Los juegos peligrosos* 41)

Esa presencia que late son los signos del Mundo, del Ángel, el Demonio, el Loco, la Muerte, el Emperador, la Luna, el Sol, el Carro, la Justicia, el Destino... En fin, los

habitantes que nos muestran un fugaz segundo para que el lector intente atraparlos en vano entre escenografías mitológicas; porque –según la propia Orozco ha explicado–:

el mito está latente en nuestra subconciencia y aparece en muchísimos actos y consideraciones bastante cotidianas. [...] El mito está en el comienzo de toda cultura y sus itinerarios se confunden luego; es una lástima. Reinarían la inocencia, la imaginación, la fraternidad, los altos valores y la fe en lo maravilloso. (Peliaric “Si me quieres mirar”)

O en palabras de uno de sus prologuistas: “un itinerario poético que es cifra del deseo y ola nocturna, donde coinciden el encantamiento y la revelación, la nostalgia del origen y la alquimia del lenguaje”, sintetizó Horacio Zabaljáuregui en su introducción a la selección *Relámpagos de la invisible* (1998).

En un reportaje realizado por Jorge Ricardo Alucino (“Poeta, contra la agonía de la luz”), en ocasión de la aparición de su libro *La noche a la deriva*, Olga Orozco confesaba:

Si yo no creyera en el poder de la palabra no escribiría. He dicho muchas veces que la poesía como liberación –en el sentido de trascender limitaciones– y como conocimiento –en el sentido de trascender lo manifestado– es lo que impulsa fundamentalmente el acto creador. De allí a suponer que intento desentrañar enigmas como ecuaciones y establecer códigos conceptuales para clasificar en sistemas los diversos misterios hay una enorme distancia. [...] Yo no creo que en la poesía la penetración de un símbolo excluya todas las otras interpretaciones; creo que cada una es como una epifanía, una aparición reveladora que abre nuevas puertas hacia la trascendencia. Más bien, entonces, cada descubrimiento subraya lo imponderable y multiplica el estremecimiento del misterio.

El proyecto creador, entonces, se toca con la magia y el misterio en el punto en el que el sentido se abre hacia la labor de la interpretación. Como quien crea, también el lector deberá internarse en el bosque de los significados

inestables, desequilibrados por el peso de su multiplicidad y el don del encantamiento. Una vez más, y según la perspectiva, tradición y/o modernismo.

Cono sostiene Jacques Derrida (“Che cos’è la poesia?”), el poema no soporta la pregunta. Inatrapable la respuesta, la pregunta “¿qué es?” solo puede ser contestada por la prosa. Así el sujeto que enuncia:

Llamarás desde ahora poema a una cierta pasión de la marca singular, la firma que repite su dispersión, cada vez más allá del logos, ahumana, doméstica apenas, no reapropiable en la familia del sujeto: un animal convertido, hecho un ovillo, vuelto hacia el otro y hacia sí, una cosa en suma, y modesta, discreta, cerca de la tierra, la humildad que tú apodas, transportándote así en el nombre más allá del nombre, un erizo catacrético, todo flechas afuera, cuando este ciego sin edad oye pero no ve venir la muerte.

Sin sujeto, quizás hay poema y que se deja, pero yo no lo escribo nunca. A un poema yo no lo firmo nunca. El otro firma. El yo está solamente a la llegada de ese deseo aprender *par coeur*. Tenso para compendiarse en su propio apoyo, de este modo sin apoyo exterior, sin substancia, sin sujeto, absoluto de la escritura en sí.

La cercanía, por momentos la yuxtaposición entre los conceptos de poesía y magia es ancestral; la mixtura seguramente se pierde en los orígenes mismos del arte, allí donde la música y la literatura oral se funden con prácticas rituales y religiosas. Se podría decir que, en su desarrollo histórico, a través de los siglos y las culturas, los diferentes movimientos poéticos y poetas no han hecho más que modalizar dicha hibridación; jugar a veces con sus matices y otras ocasiones tentar el filo de proyecciones más ambiciosas. Tanto para los románticos como para la corriente simbolista la magia, a través tanto de su temática como de sus figuraciones, actuaba como una suerte de sostén de la propensión metafísica, mística, ayudaba a abrir las puertas de la trascendencia. La mayor de las vanguardias históricas se burló

de tal desmedida ambición y propició que el encanto se proyectara sobre lo más cercano, que la magia se adueñara de los objetos y las criaturas que habitan el mundo, para sacudirlos hasta que se convirtieran en irreconocibles.

Se puede subrayar entre las líneas de sus célebres manifiestos que la escuela surrealista que se lanza salvaje a la arena cultural europea en el período de entreguerras del siglo pasado busca recuperar por este camino las resonancias mágicas para el gran arte. Cavando en los márgenes que ocupan las “literaturas menores” (las tarareos del sin sentido de las tonadas de cuna, la literatura llamada “infantil”, las canciones populares del absurdo y la imaginería del doble sentido y la obscenidad, los exóticos cuentos populares, también de las hipérboles sensacionalistas de los pasquines periodísticos) los surrealistas devolvieron al quehacer poético las luces de lo maravilloso.

Los surrealistas tematizaron el “maravilloso moderno”, y un poco más tarde se volvió “maravilloso cotidiano”. Michel Leiris (*Le Merveilleux*) pergeña una especie de historia de lo maravilloso que no logra finalizar, pero en uno de sus capítulos, que dedica a los surrealistas, sostiene que las características de lo misterioso, ambiguo e impreciso hacen que “maravilloso” y “surreal” se emparienten como sinónimos.

“Magia cotidiana” también da título a un ensayo de André Breton. Fue recogido en el volumen homónimo, una selección de textos donde abunda la relación magia/arte, magia/literatura (Breton, *Magia cotidiana*). En estos escritos Breton incluso relaciona la magia con la astrología, dado que ella –dice el autor de *Najda*– desde tiempos ancestrales es dueña del misterio, de los más altos secretos del mundo. Por eso, la astrología, como la poesía, no solo exigiría una consagración total por parte de los iniciados, sino que además requiere el aprendizaje de la lectura de los signos de predestinación que en las cosas está enterrado.

Se trata, en consecuencia, de una magia primitiva, totémica. “Los surrealistas, con seguridad, están menos sobre las huellas del alma que sobre las de las cosas. En el matorral de la prehistoria buscan el árbol totémico de los objetos”, escribió Walter Benjamin (“Onirokitsch” 113). El pensador alemán estableció como lógica consecuencia de su afirmación la relación de esa “intensidad” de los objetos con los quehaceres del sueño; el poeta es, finalmente, quien ha optado por convertir el sueño en quehacer estético, práctica profesional, trabajo:

En *Vague de rêves* cuenta Louis Aragon cómo se propagó en París la manía de soñar. Los jóvenes creían haber descubierto el secreto de la poesía, cuando en realidad no hacían otra cosa que abolirla, a la par que las fuerzas más intensas de la época. Saint-Pol Roux colocaba antes de irse a dormir por la mañana temprano un cartel en su puerta: *Le poète travaille*. (Benjamin “Onirokitsch” 113)

En su descendencia rioplatense estas nociones fueron adquiriendo una coloratura particular para teñir sus mitologías creativas. Hasta puede establecerse una relación no buscada entre los solemnes y atemorizantes cartones del tarot mencionados por Orozco y la grasienta baraja española con que en los boliches se juega al truco. Escribió Jorge Luis Borges (“El truco” 15) en su libro inicial:

Cuarenta naipes han desplazado a la vida.  
Pintados talismanes de cartón  
nos hacen olvidar nuestros destinos  
y una creación risueña  
va poblando el tiempo robado  
con una mitología casera.

Frente a los naipes del juego macho en el que se grita golpeando la mesa, la autora de *Museo salvaje* optó por la inefable hermenéutica femenina de lo porvenir, el arte de las magas y las brujas, las hijas de Casandra. Pero las cifras

del azar y el destino son comunes, y sobre todo la invención (la necesidad) de una “mitología casera”, propia. Una mitología, en definitiva, que se constituye en el entramado de un limitado conjunto de figuras temáticas (simbólicas) que se relacionan entre sí pero, sobre todo, se reiteran, insisten en su significación. Como ha señalado Michel Rifaterre (citado por Domínguez Caparrós 90) en su ensayo “Sémantique du poème”: “La función referencial en poesía se ejerce de manera horizontal, de significante en significante; el lector percibe que ciertos significantes son variantes de una misma estructura”. O más directamente:

Se trata ni más ni menos que del principio de repetición, del ritmo, en sentido amplio, del que hablaba I. Lotman [...]. En poesía, la organización de los signos tiende a la repetición y a que esta repetición sea significativa. (Domínguez Caparrós 88)

De ese modo, toda poesía es una insistencia. Una insistencia de sonidos, de palabras, de figuras, de temas y escenografías, de tonos y de formas. Es esa insistencia, en definitiva, la que alimenta a una poética de su carácter hipnótico, y la que funde también la fragmentación del sujeto poético en múltiples personajes en el caldero de la unicidad del yo.

La insistencia, entonces, antes que el exceso. El último poema de *Las muertas* es una ficción autobiográfica que lleva por nombre el de su autora (“Olga Orozco” *Las muertas* 37-38). En él, “Yo, Olga Orozco” está muriendo, profetiza que solo la sobrevivirán “la magia y los ritos”, “unos gestos dispersos entre los gestos de los otros”, poco: una “humareda”. Ella, la muerta, ajena en el final a toda trascendencia, muere una muerte que “no tiene descanso ni grandeza”; y al mismo tiempo se convierte en testigo irónico de aquellos quienes creyendo ser dueños de cielos e infiernos “son

ahora una macha de humedad” en la pared. Obligadamente humana porque “hay una ley más honda y más oscura que los cambiantes sueños”.

## Referencias bibliográficas

- Artaud, Antonin. *El pesanervios. El ombligo de los limbos*, traducción de Antonio López Crespo. Buenos Aires, Aquarius, 1972.
- Aulicino, Jorge Ricardo. “Poeta, contra la agonía de la luz”, *Clarín*, “Cultura y Nación”, Buenos Aires, jueves 31 de enero de 1985.
- Benjamin, Walter. “Onirokitsch”. *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, traducción de Ricardo Ibarlucía, Buenos Aires, Manantial, 1998, pp. 111-114.
- Boccanera, Jorge. “Las dos caras de Olga Orozco”, “Caldenia”, suplemento cultural de *La Arena*, Santa Rosa, domingo 23 de septiembre de 2012.
- Borges, Jorge Luis. “El truco”, *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires, Imprenta Serantes, 1923.
- Breton, André. *Magia cotidiana*, traducción de Consuelo Berges. Madrid, Fundamentos, 1975.
- Derrida, Jacques, “Che cos’è la poesia?”, *Poesia*, vol. I, n.º 11, Italia, noviembre de 1988, traducción de Jorge Santiago Perednik, *Derrida en castellano*, <http://bit.ly/31uDFye>.
- Domínguez Caparrós, José. “Semiótica de la poesía”. *Introducción a la semiótica*, coordinado por Antonio Sánchez Trigueros y José Rafael Valles Calatrava Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1991, pp. 73-94.
- Eluard, Paul. *L’Amour la poésie* [1929]. París, Gallimard, 1992.
- Ferrario Aquiles y Jorge Lebedev. “René Daumal: resumen de su vida”, René Daumal, *Clavículas de un gran juego poético*. Buenos Aires, Compañía General Fabril, 1972.

- Jauss, Hans-Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus, 1986.
- Juan de la Cruz, San. “Noche oscura del alma”, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1994, pp. 241-585.
- Kamenszain, Tamara. “Prólogo”, *Poesía completa*, Olga Orozco. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012, pp. 7-18.
- Leiris, Michel. *Le Merveilleux*, edición de Catherine Maubon. Bruselas, Didier Duvillez Éditeur, 2000.
- Martínez Cuitiño, Luis. “Nostalgia de la totalidad”, “Cultura y Nación”, suplemento cultural de *Clarín*, Buenos Aires, jueves 31 de enero de 1985.
- Michaux, Henri. *Conocimiento por los abismos*, traducción de Aurora Bernárdez. Buenos Aires, Sur, 1972.
- Orozco, Olga. *Las muertes. Los juegos peligrosos*. Buenos Aires, Losada, 1972.
- . *Cantos a Berenice*. Buenos Aires, Sudamericana, 1977.
- . *Obra poética*. Buenos Aires, Corregidor, 1979.
- . *Mutaciones de la realidad*. Buenos Aires, Sudamericana, 1989.
- Orozco, Olga e Iván Marcos Perlicaric. “Si me quieres mirar. Siete encuentros con Olga Orozco”, *Cruz del Sur. Revista de Humanidades*, vol. IV, n.º 9, 2014, pp. 11-181.
- Teresa de Jesús, Santa. *Las moradas del castillo interior*, edición y prólogo de Guillermo Suazo. Madrid, Edaf, 2015.
- Zabaljáuregui, Horacio. “Introducción”, *Olga Orozco, Relámpagos de lo invisible*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 7-16.



**Entre el cuerpo  
y la muerte: la muda  
intemperie**



# Una comunidad inoperante

## Sobre Las muertes de Olga Orozco

DENISE LEÓN<sup>1</sup>

### Introducción

El punto de partida es un dato: una mujer se suelta del personaje a representar y encuentra en la poesía una noche donde baten las alas todos los juegos peligrosos y los muertos, furiosos y tristes, le susurran historias para que las cante. Olga Orozco nace en 1920 en un pueblo pequeño de La Pampa castigado por el viento y la soledad. En un país que es la otra Argentina, esa que no es Buenos Aires y es todo lo demás. En un gesto que anuncia y anticipa su trayectoria, su primer libro se llama *Desde lejos* (1946) y señala una resistencia, una distancia, un ruido que se produce cuando intentamos circunscribir su producción poética a lo que la crítica literaria argentina ha llamado la generación del 40. Como señala explícitamente la propia Orozco en una entrevista con Jill S. Kuhnheim citada por Tina Escaja:

Siempre negué la existencia de tal generación. Si por generación entendemos no solamente un conjunto de personas contemporáneas, ligadas por una vocación común, que disponen de los mismos escasos medios de difusión y se reúnen para fundar otros, diría que existe una compacta y definida generación del 40. Pero creo que estos elementos no bastan

---

<sup>1</sup> Universidad Nacional de Salta, Universidad Nacional de Tucumán, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET, Argentina.

para autorizar el uso de tal rótulo, como no basta el color de la envoltura ni el lugar ni el momento del canto para clasificar las especies zoológicas. (1989: 178)

Al ensayar una aproximación a ese “conjunto de personas contemporáneas, ligadas por una vocación común” más que visualizar un sujeto colectivo, nos encontramos, en realidad, con una serie de nombres que no se afilian a un único linaje filosófico o movimiento artístico y que, lejos de constituir un grupo articulado, se inscriben en retóricas y proyectos muy diferentes. Pero, si de todos modos se insiste en señalar la existencia de esta generación, podríamos afirmar que los historiadores de la literatura la imaginan arrasada por el duelo de lo que no fue y versada en las desgracias de lo que vendrá. Hay una órbita semántica signada por la muerte. Condicionada tanto por el colapso y la institucionalización de las vanguardias como por los efectos de las dos guerras mundiales y la Guerra Civil española, se habla de un “sentimiento posapocalíptico” (Escaja 1998: 33) en esta generación que se clava como un dardo envenenado en las nociones vigentes acerca de lo humano y el humanismo como discurso dominante en las culturas de Occidente. La especificidad de la vida parecería estar en el conflicto, siempre renovado y siempre perdido de antemano, contra la muerte; y la muerte aparece no ya como un enemigo exterior al que finalmente resulta imposible vencer, sino también, y al mismo tiempo, como un rumor sordo que acompaña cada momento de la vida hasta alcanzar la victoria final.

Hechas todas las salvedades del caso podemos encontrar, sin embargo, en la obra poética de Olga Orozco algo (o mucho) de esa dirección obsesiva y unidireccional que apunta siempre hacia lo nocturno, hacia la sed que no se colma y la orfandad, hacia ese umbral oscuro donde, una y otra vez, los vivos y los muertos se tocan cuestionando los límites y las gestiones en torno a las vidas que pueden ser lamentadas tal como lo entendió Judith Butler. En ese

sentido, este ensayo se propone indagar sobre los modos en que *Las muertas* (1952), el segundo libro publicado por Orozco, llevará a cabo una operación poética que le permite construir una comunidad con los muertos o los ausentes. Este texto reúne diecisiete poemas dedicados a distintos personajes literarios muertos que provienen de obras de William Faulkner, Rainer Maria Rilke y Charles Dickens, entre otros. Podríamos afirmar que trabaja sobre una tradición hegemónica masculina, y se cierra con un poema epitafio donde la propia Orozco juega a inscribirse en ese panteón de muertos literarios célebres.

Para avanzar sobre aquello que ata a estos poemas tempranos –pero que se proyecta sobre toda la obra posterior de la escritora de Toay– voy a partir de dos hipótesis relacionadas. En primer lugar, resulta significativo para la indagación que propongo que *Las muertas* funcione como un sistema de incrustaciones concéntricas de las que se desprende una idea de comunidad no basada en la propiedad o en la apropiación, sino más bien en la vulnerabilidad, el duelo y la falta. Como si solo fuera posible construir una pertenencia, un nosotros a partir de la experiencia de pérdida. Así, y en segundo lugar, la poesía se construye como un arte de lo precario, del desastre, pero también como un ejercicio de resistencia. En *Las muertas*, Orozco convoca, de alguna manera, a los escritores admirados de su panteón para articular la voz propia, pero, al mismo tiempo, se inscribe o se infiltra como muerta en una tradición exclusivamente masculina. Ese cuerpo femenino es el de una “aparecida” que, con su voz “ronca y llorada”, levanta desde el túmulo el signo poético para releer la tradición literaria desde la propia historia.

## Unos muertos cuyos huesos no blanqueará la lluvia: la comunidad inoperante

No resulta casual que un libro de poemas que imagina la posibilidad de una comunidad sobre la base de la vulnerabilidad y la pérdida lleve un título en plural. No se trata de “la muerte”, sino de “las muertes” numerosas y sucesivas que se encadenan en cada una de las vidas que vivimos. “Somos tantos en otros, que acaso es necesario desenterrar del / fondo de cada corazón el semblante distinto, / la bujía enterrada con que abrimos las últimas tinieblas” afirma el yo lírico en “Lievens” (Orozco 2012: 89). Justamente, como señala Judith Butler, es frente a la muerte y al duelo que los sujetos se ven obligados a tomar conciencia de su vulnerabilidad constitutiva, de los lazos que los desintegran y desafían la versión de sí mismos como sujetos autónomos. Esos otros que saturan el discurso “con signos de descomposición (Butler 2009: 49) y nos enseñan la sujeción a la que estamos expuestos: “Mi historia está en mis manos y en las manos con que otros las tatuaron” afirma el poema “Olga Orozco” dando cuenta de la fragilidad originaria a la que nuestros cuerpos, socialmente contruidos, están expuestos. Esta precariedad constitutiva, tal como apunta Butler, toma otras dimensiones bajo el efecto de ciertas prácticas políticas que agravan la fragilidad distinguiendo qué vidas merecen ser vividas y cuáles pueden ser empujadas hacia la muerte y el olvido voluntario.

Anuncia el yo lírico en el poema homónimo que se presenta como pórtico de entrada a *Las muertes*:

He aquí unos muertos cuyos huesos no blanqueará la lluvia,  
lápidas donde nunca ha resonado el golpe tormentoso de la piel  
[del lagarto,  
inscripciones que nadie recorrerá encendiendo la luz de alguna  
[lágrima;  
arena sin pisadas en todas las memorias.  
Son los muertos sin flores.

No nos legaron cartas, ni alianzas, ni retratos.  
 Ningún trofeo heroico atestigua la gloria o el oprobio.  
 Sus vidas se cumplieron sin honor en la tierra,  
 mas su destino fue fulmíneo como un tajo;  
 porque no conocieron ni el sueño ni la paz en los infames lechos  
     [vendidos por la dicha,  
 porque sólo acataron una ley más ardiente que la ávida gota de  
     [salmuera.  
 Ésa y no cualquier otra.  
 Ésa y ninguna otra.  
 Por eso es que sus muertes son los exasperados rostros de nuestra  
     [vida.  
 (Orozco 2012: 75)

De las muchas ficciones a las que recurren los poetas para configurar esa imagen de sí mismos desde la que desean ser leídos, Olga Orozco elige la del panteón, la de la muerte como comienzo para que su poesía pueda comenzar a latir. Así, las distintas muertes funcionan a lo largo del libro como un juego de espejos en el que, en realidad, todos y cada uno de los personajes invocados se van incorporando a los sustratos del yo lírico. Yo, Olga Orozco, digo que muero en cada uno de los poemas y al recoger los restos, los hilos, las siluetas y las escrituras de otros construyo una *imago*, una comunidad de pertenencia.

En sus *Formas comunes*, Gabriel Giorgi, siguiendo las líneas planteadas por Robert Pogue Harrison, plantea que los ritos funerarios sirven, antes que nada, para iniciar la separación de la imagen del muerto de la del cadáver que, hasta el momento habían permanecido unidas. Es necesario, insiste Harrison, separar esta “imagen” del muerto de la materialidad de su cuerpo para reenviarlos a temporalidades específicas: por un lado, la descomposición de la materia, y, por otro, la construcción de la *imago* en la memoria de los sobrevivientes. Así, en *Las muertes*, se oficia una especie de ritual y al mismo tiempo una operación poética que inventando y extendiendo la genealogía fúnebre, le permite a la poeta instalarse en el lenguaje y la memoria de

la comunidad de los vivos. Esa es, podríamos decir la “ley más ardiente que la ávida gota de / salmuera. / Ésa y no cualquier otra. / Ésa y ninguna otra”, porque la tradición masculina solo puede reclamarse desde la máscara fúnebre, desde el “exasperado rostro” de los muertos.

Al imaginar su ingreso al mundo de la escritura, cada escritor o escritora obra su propia composición. Al elegir el panteón literario, entre los muchos ingresos posibles, la poeta opta por un “comienzo” que, de alguna manera, se vincula también con la imagen presente que quiere darnos de sí. Tal como en el desgarrador poema “Si me puedes mirar”, incluido en *Los juegos peligrosos*, un libro posterior, Orozco advierte tempranamente que los muertos son una posibilidad de organizar la familia, de ordenar las sombras, de realizar un trabajo inventivo de enmienda que le permita relacionarse con un canon prestigioso al cual, dado su sexo, no podría vincularse con facilidad:

Y aunque cumplas la terrible condena de no poder estar cuando  
 [te llamo,  
 sin duda en algún lado organizas de nuevo la familia,  
 o me ordenas las sombras,  
 o cortas esos ramos de escarcha que bordan tu regazo para  
 [dejarlos a mi lado cualquier día,  
 o tratas de coser con un hilo infinito la gran lastimadura de mi  
 [corazón. (2012: 131)

La estrategia consiste, entonces, en utilizar una actividad artesanal tradicionalmente atribuida a la mujer, como la costura, pero también el cuidado de los muertos y de su memoria, para extender y remontar la genealogía hacia la literatura, hacia la ficción, lo que le permitirá luego reescribir el origen y el sentido de la propia novela familiar. Dentro de esa tradición literaria masculina en la que se posiciona, Orozco elige emparentarse no solo con muertos literarios, sino que también se trata de personajes fracasados, malditos, perdedores o sufrientes. A su modo, cada poema-epitafio funciona como el teatro en miniatura de

una vida malograda, una vida “que no fue amor, ni piedad, ni esperanza” (2012: 76) pero donde arde un deseo, “una insomne rebeldía” (2012: 99) imposible de satisfacer que, como en el caso de “El pródigo”, acaba por arrastrarlos al fuego de su diferencia irreductible:

Y otra vez como antaño alguien corta sin lágrimas unas ajadas  
 [cintas que lo ataban al cuadro familiar  
 y sepulta una llave bajo el ácido musgo del olvido.  
 Detrás queda una casa en donde su memoria será sombra y  
 [relámpago.  
 Él probará otros frutos más amargos que el llanto de la madre,  
 arderá en otras fiebres cuyas cóleras ciegas aniquilen la  
 [maldición del padre,  
 despertará entre harapos más brillantes que el codicioso imperio  
 [del hermano.  
 ¿Hay algún sitio aún donde la libertad levante para él su desafío?  
 Allí está su respuesta: una furiosa ley sin paz y sin amparo. (2012:  
 99)

Cada poema cubre a un muerto y cada muerto cubre un dolor. Los muertos traen un tiempo que no se acomoda a las distinciones clásicas y son, a la vez, la materia y el horizonte desde el cual tiene lugar la práctica estética de Orozco y su interpelación. Al mismo tiempo que cada pieza escenifica una historia, un instante que, como quería Borges, funciona como la cifra que condensa un destino, estos muertos ficticios funcionan como una zona de exceso que resiste las retóricas de lo personal, de lo propio, de lo humano. Como anota Tamara Kamenszain respecto de la poesía de Alejandra Pizarnik, discípula dilecta de Olga Orozco, a pesar de la duplicación que ejecutan los poemas y las vidas desgraciadas que se repiten, “algo queda para siempre restado” (2000: 103), como si en poesía siempre algo tuviera que morir o deshacerse para alcanzar el cielo fantasmal de los poemas.

Si bien es cierto que los autores convocados en *Las muertas* son hombres, podríamos hablar de una impronta femenina en el panteón de Orozco, no solo porque hay personajes femeninos en esa comunidad imaginada como Carina, Noica, Miss Havisham, Andelsprutz, Evangelina, y por supuesto, Olga Orozco, sino también porque sabemos que la tarea de preparar, velar y llorar a los muertos fue atribuida socialmente a las mujeres. Estas “malditas”, como las denomina Kamenszain, solo podrán salir de los espacios a los que las confina la tradición masculina “con máscara de niña asombrada y por una única puerta que las conecta con la mística de la muerte” (Kamenszain 2000: 94).

Para caminar entre los muertos, como Antígona, Orozco necesita inventar un lenguaje desde ese eterno duelo poético de quien tiene la misión de guardar los restos, de mantener presentes a los ausentes. La “furiosa ley sin paz y sin amparo” evoca la figura femenina de quien, como sabemos, se niega a abandonar los cuerpos muertos a la intemperie, y por eso, los poemas los recogen, los cubren y los nombran. Como Antígona, la voz lírica de *Las muertas* tiene la capacidad de afectar los cuerpos y de ser afectada ella misma por esos cuerpos ficticios con los que elige tramar una relación de parentesco. Hay una voluntad de hermanarse con aquellos cuyo destino se siente compartir:

Esa criatura ha muerto,  
 Charles Lievens.  
 ¿Para qué detener su marcha en la obediencia de un idéntico  
 [día?  
 ¿Por qué guardar su imagen como el ángel helado que habita  
 [una burbuja en el cristal del tiempo?  
 Nadie puede llegar a compartir su rostro.  
 Nadie puede llamarla del lado de la luz o el de las sombras.  
 No cantará en la rueda de la ronda celeste que gira con el humo  
 [en el azul atardecer,  
 ni habrá nunca una casa con olor a costumbres,  
 ni padre que atravesase sobre el mapa, después de cada viaje, la  
 [mariposa incierta del destino,

ni madre en cuyas lágrimas todos estén unidos por un mismo  
[relámpago.

Porque sólo es el eco de tu ciega nostalgia memoriosa,  
la flotante sonámbula que palpa las paredes en un perdido  
[corredor del mar.

¿De qué vale que en nadie pueda morir ahora, si tampoco  
[podemos morir entre su sangre?

Ya no la pienses más.

Somos tantos en otros, que acaso es necesario desenterrar del  
[fondo de cada corazón el semblante distinto,  
la bujía enterrada con que abrimos las últimas tinieblas,  
para saber que estamos completamente muertos.

No la detengas más.

Déjala recobrar entre la muerte sus antiguas edades,  
el olvidado nombre, la historia de los seres que son huecos  
[desiertos en los vanos retratos,

la esperanza de ser algo más que la sombra de la sombra de un  
[Dios que nos está soñando a todos, Charles Lievens.

(Orozco 2012: 89-90)

A diferencia de la propuesta del psicoanálisis que sugiere transitar el trabajo del duelo para superar las pérdidas, el yo lírico de los poemas de Orozco se empeña en la melancolía y ejercita las distintas versiones del luto. Hay un efecto de transformación de la pérdida que no puede medirse ni planificarse. Mientras se atraviesa la pérdida, afirma Butler, “algo acerca de lo que somos se nos revela, algo que dibuja los lazos que nos ligan a otros, que nos enseña que estos lazos constituyen lo que somos, los lazos o nudos que nos componen” (2009: 48). Así, se podría afirmar que, en *Las muertes*, el yo lírico experimenta una serie de duelos en los que, acometiendo una especie de juego espiritista, se deja habitar por otros, se transforma, logra ver a través o “atravesado”, como en el poema citado más arriba, desafiando los límites del género. Si observamos con atención, es posible notar que aunque el poema es sobre Charles Lievens, un personaje masculino, a partir de la denominación indefinida de “criatura”, todo el cuerpo del poema se desarrolla

en femenino, hasta el verso final donde Lievens recupera su nombre, pero solo luego de recordarnos hasta qué punto “somos tantos en otros”.

En este sentido, Orozco se ejercita como deuda o como viuda. Los poemas son un teatro donde se pone en escena un mismo deseo: morir para ser otra y hacerse cargo así de su identidad literaria. Es necesario perder, perder, perder, perderlo todo, recorrer el periplo funesto para hacer resucitar lo prohibido, lo que no fue. En este sentido, la comunidad poética que construyen los textos no tienen un sentido sustancialista, ya que, como apunta Butler en línea con Roberto Esposito, lo que vincula no es lo que “se tiene” en común, sino, al contrario, la vulnerabilidad, la capacidad de pérdida. Justamente el duelo y la poesía, en la medida en que desintegran la completud del yo, permiten comprender la radical impropiedad que obliga a los sujetos a salir de sí mismos. Se trata de una falta, de una ausencia, un don que de algún modo nos ata, nos obliga y nos expone ante los otros.

*Las muertes* instituye un espacio en común, o de lo común *post mortem* que no existía hasta esta instancia. En los poemas se cumplen casi todos los tópicos recurrentes que María Negroni señala para la literatura gótica: “el aislamiento, lo nocturno y la orfandad, el incesante descenso a los ritmos del inconsciente y la sospecha de un crimen fundante” (2015: 159). Lo curioso, sin embargo, es que aquí criminal y víctima coinciden. En el umbral tembloroso entre arte y vida, Olga Orozco debe morir. Pero, como se ha señalado en más de una oportunidad y de modo emblemático, “aquí el yo del nombre no es, literalmente hablando, el mismo que el del corazón” (Kamenszain 2012: 8). Es posible formular distintas hipótesis respecto de la cuestión del doble en la poesía de Orozco. Pero ya sea que se interprete como denuncia del carácter virtual de la existencia, en el sentido platónico de ser sombras de otras sombras o sueños de un dios caprichoso, o como un elemento atávico y reprimido que acecha la vida diurna

de los sujetos siguiendo las teorías psicoanalíticas, resulta evidente que el nombre, la identidad asignada socialmente, funcionan como un túmulo incierto que no logra contener la multiplicidad inestable del yo:

Yo, Olga Orozco, desde tu corazón digo a todos que muero.  
Amé la soledad, la heroica perduración de toda fe,  
el ocio donde crecen animales extraños y plantas fabulosas,  
la sobra de un gran tiempo que pasó entre misterios y entre  
[alucinaciones,  
y también el pequeño temblor de las bujías en el anochecer.  
Mi historia está en mis manos y en las manos con que otros las  
[tatuaron.

De mi estadía quedan las magias y los ritos,  
unas fechas gastadas por el soplo de un despiadado amor,  
la humareda distante de la casa donde nunca estuvimos,  
y unos gestos dispersos entre los gestos de otros que no me  
[conocieron.

Lo demás aún se cumple en el olvido,  
aún labra la desdicha el rostro de aquella que se buscaba en  
[mí igual que en un espejo de sonrientes praderas,  
y a la que tú verás extrañamente ajena:  
mi propia aparecida condenada a mi forma en este mundo.  
Ella hubiera querido guardarme en el desdén o en el orgullo,  
en un último instante fulmíneo como el rayo,  
no en el túmulo incierto donde alzo todavía la voz ronca y llorada  
entre los remolinos de tu corazón.

No. Esta muerte no tiene descanso ni grandeza.  
No puedo estar mirándola por primera vez durante tanto tiempo.  
Pero debo seguir muriendo hasta tu muerte  
porque soy tu testigo ante una ley más honda y más oscura que  
[los cambiantes sueños,  
allá, donde escribimos la sentencia:

“Ellos han muerto ya.  
Se habían elegido por castigo y perdón, por cielo y por infierno.  
Son ahora una mancha de humedad en las paredes del primer  
apoyento”. (2012: 102)

El yo del poema no termina de ser un yo en sentido estricto, un único yo, sino que se trata de una multiplicidad, de una sustancia en relación con la cual no es posible trazar un límite, una frontera y una distancia, una distribución más o menos estable: algo incontenible viene con ella. Es al mismo tiempo un tú y una tercera persona, una médium y una fantasma que habita paralelamente el reino de los espectros, próximo al de “los animales extraños y las plantas fabulosas”, planteando un exceso que le impide reclamar una identidad individual y que se duplica y se multiplica de un poema a otro. Esa imposibilidad, ese fracaso constante, lo que no se puede o que nadie logra, en los versos es una ganancia.

### **Mi propia aparecida condena a mi forma en este mundo: algunas conclusiones**

Como acertadamente señala Alicia Genovese, cuando Olga Orozco comienza a publicar en Argentina, no hay muchas mujeres escritoras. Ni en la generación del 40 ni en la del 50. Tampoco dentro de surrealismo francés ni luego en sus grupos de influencia en Argentina. Apunta Genovese:

Para el surrealismo, la mujer fue transporte hacia tierras lejanas, mediadora, intercesora, objeto fantasma; uno de los puentes entre este mundo y el otro, el surreal, esa especie de caos que proyectado sobre el mundo cotidiano podía quebrar con convenciones y costumbres. (2011: 92)

En ese sentido, se podría afirmar que Orozco sí toma elementos del surrealismo para intentar su propio cruce peligroso, que no es solo un cruce entre el mundo cotidiano y los otros reinos posibles. Sabemos ya que la imagen que proyecta una escritora o una poeta es también su máscara: hecha un poco de lo que es, otro poco de lo que busca ser y bastante de lo que el público y la sociedad le permiten

que sea. Por eso, quizás no sea casual que Orozco haya optado por la máscara fúnebre. La muerte plural y repetida de los personajes de cada uno de los poemas que integran *Las muertes* funciona como un eco imaginario del yo, como una ilusión que le permite dibujar un espacio de lo común, aludiendo a una comunidad en la que los límites y los lugares se definen en la singularidad de los encuentros, y donde esas vidas infames, raras o incorrectas se reinscriben en el tejido común de las presencias.

Si, como entiende la teoría feminista, es necesario ubicarse en los cuerpos y pensar en los lugares a los que nos han permitido y no nos han permitido ir, resulta evidente el fundamental exceso orozquiano en la fabricación de su imagen. La máscara mortuoria de la aparecida es, claramente, una máscara útil para la poeta de Toay. Es la máscara que adopta como solución para ingresar en una tradición que la confinaba a funcionar como mediadora u objeto fantasma, pero nunca como sujeto capaz de atravesar ella misma a esos otros mundos. Con talento e inteligencia, Orozco recurre a la *performance* de la muerte como una treta y también como protección: solo muerta es posible ingresar en la tradición pública y literaria de los vivos.

## Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *El final del poema. Estudios de poética y literatura*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2016.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Paidós, 2009.
- Escaja, Tina. "La posible aproximación a lo indecible: metafísica del deseo en la poesía de Olga Orozco". *Hispanic Journal*, vol. 19, n.º 1, 1998, pp. 33-47.
- Fe, Marina (coordinadora). *Otramente: lectura y escritura feministas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

- Genovese, Alicia. *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.
- Kamenszain, Tamara. *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires, Paidós, 2000.
- . “Prólogo”. Orozco, Olga, *Poesía completa*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012, pp. 7-18.
- Negróni, María. *La noche tiene mil ojos*. Buenos Aires, Caja Negra, 2015.
- Orozco, Olga. *Poesía completa*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012.

# Visión del cuerpo en *Museo salvaje*, de Olga Orozco<sup>1</sup>

*Un rehén en las tinieblas*

INMACULADA LERGO<sup>2</sup>

## La poesía como riesgo, como exploración

En una de sus conferencias, la escritora argentina Luisa Valenzuela cuenta que en una madrugada de 1977, en plena dictadura militar, mientras caminaba hacia su casa desde la embajada de México donde había estado conversando con algunos asilados, se sintió perseguida. Y que entonces, al comprensible sentimiento de miedo, se sobrepuso el de estar viva, el de “una forma de felicidad” que le corría por la sangre y la hacía estar “exultante”. Y concluye:

Ahora sé por qué.

La respuesta es simple, ahora, tantos años después. Me siento –en ese momento me sentí– feliz porque estaba escribiendo con el cuerpo. Una forma de escritura que sólo puede perdurar en la memoria de los poros. (Valenzuela 21)

---

<sup>1</sup> El presente artículo recoge, revisadas y puestas al día, las páginas publicadas en Ramírez Almazán, Dolores (ed.). *In corpore dominae. Cuerpos escritos/Cuerpos proscritos*. Sevilla, ARCIBEL, 2011, pp. 113-145, bajo el título “Un rehén en las tinieblas: visión del cuerpo en *Museo salvaje* de Olga Orozco”.

<sup>2</sup> Academia Peruana de la Lengua, Universidad de Sevilla, España.

Y es esa precisamente la forma en que concibe la escritura de su compatriota Olga Orozco, para quien la única imagen verdadera es aquella que está “entretejida con la sustancia misma de la vida llevada hasta sus últimas consecuencias” (Orozco *Páginas* 59).

En la poesía hispanoamericana es quizás Pablo Neruda el nombre que primero evocamos al hablar del cuerpo en la poesía. En su obra, observa Hervé Le Corre, el cuerpo “con su peso físico, sus miembros, ora separados, ora reunidos, mediatiza [...] la crisis existencial por la que atraviesa el sujeto poético; un cuerpo que se deshace también de una anterioridad / interioridad metafísica por el ritual” (Le Corre 153). También los de las escritoras Elvira Agustini, Juana de Ibarbourou o Gabriela Mistral, rompiendo tópicos respecto a lo físico femenino. Y, cómo no, el compromiso con el mundo, con la humanidad en que lo colocó la poesía de César Vallejo.

El propio cuerpo puede ser referencia, imagen, metáfora, objeto de la poesía, pero también puede, de una u otra forma, comprometerse en plenitud en el proceso de la escritura. El poemario *Museo salvaje* (Buenos Aires, Losada, 1974) de Olga Orozco está dedicado explícitamente al propio cuerpo, pero alejándose de toda estética realista. En él, convoca una a una a todas sus partes, pero son ellas también las que construyen junto con la poeta las diversas composiciones. No se trata de un mero ejercicio intelectual, ni de una reflexión sobre la materia precedera, ni de una observación con el adorno de la retórica; es un ejercicio alquímico en el que ella misma echa al fuego su propia materia para trascenderla. Es también, por otro lado, esa lucha constante del escritor entre lo inefable de la idea y la corporeidad de la palabra.

Olga Orozco no es la primera en utilizar su propio cuerpo como objeto poético, sin embargo, sí lo es en hacerlo de una manera absolutamente novedosa. Es una forma de tratarlo, como observa Juan Liscano, que escapa “a todas las trampas que un tema semejante arma desde que fue

abordado por la literatura” (Liscano 81). También es tremendamente inquietante, no solo por la dureza de sus imágenes y la sensación de desasosiego que provoca en el lector, sino principalmente por la cosmovisión que recrea. De ahí que sea acertada la observación de Jacobo Sefamí al decir que *Museo salvaje* es “uno de los libros más fascinantes y (a la vez) raros que haya dado la poesía latinoamericana”, tanto por su propuesta como por su factura, con enfoques antagónicos y “una metaforización rara y a la vez penetrante e inusitada” (Sefamí *El extrañamiento* 308). Pese a todo, y a los diversos artículos que lo han enfocado, incluido el presente, considero que este poemario, de una originalidad y riqueza difícil de agotar, merece y espera aún un largo y pormenorizado estudio de todas sus facetas, relaciones con el resto de la obra de la autora y con su tiempo. Cier-to es que la escritura de Orozco, sus poemarios y libros de cuentos, se resiste a una fácil categorización o intento de clasificación prefijada. “Yet –dice Amy Frazier-Yoder– the corpus of Orozco’s work avoids easy classification. [...] Orozco’s poetry is further difficult to categorize due to its varied themes and structures, as well as its incorporation of diverse influences, including mystic and surrealist poetry” (Frazier-Yoder 154).

Tanto en *Museo salvaje* como en el resto de sus libros, la poesía de Orozco es una poesía de riesgo, de exploración, en la que compromete todo el ser, una apuesta donde la moneda de cambio es ella misma. Está convencida de que forzando la realidad que la circunda, observando la parte oculta de esa realidad, quizás se le desvele aquello que intu-ye pero que se le oculta:

Tengo tal vez un exceso de fe y creo más en lo que no veo que en lo que veo. [...] tengo mucha más fe en las realidades no visibles que en las inmediatas. La poesía, como la plegaria y la magia, tiende a mostrar lo que es invisible, a no confiar en las leyes reglamentarias. [...] Mira siempre lo que está detrás de las cosas y no lo que las cosas presentan como primera imagen. (Requeni 120-121)

Esta convicción, esta fe en la poesía, explican el ímpetu y la vehemencia puesta en toda su obra, y su constancia e insistencia a pesar de momentos de desaliento al final de su trayectoria poética. La poesía, dice Orozco, es “una permanente interrogación que lleva siempre un poco más allá, hacia el más allá, origen o fin de cualquier cosa próxima o lejana” (Orozco *La voz* 14), y el mundo se convierte en “una cotidiana y dificultosa prueba [...], como si en todas partes tropezáramos con una sogá a la altura de nuestros tobillos” (Orozco *La voz* 20). Su propio cuerpo, como parte de la realidad total, es también ese tropiezo, ese muro que intenta disuadirla de su empresa, pero el poeta entonces –dice en otro momento Orozco– se aventura a

explorar en las zonas prohibidas, en los deseos inexplorados, en las inmensas canteras del sueño. Procura destruir las armaduras del olvido, detener el viento y las mareas, vivir otras vidas, crecer entre los muertos. Trata de cambiar las perspectivas, de presenciar la soledad, de reducir las potencias que terminan por reducirlo al silencio. (Orozco *Páginas* 62-63)

De ahí que Jorgelina Loubet diga que “la obra de Olga Orozco es estremecedora de franqueza” (132), o que Ana María Fagundo adjetive su poesía de “devastadoramente desolada” y confiese que conoce pocas voces poéticas que “conlleven tamaño nivel de riesgo, de adentramiento peligroso en la otra orilla”, y que “su verso se yergue inquietante y perturbador para todo aquel que se acerque a bucear en sus turbias y, a la par, soleadas aguas” (Fagundo 211).

El yo poético de Orozco es bastante complejo. Es un yo doble y que se desdobra, que aúna contrarios, y es también un yo múltiple, parte de la divinidad que ha repartido en nosotros sus pedazos, parte de toda la creación, elemento múltiple conformado por otras muchas vidas, y también alma transmigrada, o renovada en el tiempo a través de múltiples reencarnaciones. Olga Orozco crea un yo que media entre un mundo y el otro, pero el gesto no es solo de

su yo, sino que participa también con los demás del camino abierto por él, o recorrido por todos. Esta filosofía la ha emparentado con las corrientes neoplatónicas y gnósticas. En definitiva, Olga Orozco no habla desde su yo personal sino que, sin abandonar este, lo convierte en el yo del hombre como humanidad, uno y diverso, temporal e intemporal a la vez: “Cuando yo pongo mi yo –dice– quiero poner todos [...] y cuando escribo, escribo con todos” (en Sefamí *Palabras* 105). Esto tiene como consecuencia “la identificación del cuerpo con el cosmos” y hace de *Museo salvaje* una “minuciosa y exasperada exploración de la propia ‘envoltura terrestre’, que tanto como enfrenta a la poeta con su terrible y dramática limitación, le revela su naturaleza de microcosmos y, por tanto, su sacralidad” (Piña 41). En el poema “Animal que respira”, ese acto de “aspirar y exhalar” se convierte en un intercambio cósmico de mayor trascendencia que “reformula el sentimiento de contener cósmicamente el universo” (Ruano 34). En este poemario –continúa Ruano– “se está ante la concepción ética de su individualidad”.

El acto creador se convierte “en arco tendido hacia el conocimiento, en ejercicio de transformación de lo inmediato, en intento de fusión insólita entre dos realidades contrarias [...] en exploración de lo desconocido a través del desarreglo de todos los sentidos” (Orozco *Páginas* 66). De ahí su permanente interrogación a esa realidad, tanto en su lado conocido como en el desconocido. Orozco violenta la realidad de todas las formas posibles: la magia, lo oculto, el tarot, los sueños, sus juegos “peligrosos” o el extrañamiento de las partes de su cuerpo. Piensa que el poeta es el más indicado para entablar este diálogo porque “tiene una toma de conciencia mucho más mágica que lógica de cuanto le rodea, y el poema mismo obra mucho más por encantamiento que por persuasión” (en Pérez Alencart 40).

La tradición cristiana medieval veía al cuerpo como una cárcel, un peso que el alma debía soportar durante su paso por este mundo hasta que la muerte la liberase. Le Corre señala que Orozco elabora su “imaginario corporal

partiendo del mito bíblico y de la representación crística, armazón para un intento poético de recuperación de la identidad disgregada” (Le Corre 156). Muchas de las imágenes de ese poemario nos recuerdan esa tradición, pero el trasfondo es muy diferente. Aquí no hay “dualismo maniqueo” (Zonana 275), ni juicio moral, ni condena, hay una observación llevada al límite, una interrogación continua y una necesidad de respuestas. En el cuento “Juegos a cara o cruz”, de *La oscuridad es otro sol*, la niña Lía, *alter ego* de Olga Orozco y protagonista de los relatos, explora la realidad a través de algunos “juegos” en los que se implica ella misma y su corporeidad, entre ellos el de “la invisible”, que realiza con la finalidad de apartarse del mundo y convertirlo “en objeto ajeno al presenciarlo”. En medio del juego, la autora, entre paréntesis, introduce la siguiente precisión a los lectores:

Debo aclarar que yo ignoraba la más elemental anatomía. Las referencias al cuerpo como a un “saco de inmundicias” hechas por alguien que atronaba desde “un agujero de inmundicias” en lo alto de un púlpito, más algunas definiciones encontradas al azar en el Diccionario de la Lengua, donde se hablaba de la “baja e imperfecta naturaleza” y de los “feos vicios” que corroen el alma, me habían hecho desistir de un conocimiento más interno, por cualquier vía. (Orozco *La oscuridad es otro sol* 171)

Pero, ciertamente, el trasfondo bíblico en toda su obra es evidente. Como ha apuntado Telma Luzzani, hay una cercanía buscada para conseguir, por analogía, tanto la capacidad oracular del texto bíblico como su impronta de veracidad (Luzzani 9). No es casual que el primer poema de *Museo salvaje* sea “Génesis”, en el que se narra la caída que convirtió al hombre en rehén de sí mismo para toda la eternidad. Imagen que se repite a lo largo de su obra. Por ejemplo, en el poema “El adiós” de *Los juegos peligrosos* leemos:

Me arrojaron al mundo en mi ataúd de hielo.  
 Una tierra sin nombre todavía corrió sobre este rostro con  
     [que habito en la desconocida:  
 era la tierra del castigo.  
 Era la hora en que comienzo a despertar entre los muertos  
     [con la evidencia de un anillo roto,  
 un vestido de momia desprendido de las vendas del cielo  
 y un espejo de sal donde puede leerse mi destino.  
 El porvenir no es nada más que mirar hacia atrás.  
 (Orozco *Los juegos* 31)

## Un rehén en las tinieblas

Orozco intenta trascender el espacio en que está obligada a vivir, pues siente que es coercitivo, que limita sus acciones, que la ata irremediabilmente a él. Ese espacio lo conforman tanto el entorno físico que la rodea como el propio cuerpo, cuyos sentidos se abren a una realidad cercana, pero niegan aquella otra verdad que intuye y que ha dejado atrás en el momento del nacimiento. Es una reflexión que trasciende *Museo salvaje* y salpica toda su obra. Por ejemplo, en el poema “Espejos a distancia” de *Los juegos peligrosos* se quejaba ya de un cuerpo que le resulta “desconocido” y que le estorba la visión de esa otra vida que añora:

Yo no entiendo esta piel con que anuncia que no estoy.  
 ¿Y estos ojos donde está suspendida la tormenta?  
 ¿Esta mirada de ave embalsamada en mitad de su vuelo?  
 ¿He transportado años esta desolación petrificada?  
 ¿La he llevado conmigo para que me tapiara como un muro  
     [la tierra prometida?  
 Entonces, este cuerpo ¿habrá estado tal vez tan lejos de la vida  
 como ahora está lejos de su muerte?  
 (Orozco *Los juegos* 18)

Es necesario, pues, leer *Museo salvaje* atendiendo tanto a su unidad funcional como libro como desde el conjunto de la obra de la autora, pues no se trata en este caso de reflexiones provenientes de la observación del propio cuerpo, sino de la construcción de una mitología que se cuestiona su existencia. Como ha dicho Pere Gimferrer, la poesía de Orozco no es un medio de expresión, sino una actividad del espíritu que apela a lo esencial, a lo esencial poético, por un lado, y a lo esencial de nuestra condición, por otro: “Sus imágenes no sólo nos conmueven o nos sobrecogen: nos dicen qué somos y en qué consiste el ser” (Gimferrer 8). De ahí también que Gustavo Zonana considere que para la lectura de este poemario sea conveniente considerar “un marco teórico que conjugue criterios de la psicología y la historia de la percepción con una definición trascendente de la corporalidad, dada la índole metafísica de la poesía de la autora” (Zonana 269):

Al modificar sus relaciones entre el cuerpo y el entorno, el individuo establece nuevos nexos entre el microcosmos de su corporalidad y el universo circundante. Dichos nexos posibilitan una mayor interrogación con el macrocosmos. Asimismo, permiten formas insospechadas de acceso y de investigación de la realidad. (Zonana 273)

Partiendo de un extrañamiento inicial, tanto en el sentido de extrañeza como en el de distanciamiento, Olga Orozco escruta detenidamente cada parte de su cuerpo, su función primaria y su sentido último. De esta forma, el cuerpo no es visto como una circunstancia pasajera, ni como un instrumento útil para esta vida, ni como la materia que aprisiona nuestro espíritu, ni como el compendio finito y total de la existencia humana. Quiere observarlo y ver si le proporciona algunos indicios de esa realidad que se le oculta. Pero, en general, los componentes de su cuerpo se le revelan opacos y lo que le confirman es su intuición de ser un rehén dentro de él, de que es un lugar de destierro, un lugar amurallado que no le permite asomarse más allá para

descubrir su verdadera razón de ser; que le impide volar hasta reconocer sus inicios, el momento de la creación; y cuyos sentidos, en vez de puertas abiertas al mundo, son clausuras para el conocimiento verdadero de qué es este mundo, de qué hacemos en él, de qué pieza somos en el universo, en la existencia plena de la vida sin límites de espacio, de tiempo, de vida o de muerte.

Para Asunción Horno-Delgado, en este libro “Orozco lleva a cabo un ritual para entrar en las múltiples significaciones que plantea el existir –esa transida y recurrente carne– al abrirse al conocimiento y tener que explicitar la ceguera y contravención que para Orozco constituyen el cuerpo” (Horno-Delgado *Encarnadura* 181). En una entrevista mantenida con esta escritora, Orozco lo expresa de esta manera:

Soy mi propia ballena. Tengo un poema que se llama “Lamento de Jonás” que es el de uno mismo dentro de su propio cuerpo. 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. [...] Es lo único que permite la vida pero, a la vez, restringe las posibilidades de la imaginación, lo que uno querría conseguir de la vida misma. Hay quienes creen que a través de *Museo Salvaje* yo he hecho una especie de queja contra el cuerpo. No, no. Yo tengo asombro de mi propio cuerpo. Tengo un asombro, de pronto, hasta el enajenamiento si me pongo a mirar en detalle [...]. El cuerpo me parece asombroso pero no es que lo deteste, al contrario, amo mi cuerpo. Pero hay momentos en que me parece un desconocido. Es una de mis angustias. (En Horno-Delgado *Entrevista* 99-100)

Este libro, cuarto en su trayectoria poética, es una variación más, un intento más de acceder a ese conocimiento sobre la vida, sobre la existencia humana, sobre su propio ser que se le oculta, cuya existencia intuye en otras esferas, en otros planos de la existencia en los que cree tener la

certeza de haber participado, pero que ahora se le vetan, de donde ha sido desterrada por mor de una culpa que no atina a comprender y que no quiere asumir.

La relación con el propio cuerpo que se ofrece en *Museo salvaje* es desgarradoramente conflictiva. Conflicto que puede derivar, según nos muestra el análisis de Jacobo Sefamí, de las teorías que Sigmund Freud plantea en su ensayo “The Uncanny”. En él, Freud hace ver que las imágenes de partes del cuerpo separadas de este o que tienen actividad por sí mismas tienen algo de siniestro, de *unheimlich*, en cuanto algo tan cercano y familiar como nuestro propio cuerpo se vuelve extraño. Lo que aterroriza es no poder reconocer aquello que es conocido:

Así, lo que se piensa estable y da seguridad se vuelve volátil y tenebroso: el mundo pasa a ser una cueva, una cárcel o una tumba [...]; la casa deviene un ámbito que no protege, como si se estuviera en la intemperie; los órganos del cuerpo no cumplen sus funciones principales, y, por el contrario, se convierten en evidencias del fracaso en su interacción con el mundo, en términos de sensación, percepción, imaginación o entendimiento. (Sefamí *El extrañamiento* 310-311)

A este respecto, observa Telma Luzzani que en los poemas la mayoría de los verbos están en tercera persona, “estableciendo, ilusoriamente, la distancia que existe entre el locutor y aquello de lo que se habla. Distancia que en este caso permite la separación y posterior descripción de los ‘intrusos’ (monstruos, bestias, gárgolas) cuyo conjunto forma un verdadero bestiario” (Luzzani 7).

Es como si cada parte del cuerpo no se acomodase a su función, a su medida. Es, dice Le Corre, la imagen de un cuerpo “fragmentado”, “dividido” y “desmedido (demasiado grande o demasiado chico)” para “un yo errabundo, fantasmático, que a su vez introduce una tensión interna” (Le Corre 159). A través de la corporeidad, el yo “experimenta la imposible identidad a sí mismo” y por ello su violenta proyección contra la realidad. Su recorrido por el cuerpo lo es

como por un museo que conserva la memoria de la especie, donde la presencia animal elemental, salvaje e inocente, se muestra acosadora a la vez que acorralada (Le Corre 162).

Por otro lado, es interesante también observar cómo el cuerpo y sus órganos poseen capacidad de metamorfosearse y cómo la autora, o su yo lírico, tiene también la capacidad de observar esas transformaciones. Esto deriva a su vez del carácter autónomo y dinámico que Orozco confiere a las diferentes partes del cuerpo (Zonana 272). También de que se parte de la idea de un “sujeto incompleto, inacabado”, de un yo corporal que “emerge en su función negativa como obstáculo básico, por las mismas limitaciones que impone, para asir los espacios innominados”. Los cinco sentidos, más que propiciar la comunicación con la Unidad perdida, la limitan (Torres 129-131).

Las partes del cuerpo que explora y a las que se dirige en cada poema son, por este orden, las vísceras, el corazón, la cabeza, las manos, el cabello, los ojos, el sexo, la piel, el oído, los pies, los órganos respiratorios, los tejidos, los huesos, la boca y la sangre. Todas ellas se sienten como algo ajeno, extraño, todas conspiran y se convierten en “bestias” que la habitan, temibles y poderosas en su oscuridad, la aterran como monstruos a los que cobija: “gárgolas”, “feroces ídolos”. Incluso una de ellas la matará (Gómez Paz 57). Lo interroga y lo escudriña, pero lo que ofrece no la satisface y a veces se pregunta: “no sé desde dónde surjo a veces, aferrada a este cuello, / sin encontrar los nudos que me atan a esta extraña cabeza” (“El continente sumergido” 29-30).

No es de extrañar que, conversando de este libro con Jacobo Sefamí para una entrevista, Orozco le confiese:

A medida que yo iba escribiéndolo, observándome tan a fondo como podía, iba eliminando o alterando cosas en mí. Por ejemplo, escribí el poema a la sangre; me hice un análisis, tenía una dosis altísima de glucosa; escribí el poema al ojo, y para ello estuve montones de días mirándome el ojo en un espejo, y después tuve que aumentar los cristales de mis lentes; escribí el poema a mis huesos que se titula “Mi fósil”, y

en seguida me caí y me rompí dos costillas. Estaba deseando terminar el libro, para no llegar a tener que escribirlo con mis borras, con mis arenillas últimas. Me iba deteriorando a medida que escribía cada poema. Como si fuera un libro descartable de mí misma, con cada paso que avanzaba, podía ir arrojando mis pedazos. (Sefamí *Olga Orozco* 108)

El poemario, como se ha dicho, se abre con un canto titulado “Génesis”. Como cualquier relato cosmogónico, *Museo salvaje* comienza por narrar la creación desde la “nada” inicial –“No había ningún signo sobre la piel del tiempo”– hasta completar el ciclo de la creación con el primer día del hombre sobre la tierra: “Yo estaba frente a ti; / yo, con los ojos abiertos debajo de tus ojos / en el alba primera del olvido” (10-12). Versos que nos proporcionan la clave interpretativa.

Antes de la creación, “el hombre” estaba unido a Dios, no se le vetaba su presencia, ni el Conocimiento, pero se quebró ese equilibrio primigenio y se produjo la ruptura de esa unidad inicial: “Y alguien rompió en lo alto esta tinaja gris donde subían a beber los recuerdos; / [...] El cielo estaba ardiendo en la extinción de todos los infiernos / y en la tierra se borraban sus huellas y sus pruebas” (10). Entonces el hombre, que estaba “en algún lado muy lúcido de Dios”, se quedó suspendido en el tiempo, ciego, sin recuerdos, porque fueron borradas todas las huellas y las pruebas. Tiene lugar entonces la Creación de un mundo donde el cuerpo pueda habitar: luz y tinieblas, tierra y agua, día y noche, vida vegetal, animal..., y el hombre, “barro luminoso para colmar la forma semejante a su imagen” (11). Ese instante, leído por todas las tradiciones como el inicio de la humanidad, toma un nuevo enfoque en el poema de Orozco, porque ese último día de la creación es para ella el primero, el primer día de la separación, del destierro, del no saber quiénes somos ni de dónde venimos, es “el alba primera del olvido” (12).

Esta caída convierte al cuerpo en mortal, lo vuelve opaco y doloroso, lo despoja de la divinidad. De ahí la exploración parte a parte de su cuerpo extrañado. Un cuerpo que es y no es ella y al que interroga para recibir sus llamadas y sus respuestas, sin una finalidad expresa más que la de observar desde estos puntos de vista diferentes de lo común (Liscano 82) y alejados también de las coordenadas espacio-temporales.

Para Cristina Piña se produce aquí una “identificación del cuerpo con el cosmos, [...] que tanto como enfrenta a la poeta con su terrible y dramática limitación, le revela su naturaleza de microcosmos y, por tanto, su sacralidad” (41). También establece esta relación Telma Luzzani, pues pasa de la totalidad a la fragmentación:

La materialidad –dice– y la oclusión restringen la integración con el todo, pero en tanto que microcosmos articulado alrededor de la multiplicidad y de la autonomía sustentada por la fragmentación, permite establecer correspondencias analógicas con el macrocosmos, y de esta forma “conocerlo” e “integrarse a él”. (Luzzani 7)

El gnosticismo, como se ha dicho, está muy presente en la obra de la argentina, como ella misma ha reconocido en numerosas ocasiones, y es por eso que, en “Génesis”, como atinadamente observa Frazier-Yoder “the agent of creation is not the singular God described in section one, but a plural body of creators: ‘Entonces pronunciaron la palabra’, representing a creation by demiurges” (Frazier-Yoder 158).

El segundo poema es “Lamento de Jonás”. Su título nos conduce, a través del episodio bíblico, a un espacio de confinamiento y oscuridad cuya metáfora es el vientre de la ballena en la que permaneció Jonás por un tiempo hasta que Dios le permitió ver la luz. Ese espacio es también el cuerpo. Un cuerpo tan “denso” que “clausura todas las salidas”; un “saco de sombra” cosido a sus alas; un “guardián opaco” que

la “transporta” y la “retiene”; un cuerpo que la tapia con un muro; paredes que la “anudan a un organismo ciego” que la “exhala” y la “aspira sin cesar”.

Sin embargo, ese cuerpo no le impide “pasar al fondo” para allí poder “encontrar vestigios de otra edad” que intenta reconocer por ciertos indicios que a relámpagos se le muestran: “A veces aparecen continentes en vuelo, plumas de otros ropajes sumergidos; / a veces permanecen casi como el anuncio de la resurrección” (15). Y esta será su lucha continua y a veces agónica: algo la “induce a escarbar debajo de [su] sombra”, aunque ese otro lado “juega a no estar cuando yo estoy”.

El recorrido que Orozco hace por su cuerpo en este poemario responde a esta lucha y reafirma la idea de lugar de destierro, de ser un rehén dentro de él, idea que aparece de otras muchas formas en otros momentos de su obra. Por ejemplo, en el relato titulado “DTG4” de *La oscuridad es otro sol*. El título es la sigla de una organización de espías formada para el juego por ocho amigos. Todos deben llevar a cabo un ritual de iniciación para ser aceptados. Lía, la niña protagonista, *alter ego* de Olga Orozco, debe permanecer inmóvil dentro de una bolsa, allí espera y espera inútilmente a que alguien aparezca, la han abandonado. En esa espera, en la soledad y la oscuridad, alejada de todo lo sensorial, es donde es capaz de sentir su realidad más allá de lo que lo hacen los demás. En un pasaje que tiene una conexión directa con este poema relata el descubrimiento de sus percepciones: siente ser un oscuro organismo dentro de otro que “solamente late y anonada y filtra en sus vísceras innominadas toda la fe, toda la esperanza y todas las razones” hasta lograr un vacío donde el tiempo está suspendido y también la existencia. No puede salir porque para ello tendría que hacerlo también de su organismo, en el que se siente “incrustada”, como metida dentro de una bolsa cosida “con puntadas que no tienen revés”. De pronto empieza a caer, a caer hacia adentro de sí misma, “totalmente desposeída de toda realidad, de toda cohesión: un puñado de partículas llevadas por

el azar hacia una fatalidad jamás prevista, en la que sólo perdura un sabor de vísceras que devoran el hartazgo de sí mismas, la repugnancia de su sobrevivencia insípida o de su presencia demasiado viva todavía en esta nada”. Siente entonces ser solo “una adherencia de esta nada en la que aún perdura no un asomo de voluntad, ni de esperanza, sino un resto de memoria insistente y sin sentido”. La caída sigue largamente, pero al final se vislumbra “un jardín” y se aferra a esa imagen preguntándose si será aquello lo que estaba esperando (56-58). Todo el tiempo de su confinamiento mantiene la esperanza de una “resurrección”, de una salida a la luz, a la verdadera vida, de la misma forma que Dios le permitió a Jonás salir de su confinamiento, transformado ya en un hombre nuevo iluminado por la verdad.

### **Verso a verso, golpe a golpe**

Tras estos dos poemas iniciales comentados comienza la serie de los dedicados al cuerpo, hasta un total de diecisiete, combinando por primera vez el verso con la prosa poética. La galería se abre con el poema dedicado a sus vísceras, a las que llama “sus bestias”, y que recoge algunas de las imágenes más inquietantes del libro. Estas “bestias” “respiran y palpitan, sofocante asamblea!, con la codicia y la voracidad de las flores carnívoras y esa profunda calma de los monstruos marinos al acecho de algunos continentes tal vez a la deriva, de unas hierbas tenaces que arrastren la creación”, son un “bestiario invisible”, “absorben lentas sus brebajes, solemnes, taciturnas, tenebrosas [...]. Inflan sus fuelles, despliegan sus membranas, abren sus fauces locas en bostezos y en carcajadas escarlatas entre los tapizados que cierran en carne viva el extraño salón. [...] Deliberan, conspiran, [...] ¡Qué tribunal tan negro en la trastienda de toda mi niñez amedrentada por la caída de una pluma en el mero atardecer!” (“Mis bestias” 19-20). Su misión es ir

fabricando un elixir, un narcótico que la ata a este mundo, que le nubla la memoria, que la incapacita para reconocer la verdad. Pero la poeta no se conforma, las apela, les recuerda que no tienen todo el poder, que entre ellas anida la muerte que la devolverá a su lugar primigenio. Sus vísceras están atrapadas dentro de ella como ella está atrapada dentro de su organismo, son sus parásitos, como nosotros lo somos del mundo en que vivimos (Sefamí *El extrañamiento* 313). Y es curioso que “las acciones que las tienen como protagonistas no solo resultan propias de los seres vivos, plantas y animales”, sino también “de los humanos” (Legaz 155).

Una de sus imágenes más queridas es la de su corazón, que ya había utilizado en libros anteriores y que se convertirá también en los posteriores en una referencia reiterada. Por ejemplo, en el poema “Para hacer un talismán”, de *Los juegos peligrosos* (1962), ejemplo perfecto de la implicación profunda de Olga Orozco en su obra, de esa forma de escribir también con el cuerpo a la que aludíamos al comienzo, ofrece su corazón en un conjuro para poder, contra toda razón, fabricarse un talismán que le permita aferrarse a sus intuiciones, que le abra esas puertas cerradas con las que se va topando a cada paso. Conoce el peligro de su arriesgado intento, pero, puesto que no parece que exista otra posibilidad, se arriesga a poner en juego lo más valioso de su ser: su corazón. El poema ofrece la receta de la pócima que lo convertirá en un talismán. Su “indefenso corazón enamorado” habrá de sufrir la intemperie, la vigilia, el azote de la lluvia y el viento que dejan “caer su látigo en un golpe de azul escalofrío”, la oscuridad que abre “sus madrigueras a todas las jaurías”; después habrá de ser arrojado “al hervidero de la bruma”, puesto a secar contra la piedra, escarbado por una fría aguja “hasta arrancar el último gramo de esperanza”, sofocado por las fiebres y por la ortiga, hecho jirones por las alimañas, despojado de sus antiguas glorias; y, finalmente, habrán de ser abiertas “de par en par y una por una todas sus heridas” y exhibidas al sol de la piedad, “como un mendigo que plañe su delirio en el desierto / hasta que sólo el eco

de un nombre crezca en él con la furia del hambre: / un incesante golpe de cuchara contra el plato vacío”. A pesar de todo, del sufrimiento extremo, ella sabe que ese talismán no es inocente, que esconde su veneno, pues aunque es un instrumento con el que quizás acceda al otro lado, porta también el mal que puede acabar con ella: “Guárdalo en la vigilia de tu pecho igual que a un centinela. / Pero vela con él. / Puede crecer en ti como la mordedura de la lepra; / puede ser tu verdugo. / ¶El inocente monstruo, el insaciable comensal de tu muerte!” (33-34).

Ese corazón que ha ofrecido en sacrificio es sin embargo en este poema la imagen de “un puño de cazador que exprime hasta la sobra de su presa / [...] una bolsa de avaro repleta de monedas sin comunión y sin destino” (23). Ha sido ocultado “en lo más hondo de la selva nocturna”, “sepultado”, es “como un pájaro en exilio, en la jaula del pecho”. Es el centro de la vida de unas criaturas que prolongan a Dios sin saberlo, y que llevan el estigma de la separación. Sus movimientos de sístole y diástole son un “vaivén oscilante entre aferrar el yo o arrojarlo lejos de sí” (Legaz 158). Es por eso que en un momento se para a pensar que su corazón sea, tal vez, “lo mismo que en los cuentos / el corazón de alguien que está lejos y debo custodiar como el dragón” (23-24). Es una “residencia hechizada” que convoca con su “oscuro tambor las procesiones de vivos y de muertos”, distribuyendo en oleajes un filtro que aunque da la vida “acrecienta la sed de todo lo imposible”. Su apelación concluye así:

¶Y estos cielos que crecen y se alejan en rojo o en azul,  
 en terror o en delirio,  
 debajo de tu estruendo, debajo de tu rayo!  
 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 en cada tumbo,  
 en cada contracción con que me aferras y me precipitas  
 entre salto y caída. (25)

Cuando sale a otras partes de su cuerpo, como las manos, la cabeza, los pies, los ojos, etc., el sentimiento primero es el de la “imparidad”, el de estar incompletos, faltos de otra parte que se ha quedado atrás o, en el caso de los órganos pares, como manos, ojos, pies, desconectados entre ellos. El sentimiento más poderoso de nuevo es el de una materia cercenada, planteada como una sinécdoque de todo su cuerpo, del hombre en general, respecto a la divinidad. Cuando habla de sus manos exclama: “Una mano, dos manos. Nada más. / Todavía me duelen las manos que me faltan”. Necesariamente le faltan, porque las que tiene, las que contempla, no le sirven “para entreabrir las sombras, para quitar los velos”. Es por eso que no las entiende, que le resultan extrañas y las siente intrusas, y se pregunta: “qué trampa están urdiendo desde mi porvenir estas dos manos. / Y sin embargo son las mismas manos. / Nada más que dos manos extrañamente iguales a dos manos en su oficio de manos / desde el principio hasta el fin”. (“Esfinges suelen ser”, 33-35). Se transforman pues en las imágenes de algo ajeno, en el símbolo mudo de otra existencia.

Horno-Delgado observa en este poema cómo Olga Orozco:

se sitúa frente a las manos reales [...] que presentan una castración frente a la función de acercamiento propia de esta parte del cuerpo [...]. Las manos metaforizan entonces la distorsión frente a la identidad, la violencia como agente del cuerpo que introduce el “azar” y el “misterio” en la destrucción de la temporalidad. Orozco espiritualmente concibe otras manos cuya existencia exclusiva es el dolor y la “transparencia”: lo misterioso y evidenciable de la separación, el monstruoso ludismo al castrar la “inocencia”. Las manos son “esfinge” monstruosa de su desvarío funcional hiperbolizado en el distanciamiento y en el sufrimiento de esos muñones intuidos. (Horno-Delgado *Encarnadura* 187-188)

Y recuerda que de acuerdo al Diccionario de la RAE, la esfinge es un “monstruo fabuloso, generalmente con cabeza, cuello y pecho humanos y cuerpo y pies de león. [Por ende, implica el] adoptar una actitud reservada o enigmática” (188).

Este mismo sentimiento es el que le hace calificar también a su cabeza con el adjetivo de “impar” y a observar que en ella los sentidos no cumplen la función que se les supone de ventanas abiertas a la realidad: sus oídos son “dos cavernas sordas para escuchar la voz que rompe contra el muro”, sus ojos, “dos estrías vanas para ver desde un claustro la caída”, su nariz solo percibe “un olor de bestia acorralada debajo de la piel” y la boca contiene una “lengua insaciable / que devora el idioma de la muerte en grandes llamaradas” (“El continente sumergido” 30).

A pesar pues de contener los órganos de la mayoría de los sentidos, a pesar de poseer los ojos, resulta “impermeable al bautismo de la luz”. Sin embargo, como en casi toda su poesía, se niega a la desesperanza, por eso, aunque los sentidos no le proporcionan ese conocimiento, sí le quedan “chispas desprendidas de la fragua del sueño”, y siente que su cabeza es “la tumba del cielo” pues “se supone que alguna vez fue parte desprendida de Dios, / en forma de tiniebla, / y que rodó hacia abajo, cercenada sin duda por la condenación de la serpiente” (29). María Elena Legaz considera que el título del poema, “El continente sumergido”, “bien puede identificarse con la Atlántida pues la cabeza resulta un continente sumergido, que oculta en su sueño de agua las huellas de un tiempo paradisiaco sepultado” (Legaz 160). Esta convicción es la que la lleva a seguir esperando la iluminación, aunque esta tenga que llegar por otra vía ajena a nuestros ordinarios cinco sentidos. Esa búsqueda, no exenta de furia y dolor, y su intuición hacen de su cabeza un “infierno circular / donde el perseguidor se convierte de pronto en perseguido, / siempre detrás de sí” (30).

Parte de ese infierno se plasma en las inquietantes imágenes que utiliza para hablar sobre su cabello. Con ciertas referencias al amor y al sexo, pues el pelo es culturalmente objeto fetiche, se mezcla la angustia de una “loca maleza que enfunda de la noche a la mañana algún recinto destinado a ser estatua y tumba del secreto cautivo”. Se pregunta a expensas de qué vive su cabellera, y la convierte en “parásita de fiebres”, en “vampira en la profunda garganta de los sueños” (39). Y en un magnífico despliegue del mejor surrealismo se la presenta, de manera ambigua, ávida por proyectarse hacia afuera, arrebatada por un ansia incontrolable parecida a la de su alma, que le pide romper amarras y deshacer secretamente la trama del sudario que nos ata a esta vida y extenderse silenciosamente palpando las realidades externas para sacarles el secreto de su verdadera naturaleza:

¿Cuando la oigo respirar a leves sacudidas y deslizarse astuta y sigilosa, destejendo mi trama, devanando sin duda la urdimbre que me fija a duras penas a este pozo abierto en lo ilusorio!, ¿cuando siento que se escurre feroz, palpando los objetos y los muebles con oscuras llamaradas dementes, y tapiza sin tregua, como una devoradora enfermedad, el piso y las paredes, y se enrosca y palpita en esta habitación lo mismo que una insaciable y esponjosa bestia exigiendo la dádiva de todo el universo!, ¿qué visión admirable!, ¿qué fiesta en los telares del Apocalipsis!

Pero finalmente, con una reiterada desilusión, ve cómo también esa tentativa se desvanece:

Pero no. Se retrae. Se domestica como un gato. Se convierte en caricia vagabunda en busca de caricias, en reclamo entre insomnios más lentos que las letanías. (“Parentesco animal con lo imaginario” 40)

Y es en este poema donde se alude por primera vez al acto de creación poética, referencia que se irá intensificando y enriqueciendo en poemas sucesivos, estableciendo relaciones y conexiones intrincadas –como lo está el cabello– que nos llevan también al resto de su obra.

Todas las partes de su cuerpo, como estamos viendo, la encadenan a la tierra, pero quizás sean los pies el símbolo más visible de esta atadura, así que son considerados como un “error de nacimiento”, una “condena visible a volver a caer una vez más bajo las implacables ruedas del zodíaco, / si no logran volar” (“El sello personal” 61). No son el basamento del templo ni la piedra del hogar, sino solo “dos serafines mutilados” que apenas sirven para dejar una huella propia en este mundo. Están “cautivos” y, a pesar de ser el órgano propio del movimiento, solo se desplazan pegados a esta tierra: “[Qué instrumentos inaptos para salir y para entrar!” (62). Los pies la sujetan de tal manera que al final del poema confiesa que ella también ha caído en su trampa, pues creyó que se elevarían en cada pisada, pero era solo para, con una fuerza telúrica inapelable, volver a plantarse de nuevo en el suelo. De ahí su grito de rebelión, de incompreensión, su angustiada imagen final:

He caído en la trampa de estos pies  
 como un rehén del cielo o del infierno que se interroga  
     [en vano por su especie,  
 que no entiende sus huesos ni su piel,  
 ni esta perseverancia de coleóptero solo,  
 ni este tam-tam con que se le convoca a un eterno retorno.  
 ¿Y adónde va este ser inmenso, legendario, increíble,  
 que despliega su vivo laberinto como una pesadilla,  
 aquí, todavía de pie,  
 sobre dos fugitivos delirios de la espuma, debajo del diluvio?  
 (61-62)

Ese lugar no elegido está delimitado por la piel. Normalmente la piel es considerada como receptáculo del tacto y por ende como vehículo de contacto, de unión con el otro.

En Orozco funciona además y en contrapartida en sentido contrario, cercenando esa comunicación. Asunción Horno-Delgado destaca cómo esos dos conceptos contrapuestos abren y cierran el poema: “pavor” y “marsedumbre”. De un lado el pavor “frente a ‘la desnudez del animal’ que somos”; de otro, la aclimatación, el miedo a la verdadera condena, un cuerpo que “fabrique un ‘nosotros’ falso que haga perdurar nuestra castración y nos limite a una ‘errancia’ intrascendente” (2010: 186).

Para Olga Orozco la piel envuelve esa fiera amputación que la vida le ha hecho. Siente que ha sido arrancada de Dios y “envuelta” en esa piel cuyo perfume es la nostalgia. La imagen de claustrofobia y opresión que ofrece en este poema es realmente asfixiante, y de nuevo nos recuerda el citado episodio del cuento “DTG4”. Pero no se trata únicamente de un sentimiento de opresión, sino también, como con otras partes de su cuerpo, de insuficiencia: “No me sirve esta piel que apenas me contiene, / esta cáscara errante que me controla y me recuenta, / esta túnica avara cortada en lo invisible a la medida de mi muerte visible” (“Plumas para unas alas” 53). La piel es sobre todo el órgano que hace posible la separación, que marca la línea entre lo que de nosotros se ofrece como única realidad y lo que se nos oculta de nuestra propia naturaleza y que es para Orozco una realidad más verdadera que la primera. Y tendrá siempre “ese aspecto de falso testimonio con que encubre, bajo la misma lona, el fantasma de ayer y el de mañana” (54). Aunque ponga en juego esa piel, o aunque intente evitarla, esta seguirá siendo una “superficie donde sólo se inscriben los errores sobre la borra de los años” (54).

A ese engaño contribuyen también los ojos. Aunque estos son testigos de otro momento, “dos fragmentos arrancados a la cantera de la eternidad”, “una cripta donde se exhuma el sol”, están “sometidos a ciegas a la ley de la alianza en la separación”. Han perdido su utilidad para ver esa realidad, en ellos la luz del sol muere y solo salen sus despojos, y la luz de la oscuridad, de la noche, de la luna, que

podría iluminar mejor los abismos escondidos en nosotros mismos, es sacrificada “en la piedra roja del altar” (“En la rueda solar” 45). La poeta siente entonces que no le sirven y que está “a solas con su estuche de nieblas, / lo mismo que un rehén”. No entiende para qué están ahí la córnea, “con avaricia de ostra”; el iris, “que destella y se apaga lo mismo que un relámpago de tigres”; la pupila, “cautiva entre cristales”, “túnel contráctil siempre alerta a la inminencia a solas”, “palpitación a medias con la muerte” (46), y se rebela contra ella y le grita: “¡Basta, mirada de fisura, incesante mirada de pólipos en tinieblas!”, y se repite como en letanía:

Es otra vez el mismo tembladeral de aguas voraces [...]  
 Es otra vez el mismo recinto central adonde caigo [...]  
 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.  
 (46)

Julietta Gómez Paz afirma que la conclusión final de Orozco en este libro es que “para la bestia, mortal sin remedio, no hay posibilidad de conocimiento”. Del “eterno retorno” que postulaban las visiones primeras, Olga Orozco ha caído en una visión atea de la aniquilación definitiva. Piensa que “en este libro se cumple la terrible profecía que aparecía en su anterior poemario *Los juegos peligrosos*: ‘Vas a quedarte a oscuras. Vas a quedarte a solas’”, y que en este es “más lacerante que en los libros anteriores la nostalgia de Dios” (58-59). Sin embargo, a pesar de todo, admite que la poeta se resiste a pensar que haya sido finalmente derrotada en su búsqueda, en la misión de su poesía (59).

El órgano que mejor puede reflejar esta búsqueda es la boca, por eso es uno de los más contradictorios. De ella salen la palabra, la poesía... También es un órgano para el amor. Sin embargo, o quizás precisamente por ello, tiene más culpa que el resto de los órganos de su incapacidad

para interpretar el mundo, de su torpeza para comunicarse, de no compartir la dádiva de la verdad que esconde. Y la lucha entonces de la poeta con/contra ella es mucho más dolorosa. La posibilidad de articular el lenguaje le ofrece esa vía de exploración y de expiación a la que Orozco se aferra: la palabra, sobre todo la palabra poética, es la creadora, es la única posibilidad de trascender los límites de la realidad. Esta posibilidad se va haciendo más y más acuciante en los siguientes poemarios, hasta llegar al punto de empezar con ella otro nuevo génesis, el inicio de la verdadera creación, “En el final era el verbo” es el título del poema con que cierra *En el revés del cielo* (1987).

El poeta, dice Orozco, “elige la palabra como un elemento de conversión simbólica de este universo imperfecto. La idea de que el nombre no sólo designa, sino que es el ser mismo y que contiene dentro de sí la fuerza del ser es el punto de partida de la creación del mundo y de la creación poética”. En consecuencia “la poesía es un acto de fe, una crítica de la vida, un cuestionamiento de la realidad, una respuesta frente a la carencia del hombre en el mundo, una tentativa por aunar las fuerzas que se oponen en este universo regido por la distancia y por el tiempo, un intento supremo y desesperado de verdad y rescate en la perduración” (Orozco *Páginas* 59-60).

Es este uno de los elementos más interesantes por esa doble cara: “¡Y tanta ambivalencia en esta boca, bajo el signo de la carencia y la embriaguez, bajo los dobles nudos ceñidos por el amor y el aislamiento!” (“Duro brillo, mi boca” 78). En los primeros párrafos acumula vocablos de connotaciones negativas: falaz, traidor, malicia, inexplicable, fauces, acecho, tenebrosa, verdugos, feroces, inmola-ción, monstruos, cautivo, leviatán... Y la increpa con rabia. Pero después reconoce que en ella se esconde la única posibilidad de respuesta:

Y un poco más acá de lo visible, debajo de esta lengua que celebra el silencio y escarba en la prohibida oscuridad, ¿no comienzan también las canteras del verbo, las roncadas fundiciones de la poesía, el acceso a las altas transparencias que hacen palidecer la pregunta y la respuesta? (78)

Y cierra el poema con un oxímoron que resume todas estas contradicciones: “Duro brillo, este oráculo mudo” (78).

Incluso los órganos sexuales le parece que tienen que servir para algo más que para la reproducción o el placer. Lo niega categóricamente: “No. Ni vivero de la perpetuación, ni fragua del pecado original, ni trampa del instinto, por más que un solo viento exasperado propague a la vez el humo, la combustión y la ceniza” (“El jardín de las delicias” 49). El centro del sexo multiplica sus ramas “hasta el árbol de la primera tentación”, sus ondas “se expanden de pronto de la cabeza hasta los pies igual que una sonrisa, [...] poniendo en suspensión corolas como labios, esferas como frutas palpitantes, burbujas donde late la espuma de otro mundo”, en un “torbellino atronador que ya se precipita por el embudo de la muerte con todo el universo en expansión, con todo el universo en contracción para el parto del cielo, hace estallar de pronto la redoma y dispersa en la sangre la creación” (50). Sin embargo, todo ello no es más que “la mitad del deseo, que es apenas la mitad del amor”. Por lo tanto, se impone de nuevo un ir más allá de él. Torres de Peralta considera que para Orozco el deseo es

una categoría metafísica que posee un sentido similar al de la mística, pues es siempre un deseo de recuperar a la Totalidad, es decir, Dios, Espacio y Tiempo sin límites. Por lo tanto, lo erótico, o la unión de cuerpos, constituye otra instancia, otro recurso y otro medio que se explora sin represión para alcanzar esa Totalidad. (Torres *La poética* 156)

El último poema, “Corre sobre los muelles”, lo dedica a la sangre, elemento que reparte vida por todo el cuerpo, pero que también le proporciona sensaciones contradictorias:

Hace ya muchos años que corres dando tumbos por estos  
 [laberintos  
 y aún ahora no logro comprender si buscas a borbotones  
 [la salida  
 o si acudes como un manso ganado a ese último recinto  
 [donde se fragua el crimen con las puertas abiertas. (81)

De un lado la sangre la arrastra, debe acatar sus leyes pues han “firmado un pacto de guardianas en esta extraña cárcel que remonta en la noche la corriente”, y a medias pagan el precio del rescate, pues de nuevo Orozco se pregunta quién sería y dónde estaría su lugar sin la vida que le proporciona su curso incesante. Orozco se siente unida a esta parte de su cuerpo más que las otras, piensa que, al igual que ella misma, exilada también, su sangre es “igual que una inmigrante que se lleva en pedazos su país”. Pero a pesar de ese pacto le advierte:

No juegues a perderme en estas destilerías palpitantes;  
 no me filtres ahora con tu alquimia de animal iniciado en  
 [todos los arcanos  
 ni me arrojes desnuda e ignorante contra el indescifrable  
 [grimorio de los cielos (82)

En un credo al revés, donde Dios será el juzgado por el hombre al final de ese recorrido incesante, irremediable y ciego que impulsa la vida pero que esconde su sentido último, termina el poema y el libro:

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 el 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. (83)

Una vez hecho el recorrido, es fácil sentir el desgarramiento de la autora cuando grita, encerrada en su cuerpo como Jonás en su ballena: “¿Y quién ha dicho acaso que éste fuera un lugar para mí?” (“Lamento de Jonás” 16).

A pesar de ello, el conflicto, como apunta Zonana, no se presenta como resuelto, sino que la condición trascendente del cuerpo se plantea como misterio y “en numerosas ocasiones el interrogante queda abierto y el poema se cierra como un desafío a la reflexión del lector” (274). Y es que la poesía de Orozco evita siempre lo dogmático, hace uso de sus imágenes pero estas, por un proceso dialógico, refuerzan precisamente la lejanía respecto de su origen. En este sentido dice Le Corre:

Utiliza conscientemente motivos bíblicos y de inspiración religiosa [...], pero exacerbando las tensiones, deshaciendo los binarismos consuetudinarios. Se centra en el cuerpo-yo, pero su “parentesco animal” lo inserta en la especie, la estirpe humana, le proporciona una historia (fabulosa-real) y una tarea: descifrar “las tablas de [una] implacable ley” (“Corre sobre los muelles”), o fundir esas “tablas de la ley inscritas con la sangre coagulada de las historias muertas” (“Génesis”), para fundar otra historia [...].

La “sed de lo imposible” que impulsa al sujeto poético a “perder la piel y acampar en el alma” (“Lugar de residencia”), es una figura de la movilidad, del lugar traspuesto (cuerpo/escritura): “En cada encrucijada donde escarbo mi nombre compruebo que no estoy” (“Corre sobre los muelles”). Para una poesía que renuncie a la certidumbre, no a la esperanza. (Le Corre 162-163)

Hay, pues, que quedarse con esa doble mirada, con esa dualidad, con esa batalla continua. Por eso, para concluir, rescatamos de sus libros posteriores otros versos en los que, sin dejar de sentir las coerciones de su cuerpo, de saberlo su “costado de inevitable realidad”, se detiene a alabarlo. Es el caso por ejemplo de los últimos versos de “Catecismo animal”, de *En el revés del cielo* (1987). En el poema, después de preguntarse nuevamente si su cuerpo le servirá para sobrevivir más allá o será solo “como un escombros que se arroja y se olvida”, se responde:

No, este cuerpo no puede ser tan sólo para entrar y salir.  
Yo reclamo los ojos que guardaron el Etna bajo las ascuas de  
[otros ojos:  
pido por esta piel con la que caigo al fondo de cada precipicio:  
abogo por estas manos que buscaron, por los pies que  
[perdieron:  
apelo hasta por el luto de mi sangre y el hielo de mis huesos.  
Aunque no haya descanso, ni permanencia, ni sabiduría,  
defiendo mi lugar;  
esta humilde morada donde el alma insondable se repliega,  
donde inmola sus sombras  
y se va. (14)

Y en uno de sus últimos poemas, “Himno de alabanza”<sup>3</sup>, se muestra gozosa al decir:

¡Ah, sentidos, mis guardianes insomnes,  
refugios instantáneos en un mundo improbable y sin fondo,  
como yo!  
Desde lo más profundo de mi estupor y mi deslumbramiento  
[yo te celebro,  
cuerpo, suntuoso comensal en esta mesa de dones fugitivos  
(154)

---

<sup>3</sup> Publicado por primera vez en la antología *Eclipses y fulgores*, formará parte después de *Últimos poemas*, editado en 2009 póstumamente por Bruguera en una edición a cargo de Ana Becció.

## Referencias bibliográficas

- Fagundo, Ana María. "La poesía de Olga Orozco o la aproximación a lo indecible". *Literatura femenina de España y las Américas*, Madrid, Fundamentos, 1995, pp. 209-219.
- Frazier-Yoder, Amy. "Prison cell and key: scrutiny of the physical self in Olga Orozco's *Museo salvaje* and Giocconda Belli's *Sobre la grama*". *Hispanófila*, v. 181, n.º 1, 2017, pp. 153-168.
- Gimferrer, Pere. "Prólogo". Orozco, Olga. *Eclipses y fulgores. Antología*. Barcelona, Lumen, 1998, pp. 7-8.
- Gómez Paz, Julieta. *Cuatro actitudes poéticas. Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Amelia Biagioni, María Elena Walsh*. Buenos Aires, Conjunta Editores, 1977.
- Horno-Delgado, Asunción. "Encarnadura e insurgencia: poética en Olga Orozco". *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, coordinado por Inmaculada Lergo Martín, Sevilla, Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones, 2010, pp. 179-189.
- \_\_\_\_\_. "Entrevista con Olga Orozco: 'La poesía es un ejercicio de auto-humildad; ayuda a contemplar al otro, a acompañarlo'". *Hispanic Poetry Review* vol. I, 1999, pp. 90-101.
- Le Corre, Hervé. "Dos lecciones de anatomía. Vislumbres del cuerpo y de los espacios corporales en Olga Orozco y Blanca Varela". *Escribir el cuerpo. 19 asedios a la literatura hispanoamericana*, editado por Carmen De Mora Valcárcel y Alfonso García Morales, Sevilla, Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones, 2003, pp. 153-176.
- Legaz, María Elena. *La escritura poética de Olga Orozco. Una lección de luz*. Buenos Aires, Corregidor, 2010.
- Lergo Martín, Inmaculada (coordinadora). *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*. Sevilla, Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones, 2010.
- Liscano, Juan. *Descripciones*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor/Monte Ávila, 1983.

- Loubet, Jorgelina. "La búsqueda de la unidad desde el exilio. Olga Orozco", *Coordenadas literarias I. Estudios de literatura argentina*. Buenos Aires, El Francotirador, 1996, pp. 129-139.
- Luzzani Bystrowicz, Telma. "Prólogo", *Poesía. Antología de Olga Orozco*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Colección Capítulo 141, 1982, pp. I-IX.
- Orozco, Olga. *En el revés del cielo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1987.
- \_\_\_\_\_. *La oscuridad es otro sol*. Valencia, Pre-Textos-Quinto Centenario, 1991. Primera edición. Buenos Aires, Losada, 1967.
- \_\_\_\_\_. *La voz de Olga Orozco: poesía en la Residencia*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Los juegos peligrosos*. Buenos Aires, Losada, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Museo salvaje*. Buenos Aires, Losada, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*, estudio preliminar de Cristina Piña. Buenos Aires, Celtia, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Últimos poemas*. Barcelona, Bruguera, 2009.
- Orozco, Olga y Gloria Alcorta. *Travesías. Conversaciones coordinadas por Antonio Requeni*. Buenos Aires, Sudamericana, 1997.
- Pérez Alencart, Alfredo. "Introducción". Crémer, Victoriano y Olga Orozco, *Un fulgor de cada orilla (Antología poética)*, selección, introducciones y notas de Alfredo Pérez Alencart e ilustraciones de Miguel Elías Sánchez, Salamanca, Ayuntamiento de Salamanca-Camino de la Lengua Castellana, 2001.
- Piña, Cristina. "Estudio preliminar". *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*, Buenos Aires, Celtia, 1984, pp. 13-55.
- Ruano, Manuel. "Constantes míticas, esotéricas y surrealistas en la poesía de Olga Orozco". Orozco, Olga. *Obra poética*, Caracas, Ayacucho, 2000, pp. IX-XLV.

- Sefamí, Jacobo. "El extrañamiento ominoso: *Museo salvaje* de Olga Orozco". *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, coordinado por Inmaculada Lergo Martín, Sevilla, Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones, 2010, pp. 305-320.
- . "Olga Orozco: El revés del poema". *De la imaginación poética. Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozler*, Caracas: Monte Ávila, 1996, pp. 93-149.
- . "Palabras preliminares". Orozco, Olga. *La luz es un abismo*, Montevideo, Vintén Editor, 1993, pp. 7-9.
- Serra, Edelweis. "Exploración de la realidad y estrategia textual en la poesía de Olga Orozco". *Anales de literatura hispanoamericana*, n.º 14, enero 1985, pp. 93-101.
- Torres de Peralta, Elba. *La poética de Olga Orozco: desdoblamiento de Dios en máscara de todos*. Madrid, Playor, 1987.
- Valenzuela, Luisa. "Escribir con el cuerpo". *Escribir el cuerpo. 19 asedios a la literatura hispanoamericana*, editado por Carmen De Mora Valcárcel y Alfonso García Morales, Sevilla, Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones, 2003, pp. 21-30.
- Zonana, Víctor Gustavo. "Olga Orozco y su exploración poética en la corporalidad: *Museo salvaje* (1974)". *Revista de literaturas modernas*, n.º 25, 1992, pp. 269-277.



# La espectacularidad de un cuerpo ominoso

Museo salvaje, de *Olga Orozco*

CARLOS HERNÁN SOSA<sup>1</sup>

goza cuello, cabello, labio y frente,  
antes que lo que fue en tu edad dorada  
oro, lilio, clavel, cristal luciente,  
no sólo en plata o víola troncada  
se vuelva, mas tú y ello juntamente  
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.  
Luis de Góngora, “Mientras por competir por tu cabello”.

I

Quiero empezar estas notas señalando una obviedad: la poesía de Olga Orozco es, indiscutiblemente, monumental. Esta afirmación parte de la constatación de muchas aristas que se ponen en juego en una aproximación inmediata a su obra<sup>2</sup>. La elocuencia no desbocada de Orozco, en complicidad simbiótica con un manejo impecable de la sonoridad

---

<sup>1</sup> Universidad Nacional de Salta, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina.

<sup>2</sup> Consciente de las limitaciones del recorte de mi corpus acotado a la poesía, excluyo de las consideraciones que se analizan en este artículo: parte de sus artículos periodísticos recientemente compilados –*Yo, Claudia* (2012)–, una pieza teatral –*Y el humo de tu incendio está subiendo* (1972)–, los dos volúmenes de cariz autobiográfico escritos en prosa –*La oscuridad es otro sol* (1967) y *También la luz es un abismo* (1995)– y otros textos menores ensayísticos o críticos, obras de la autora con las que se completaría toda su producción.

del castellano, apabulla por el registro heterodoxo y polivalente que incorpora, en una explosión de signos, una arborescencia proteica que, paradójicamente, nunca transgrede los lindes temerarios del desborde verbal. La experiencia de lectura, que los poemas de la autora prefiguran en lo discursivo, que modelizan como un preanuncio de requisitos para su lector, discurre tras diversas demandas, incomoda por diversas razones; revela, en principio, desde la presencia de alusiones, a menudo apenas señaladas por un breve indicio, una sedimentada estratificación sobre diversas tradiciones discursivas, no siempre exclusivamente literarias.

No es solo este reconocimiento retórico y figurativo de capas arqueológicas, que van trazando toda una poética sobre la escritura misma, lo que se demanda con ímpetu, también se constriñe al lector en la ardua tarea de esclarecer los sentidos que dispersa la reescritura (Genette). A tono con la autopercepción creadora de la palabra como una entidad atiborrada de sentidos ya dichos, plena de bivalidad como expresaba Mijaíl Bajtín (*Estética de la creación verbal* 312), en Orozco la fascinación por la capacidad iridiscente del lenguaje persigue concienzudamente los matices, aquellos que su búsqueda poética individual va diseñando en el trasfondo de los empleos que ya imprimieron las tradiciones de la literatura, el pensamiento y el arte occidentales y orientales. De ahí que la exploración gozosa que emprende con los significados hay que escudriñarla a cada paso, en ese palimpsesto viviente de su poesía, con la minucia de quien desecha una pelusa adherida a una fruta, como quien da vuelta una hojita descubriendo la cara oculta de las nervaduras.

Este aspecto demandante de su escritura fue urdiéndose de manera paciente a lo largo de su obra poética, allí tramó un decir único, personalísimo, mientras iba erigiendo libros que conmueven por la factura monolítica que los respalda. Por eso, cada uno de estos volúmenes parece autosustentarse dentro de un propio cosmos trascendente, parece

mimetizarse incluso con las prerrogativas de los seres vivos: tiene un respirar único, atisba el mundo desde una mirada especial, nos turba por razones particulares.

Siendo ante todo un lector, a fin de cuentas, voy a detenerme en *Museo salvaje* (1974), uno de los libros forjado en una pieza; justamente porque en su trama poética, y para el fuero de mi propia subjetividad, la presencia de lo inquietante resulta allí más insondable. Entonces, hacia una apuesta tentativa por esbozar alguna explicación de estas pulsaciones en mi sensibilidad de lector, surgen encaminadas estas páginas.

## II

La publicación de *Museo salvaje* marcó un punto de inflexión en la tematización del cuerpo y la muerte, los dos tópicos más certeros para ingresar en la obra lírica de Orozco. Esta percepción, que amojona una totalidad, es un intento, que probablemente quede a mitad de camino, por definir una instancia de cristalización en la modulación persistente del decir poético de la autora. Es además, necesariamente, una apreciación personal polémica, abierta a discusiones, que sirve al menos para diferenciarse de otras estimaciones donde se postularon interpretaciones panorámicas sobre la obra de Orozco y, en especial, sobre las derivas de su poética de autora. En este caso, particularmente disiento con algunas perspectivas, como la de Elisa Calabrese, quien considera a *Museo salvaje* un punto de apogeo en la trayectoria autoral de Orozco:

donde culmina una primera etapa de su poesía, no en tanto bisagra de cambio en la temática o los procedimientos, sino en la consolidación de un lenguaje ya logrado, un ritmo característico de su estilo –poemas largos, imágenes encadenadas– y una potencia imaginativa y figurativa cuya fuerza alcanza un punto que se sostendrá desde este momento hasta sus últimos libros. (Calabrese “Magia y memoria” 203)

Creo que algunas constantes de la poesía de Orozco transitan, todavía, como una demanda vigente en sus libros posteriores, donde van (re)(des)dibujándose las mismas búsquedas; y, por ello, no pueden pensarse como un mero desplazamiento epigonal de tratamientos clausurados en momentos previos de su obra. Hablo, entonces, de punto de inflexión porque, hasta este momento, sus tres poemarios anteriores saturaron sentidos sobre el cuerpo (postrero) y la muerte (inevitable), desde un tono elegíaco recostado en la capacidad de decir de la literatura, como un espacio de dilación –tal vez el único posible– de lo terminal; y, a partir de *Museo salvaje*, se constatan alteraciones que complejizan la mirada sobre estos asuntos.

En *Desde lejos* (1946), el universo poético nos enrostra una densa iconografía (sepulcros, sombras, profundas ruinas, soledad, incesante morada, tiempo letal, inasible bruma, huesos, nieblas, potros enlutados, viento tormentoso, noche pavorosa, pesados sudarios, despojadas manos, rumor doliente, insaciable tiniebla), como una invasión de imágenes que sobrecarga las tarjetas postales de la caducidad. Tal vez no se explore en ningún otro lugar con mayor contundencia que en algunos versos de “Donde corre la arena dentro del corazón”, la concepción impregnante del vivir muriendo que en Orozco se inaugura desde aquí, una vez y para siempre:

Desmedida es la tierra que amó en sus duros hijos hasta  
 [la destrucción,  
 hasta la sal paciente de su sangre;  
 mas de ella aprendieron a contemplar la vida a través de  
 [la muerte,  
 a saber, sin reposo, que aún no ha sido creado aquello que no  
 [puedan sobrellevar las almas de los hombres,  
 y a comprender que el cielo y el infierno son expiados aquí  
 con opacas desdichas.  
 (Orozco *Poesía completa* 47)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Todas las citas de la poesía de Orozco se realizan a partir de esta edición, por ello en las próximas referencias solo se indicará el número de página correspondiente.

A partir de esta percepción de la vida como acto retardatario de la muerte, el “contemplar la vida a través de la muerte”, se deconstruye un aspecto dogmático sobre la trascendencia cristiana, pues se desnuda el acontecer intercambiable de un infierno y un paraíso cotidianos y se entroniza un mañana inevitable sin edenes compensatorios. Esta codificación, ya en buena medida formularia, de un decir literario sobre la existencia como preanuncio de lo inevitable alcanza, tal vez, su anclaje más sintomático en *Las muertes* (1952). Este texto funciona como una suerte de reescritura de *Spoon River Anthology* (1915) de Edgar Lee Masters, volumen polifónico donde mediante la colección de epitafios se escenifica lúgubrementemente la historia póstuma de una comunidad relatada por la escritura de las lápidas de sus habitantes. En el libro de Orozco, verdadero mosaico de referencias intertextuales que María Elena Legaz rastrea en detalle (*La escritura poética* 49-101), la poesía también resulta ser la pervivencia literal de lo efímero –de personajes literarios que han muerto en este caso, “unos muertos cuyos huesos no blanqueará la lluvia” (75), como bien señala el poema inaugural–.

Apostando *in extremis* por estos sentidos, *Las muertes* parece regodearse en las tradiciones literarias de su tratamiento temático, donde repone ya no una asamblea de voces de difuntos como en el caso de Masters, sino una suerte de imperecedero registro de autobiografías de muertos inexistentes. Como señala Alicia Genovese, esta complejidad de cruces termina por contaminar distintos planos en lo referente a la muerte:

Al ensayar un epitafio para personajes ficcionales, [se] los acerca, a su vez, a los ritos y las ceremonias de la muerte humana. [...] Una conciencia de muerte que, considerando el conjunto de poemas del libro, se refracta en el juego de espejos creado por los personajes ficcionales. (Genovese “Poesía, posición del yo” 89)

Dicho de otro modo, de la saturación de sentidos filomortuorios no escapan ni siquiera los personajes ficticiales, como una aparente democratización irónica del destino último, que a mi juicio no elude la incorporación de una leve pizca paródica cuando se evalúa en conjunto este volumen.

Partiendo de estas apuestas previas, *Museo salvaje* resitúa los tópicos (el cuerpo perecedero, la muerte y sus relaciones con la poesía) en una nueva trama de sentidos en la que quisiera detenerme. Si, como subrayamos, hasta este momento era el empeño por una melancolía desoladora y ruinoso la que cobraba mayor densidad en la lírica de la autora, desde este libro se afianza la búsqueda de un nuevo tratamiento, hacia la percepción postrera del cuerpo y la inminencia de la muerte como manifestaciones ominosas. En este punto, creo necesario destacar que la percepción extrañada del propio cuerpo en la voz poética era un componente recurrente en los libros anteriores. Aparecía con frecuencia como un signo de acuciante malestar, tal como ocurre en “Espejos a distancia”, de *Los juegos peligrosos* (1962):

–Carne desconocida,  
carne vuelta hacia adentro para sentir pasar el arenal del  
[mundo,  
carne absorta, arrojada a la costa por el desdén del alma–.  
Yo no entiendo esta piel con que me cubren para  
[deshabitarme.  
No comprendo esta máscara que anuncia que no estoy.  
¿Y estos ojos donde está suspendida la tormenta?  
¿Esta mirada de ave embalsamada en mitad de su vuelo?  
¿He transportado años esta desolación petrificada?  
¿La he llevado conmigo para que me tapiara como un muro  
[la tierra prometida?  
Entonces, este cuerpo ¿habrá estado tal vez tan lejos de la vida  
como ahora está lejos de su muerte? (114)

El íntimo desconocimiento (transido por la selección léxica: deshabitarme, máscara, suspendida, embalsamada, petrificada) que representa para la enunciativa su propia corporeidad (disgregada en carne, piel, ojos, mirada) se tramita en el texto desde el juego especular, aludido en el título del poema, organizado como una suerte de disputa polémica, un diálogo cargado de imprecaciones y demandas al espejo en tanto “cómplice de la rampa del abismo” (114), al devolver una imagen irreconocible, (ya) no identificable para el yo. Mediante un manejo impecable de la prosodia, cuyo tono admonitorio se restituye con mayor gravidez en la lectura en voz alta –probablemente la única forma posible de leer a Orozco, por otra parte–, casi la totalidad del poema se organiza como un conjunto de preguntas retóricas demandantes, que ejemplifican “el ritmo salmódico” al que se refiere, acertadamente, Víctor Zonana (“La Biblia en la poesía” 555), cuando lo destaca como una de las formas de intertextualidad que guarda la poesía de la autora con la *Biblia*:

¿Quién era yo, desnuda, bajo esos velos de eternidad tejidos  
 [por la sed en el palacio de los espejismos?  
 Cara de cuenco blanco, hecha para beber el ácido brebaje  
 [del olvido:  
 no me puedo mirar.  
 ¿Quién era yo en un lecho con orillas de río, en una barca  
 [en llamas que corría más allá del abismo?  
 Cara de cuenco rojo, roída por los dientes veloces del deseo:  
 quienquiera que te vio te ha perdido entre mil.  
 ¿Quién era yo con una piedra de inocencia en cada mano  
 [para ahuyentar las invencibles sombras?  
 Cara de cuenco negro, trizada por el golpe del engaño:  
 nadie ha quedado en ti.  
 ¿Quién era yo?  
 ¿Quién era, puñado de cenizas? (113)

El pasaje del poema es, nuevamente, representativo de la construcción subjetiva atormentada por la escisión de la persona y el planteamiento de un cuerpo otro que se imbrican para destacar los mismos sentidos de la fragmentación

y del autodesconocimiento. Anahí Mallol destaca ese lugar privilegiado del decir que la autora prefigura para sí, al mencionar que: “Olga Orozco inaugura una voz que no tiembla, que no necesita justificarse, que no teme decir su miedo, su fragmentación, su alienación” (Mallol “Hereditad para las hijas” 139); y que, al mismo tiempo, preanuncia una genealogía de poetas argentinas, donde Alejandra Pizarnik fue, probablemente, la heredera más visible de todas.

Tras estos antecedentes sobre el tratamiento del cuerpo, el matiz disonante aparecerá al arribar a *Museo salvaje*, debido a que el recorrido minucioso –desde la sinécdoque corporal rectora– que se prioriza en este libro va urdiendo y desunido la concepción (nocional y perceptiva) del cuerpo; devenido ahora en una fragmentación que no solo lo desintegra en piezas, sino que sobre todo trama una experiencia enunciativa enajenada, donde se ejercita la emergencia siniestra de lo familiar, revistiéndolo con ropajes que lo tornan además de desconocido como amenazante.

### III

*Museo salvaje* tiene una arquitectura ejemplar, está conformado por un número acotado de poemas, una opción editorial –y una prescripción de lectura cabalística– que Orozco resguardó al publicar sus libros; incluye solo diecisiete poemas –doce escritos en verso y cinco en prosa–, articulados justamente por el modo en que se van (con)(des)figurando el cuerpo y el yo. En la disposición general, la organización del volumen permite vislumbrar sus soportes internos, sus columnatas simétricas, sus artesonados y ojivas reduplicados, diseñados a veces como una *mise en abyme* (Dällenbach), lo que obliga a ingresar al libro con mirada de conjunto. Desde el punto de vista del contenido, también es posible advertir la operación de una lógica encabalgada de *mamushkas* rusas, que sugiere espesores más generales o

más específicos, al momento de disponer los significados, como quien retoca la misma imagen con capas superpuestas. Esta idea de repincelar resulta atinada también para ir anticipando procesos de transposición artística de la pintura al poema, que aquí se ensayan a partir de la figura de El Bosco; porque en el palimpsesto de imágenes del libro no es la espontaneidad de la pincelada abreviada o la retractación que insinúa el pentimento –es decir la huella de la duda en el trazo o los cambios de planes atestiguados– lo que puede advertirse, sino la acentuación de tonos y figuras concurrentes de la pincelada descriptiva que, sobrestimando su certeza en la mímesis pictórica, avanza confiada hacia una composición íntegra<sup>4</sup>.

Sosteniéndose como una convicción profunda de la autora, su concepción personal sobre el lenguaje poético parece no poder desasirse de un pensamiento que lo sitúa en un orden explicativo otro, que exhibe en su obra transmutaciones de rostros (el mito, lo esotérico, el ocultismo, la magia, la alquimia, lo profético, la astrología, la videncia, la adivinación, lo sagrado, lo religioso, lo gnóstico, lo escatológico); facetas de una misma indagación, que no hacen más que materializar la conocida ceremonia de encapsular el discurso lírico en su *locus amoenus* autodefinitorio. No extraña entonces que este libro, que elige tematizar el cuerpo, deba iniciarse retrayéndonos al Génesis bíblico en el poema homónimo, sirviéndose del gesto primigenio de la creación del mundo según la cosmovisión judeocristiana. El cristianismo, en especial, que se recupera finalmente en Orozco, conforma tal vez la guardarropía más plena de significados desmenuzados a lo largo de toda su obra; desde ahí se desarrugan las convenciones de simbologías y calendarios litúrgicos, se retacea un preciso vocabulario

---

4 La relación con la pintura es una constante en la obra de Orozco, ya sea por la presencia de estas transposiciones artísticas o por la convivencia de obras plásticas con sus textos; como ocurre en el caso de las ediciones ilustradas de *La oscuridad es otro sol*, publicadas por Losada desde el año 1967, donde se incorporan dibujos y *collages* del poeta Enrique Molina.

con significados sagrados, se zurce la diversidad de texturas léxicas y armonías de las oraciones (la contrición de la letanía, el desborde del salmo, el sobrecogimiento del réquiem), se alarga el dobladillo infinito de referencias a los dos Testamentos.

Lejos de interpretar esta presencia como índice de algún confesionalismo, es necesario destacar que los discursos religiosos occidentales y orientales funcionan, a menudo con sincretismos que invalidan posibles valencias, como interlocutores sostenidos a los cuales esta obra poética interroga, debate y, con frecuencia, desestima. En un sentido próximo, Hervé Le Corre estima que:

La poesía de Orozco evita estancarse en una representación dogmática: utiliza conscientemente motivos bíblicos o de inspiración religiosa (la cárcel, el naufragio, presentes, por ejemplo en la poesía de Fray Luis de León; las partes del cuerpo, como en *El Cristo de Velázquez*, de Unamuno) pero exacerbando las tensiones, deshaciendo los binarismos consuetudinarios. (Le Corre "Dos lecciones de anatomía" 162)

En relación puntual con el cristianismo, la imposibilidad mística con la unidad divina, la domesticación de las acciones por el decálogo de lo prohibido, la puesta bajo sospecha de la redención del hombre, el descrédito de la salvación o la frustración de la vida trascendente son, sin dudas, algunas de las líneas más indiscutibles y vigorosas que la lírica de la autora rescata; en todas ellas, parece recortarse la metáfora del fracaso de la visión religiosa como única instancia explicativa de la experiencia humana, desviándose así estas problemáticas hacia los senderos más fangosos y, paradójicamente, más inasibles del pensamiento ontológico.

En "Génesis" se ritualiza, en la acepción estrictamente antropológica donde la repetición del acto ritual reactualiza las acciones (la primera y todas las sucesivas), y entonces lo dicho y lo hecho, una y mil veces, desde y para siempre, vuelve a ocurrir. En este caso, el rito recuperado es la

narración performativa, siempre única y cada vez nueva, del remoto origen de todo. Aparece vocalizada de manera titubeante desde los primeros versos, ante la aparente inexistencia de nociones vertebradoras del conocimiento (tiempo, entidad, valores, profecías) y una anafórica recurrencia que apela a la conceptualización evanescente de la negación ontológica (nada, nadie, no había). Durante las previsible secuencias narrativas, antes del acto creador, se produce la primera novedad de esta cosmogonía con la presencia *pre-mítica*, *pre-universal*, de la enunciadora:

Yo estaba allí tendida;  
yo, con los ojos abiertos.  
Tenía en cada mano una caverna para mirar a Dios,  
y un reguero de hormigas iba desde su sombra hasta mi  
[corazón y mi cabeza. (159)

A partir de una conjetura inusual, donde se invierten subordinaciones ancestrales, la imagen previa al nacimiento del universo se reinventa con la figura femenina de la enunciadora, en actitud insumisa capaz de mirar a Dios, y lo que es más revelador aún, en posición yacente, diríase que en vísperas de una parición por partogénesis. El alumbramiento universal se clarifica con la siniestra imagen del cordón umbilical (“un reguero de hormigas”) que conecta la sombra de Dios con la enunciadora-madre, con su corazón y su cabeza, los íconos occidentales inventados para aferrar en un lugar del cuerpo el pensamiento y el sentimiento. Tamara Kamenszain ha destacado también, aunque analizando una veta autobiográfica de la poesía de Orozco, la presencia trascendental que ejerce lo maternal, como una instancia inequívocamente necesaria para el decir poético, en tanto que: “Es el hilo invisible de la lengua materna que acompaña al sujeto en su descenso hacia sí mismo” (Kamenszain “Prólogo” 11). Tal como puede hipotetizarse,

luego de la lectura del pasaje que estoy comentando, lo maternal reviste además como condición absoluta para la existencia del universo mismo.

Estas imágenes irreverentes, que destacan la consustanciación con Dios, se subrayan también en el momento previo a referir el catálogo de la creación: las luces y las tinieblas, las aguas y los vientos, y los demás elementos consabidos de la cosmología judeocristiana:

Yo estaba suspendida en algún tiempo de la expiación  
[sagrada;  
yo estaba en algún lado muy lúcido de Dios;  
yo, con los ojos cerrados.

Entonces pronunciaron la palabra. (160)

Resituado así el origen del mundo, en este encuentro omnipotente, hiperbólicamente desmedido de la enunciativa que se ubica como entidad *pre-existente* y materna, equiparable o progenitora del Creador, en una gestualidad que desde la ortodoxia cristiana resulta a todas luces herética, por su indigerible mensura satánica con la divinidad, emerge la primera referencia a la voz poética, mediada cosmogónicamente por la acción de la palabra que da vida. La configuración de este yo poético peculiar, que parece querer dejar bien en claro su falta de responsabilidad –al estar “con los ojos cerrados”– en la creación, se reviste en este texto con la tonalidad intrincada que Alicia Genovese destacó al momento de estudiar la composición de los enunciadores en la poesía de Orozco, donde frecuentemente irrumpe, como se advierte en el caso de “Génesis”: “Un yo que conduce a un laberinto de tiempos y de “yoes” y a un interrogante donde queda implicada la propia existencia” (Genovese “Poesía, posición del yo” 91).

Por otra parte, y debido al carácter complementario de otra evidente línea de reescritura bíblica, no puede desatenderse el hecho de que a lo largo del poema el mismo decir literario, encabezado por este yo poético, entra

en complicidad con la síntesis cosmogónica ofrecida por Juan, el más profético de los evangelistas, es decir, el más carismático para Orozco. A partir del *λόγος*, término griego polivalente –que, según el contexto, puede traducirse por palabra, verbo, nombre, discurso, argumento, razón, cálculo o revelación–, Juan pudo narrar cabalísticamente el origen del universo: “En el principio existía el Verbo, y el Verbo estaba en Dios, y el Verbo era Dios. Él estaba en el principio con Dios. Todo fue hecho por Él, y sin Él nada se hizo” (*La Santa Biblia* 1245). De modo que, el comienzo de este libro teatraliza, mediante la construcción de *mise en abyme*, el origen del propio mundo que se gestó, además, gracias a la palabra divina que dio vida a todo en el principio. La palabra divina, a su vez, como alegoriza claramente el poema, guarda una equidad absoluta de potencias con la voz de la poeta, creadora ella misma también de otros mundos. Una noción central en Orozco, categóricamente expuesta en “La cartomancia”, de *Los juegos peligrosos*, donde mediante un vendaval de percepciones taumatúrgicas la enunciadora se aferraba a la tarea hercúlea de develar el criptograma divino del “nombre inscripto en las cenizas de ayer y de mañana” (107).

El pasaje que estoy analizando, densamente poblado por procedimientos desmontables y torsiones intra-interferenciales, es un ejemplo sintomático de la presencia de la estética del pliegue barroco en Orozco que, como advierte Carlos Gamerro –retomando a Deleuze–, “no es una oposición simple y binaria, la figurada por los dos lados de una moneda, sino que es una superposición o entrecruzamiento donde lo que importa son los puntos de cruce y las continuidades” (Gamerro *Ficciones barrocas* 19). Desde esta concepción, maquinada con la lógica de una cinta de Moebius, parece emerger el sustrato íntimo desde el cual Orozco posiciona su decir poético; similar planteo al que, unos años antes, adscribía Jorge Luis Borges cuando tituló

*El hacedor* (1960) uno de sus libros de poesía, retomando también la misma prerrogativa para el poeta creador en la literatura argentina.

Desde una configuración ecléctica, siguiendo, con precisión, el itinerario propuesto por el *Génesis* en el primer relato de la creación –e ignorando el segundo, donde se menciona a Adán y Eva (*La Santa Biblia* 8-10)–; apelando al *πνεῦμα*, el suspiro que otorga vida en la mitología griega; y mencionando el barro con el cual se modelan los seres, en diversas mitologías americanas; el último elemento presentado es el hombre, en su proverbial división en cuerpo y espíritu, en alma y carne:

Infundieron un soplo en las entrañas de toda la extensión.  
 Fue un estremecimiento de estambres en el vértigo del aire;  
 y el alma descendió al barro luminoso para colmar la forma  
     [semejante a su imagen,  
 y la carne se alzó como una cifra exacta,  
 como la diferencia prometida entre el principio y el final.  
 (160)

Una vez enseñado el hombre al mundo, a partir del poema siguiente –“Lamento de Jonás”– y en cada uno de los restantes, *Museo salvaje* emprende un trabajo de orfebrería, donde entrecruza tradiciones discursivas (escritas y visuales) para mirar y representar el cuerpo humano. La obsesión coleccionista del entomólogo, la disección pulcra del tratado de anatomía, las imágenes revulsivas de los bestiarios funcionan como matrices discursivas; orquestan una cadencia de ecos y resonancias donde la figuración del cuerpo, su composición y su descomposición (en el sentido ambiguo y reversible de la fragmentación y la putrefacción) desembocan, a cada momento y a pesar de tan sesuda introspección, en el desconocimiento de lo corpóreo y la imposibilidad horrorizada del yo para asignarle sentidos. El volumen reitera así el desliz de la niña protagonista del cuento “Viviana la curiosa”, de Silvina Ocampo, cuya desmedida pesquisa para saber cómo canta una calandria la

lleva a despedazarla y encontrarse con sus inesperadas vísceras. Aquello que no inquietaba a la niña amparada en una visión infantil que ya perdimos, a nosotros lectores adultos nos espanta, porque percibimos tras la candidez, en la crueldad insospechada del acto, la emergencia de lo siniestro. Y, como es de rigor, nos espantamos también cuando ya es demasiado tarde, porque no pudimos advertir la inminencia del crimen hasta el momento irreversible de sentir enfriarse el cadáver en las manos.

#### IV

El desocultamiento del cadáver camuflado en el cuerpo viviente es, con seguridad, la intranquilidad más impregnante que Orozco impone con el tratamiento del cuerpo en toda su obra poética. A tal énfasis llega ese señalamiento sibilino que, en *Museo salvaje*, cuesta recomponer la noción integral de lo corpóreo, como materialidad unitaria y como reducto sagrado de la vida; debido a que en la insistencia del libro por reponer un cuerpo mutilado prevalece, al fin de cuentas, la masa inerte de un resto, solo la subsistencia de una huella fresca del accionar de la muerte.

La fragmentación del cuerpo es un *leitmotiv* dentro de la tradición occidental. Según expresa Ana Basarte, en la literatura medieval las figuras del guerrero y el santo atestiguan el poder simbólico de la mutilación corporal:

La mano de la cual la espada es apenas una extensión, representa toda la *virtus* del guerrero. La transformación de su cuerpo, desde el todo a la parte, [...] es el marco adecuado para exaltar los valores de los que está dotado el héroe y lo convierten en un ser excepcional, por encima del resto de los mortales [...] La figura del santo, por su parte, equivalente al héroe épico que se despedaza en el campo de batalla en defensa de la cristiandad, también encuentra en el cuerpo una vía hacia la salvación. Y este, una vez muerto, literalmente

despedazado y repartido por cuanta geografía cristiana sea posible para su adoración *post mortem*, se multiplica también, en su capacidad de operar milagros. (Basarte “El todo y la parte” 89)

En el contexto más escéptico de la Contrarreforma, cuando la apropiación imaginaria de la amputación no contribuía a la restitución cohesiva de la *imago Christi* o a validar las prerrogativas estamentales de la nobleza, la fragmentación del cuerpo alcanzó otros relieves de calibre más introspectivo. Durante el Barroco español, a partir de la escisión corpórea se solían acentuar tópicos que advertían sobre la finitud de la vida y su inevitable inminencia, como el *tempus fugit* y el *memento mori*, tal como se observa en los versos de Góngora que franquean como epígrafe de este artículo.

Esta topicalización de hondas derivas culturales se incorporó tempranamente en la obra de Orozco, estimo que recuperada en detalle desde la tradición barroca. Por ejemplo, es una de las líneas de interpretación que clausura el último poema en *Desde lejos*, abreviando así sentidos integrales de esta ópera prima:

Ahora, cuando la juventud recorre como un río el semblante  
 [ligero de las horas dispuestas a partir:  
 ¿quién reconocería el valor de una lágrima a lo lejos,  
 la inmensa resonancia de una noche cualquiera,  
 junto al gran resplandor en el que ardiendo bellamente se  
 [extinguen  
 tantas cosas que aquí soñamos para siempre todavía? (72)

Este recurso facilita, en términos similares, una fuerte proyección de significados en *Museo salvaje*, pero haciendo estallar esta vez la apreciación del cuerpo terminal escindido. En “Lamento de Jonás” todavía perdura una figuración medianamente íntegra del cuerpo, aunque comienza ya a desmigajarse en órganos, miembros, secciones:

Y el corazón, en tanto,  
 ¿en dónde el corazón,  
 el tambor de nostalgias que convoca en tinieblas a todos  
 [los relevos?  
 Por no hablar de este cuerpo,  
 de este guardián opaco que me transporta y me retiene  
 y me arroja consigo en una náusea desde los pies a la cabeza.

Soy mi propio rehén,  
 el pausado veneno del verdugo,  
 el pacto con la muerte. (163)

La metáfora neoplatónica del cuerpo percibido como cárcel del alma, recurrente en Orozco, se potencia aquí por la visión alienada del propio sujeto contradictorio, que es víctima y a la vez responsable de su aprisionamiento. En otro poema, la idea del enemigo íntimo se explicita mejor mediante el desdoblamiento desgajante, con la escisión de la persona gramatical (“detrás de sí, o delante de mí”) como marca de una paradoja que cifra en su desavenencia con la normativa el desanudamiento subjetivo, en la escenografía intimidante de los círculos dantescos:

Cabeza borrascosa,  
 cabeza indescifrable,  
 cabeza ensimismada:  
 se asemeja a un infierno circular  
 donde el perseguidor se convierte de pronto en perseguido,  
 siempre detrás de sí, o delante de mí,  
 que no sé desde donde surjo a veces, aferrada a este cuello.  
 sin encontrar los nudos que me atan a esta extraña cabeza.  
 (169-170)

En el análisis más minucioso que conozco sobre la tematización corporal en *Museo salvaje*, Jacobo Sefamí subraya que este proceso de duplicación subjetiva (en la formulación clásica del dualismo autodestructivo victoriano, a lo Dr. Jekyll y Mr. Hyde) es una manifestación de la emergencia de lo siniestro. A partir del clásico artículo de Sigmund

Freud, el crítico mexicano desmonta con fino detalle las estrategias que discursivamente permiten hacer irrumpir a ese otro interior en el cual la enunciativa no se reconoce, donde no se comprende, frente a quien se percibe cautiva de sus acciones. En este derrotero, destaca que el poema que comento resulta esencial también para pensar los modos de relación del sujeto con la realidad:

En la relación entre el ser y el mundo, “Lamento de Jonás” es un texto clave, puesto que allí se ilustra la noción de ver el mundo dentro del cuerpo de otro (la ballena en el episodio bíblico); el cuerpo mismo puede ser el saco de piel de la ballena que impide salir. (Sefamí “El extrañamiento ominoso” 312)

Buena parte de los estadios en el reconocimiento traumático de esta otredad interior autodestructiva, que el libro modula con obstinación, se materializan ante el contacto con el cuerpo fragmentado. De hecho, casi todos los restantes poemas se detienen en el tratamiento de una de esas insularidades anatómicas que ponen bajo sospecha la estabilidad del sujeto: “Lugar de residencia” (en el corazón), “El continente sumergido” (en la cabeza), “Esfinges suelen ser” (en las manos), “Parentesco animal con lo imaginario” (en el cabello), “En la rueda solar” (en los ojos), “Plumas para unas alas” (en la piel), “En el bosque sonoro” (en el oído), “El sello personal” (en los pies), “Animal que respira” (en los pulmones), “Tierras en erosión” (en los tejidos), “Mi fósil” (en los huesos), “Duro brillo, mi boca” (en la boca), “Corre sobre los muelles” (en la sangre). Siguiendo lo expuesto por Freud en “Lo siniestro”, la presentación mutilada del cuerpo resulta ser, ya en sí misma, una intervención netamente ominosa: “Los miembros separados, una cabeza cortada, una mano desprendida del brazo, como aparece en un cuento de Hauff, pies que danzan solos, como en el mencionado libro de A. Schäfer; son cosas que tienen algo sumamente siniestro” (Freud “Lo siniestro” 2499). La autonomía vital de las partes corporales hace emerger lo siniestro porque congrega órdenes irreconciliables: la materia inerte no puede conservar los privilegios

de los seres animados. Y cuando esta imposibilidad se vuelve posible –como ocurre con los vampiros o los zombis– produce extrañamiento, temor y rechazo. Estas figuras refractarias de la muerte, aclara Freud, activan además un temor invariable desde los tiempos del hombre primitivo:

Dado que casi todos seguimos pensando al respecto igual que los salvajes, no nos extrañe que el primitivo temor ante los muertos conserve su poder entre nosotros y esté presto a manifestarse frente a cualquier cosa que lo evoque. Aun es probable que mantenga su viejo sentido: el de que los muertos se tornan enemigos del sobreviviente y se proponen llevarlo consigo para estar acompañados en su nueva existencia. (Freud “Lo siniestro” 2498)

Probablemente también por estas razones, ver la parte sesgada del cuerpo enloquece, porque fortalece la incomprensión de sí del propio yo. En “Esfinges suelen ser”, la enunciadora descubre una terrible conspiración, pues repasa visualmente las manos pero no las reconoce como parte de su cuerpo, aparecen transformadas en unas impostoras, las verdaderas parecen estar ausentes o haberse extraviado: “Una mano, dos manos. Nada más. / Todavía me duelen las manos que me faltan, / esas que se quedaron adheridas a la barca fantasma que me trajo” (171). Dada esta conmoción, es natural que se las responsabilice como las causantes del exilio del propio yo:

ajenas como mi propio vuelo acorralado adentro de otra piel  
como el insomnio de alguien que huye inalcanzable  
[por mis dedos.

A veces las encuentro casi a punto de ocultarme de mí  
o de apostar el resto en 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. (171)

Este enrarecimiento motriz de las manos, a causa de ser otras o por no responder al designio del yo, se vincula con la imagen deshumanizadora del sujeto que presenta la figura del autómatas articulado, cuando el discernimiento del cuerpo ha sufrido ya un adelgazamiento extremo de humanidad. La apreciación de la enunciativa, que se siente manipulada por fuerzas desconocidas y tenebrosas, se aproxima a la representación de Olimpia, la autómatas que disparaba muchos sentidos en “El hombre de arena” de E. T. A. Hoffmann –cuento a partir del cual Freud teorizó sobre lo siniestro– y cuya genealogía intimidante se insinúa en este cuerpo inanimado y sin dominio, del cual el yo lírico se descubre desalojado.

De hecho, el autodesconocimiento permite objetivar las partes del cuerpo como marcas de una intriga maquinada contra el yo por una nocturna siamesa interior, así por ejemplo se manifiesta en “Parentesco animal con lo imaginario”, uno de los poemas en prosa donde la prosodia nos sepulta bajo un alud de imágenes iterativas sobre la otredad, a partir de la mirada extrañada de la enunciativa sobre “su propio” cabello:

mi cabellera es la evidencia escalofriante de lo que oculto en mí. Lo denuncia, lo exalta, lo pregona. Pero ¿qué oculto en mí, como no sea mi maraña de sombras y esa legión orgánica y sin rostro que oficia en mis entrañas? [...] ¿Y a expensas de qué vive esta especie de ráfaga atrapada, esta indolente enviada de otro mundo arraigado en el hambre, parásita de fiebres, vampira en la profunda garganta de los sueños? Sé que extrae de mí un alimento tan letal como el vaho que exhalan los sofocantes folletines. [...] A veces, siempre a solas, un crujido entre briznas soterradas, una absorción repentina hasta la médula, me anuncian que pretende arrancarme de mí, desenraizarme, como a un tubérculo antropomorfo, para implantarme en la negrura de la fábula igual que a una mandrágora. [...] ¡qué visión admirable!, ¡qué fiesta en los telares del Apocalipsis! ¡Espléndido proyecto el de invadirlo todo o acosarnos cambiando de lugar, como el bosque de Birnam! La misma ambigüedad de una obra maestra. (173-174)

A través de la última referencia a *Macbeth* (1605), y mediante la animación imprecadora de la voz, se revive no solo el terror fantasmal del bosque que camina, también se retrotrae, como desde el bisel del espejo, la imagen desequilibrada de Lady Macbeth. Sofocada por su agonía esquizoide, la trágica figura también desconocía alienada sus propias manos, por esa deformidad manchada que les agregaba la culpa y por el mismo horror que le producía saberse desalojada de sí misma. O, como señala Orozco en la misma veta, por sentirse el convidado de piedra de una representación siniestra, sitiado en la “ambigüedad de una obra maestra” donde, al igual que el bosque que oculta al asaltante próximo, parecemos lo que no somos, porque en verdad atesoramos la mera cáscara del que nos está desalojando, somos apenas el huésped del perverso parásito al que servimos de alimento.

Mientras se avanza en la lectura del libro, al recurso de la disociación se van sumando otros, que dinamitando la unidad del cuerpo desenhiebran la estabilidad del sujeto, como la inversión de las funciones de los órganos, donde cada sección corporal parece ostentar su propio desdoblamiento inclemente. Así, por ejemplo: la pupila cegada es un “túnel contráctil” (176); la piel no cubre, con ella “siento la desnudez del animal” que “no alcanza para lobo / y le falta también para cordero” (179); el corazón no genera circulación, es “cerrado laberinto” (167); los oídos parecen “cavernas sordas” (169) o “un negro anfiteatro donde hace sus disecciones el silencio” (181); los pies están inutilizados para andar, semejan “dos serafines mutilados por la desgarradura del camino” (183); la nariz es una invasora que, al tiempo que ahoga, coopta, “me excava y me sofoca y me respira” (186); los tejidos aglutinan su propio desmembramiento, “me ligan con tendones y con nervios hasta la desunión” (187); los huesos fracasan en su sostén de cotillón, son “mi Acrópolis de sal, / mi pregunta de nube sepultada, / mi respuesta de cera” (189).

Podría desglosar distintos acercamientos que atiendan en detalle las intervenciones ominosas de cada una de estas inversiones, que surgen del extrañamiento ante ese cuerpo otro de la enunciadora. En este caso, me parece más provechoso ahondar solo en una, tal vez de las más movilizadoras, aquella que se gestiona intertextualmente en “Animal que respira”, a partir de la interpolación de un pasaje de origen no referido –perteneciente a “En la madriguera” (1923) de Franz Kafka– con el cual se cierra el poema:

Y aunque aún continúe la mutua transfusión con todo el universo, sé que “allí, en ese sitio, en el oscuro musgo soy mortal, y en mis sueños husmea interminablemente un hocico de bestia”, un hocico implacable que me atrae el aliento hasta el olor final. (186)

En la cita, la apariencia ambigua del sujeto recupera un tratamiento del que Kafka se ocupó con maestría en sus cuentos, poblados por animales humanizados –como en “Informe para una academia” o “Josefina, la cantante, o el pueblo de los ratones”– y sujetos animalizados –como en “La metamorfosis” y “En la madriguera”–. El registro del sujeto asfixiado que el poema de Orozco va develando, se fortalece con la recuperación de la imagen acezante de la víctima acorralada por el mundo, desde esa polivalencia de significaciones (existenciales, sociohistóricas, económicas) que deliberadamente nunca se sintetiza en los relatos de Kafka. Gracias al remate intertextual, se logra un maridaje contundente, entre el registro kafkiano y la respiración asesina –en tanto acción vital desvirtuada– que sofoca en el poema, abriéndose así una diseminación de alternativas de interpretación al habilitar el ingreso de toda una importante tradición narrativa del siglo XX.

## V

Otro ingreso posible para analizar la emergencia del cuerpo siniestro en *Museo salvaje*, que quiero subrayar en este apartado, es la recuperación de la obra pictórica de Hieronymus Bosch (c. 1450-1516). En el libro, las transposiciones artísticas con El Bosco resultan evidentes, especialmente en dos poemas, “Mis bestias” y “El jardín de las delicias”, aunque eso no invalida el eclipse permanente de figuraciones del imaginario infernal del pintor, que ensombrece varios pasajes de otros poemas. Las transposiciones desde la plástica son un recurso que tiene cierta constancia en la obra de Orozco y reaparece, por ejemplo, en una obra posterior como *La noche a la deriva* (1983), donde también se instauran vinculaciones explícitas con obras de Vincent Van Gogh y, nuevamente, con El Bosco. Deben entenderse, me parece, como un tipo de intertextualidad discursiva donde se pone a prueba la introspección personal de la autora, que apuesta por la viabilidad de confrontar para perfeccionar las capacidades expresivas de los diferentes lenguajes artísticos.

Si hay un componente particular, que define el contacto con la obra de El Bosco, es aquel donde a los niveles de incompreensión de lo observado –sobre todo en sus obras con incisivas pretensiones simbólicas<sup>5</sup> no les sucede el desánimo sino una paradójal fascinación por seguir mirando, escudriñando detalles, descubriendo pequeñeces, hipotetizando sentidos. Una suerte de ansia desatada que

---

<sup>5</sup> En este grupo de obras podría incluirse: *San Juan Evangelista en meditación* (c. 1488), *Las tentaciones de San Antonio* (c. 1502), *El jardín de las delicias* (c. 1503), *El juicio final* (c. 1506), *La nave de los locos* (c. 1500-1510), *Los siete pecados capitales y las cuatro postrimerías* (c. 1505-1510), *El paraíso y el infierno* (c. 1505-1515), *La extracción de la piedra de la locura* (c. 1505-15015) y *El carro de heno* (c. 1510-1515), entre otros. Respecto de la datación de las obras, sigo la propuesta elaborada por Stefan Fischer para los catálogos, pictórico y gráfico, del artista (*El Bosco* 338-477).

ha generado innumerables exégesis y que, en el caso de *El jardín de las delicias* (c. 1503), probablemente su obra más comentada, deriva hacia la especulación infinita.

Se me ocurre que lo que El Bosco le aporta a Orozco en este libro es, fundamentalmente, un modo para mirar y representar los cuerpos (humanos, animales y mitológicos), desde una lente distorsionada que descompone órdenes, desobedece mandatos y, en definitiva, funda una percepción no convencionalizada, de carácter contestatario si se quiere, frente a las prescripciones para mostrar y decir los cuerpos. En este sentido, *Museo salvaje* desde el título ya anticipa su estatuto discursivo de muestra o colección que exhibe rarezas, existencias infrecuentes donde las entidades se injertan sobre montajes subversivos, atizadores de la curiosidad morbosa y espantable del hombre. La galería de figuras híbridas y extravagantes que sedujeron a El Bosco funciona como un vademécum de contornos grotescos –en la aceptación de Kayser–, un pequeño breviario de imágenes siniestras, que Orozco parece recuperar en su propio herbolario poético de seres monstruosos, tan impensados como seductoramente retratables y coleccionables, para ese bestiario moderno de cuerpos anómalos que se recluta en *Museo salvaje*.

“El jardín de las delicias” renueva en su discursividad poética la atención hipnótica que producen las fantasmagorías oníricas del tríptico de El Bosco. El eje elegido para la transposición de las imágenes a la literatura es el componente erótico, pero desde un decoro verbal que en ningún momento consigue equiparar el rebalse plástico de cuerpos sexualizados, presente en esa vorágine de *Kama Sutra* humano-animal-objeto de la pintura. Tampoco logra transferirse una contradicción clave de la obra donde, a pesar de su aparente afán pedagógico –Stefan Fischer liga el tríptico con la temática bíblica verificable en su “composición al estilo de las *vanitas* de carácter moralizante y didáctico” (Fischer *El Bosco* 143)–, se exhibe morosamente para la delectación del pecado todas las formas del amor

carnal sin resquemor por tabúes de ninguna índole. Desde un imprevisto amordazamiento de la lengua, de relieves casi inverosímiles en Orozco, la enunciación se recata al hablar del goce carnal:

Pero basta el deseo, el sobresalto del amor, la sirena del viaje, y entonces es más bien un nudo tenso en torno al haz de todos los sentidos y sus múltiples ramas ramificadas hasta el árbol de la primera tentación, hasta el jardín de las delicias y sus secretas ciencias de extravío que se expanden de pronto de la cabeza hasta los pies igual que una sonrisa [...] (173)

La virtud *entenebrecedora* de esta poesía, porque tal como lo expresó sentenciosamente Sefamí: “En lugar de dar vida, Olga Orozco juega a dar muerte” (Sefamí “El extrañamiento ominoso” 312), hace que la refulgente vitalidad de los cuerpos copulando en el tríptico se deconstruya, en la transposición al lenguaje poético, como un acto de liviandad infecundo, una vez más, como la confianza ingenua en la vida. Por lo que el poema se cierra con un adagio donde al prevalecer lo afectivo se esconde, apenas, una tibia censura: “El sexo, sí, / más bien una medida: / la mitad del deseo, que es apenas la mitad del amor” (178).

Es que no es en la temática erótica, en su peligrosa y dulce golosina, donde se halla el desborde imaginativo de este poema, demasiada luminosidad parece entorpecer la búsqueda neblinosa de la voz poética, que se muestra más apta para transferir a la poesía los reservorios más oscuros, a menudo también los más comunicables, de esta obra pictórica. Entonces, el ensamble ominoso de figuras monstruosas triunfa en el poema ocupando el primer plano, debido a que la plasticidad de sus engendros demoníacos e inquietantes desbalancea el tríptico donde solo ocupaban una porción más acotada, en el panel derecho dedicado a plasmar el infierno. Aun así, en la nueva representación que ofrece la reescritura se merma la voracidad multiforme de la pieza de El Bosco; la gula pasajera de orificios saciados,

la comunión impía de los cuerpos amalgamados, la connivencia del goce con el impulso tanático decantan en una versión más moderada:

La corriente erizada reptando en busca del exterminio o la salida, escurriéndose adentro, arrastrada por esos sortilegios que son como tentáculos de mar y arrebatan con vértigo indecible hasta el fondo del tacto, hasta el centro sin fin que se desfonda cayendo hacia lo alto, mientras pasa y traspasa esa orgánica noche interrogante de crestas y de hocicos y bocinas, con jadeo de bestia fugitiva, con su flanco azuzado por el látigo del horizonte inalcanzable, con sus ojos abiertos al misterio de la doble tiniebla [...] (177)

Esta marea de cuerpos extraños, mitad animal mitad persona mitad cosa, con frecuencia apenas sugerida por el léxico –reptando, crestas, hocicos, bocinas, jadeo–, configuran una alarma de lo siniestro; porque, en todos los casos, la imaginería opresiva explota un rasgo común que Gamarro destaca en este tipo de discursividad barroca: “La característica angustia barroca ante la posibilidad de que las representaciones usurpen el lugar de lo real” (Gamarro *Ficciones barrocas* 63).

Los organismos híbridos de El Bosco, que se aglomeran embrujando lógicas irreconciliables al congregar lo vivo con lo inerte (en general a representantes del mundo animal con objetos), y sus entidades anfibias, que conmueven por la mezcla irrisoria de formas, colores y acciones, son la lente perfecta para distorsionar cuerpos ominosos en la poesía de Orozco. Con frecuencia, la propia enunciadora se percibe a sí misma como una excentricidad astillada de formas improcedentes, como un “saco de sombras cosido a mis dos alas” (162), preanuncia en su boca “una pálida muestra de sucesivas fauces” (190) o languidece consumida por un hacinamiento de figuraciones de epífitas vampíricas y laboratorios de exhumación:

Me arrastran a mansalva de una punta a la otra  
estas negras gargantas que me devoran sin cesar.

Me sofocan con fibras de humedad,  
 me trituran entre fauces de hueso como a una mariposa,  
 me destilan en sordas tuberías y en ávidas esponjas que  
 [respiran  
 como los lentos monstruos de la profundidad, (187)

Estos cuerpos mutantes, que desentonan en prodigiosas composiciones como la del “tubérculo antropomorfo” (173), reintroducen la idea de la monstruosidad que campea por doquier en el tríptico de *El Bosco*. Lo monstruoso, según Jorge Accame, es una categorización bifronte –conceptualmente monstruosa ella misma– que se dirige por la mirada del observador, delatando la fuga de un íntimo reflejo de quien señala esa alteridad, que lo incomoda porque descubre en lo incomprensible su velada cercanía:

Los monstruos son desterrados de la naturaleza por la manera de mirar del hombre.

Los monstruos están solos; el hombre ha construido la diferencia y se la ha “monstrado”. El hombre es el constructor del monstruo. Podría sospecharse que la esencia de lo monstruoso reside en él. (Accame “El prodigio moNstrado” 13)

Sin duda, el poema que confirma esta tensión insoluble de la enunciadora que lucha, en vano, contra sus monstruosidades interiores es “Mis bestias”. Transcribo a continuación el pasaje que tal vez ennoblezca más este poema, por la consistencia de aciertos con que la labor poética logra trasvasar, al lenguaje, la complejidad de la composición de figuras y tonalidades de la asamblea infernal del cuadro. Es tal esta fluidez verbal que alcanza a transmitir el desquicio de formas y colores, graficando un mapa en el que puedo ir señalando con el dedo la geografía incierta del *El jardín de las delicias*, la muchedumbre carnavalesca de criaturas pavorosas, la inestabilidad metamorfoseante de sus entidades gozosas o sufrientes, los disfraces satirizantes de diversas

aberraciones sociales, acompasando así el montaje goyesco que desautomatiza percepciones, a un mismo tiempo, en la tabla y en el poema:

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

Inflan sus fuelles, despliegan sus membranas, abren sus fauces  
 [locas en bostezos y  
 en carcajadas escarlatas entre los tapizados que cierran  
 en carne viva el extraño salón.

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

Deliberan, conspiran, se traicionan estas vísceras mías, igual  
 [que conjurados que  
 intercambian consignas, poderes y malicias. ¿Y no  
 simulan fábricas, factorías del cielo, y hasta grandes  
 colmenas que elaboran narcóticos, venenos y elixires  
 violentos, como miel?

Lo que tengan que hacer que lo demoren. Porque hay una  
 [que adelanta la hora y  
 decreta la entrega y funda su reinado en la consuma-  
 ción. Hay una cuya máscara es ópalo, o esponja o tegu-  
 mento y que tiene debajo la señal. ¡Y convive conmigo y  
 come de mi plato! (164-165)

A lo largo del poema, la reunión irrisoria de lo que había sido previamente fragmentado, al fin de cuentas, nos devuelve un nuevo Frankenstein, es decir otra monstruosidad más, la de un rompecabezas de carne muerta –“feroces ídolos arrancados con vida de la hoguera”, de “vísceras mías”, como explicita el poema– donde la confluencia de piezas mutiladas invalida, para siempre, la restitución del aura de un cuerpo vivo. Es como si a la composición grotesca de las imágenes del tópico de la *vanitas*, que se

reformulaba muchas veces sobre el de ser y parecer, donde se suturaba –de manera indigerible– la belleza inconmensurable y plena de un ser viviente (una persona, un animal) con la descomposición de su propia vida (simbolizada en la calavera cercana), se le descosieran de pronto las costuras y solo quedara el resto –fraccionado– de lo que había sido un cuerpo palpitante.

## VI

A pesar del notable trabajo emprendido por el grueso volumen dedicado a la obra de Orozco, que coordinó Inmaculada Lergo Martín, único texto crítico –orgánico y multifacético– que conozco con la intención de ahondar en la autora y su obra con perspectiva panorámica, existen todavía algunos lugares de vacancia para continuar interrogando esta producción. Uno de ellos fue ganando contorno a medida que avanzaba por el recorrido de lectura y ensayaba mis aproximaciones de análisis a *Museo salvaje*. Pienso que una labor pendiente con la obra de Orozco es aquella donde se debería discutir la atenta mirada y el diálogo fluido que su poesía entabla con algunas líneas del Barroco español, en especial con la poesía de evocación escatológica que cultivaron Góngora y Quevedo, y también con las derivas que el siglo XX propuso en su refundación –artística y teórica– de la estética barroca (Walter Benjamin, Helmuth Hatzeld, José Antonio Maravall, Gilles Deleuze, Omar Calabrese, Carlos Gamerro, Ignacio Iriarte). A contrapelo de las indicaciones reiteradas por la crítica especializada (Alicia Genovese, Tamara Kamenszain, Calabrese, Gustavo Zonana), donde se insiste en señalar filiaciones –con sus dislocaciones y continuidades– con imágenes heredadas de otras pervivencias literarias –en particular las de cuño surrealista y romántico–, creo que son las readaptaciones artísticas de la cosmovisión barroca (donde se funda la orfandad existencial

del hombre occidental) las más idóneas para aproximarse al trabajo verbal que encara en sus representaciones mutiladas de cuerpos humanos y de entidades amenazadoras. He intentado ir delineando, a lo largo del artículo, la presencia de este impulso artístico y procedimental que de manera contundente se exterioriza en *Museo salvaje*,

El propio gesto de amputar para mirar en detalle, con el ojo entrenado del perito en vísceras, reactualiza claramente un juego de reminiscencias barrocas, que logró plasmarse en una obra maestra como es *La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp* (1632). El imprescindible cuadro de Rembrandt teatraliza la disección del cuerpo en un juego especular de miradas multidireccionadas (al cadáver, al Dr. Tulp, a los demás personajes concurrentes, al pintor, al contingente observador del cuadro). Esta misma insistencia especular de las representaciones se evidencia en la manufactura más íntima del libro de Orozco, pensado en clave de pliegue barroco. La irrefrenable búsqueda de imágenes para observar/mostrar el cuerpo postrero desde todos los ángulos posibles, interiores y exteriores, mutilándolo hasta el hartazgo como quien prepara el escaparate de una carnicería, parece ser arrastrada por una gula enfermiza que quiere constatar texturas, temperaturas y olores, mientras nos invita a ver una y mil veces lo representado. Esta insistencia propone, además, una complejidad inusitada en términos de representación, porque termina colmando de tal modo con sus procedimientos al punto de desgastar las referencias al mero artificio artístico:

La realidad barroca no es nunca la de uno de los términos de estas oposiciones; no, por ejemplo, la realidad del objeto frente a la irrealdad de su reflejo en un espejo, la del modelo frente al cuadro, sino el compuesto caleidoscópico, siempre cambiante, que surge de todas estas combinaciones y entrecruzamientos. Es una hiperrealidad compleja, inquieta y, sobre todo, autocontradictoria e inconsistente. (Gamerro *Ficciones barrocas* 18)

En consonancia con lo anterior, es esperable que uno de los pliegues de la obra elija mostrar –en clave teatral– al observador mirando, y que esto permita advertir en un nuevo reflejo el retrato del *voyeur* autorrepresentado; así, en la más rancia clave barroca de *Las meninas* (1656) de Velázquez, en este complejo esquema para la representación del cuerpo hay un índice subrepticio que nos invita a pensar la autofiguración de Orozco en este libro. Retomando otra vez la parábola oscura de la niña curiosa de Ocampo, que “llevaba, en el bolsillo de su delantal, el cortaplumas” (Ocampo “Irene la curiosa” 97), lo que atemoriza en esta poesía es que la enunciadora nunca se amedrenta lo suficiente; en algún punto, su rostro deja ver, en las veladuras del autorretrato enunciativo, la tonalidad difusa de cierta automatización sensitiva. Y es que al preocuparse, sobremanera, por hacer un inventario de las moscas atraídas por la descomposición, parece no advertir nunca, al final de cuentas, que lo que en definitiva importa es el quebranto de una vida.

Al destacar esta atenuada afectividad quiero ponderar, por contraste, la eminente revelación de la artificiosidad, otra herencia barroca honrada en *Museo salvaje*, que entroniza la autosuficiencia literaria como instancia última de los significados en este libro. Junto al escepticismo vital demolidor, insobornable, y el exhibicionismo de un linaje barroco, enemigo de la modestia verbal, que apuesta por la acumulación referencial y los sentidos custodiados por metáforas ensortijadas, en este volumen logra canalizarse una dimensión de claroscuro que nos habilita para admirar, con la frialdad de escalpelo y el cálculo retórico que la autosuficiencia del discurso literario puede sostener, el espectáculo de un cuerpo precedero.

En este punto, estimo que una caracterización sobre cómo bascula lo siniestro en este libro quedaría incompleta si pensáramos que solo decanta gracias a la profusa tematización del cuerpo terminal y la muerte. Me parece necesario destacar que las certeras estrategias analizadas (la alienación subjetiva, la presencia íntima del doble, la mutilación

del cuerpo, la inversión de funciones corpóreas, las transposiciones artísticas con *El Bosco*) solo admiten una lectura ominosa si desenmascaramos el posicionamiento ambivalente de la voz poética. Enfatizo entonces que es la actitud enunciativa general que toma como presupuesto la falta de límites, la no constatación de ningún parapeto que permita preservar algún resquicio para lo no decible, lo que propicia el umbral ominoso de la palabra.

Este excesivo derramamiento verbal, que por momentos genera en el lector cierto malestar, tiene la gestualidad de un encantamiento neurótico con el cuerpo terminal y la muerte, recuerda el alborozo fenomenal de *Hamlet* (c. 1600) –tragedia transida de juegos metateatrales barrocos–, donde no parece haber saciedad posible para terminar de referir la muerte, una y otra vez. No solo hay que vociferar su inminencia, también hay que llevar luto por el padre muerto, monologar sobre el destino postrero, coquetear con el suicidio y que Ofelia –efectivamente– se mate, asesinar por error a Polonio, hablar con la calavera del bufón y, en el borde de la caricatura, saltar a la tumba recién abierta en el cementerio. Es esta misma saturación de sentidos, la fascinación mórbida ante el espectáculo de la muerte, la que vuelve ominosa la situación enunciativa en la poesía de Orozco. La ubicación actitudinal de no espantarse finalmente nunca ante estas imágenes, queda acreditada en el hecho de que siempre es posible referirlas de nuevo, hallar una nueva imagen escabrosa, entonar otra musicalidad lúgubre, retocar –sin apresuramiento alguno y con ingeniosidad conceptual infinita– las vestimentas barrocas del espectáculo de la muerte.

Lo que quiero acentuar con estas afirmaciones es que no resulta suficiente interpretar el tratamiento del cuerpo exánime en Orozco como la búsqueda, siempre vana por cierto, de pretender acercarse a lo incomprensible de la muerte, a esa faceta inexplorada que el hombre, seducido por aquello que está fuera de su dominio, insiste en indagar. También hay que subrayar que, en términos enunciativos,

se delinea una dimensión insatisfecha en el tratamiento temático, una seducción enfebrecida que perfila una retórica del exceso; un fanatismo que entrecomilla, en definitiva, el decir abatido que la crítica ha subrayado con frecuencia al estudiar la lírica de Orozco, destacando la supuesta fuerza emotiva y catártica de sus versos. Porque decir en exceso es –también– una manera –artificial– de mostrarse conmovido.

En consecuencia, estos manoteos verbales angustiados pueden interpretarse quizás como un deseo genuino por metabolizar lo insondable, de aturdirse con una marea de imágenes siniestras que, probablemente, aún atestiguan la imposibilidad traumática para soportar la finitud de la vida; aunque no arribaron todavía, claro está, al momento de conmoción plena que es, indiscutiblemente, el silencio. Si algo aprendimos, con la literatura occidental levada al rescoldo de los traumáticos hitos sociohistóricos vividos a lo largo del siglo XX, es que hay cuestiones inconmensurables donde el lenguaje literario, en ciertas ocasiones, muestra sus legítimas flaquezas, debido a las cuales no puede, no logra y, tal vez, no deba decir nada.

Inicié este trabajo destacando la monumentalidad de la obra de Orozco, fervorosamente acreditada por sus complejos procedimientos de reescritura y por la dimensión armónica y tajante de sus libros. Tras las andanzas emprendidas con mirada atenta por *Museo salvaje*, logra decantar aún más esa contundencia del decir poético de la autora, que se magnifica gracias a las filiaciones donde retroalimenta disímiles tradiciones culturales; y que estremece, ante todo, por la confianza y el esfuerzo empeñados por oficiar un lugar cenital para la poesía. Desde ese recinto soberano, imitando el gesto rector del dedo de Zeus, su palabra deslumbrante elige marcarnos el sendero del porvenir, al tiempo que nos previene, con total desencanto y simulación barroca, sobre la improbable eternidad que nos espera.

## Referencias bibliográficas

- Accame, Jorge. “El prodigio monstruado”. *Monstruos. (Ensayos)*, Accame, Jorge y otros, San Salvador de Jujuy, Secretaría de Estado y Cultura de la Provincia de Jujuy – EDIUNJU, 2000, pp. 7-14.
- Bajtín, Mijaíl M. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1990.
- Basarte, Ana. “El todo y la parte: representaciones de lo corporal en la literatura medieval”. *Miradas y saberes de lo monstruoso*, compilado por Nora Domínguez y otros, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2011, pp. 87-99.
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990.
- Calabrese, Elisa. “Magia, memoria y poesía en Olga Orozco”. *Prisma. Revista Literaria*, n.º 3, jul. 2005, pp. 5-20.
- . “Magia y memoria. La poética de Olga Orozco”. *Lugar común. Lecturas de literatura argentina*. Mar del Plata, EUDEM, 2009, pp. 195-207.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 2012.
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Madrid, Visor, 1991.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona, Paidós, 1989.
- Fischer, Stefan. *El Bosco. La obra completa*. Barcelona, Taschen, 2014.
- Freud, Sigmund. “Lo siniestro”. *Obras completas*. T. III (1916-1938 [1945]). Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, pp. 2483-2505.
- Gamero, Carlos. *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.

- Genovese, Alicia. "Poesía, posición del yo y la visualidad del shōji. Juan L. Ortiz, Juan Gelman, Olga Orozco". *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 77-96.
- Hatzeld, Helmut. *Estudios sobre el Barroco*. Madrid, Gredos, 1964.
- Iriarte, Ignacio. *Del Concilio de Trento al SIDA. Una historia del barroco*. Buenos Aires, Prometeo, 2017.
- Kamenszain, Tamara. "Prólogo". Orozco, Olga. *Poesía completa*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012, pp. 11-18.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires, Nova, 1964.
- Legaz, María Elena. *La escritura poética de Olga Orozco. Una lección de luz*. Buenos Aires, Corregidor, 2010.
- Lergo Martín, Inmaculada, coordinadora. *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010.
- La Santa Biblia*. Traducida de los textos originales en equipo bajo la dirección de Evaristo Martín Nieto. Buenos Aires, Ediciones Paulinas, 1964.
- Le Corre, Hervé. "Dos lecciones de anatomía: vislumbres del cuerpo y de los espacios corporales en la poesía de Olga Orozco (1920-1999) y Blanca Varela (1926)". *Escribir el cuerpo. 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*, editado por Carmen de Mora Valcárcel y Alfonso García Morales, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003, pp. 153-176.
- Mallol, Anahí. "Hereditad para las hijas". *El poema y su doble*. Buenos Aires, Simurg, 2003, pp. 133-142.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Ariel, 1998.
- Ocampo, Silvina. "Viviana la curiosa". *La naranja maravillosa*. Buenos Aires, Sudamericana, 2006, pp. 93-100.
- Orozco, Olga. *Poesía completa*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012.

Sefamí, Jacobo. "El extrañamiento ominoso: *Museo salvaje*, de Olga Orozco". *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, coordinado por Lergo Martín, Inmaculada; Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, pp. 305-320.

Zonana, Víctor Gustavo. "La Biblia en la poesía y la poética de Olga Orozco". *La Biblia en la literatura hispanoamericana*, editado por Attala, Daniel y Geneviève Fabry, Editorial Trotta / Fundación San Millán de la Cogolla, Madrid, 2016, pp. 553-566.

Zonana, Víctor Gustavo. "La poética de Olga Orozco en sus textos". *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*, editado por Zonana, Víctor Gustavo y Hebe Molina, Buenos Aires, Corregidor, 2007, pp. 387-444.

# Momentos de la elegía

MARÍA ELENA LEGAZ<sup>1</sup>

## Primeros libros

Al comentar las *Elegías de Duino*, Hans Gadamer considera que “la tesis de Rilke es que la tarea humana consiste en aceptar explícitamente lo percedero y que esta tarea alcanza su plenitud en la aceptación de la muerte” (76). Más adelante, comenta en su ensayo “Rainer María Rilke, cincuenta años después”:

En numerosas cartas, Rilke expresa que la pérdida que supone la muerte de un ser querido para sus deudos no es propiamente una pérdida. Esa perspectiva atribuiría injustamente a la muerte una falsa negatividad que reduce el poder universal del Aquí, del “estar aquí” y del presente, poder que engloba a la muerte si bien ésta ya no es en realidad esa *absence* que, para nosotros franquea al otro, al que ha partido, el acceso a un nuevo presente anterior a la eternidad. (Gadamer *Poema y diálogo* 76)

Tanto Rilke como el poeta franco-lituano Oscar Wladislas de Lubicz Milosz constituyen dos de los modelos más admirados por los integrantes de la denominada “promoción poética del cuarenta”, a la que pertenece cronológicamente Olga Orozco. Su primer libro, *Desde lejos* (1946), se inscribe en las resonancias neorrománticas que prevalecen en esta etapa y se corresponde con sus tópicos temáticos (la rememoración de la infancia, el sentimiento amoroso, la caducidad que interroga al tiempo, el poder de la palabra, la

---

<sup>1</sup> Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

identificación con la tierra) y el tono grave y melancólico. Rilke proporciona a sus seguidores de entonces la concepción de la muerte en tanto coronación de la vida, la infancia no acabada, los ángeles tutelares, los héroes que erigen una mítica a través de las acciones de los hombres comunes... En *Desde lejos* surgen voces misteriosas que provienen del ayer y llegan difusas a través de “la lejanía” y de “la bruma” (la niebla), tan caras a la visión poética de Lubicz Milosz. En esa atmósfera sugerente Orozco incorpora poemas dedicados a “La abuela”, al hermano: “Para Emilio en su cielo”, al amigo Eduardo Bosco: “Cuando alguien se nos muere”, a una mujer de la familia, Zelmira Orozco: “Retrato de la ausente”. La abuela forma parte de ese grupo de la intimidad evocado en “Quienes rondan la niebla”; el hermano, muerto a los veinte años, será luego objeto de rememoración en “Vuelve en cada tormenta” de *Los juegos peligrosos* (1962) y en el capítulo “Y todavía la rueda” de *La oscuridad es otro sol* (1967). Ahora lo evoca así: “Aquí están tus dominios, pálido adolescente: / la húmeda llanura para tus pies furtivos, / la aspereza del cardo, la recordada escarcha del amanecer, / las antiguas leyendas, / la tierra en que nacimos con idéntica niebla sobre el llanto” (Orozco *Poesía completa* 32)<sup>2</sup>. El poeta Eduardo Bosco pone fin a su vida a los veintinueve años y, como Emilio, es uno de los muertos jóvenes, los héroes de la Sexta Elegía Duinesca, los más próximos para atravesar el umbral de lo invisible, los que han dado su fruto sin florecer. En la parte final de “Cuando alguien se nos muere”, después de las muestras de desazón por no haber entendido las señales del futuro suicida, el yo poético desestima los lugares comunes acerca de la muerte como vacío: “no hay un lugar vacío, no hay un tiempo vacío, / hay ráfagas

---

<sup>2</sup> Todas las citas de la poesía de Orozco se realizan a partir de esta edición, salvo que se indique lo contrario. Por esta razón, en las próximas referencias, solo se especifica el número de página que corresponde a *Poesía completa*.

inmensas que se buscan a solas, sin consuelo, / [...] Alguna vez se acercarán, / entonces cuando estemos contigo para siempre, / últimos como tú, como tú verdaderos". (68).

Ya que el libro está dedicado en su conjunto a "Eduardo Jorge Bosco" podría considerarse como una elegía colectiva de ese grupo de sombras que vuelven desde lejos. El tono de indeterminación y conjeturas provoca una atmósfera inasible, cargada de símbolos.

Si bien la propia autora reconoce, en relación con su obra total, que el núcleo ya estaba planteado desde el comienzo y que "el hilo es el mismo", también advierte que lo que no se mantiene es el hábito de nostalgia que ella califica como "una actitud de brazos caídos". Incluso ya en este primer libro, la eclosión de ciertas imágenes oníricas y el dramatismo de otras –más adelante serán trágicas– vulneran la atmósfera de ingravidez.

Daniel Mesa Gancedo resume así el segundo libro de Olga Orozco, *Las muertes* (1952):

se trata de una compilación de elegías-epitafios que se abre con un poema pòrtico "Las muertes" y se cierra con una especie de lápida autorreferencial en la que habla alguien que lleva el mismo nombre que la autora. Entre ambos textos se distribuyen otros quince poemas que recrean la muerte de otras tantas figuras tomadas por lo general de textos literarios que suelen identificarse en los títulos y los epígrafes de cada poema. (Mesa Gancedo 275)

De acuerdo con esta síntesis, podría deducirse que *Las muertes* resulta tan nostálgico como el libro anterior por tratarse de la evocación de una serie de personajes desaparecidos y, sin embargo, a diferencia de la melancolía cuarentista, su tono deviene apasionado y con un ritmo cambiante que se modifica de acuerdo con el personaje en que se centra cada poema. No solo alterna sus registros, sino que se sobresale una resonancia heroica, de rebeldía ante los convencionalismos y sus limitaciones porque se resaltan los gestos extremos, ya sea de

la pureza: “Carina”, del mal: “Maldoror”, de la aventura: “El pródigo”, del martirio: “Carlos Fiala”, de la inercia como sublevación: “Bartleby”, de la resistencia: “James Waitt”, de la construcción de la muerte propia: “Christoph Detley Brigge”, entre otros. Además, el verso se va acercando a la majestuosidad extendida del versículo sagrado y ello afianza una voz propia de la sentencia.

Para Gadamer, “la fuerza de la poesía lírica reside en su tono. Y digo tono en el sentido de tensión como la de la cuerda tensada de la que brota la eufonía. Que los versos tengan un tono, ese es el verdadero rasgo, el incomparable, el que define el auténtico poema” (145).

En esta etapa, la década del cincuenta, Olga Orozco se halla en los bordes del surrealismo y está vinculada a publicaciones y referentes de esa visión estética. Siente atracción por el lugar de encuentro con la belleza convulsiva, la nocturnidad, la carga onírica y la indagación de los territorios subterráneos; además, adhiere a una cosmovisión que exalta toda ley salvaje ajena a la sanción social:

Él sacude mi casa,  
 me desgarran la luz como antaño la piel de los adolescentes,  
 y roe con su lepra la tela de mis sueños.  
 Es Maldoror que pasa.  
 Hasta el fin de los siglos levantará su canto rebelde  
 [contra el mundo.  
 Su paso es una llaga sobre el rostro del tiempo. (Orozco 84)

En esta misma dirección, *Los juegos peligrosos* (1962) intenta el abordaje de todos los planos de la realidad deslizándose, según Guillermo Sucre, “entre lo cotidiano y el misterio, entre una vida consciente y un submundo donde resuenan los ecos de la magia y de poderes sub-humanos” (Sucre 84).

## La elegía central

Uno de los poemas más admirados de Olga Orozco se encuentra en el centro de *Los juegos peligrosos*: “Si me puedes mirar”. Aunque no está dedicado en ningún paratexto, como en otras elegías también significativas, la primera línea obra como tal: “Madre”. Su madre, Cecilia Orozco, había muerto en 1952, diez años antes de la publicación del libro y, si bien no sabemos de cuándo data la escritura, parece un estallido de inmediatez. Se trata de un largo poema con versos de distinto número de sílabas; no existe distribución estrófica ni está dividido en bloques separados por blancos tipográficos. Comienza y termina sin cortes ni silencios, como una extensa tirada irrefrenable ante la intensidad del dolor.

El lamento por la pérdida –y la pérdida mayor, la de la madre– se corresponde estrictamente con la elegía, pero el poema no desmiente el contexto estético en el que está integrado. Asomarse a lo insondable, ya sea de la palabra poética o de la muerte, constituye un juego peligroso como la cartomancia, el amor, los desdoblamientos del yo, los sueños repetidos. El yo poético, convertido en una “desamparada criatura”, comienza el juego con un llamado a la madre, pero también derribando la noche con un grito, echándola abajo como un telón caído. Después de esa violencia inicial, queda paralizado, inerte, al no contar con los saberes necesarios para buscar a la ausente “del otro lado”. Se acentúa la importancia de la mirada que puede ser tan poderosa como para desentrañar el misterio, para “ver”, puesta de manifiesto desde el título: la esperanzada ilusión de una trascendencia desde donde la madre pueda posar sus ojos protectores sobre la huérfana; al mismo tiempo, esa mirada puede resultar impiadosa si acepta contemplar los estragos de la muerte en el cuerpo querido:

No. Yo no quiero mirar.

No quiero aprender otra vez el nombre de la dicha en el

[momento en que roen su rostro los enormes agujeros,  
ni sentir que tu cuerpo detiene una vez más esa desesperada  
[marea que lo lleva,  
una vez más aún,  
para envolverme como para siempre en consuelo y adiós.  
(130)

A medida que avanza el poema el régimen de lo visual disfórico: “manos de ciega”, “arcilla ciega”, “sombras congeladas”, parece desvanecerse en beneficio de lo auditivo, también disfórico: “No quiero oír el ruido del cristal trizándose, / ni los perros que aúllan a las vendas sombrías. / [...] ¿Quién me oirá si no me oyes? / Y nadie me responde”. / Y tengo miedo. (130), hasta que la imposibilidad se extiende a todos los sentidos:

Pero en el coro de voces que resuenan como  
[un mar sepultado  
no está esa voz de hoja sombría desgarrada siempre por el  
[amor o por la cólera;  
en esas procesiones que se encienden de pronto como bujías  
[instantáneas  
no veo iluminarse ese color de espuma dorada por el sol;  
no hay ninguna ráfaga que haga arder mis ojos con tu olor  
[a resina;  
ningún calor me envuelve con esa compasión que infundiste  
[a mis huesos. (131)

Entonces resulta inútil recurrir a la magia o a los talismanes y por eso el yo confiesa su miedo, la sensación de exilio, de hallarse en medio de “este bosque alucinado”, como en los cuentos maravillosos aludidos siempre en el universo poético de Orozco, sobre todo, el de Hansel y Gretel, esos niños perdidos que buscan identificar las señales para volver a su hogar. Debe apelar a la madre, la única poseedora del don necesario para restaurar el lazo cortado y que al desgarrarse separa las sangres, golpea en las entrañas. Su evocación en “esos años”, en su vida terrena, la erige como centro de la casa, ya sea en la mesa familiar, en el cuarto de

los niños para mitigar terrores y enfermedades, en el salón embellecido por su sola presencia o en su lecho de agonizante rebelándose una y otra vez para no partir. Pero más allá de lo cotidiano, se destaca su rol de guía: la de encender la lámpara “para que no me pierda entre las galerías de este mundo” (129). Por eso, sin ella, todo se vuelve caótico y se confunden la vigilia y el sueño, la vida y la muerte. Más aún, como es la madre quien posee las claves de su nacimiento y quien le ha legado, entre otros bienes, el de la eternidad, el yo se pregunta “¿Dónde buscar ahora la llave sepultada de mis días?” (130). Pero los poderes de la madre están interferidos por otros poderes superiores e inciertos. En el final del poema no solo persiste como enigma el espacio difuso “del otro lado”, en el que puede encontrarse la ausente, sino quién o quiénes le impiden regresar. La partida no ha sido voluntaria; no se trata de abandono o de traición: “Yo sé que si pudieras acariciarías mi cabeza de huérfana” (131). Sin embargo, más potente que las temidas metamorfosis o el desplazamiento obligado de una dimensión a otra, es la permanencia de su rol maternal:

Y aunque cumplas la terrible condena de no poder estar  
 [cuando te llamo,  
 sin duda en algún lado organizas de nuevo la familia,  
 o me ordenas las sombras,  
 o cortas esos ramos de escarcha que bordan tu regazo para  
 [dejarlos a mi lado cualquier día,  
 o tratas de coser con un hilo infinito la gran lastimadura  
 [de mi corazón. (131)

En algún otro sitio seguirá cumpliendo esa función que excede los roles que la sociedad patriarcal adjudica a la mujer. Organizar la familia, sí, pero al mismo tiempo no renunciar a la sabiduría y al misterio, realizar una tarea estética aún en la muerte; encontrar belleza y entregarla con amor como esos “ramos de escarcha” que provienen de su regazo maternal inerte. El cotidiano quehacer de la costura

se transforma en una labor emocional y lírica. Todo ese acervo de instrumentos y tradiciones se repetirá del “otro lado”, más abstracto e incierto, pero siempre trascendente.

Del mismo modo que en *Las muertes* sobresale el trabajo intertextual, ejercicio de exploración que recrea diversas muestras de la producción artística de la época y de épocas anteriores y las convierte en poemas, los de *Los juegos peligrosos* se ligan en vínculos *auto-textuales* con los relatos de infancia de *La oscuridad es otro sol*, publicado cinco años después. La crítica cree encontrar en esa relación una suerte de clave para desentrañar la obra poética de Orozco. Respecto a “Si me puedes mirar”, se corresponde con los capítulos “Unas tijeras para unir” y “Juegos a cara y cruz”. En el comienzo de una de las prosas dice la narradora:

Ahora sé que te estoy llorando, madre. He repartido este momento en muchos años; he llevado este llanto de una a otra edad como una brasa que quemara demasiado, porque uno y otro día he desembocado frente a esta misma puerta que nunca quiero abrir y que guarda una escena de separación y desamparo. La presentía, la adivinaba en una memoria que aún no existía. (Orozco *La oscuridad es otro sol* 150)

Expresa la perduración del mayor dolor, el del momento de la separación ya anticipada en la memoria “hacia adelante” que es una de las formas admitidas por la autora<sup>3</sup>, y su extensión al infinito. A diferencia del poema, en estos textos narrativos se cuentan pormenores anteriores a la muerte en clave metafórica y planteados a manera de escenas teatrales:

Es algo que se juega todas las noches, a lo largo de dos años. Hay una silla a la que estoy atada, doblando en cuatro mi pañuelo húmedo sobre las rodillas. Hay una tarima y una

---

<sup>3</sup> Olga Orozco expresa ampliamente su singular concepción de la memoria en el ensayo “Tiempo y memoria”.

cama con doseles negros que flamean como los estandartes de la muerte. Tú estás allí tendida, ya casi sin ser tú, pero sin ser tampoco otra. (*La oscuridad es otro sol* 153)

La espacialidad teatral compartida por el yo, la madre y los emisarios se insinúa en el poema al mencionar “el telón derribado”. Finalmente, serán los enviados quienes se lleven a la madre; este desenlace se construye con una estética surrealista.

No aceptes, madre. No te dejes llevar [...] Hay un brillo siniestro de ojos fugitivos, de crestas, de hocicos y membranas que ganan para lo negro, palmo a palmo. Trabajan sin piedad con púas y agujijones, con caparazones cortantes y con dientes. Siento un movimiento de pezuñas que escarban en lo vivo, de pinzas que lastiman en el centro mismo de la agonía. Están cambiando el mundo. Lo están sellando para siempre en una tenebrosa mordedura. Avanzan. Se abren paso cada vez más rápido. Encarnación, triunfa de cualquier manera. Esto ya no se puede soportar. Basta. Algo se ha roto. Alguien entra sigilosamente. (*La oscuridad es otro sol* 154-155)

La muerte en términos del mal, se introduce a través de la lucha entre la curandera buena, Encarnación y María Teo, la hechicera malvada y se representa con el triunfo de la lechuza sobre el águila. “Tiene patas de águila. Sobre sus hombros se alza aciaga y victoriosa la cabeza maldita de la lechuza”. En “Si me puedes mirar” se alude fugazmente a la agonía en el hecho consumado de la muerte y la imagen del ave agorera, elemento amenazante y destructivo, está condensada en “una garra de atroces pesadumbres”.

También se fusionan en el poema materiales de la Biblia, de la mitología griega, alusiones a los ritos egipcios del embalsamamiento, a la magia negra, a las alucinaciones y a los sueños. Todo ese caudal se integra armoniosamente para construir una imagen grandiosa de la madre, capaz

de violar los estatutos de la muerte para consolar el alma de la hija. Esta exaltación que la mitifica, se reproduce en *La oscuridad es otro sol*:

Y ese es mi modo que llorando o sonriendo, me arranca del fondo de cualquier abismo, de este mismo que ya estaba a punto de alcanzar, porque ella es la única referencia en este mundo, mi puerta de sabiduría o mi muro de ignorancia [...] Esa es mi madre semejante a una torre en fiesta o una fortaleza erizada, tan grandiosa como una catedral y tan tierna como la luz de una bujía o un roce de plumas tibias a la entrada del sueño, sobre los párpados pesados". (La *oscuridad es otro sol* 121)

## Década del setenta

En 1974 Olga Orozco publica *Museo salvaje* compuesto por diecisiete poemas en los que indaga su cuerpo con tal fuerza que cada una de las zonas a las que evoca parece deteriorarse. Esta incursión en la materialidad corporal no supone acercarse a una estética realista, sino que mantiene otra personal, la de casi toda su producción y que combina imágenes de cuño surrealista con las clásicas referencias bíblicas –algunas tergiversadas caprichosamente– materiales eruditos de la cultura universal y un tono majestuoso, a veces irónico, a veces sobrecogedor, en extensos poemas, de entre los que sobresalen algunos en prosa. La concepción del mundo que los sustenta se relaciona con teorías gnósticas y, a través de ellas, el cuerpo se siente como la cárcel del yo, materia alejada de la sagrado, sumatoria de los fragmentos de un dios y sometido a continuas transformaciones. Por lo tanto, la identidad personal resulta un enigma. Todo el libro puede considerarse un Museo de metáforas, pero no muertas ni congeladas tal como ese nombre sugiere, sino un Museo de metáforas de naturaleza salvaje:

Dientes como blancura tenebrosa, verdugos alineados en feroces fronteras al filo de la luz, amuletos de viva hechicería erigidos en piedras para la inmólación, y en su sitial el monstruo palpitante, el ídolo cautivo, la leviatán de felpa, esta oficiante anfibia debatiéndose a ciegas desde su raigambre hasta las nervaduras de su propio sabor, de mi dulzura insipidez. (190)

También son diecisiete los poemas que en 1977 Orozco dedica al homenaje de su gata Berenice, muerta en 1975: *Cantos a Berenice*. Se trata de una serie de evocaciones con la misma dimensión cósmica y mítica de sus elegías anteriores, aunque a quien recuerde ahora sea una gata. Reconoce su naturaleza sagrada proveniente de las creencias del Antiguo Egipto, por lo que la considera su animal totémico, su amuleto, pero sin rechazar sus aspectos domésticos compartidos a lo largo de más de quince años de convivencia. Varios de los *Cantos* registran las alternativas previas a su muerte. Berenice combate a los emisarios del mal que acechan a su dueña y a fuerza de conjurarlos, su cuerpo ya débil, es devastado silenciosamente: “Tu muerte fue tan sólo un pequeño rumor de mata que se arranca / y después ya no estabas” (Orozco *PC* 211). Entonces, descubre tres posibilidades para recuperar a Berenice; una de ellas es ubicar su ausencia en la secuencialidad del juego de desaparecer y aparecer, y por lo tanto, de acuerdo a la lógica de ese juego, así como en el pasado se escondía y aparentaba no estar para despistar a sus seguidores con sus mutaciones, ahora podría jugar a estar. Otra posibilidad de superación de su muerte es otorgarle una suerte de paraíso no humano, pero de especial transcendencia: la compensación por su desconocimiento del amor mientras estaba viva.

Pero reclamo para ti una silla, en la feria de las tentaciones  
ningún trono de honor  
sino una simple silla a la intemperie para poder saltar hacia  
[al amor:  
esa gran aventura que hace rodar sus dados como abismos

[errantes.

El paraíso incierto y sin vivir. (217)

Y la tercera posibilidad consiste en erigir, a través de estos *Cantos* un paraíso de palabras que la traigan de nuevo al evocarla, como hicieron en su momento Kipling, Mallarmé, Lewis Carroll, Eliot o Baudelaire: “¿No hay otro cielo allá para buscarte?” (216).

El canto final es el del adiós y entonces la autora sitúa a Berenice en un ámbito similar a la de sus muertos humanos. Estos poemas resucitan la atmósfera de *La oscuridad es otro sol*, de los cuentos maravillosos, de poderes mágicos y de recuperación del espacio cotidiano de la casa, pero contaminado por la presencia de “lo extraordinario”. A la manera de las demás elegías, la separación de su compañera provoca imágenes en que los hallazgos metafóricos se tiñen de matices más tiernos y entrañables como si intentara mitigar la dureza de una visión desesperanzada de la existencia para conferir amparo a la memoria del ser querido. Y una vez más relativiza el valor de sus palabras/lamento para expresar su sentir:

Tal vez seas ahora tan inmensa como todos mis muertos,  
y cubras con tu piel noche tras noche la desbordada noche del  
[adiós: [...]] Tal vez sea imposible mi cabeza, ni un vacío mi voz,  
algo menos que harapos de un idioma irrisorio mis palabras.  
Pero déjame en el aire la sonrisa: (218)

Para recordar a Berenice utiliza versos de arte mayor alternados con otros de menos número de sílabas y con variedad de homofonías a las que se suma el énfasis otorgado por frecuentes exclamaciones e interrogantes. El libro constituye un diálogo sin retorno con la gata evocada a la que la poeta solo nombra al final y en voz baja, como si la sintiera cerca, sin necesidad de forzar el tono del reclamo: “Berenice”.

*Mutaciones de la realidad* (1979) está atravesado por variedad de materiales y problemáticas. En este sexto poemario, Olga Orozco continúa sus indagaciones existenciales y estéticas, se acentúan los homenajes, pero siempre sumergidos en la complejidad cambiante de “lo real”. Si bien no presenta la unidad interna de *Las muertes*, *Museo salvaje* o *Cantos a Berenice*, existe una unidad mayor que liga estrechamente los poemas al corpus de la obra total. Se destacan dos elegías: “Crónica entre dos ríos” y “Pavana para una infanta difunta”.

Resulta inusual la denominación de “crónica” para el largo poema expresamente dedicado, como epígrafe, “a mi hermano Francesco Stella”, muerto el año anterior a la publicación del libro. La crónica, tanto en su visión periodística moderna como en la tradicional de la Edad Media y el Renacimiento, cercana a la historiografía, posee siempre un componente de hechos relatados; su modelo sería el poema épico (en el poema se habla de “nuestras dos epopéyas”). Orozco se entera tardíamente de la existencia de ese hermano. “Crónica entre dos ríos” recrea su vida y los problemas de identidad que lo aquejan sobre todo en la infancia, como fruto de la relación de un muy joven Carmelo Gugliotta durante la guerra de Eritrea, con una mujer casada y antes de llegar como inmigrante a la Argentina. Francesco es criado por unos tíos y aunque no conoció personalmente a su padre y no llevaba su apellido, estuvieron siempre comunicados.

El poema recrea un extenso recorrido realizado por los dos hermanos en Italia y en Brasil, contado en paralelo, haciendo uso de la sobreimpresión entre dos espacios distintos. “Cuando entré en Ouro Preto, Capo d’Orlando desbordó las calles” (241). En un primer encuentro en el pueblo de Sicilia comparten la sopa, una visita al Museo y un mismo apellido omitido: uno, por las circunstancias de su origen; otra, por haberlo cambiado por razones artísticas. En Francesco, ella recupera a su padre ya desaparecido en similitud de rasgos y de gestos: “eras casi otra

vez el mismo padre en tu versión nostálgica". El viaje al que se dedica el mayor desarrollo es el de Brasil, destacándose Ouro Preto, Río das Mortes, Congonhas do Campo, por la resonancia de los hechos históricos sucedidos allí a fines del siglo XVIII. Su hermano, al que juzga cercano a la utopía socialista, se identifica con la gesta minera de los Inconfidentes, antecedente de la independencia brasileña. Visitan el Museo que recuerda el levantamiento en el que intervienen intelectuales como Tomás Antonio Gonzaga y cuyo líder, Joaquim Javier da Silva Xavier, Tiradentes, fue ejecutado y decapitado en una historia de traición, torturas, represión y martirio. En la superposición espacial, en medio de la contemplación de las muestras del arte barroco del Brasil colonial, se evocan ciudades de Sicilia: Agrigento, Siracusa, Taormina. La alusión a la historia personal de uno de los revolucionarios de los Inconfidentes, el poeta Gonzaga, se mezcla con las vivencias de Francesco Stella quien recuerda aventuras y amores perdidos. El contexto libertario de Ouro Preto se enriquece con otras referencias históricas: la de Chico Rei, rey del Congo, monarca de una tribu africana que fue vendido como esclavo a Brasil y de sus esfuerzos para comprar la libertad:

pero en la pila donde se consagró de nuevo Chico Rei rey del  
 [Congo con su corte de fiesta,  
 donde las negras esclavas escurrían las chispas prodigiosas  
 [de sus caballerías  
 y donde ahora bebían las palomas perdidas y lavaban sus  
 [lutos sicilianos las mujeres,  
 depositamos tu ramito de fresias, mi ramo de azaleas. (243)

Los momentos que más se corresponden con la elegía se encuentran al comienzo y al final del poema:

En Rio de Janeiro  
 -triste río de enero cuando arroja mis lágrimas en el opuesto

[julio!–  
 me dio un vuelco la mitad de la sangre  
 al absorber la tinta espesa de tu muerte.  
 Y empecé a caminar entre dos ríos que mezclaban sus aguas:  
 uno que iba extrayendo mansamente como un perro  
 [amarillo,  
 residuos de vergüenzas y aventuras, fuegos decapitados y  
 [oros muertos,  
 y otro que te traía con su salto de tigre azul desde el Tirreno,  
 herido por el puñal de tu pequeña gesta, todavía (239)

La despedida final está anticipada por otras despedidas:

Cuando volví la cabeza hacia Ouro Preto  
 tu bufanda flotaba con el adiós del humo en los andenes,  
 detrás de tantas cartas que llegaron, urgentes como el redoble  
 [del granizo,  
 [...] A veces me mirabas ya desde tan lejos  
 [...] Cuando me fui lloraste sin pudor, como los hombres  
 [rudos cuando lloran. (244-245)

Estas últimas escenas tienen como marco la figura del profeta Isaías, obra del Aleijandhino en el Santuario de Bom Jesus de Matozinhos:

Te dejé por última vez en la estación, al lado de Isaías,  
 con la boca quemada por las brasas de las absoluciones,  
 pero tu voz me fue siguiendo con el relámpago escalofriante  
 [de los rieles.  
 Y aquí termina el viaje. Aquí donde se separan estos ríos  
 (245-246)

Es entonces cuando Orozco incluye una cita en inglés de T. S. Eliot: unos fragmentos de “Miércoles de ceniza”. Cristina Piña, al comentarla, señala que la autora enriquece su sentido afirmando a la vez: “la posibilidad de la salvación trascendente del alma, a cargo de la figura mediadora de la Virgen, como su perduración por medio de la memoria y la palabra confiada a la hermana” (Piña 48). La cita

corresponde al comienzo y a la parte final del poema de Eliot y es la versión que deja Francesco, con algunos cambios del original inglés, pero siempre sostenido en el claro ruego a la madre, a la hermana, al espíritu del río y al espíritu del mar para que “no permitas que quede separado”.

Luego, solo resta el paralelismo entre las imaginadas sacudidas del ataúd, con exasperados ruidos de truenos y de ruedas sobre guijarros, acompañados “con mis largos sollozos”. La cruda materialidad de la muerte está asociada a un carro (el de Elías en la desaparición del hermano, en *La oscuridad es otro sol*), “tu carruaje emplumado” para Francesco. En este caso, el mediador no es el Profeta, sino un barquero que lo espera en la orilla y al que le entregará dieciséis monedas. El *leitmotiv* de las dieciséis monedas está ligado al mito de la Sibila de Cumas; un cuadro que se encuentra en la Iglesia de San Marcos de Reims, asociado a la tradición hermética, muestra cómo caen las monedas de oro a los pies de la Sibila, por el pago a sus predicciones. Las monedas exigidas como ofrenda para los hermanos se asocia al destino, en su cara y en su reverso: “una por cada año que cayó compartido en la rota alcancía del recuerdo” (247).

“Pavana para una infanta difunta” posee una dedicatoria explícita: “A Alejandra Pizarnik”. La poeta había muerto en 1972; ella y Orozco se profesaban mutua admiración y afecto. Pizarnik le había dedicado el poema “Tiempo” de *Las aventuras peligrosas* (1958). El título está entre comillas porque coincide con el de un solo de piano de Maurice Ravel, escrito en 1899. A diferencia de esa composición de circunstancias y evocadora de una atmósfera propia de la corte y de sus etiquetas, con un ritmo procesional de los siglos XVI y XVII, el poema es íntimo y de intensidad lírica. Como en “Cuando alguien se nos muere”, dedicado a Eduardo Bosco, se trata de la despedida de quien se ha quitado la vida voluntariamente. El tono no es nostálgico como en aquel poema, sino categórico aunque con matices de ternura, igual que en los *Cantos a Berenice* más otros de admonición, a la manera de una madre cuya hija ha violado

las normas a pesar de las advertencias ante los peligros que la acechan. Constituye una mezcla de diálogo con interpe-lación a la persona evocada.

El poema registra un momento significativo en la trayectoria de Olga Orozco. A pesar de la atracción que ella y Alejandra Pizarnik sienten por los llamados “poetas malditos” y de las respectivas incursiones en abismos y nocturnidades en sus búsquedas existenciales y estéticas, ahora se traza una raya. Con ella se muestra hasta dónde avanzar, cómo avanzar, con qué instrumentos y talismanes tocar los límites y afrontar la travesía para no sucumbir. El juego más peligroso, el de enfrentarse con el misterio y sus oscuros habitantes, tiene sus reglas. “El que cierra los ojos se convierte en mirada de todo el universo. / El que los abre traza la frontera y permanece a la intemperie. / El que pisa la raya no encuentra su lugar” (255). Y resulta más difícil la aventura cuando se incluye la tentación de la propia muerte: “esa perversa tentación, / ese ángel adorable con hocico de cerdo”. Esta vez la muerte que atrae a la poeta se plasma en una imagen de aparente pureza con un apéndice grotesco. La autora introduce una sola referencia literaria, la flor azul que Novalis nombra en su novela inconclusa *Henrich von Offerdingen* y que llega a convertirse en el símbolo del romanticismo alemán temprano. La flor azul del sueño de Novalis traduce el anhelo de infinito, de lo inalcanzable. Orozco la saca de su idealismo y la concibe casi como una planta carnívora: “Flor cruel, flor vampira, / más alevosa que la trampa oculta en la felpa del muro / y que jamás se alcanza sin dejar la cabeza o el resto de la sangre en el umbral” (255-256). La pulsión extrema de lo poético puede llevar a la muerte. Enfrentarse en soledad y sin resguardos a numerosos enemigos produce este final:

Pequeña centinela,  
caes una vez más por la ranura de la noche  
sin más armas que los ojos abiertos y el terror  
contra los invasores insolubles en el papel en blanco.

Ellos eran legión.  
 Legión encarnizada era su nombre  
 y se multiplicaban a medida que tú te destejías hasta el último  
 [hilván,  
 arrinconándote contra las telarañas voraces de la nada. (255)

“Para cortar la flor” puede haber o no límites, puede haber o no trueques con la propia vida, con el propio cuerpo, con la propia razón. Al describir los intentos de Pizarnik presenta una síntesis metafórica de su autodestrucción:

Pero tú te inclinabas igual para cortarla donde no hacías pie,  
 abismos hacia adentro.  
 Intentabas trocarla por la criatura hambrienta que te  
 [deshabitaba.  
 Erigías pequeños castillos devoradores en su honor;  
 te vestías de plumas desprendidas de la hoguera de todo  
 [posible paraíso;  
 amaestrabas animalitos peligrosos para roer los puentes de  
 [la salvación;  
 te perdías igual que la mendiga en el delirio de los lobos;  
 te probabas lenguajes como ácidos, como tentáculos,  
 como lazos en manos del estrangulador. (256)

Y el desenlace está pormenorizado en términos de escritura:

¡Ah, los estragos de la poesía cortándote las venas con el  
 [filo del alba,  
 y esos labios exangües sorbiendo los venenos de la inanidad  
 [de la palabra!  
 Y de pronto no hay más.  
 Se rompieron los frascos.  
 Se astillaron las luces y los lápices.  
 Se desgarró el papel con la desgarradura que te desliza en  
 [otro laberinto. (256)

En el comienzo del poema Alejandra es llamada “Pequeña centinela” y, en el cierre, después de la muerte, “Pequeña pasajera” colocándola en la inminencia del viaje,

pero recobrándola como a una niña “sola con tu alcancía de visiones / y el mismo insoportable desamparo debajo de los pies / [...] o te amedrenta el mar que cabe desde tu lado en esta lágrima” (256).

Entonces, predomina la voz de tono maternal en la expresión más dolida de la lágrima/mar, pero al mismo tiempo admonitoria: “Pero otra vez te digo, / ahora que el silencio te envuelve por dos veces en sus alas como un manto: / en el fondo de todo hay un jardín”. Si bien esta afirmación se reitera, ahora se acentúa la esperanza pero desde el lado del yo poético; el jardín anunciado está a la vista y ella se lo muestra: “Ahí está tu jardín”. Además, para reforzar la trascendencia repite las palabras del evangelio de Marcos, cuando Jesús dice a la hija de Jairo las palabras en arameo para resucitarla: Talita cumi” (Niña, ¡levántate!).

Este texto puede agruparse con “Rehenes de otro mundo”, dedicado “a Vincent Van Gogh, a Antonin Artaud, a Jacobo Fijman”, tres creadores azotados por la situación límite de la locura. Ellos, como Pizarnik, han hecho caso omiso de las prohibiciones y han arrasado con todo lo que se oponía a su paso para avanzar en un espacio extremo, entre la chispa sagrada y el infierno. “Quemaron los telones, / arrancaron de cuajo los árboles del bosque, / rompieron hasta el fondo las membranas para poder pasar” (232). Juzgados como místicos o como desvariados, tal grado de entrega en la aventura logra por un instante la llegada al absoluto: “Pero esa misma mano mordida por la trampa rozó la eternidad, / esa misma pupila trizada por la luz fue un fragmento del sol, / esas sílabas rotas en la boca fueron por un instante la palabra” (233). Encarnan la catástrofe, pero resultan una suerte de profetas; se mueven entre un mundo y otro y, por lo tanto, como “rehenes de otro mundo, como el carro de Elías”. Olga Orozco elige para describir su condición y cerrar el poema un atributo muy significativo: “desasidos”.

## Década del ochenta

En el primer poema de *La noche a la deriva*, publicado en 1984, Olga Orozco exalta la Noche como escenario de esta etapa de su vida. En numerosas entrevistas reconoce al romanticismo alemán como su filiación más cercana a pesar de sus aproximaciones al surrealismo. La Noche –y la noche interior– ocupan un lugar central. El yo lírico es un antiguo hacedor de la Noche que apela a la intuición y a los presagios y no a las evidencias y a las arideces de la razón. Ahora es una época de balances después de una larga trayectoria de vida. La mayoría de los poemas constituyen revisiones del pasado y de su injerencia en el presente que transcurre. Entre el recuento de las pérdidas está una vez más la evocación de la familia en la síntesis poética de las figuras nucleares: la abuela, la madre y el padre. A la vez, afirma su concepción del tiempo como fusión de todos los tiempos por el poder de la memoria y aún la modificación del pasado: “No han cambiado y son otros”. De la abuela, como en los relatos de infancia, rescata su vínculo con lo extraordinario, sus poderes mágicos al servicio de los demás. A pesar de la larga ausencia siente su contacto invisible y benéfico; “Cuando llueve me deja una tisana hirviendo y un ramito de espliego”. Los atributos de la madre coinciden con los de “Si me puedes mirar”. Su presencia regresa cada día desde esa muerte que le costó tanto acatar. Del padre inmigrante “incrédulo rey mago” destaca las ansias de aventura, la nostalgia y su acción social; cada noche le deja ofrendas a su hija: “Me trae con el alba bengalas encendidas y un puñado de almendras”. La madre no le ofrece regalos, solo el don de su cercanía consoladora: “Cada noche acaricia mi cabeza, rasga la oscuridad y me seca las lágrimas” (302-303). Cuando vuelven “del otro lado” ocupan sus lugares, tienden a violentar el tiempo, como ella. Sin embargo, “no han cambiado y son otros”: la memoria no es inalterable. “No es museo de cera la memoria”.

En *La noche a la deriva* escribe otras dos elegías: “Recoge tus pedazos”, dedicada “A Susy”, y “Por mucho que nos duela”, “A Josefina Susana Fragueiro”. La primera parece continuar la exaltación, a través de dos retratos, de una desaparición temprana, como la de “Evangelina” de *Las muertas*. El contexto infantil está concebido con materiales propios de los cuentos maravillosos, pero aun así, en la edad inicial se presentan dos caras de la misma “niña blanca de los retratos”. Una de frente, luminosa, “la niñita que gira como un sol entre acacias, coronada, de lluvias amarillas” y la otra, de perfil, acosada por el pavor y sumergida en el fondo de las aguas del sueño, y a merced de la intemperie. Aquí Orozco construye una nueva imagen de la muerte como caída infinita por la ausencia de “los ángeles insomnes”. A semejanza de “Si me puedes mirar”, la separación se metaforiza en algo que se rompe o se deshace y existe la misma incertidumbre: ¿a quién atribuir la interrupción de la pequeña vida? Sin embargo, se le otorga un “más allá” con matices de ternura por la mediación de la abuela quien será la reparadora –“recoger los pedazos”– y la conductora en lo desconocido para recuperar la identidad, el rostro verdadero, la unidad de los retratos:

Recoge los pedazos.

Yo te presto a mi abuela, esa que ya querías,  
y que andará tan atareada por todos los hospitales de los  
[cielos.

Sabrán unir los fragmentos con sus costuras invisibles, con  
[su santa paciencia.

Y deja que te conduzca en tus dos tiempos hasta la que no  
[fuiste, (282)

En cuanto a “Por mucho que nos duela”, largo poema rico en contrapuntos de interrogantes y exclamaciones, el yo poético recuerda a la amiga con quien ha compartido la común indagación del misterio. Ahora, cuando una ya no está y se encuentran en dimensiones distintas, se produce la duda sobre un espacio apenas sentido. Quizás en

ese otro mundo haya que seguir sufriendo postergaciones, esperas, humillaciones, puertas que no se abren o quizás ese espacio solo sea un simulacro para cubrir el dolor de la pérdida. Sin embargo, ambas han creído sin ver, apostando a lo extraordinario. Las alusiones a un indefinido orden ultraterreno están resueltas poéticamente a través de analogías con el mito o la utopía y no con imágenes religiosas: “Ahora donde quiera que estés está el milagro: / ésa es ‘la tierra de ninguna parte, tu verdadera patria’, / Allá está la flor de oro, la corona de luz / el corazón secreto de la joya que late con tu corazón y alumbra las tinieblas” (309).

En este ámbito, el peligro reside en mirar hacia atrás, tópico constante en el universo orozquiano, alegorizado en la mujer de Lot. Si se mira hacia atrás, hacia lo que se ha dejado y amado quizás no se pueda ascender; quizás para elevarse se necesita olvidar y ser olvidado: “No mires hacia atrás. / Asciende, asciende hasta perdernos de vista como a las migraciones de este último otoño, / como a los huesos que se disgregan en la playa, / [...] pero olvídanos, por mucho que te cueste, / por mucho que nos duela todavía” (309).

El último adverbio resulta una cierta cuota de olvido que el tiempo aporta al dolor. Para Olga Orozco “el olvido es el guardián de la memoria”, según expresa en su ensayo “Tiempo y memoria”. *Mutaciones de la realidad* y *La noche a la deriva* exploran el tiempo como un palimpsesto de máscaras y de incesantes metamorfosis de memorias y juicios finales. *En el revés del cielo* (1987) es el libro en que crece la indagación del espacio hasta las fronteras finales del territorio de lo manifestado o existente. Una vez más el yo se despliega entre una voz individual, casi confesional, y un registro plural que se hace cargo de la condición humana sufriente. Ya sea escindido en múltiples yos, ya sea como nudo más en la trama de la especie, siempre el péndulo oracular de la palabra se desliza hacia el ámbito “del otro lado”. El revés del cielo, este pliegue, no invierte el Paraíso ni lo clausura, sino que exhala una “borra” de plenitud, una

promesa que centellea y se retrae. Esta morada es engañosa porque está decorada con espejismos fugaces y cambiantes como el amor. No hay elegías en el libro. La evocación de la infancia y de sus perdidos habitantes se torna más ardua: “Aunque alzara una antorcha no la podría ver, sepultada debajo de los años” (379). El primero y el último poema, “El resto era silencio” y “En el final era el verbo”, hacen dialogar al silencio y la palabra. Ese diálogo oculto se desplaza por toda la orografía poética del texto. Una voz generosamente abierta persiste en la búsqueda hacia lo alto y hacia lo insondable en este pliegue inhóspito y en esa búsqueda estallan palabras y silencios. El fracaso de estos acercamientos que quedan a mitad de camino, alentados solo por algunas fulguraciones, no le hacen detener su anhelo de creación: “Miraba las palabras al trasluz. / Veía desfilar sus oscuras progenies hasta el final del verbo. Quería descubrir a Dios por transparencia” (386).

## Últimos poemas

En 1994 Olga Orozco da a conocer su último libro de poemas *Con esta boca en este mundo*. La indagación de la identidad ha sido paralela a la del quehacer poético; parece asumir una revisión final. Ya no existe porvenir, este se ha vuelto “muro”; todo ha sido consumado en el destino y las cartas están echadas. Uno de los motivos centrales de los libros anteriores, el ejercicio de la memoria hacia atrás, pero también hacia adelante, reconoce disminuir su potencial. Lo que almacena el recuerdo se ha convertido en retazos, astillas o rastros. Persiste un posible abordaje por vía de la eternidad, pero no en el tiempo de este mundo. A pesar de esa limitación, predominan las elegías.

Una de sus últimas pérdidas familiares es la de su hermana Yolanda –Yola– a quien dedica “Tú, la más imposible”. Este dolor remite a la infancia y a la adolescencia comparti-

das con las aventuras y prodigios que habían nutrido a todo un grupo familiar en una casa que a veces se echaba a andar. La hermana era su reverso, su faz luminosa que podía obrar maravillas con su pulsión hacia la dicha:

Bajo las mismas alas  
 el viento susurró en nuestros oídos distintas melodías:  
 a ti te dictó el canto seductor de la dicha en un jardín cautivo  
 y bordaste tu casa para una larga fiesta, contra humaredas  
 [y tormentas,  
 porque tuyo era el hilo y tuya era la trama del tapiz. (396)

Su fuerza, sin embargo, no pudo cambiar el desenlace, como en el quehacer del juego o en el bordado del tapiz. “Tú, la más imposible de los muertos. / Ahora vas en coche, vas en casa que rueda por el blanco arenal” (397).

La muerte se ha vuelto ámbito colectivo: la casa convertida en carruaje fúnebre se la lleva como en los cuentos maravillosos. Ya está organizándose de nuevo la familia en el “otro lado”, tal como la hija intuye que hará la madre en “Si me puedes mirar”. A ella, la temerosa, le toca hacerse cargo de cerrar la historia familiar y de dejar todo clausurado. “No, no estoy escondida en un armario / ni juego a que me partan de nuevo el corazón. / Estoy aquí para apagar las luces, para cerrar las puertas / cuando vuelva por mí la casa en que te vas” (397).

En las entrevistas que Antonio Requeni realiza a Olga Orozco y a Gloria Alcorta entre 1995 y 1997, Orozco habla de su relación con Dios: “Creo absolutamente en Dios. Lo siento hasta en su ausencia”, pero advierte que no adscribe a ninguna religión ni dogma en particular: “Como mi religión está hecha de pedacitos, de muchos relámpagos, no tiene ningún nombre” (*Travesías* 162).

La relación con lo divino ha pasado por varios momentos, desde un panteísmo mezclado con teorías gnósticas hasta una mirada más personal de un Dios al que ahora también puede elevar una plegaria. En uno de los poemas de *Con esta boca, en este mundo*, “¿La prueba es el silencio?”,

por primera vez se dirige a Dios como “Señor” y en actitud de plegaria. Lo mismo hará en una de sus últimas elegías: “Espejo en lo alto”, dedicado a Alberto Girri, muerto en 1991. Después de una amistad de medio siglo, como señala en el poema, duele la incomunicación que ya había comenzado durante su agonía. Como en ambos la vida había estado siempre unida a la escritura, el poema comienza aludiendo a la existencia de Girri como si se tratara de un dibujo en busca de perfección. En sus imágenes incorpora intertextos de poemas como “La sombra”, “El compañero de los pájaros”, “El dibujo como poema” y de ensayos sobre poesía, “El motivo es el poema”, “Cuestiones y razones”:

Porque tal es la prueba y tales las maquinaciones de la  
 [simuladora, inabordable realidad.  
 No en vano deshojaste la envoltura del sueño y la vigilia,  
 palabra por palabra y ausencia por presencia,  
 hasta el último pétalo, hasta el temblor inmóvil del silencio.  
 ¿No revisaste acaso, palpando, escarbando, horadando la  
 [trama del poema,  
 el revés y el derecho del destino  
 los nudos del error, el bordado ilusorio,  
 sin encontrar la pura transparencia que permita mirar al  
 [otro lado?  
 Tu fuerza fue habitar en el Reino del No la casa de los  
 [innumerables laberintos,  
 probando las entradas, rondando las salidas,  
 acechando visiones contagiosas, insectos y peligros y ratones.  
 (405-406)

Destaca en el amigo la comunidad de la búsqueda que va más allá de la realidad empírica, como la suya, pero con miradas disímiles. Orozco alude a textos en que Girri asegura “organizar la realidad, no representarla”, investigar los distintos órdenes de “lo real”, tener como constantes la interrogación y la duda, destacando como valor la ambigüedad. En su concepción poética el yo está casi ausente en medio de las negaciones nunca enfáticas. “Fue una casa oscilante, en continuo equilibrio / justo en el borde de la inmensidad,

/ y allí viviste alerta, ensayando la ausencia, desasido de ti". Ahora están separados y aunque el sentimiento de la amistad subsiste en pequeñas señales "en medio del anónimo coro universal de la corriente del acontecer", ¿cómo responder? El poema culmina con la necesidad de recurrir a la plegaria. Es la segunda vez que se dirige a Dios como "Señor" rogándole para que conceda al poeta la verdadera visión de las cosas, la que buscaba con su intenso trabajo sobre el lenguaje. "Señor: / Haz que tu hijo sea como el más incontaminado de todos tus espejos / y muéstrale las cosas así como él quería, / tales como son" (407). Del mismo modo, el título del poema alude a ese espejear de la poesía en la realidad y que ahora se coloca en lo alto, en el Reino de la Perduración y la Unidad.

Si bien Olga Orozco ha dado al amor –como a la creación poética, como a la muerte y a la búsqueda trascendente– un lugar especial dentro de su obra, el amor se manifiesta como una llaga o una cicatriz de algo ya desaparecido, una pérdida por abandono o por frustración. También en *Con esta boca en este mundo* se expresa su ausencia, pero en el sentido de cercanía física, ya que es exaltado en su intensidad lírica. Esto sucede con la muerte de Valerio Peluffo, su último esposo y su gran amor en confidencias de la propia escritora. Esta rememoración conforma toda una serie elegíaca que tiene su centro en "En la brisa, un momento", dedicado expresamente "A Valerio". Posee un bello epígrafe tomado de una oración irlandesa que resume la orientación del poema.

Que pueda el camino subir hasta alcanzarte.  
 Que pueda el viento soplar siempre a tu espalda.  
 Que pueda el sol brillar cálidamente sobre tu rostro.  
 y las lluvias caer con dulzura sobre tus campos  
 y hasta que volvamos a encontrarnos  
 que Dios te sostenga en la palma de su mano. (415)

Comienza con el lamento de la torcaza que anticipa el lamento humano. El duelo, inscripto en la tradición poética se extiende por todo el universo: “—¡Ya se fue! ¡Ya se fue! —se queja la torcaza. / Y el lamento se expande de hoja en hoja, / de temblor en temblor, de transparencia en transparencia, / hasta envolver en negra desolación el plumaje del mundo” (415). Desde entonces, el yo poético no podrá volver a mirar ni a una torcaza ni a nada más. Los reductos de la naturaleza, como la bahía; de la cultura, como una columna; lo arquetípico, como el fuego; lo cotidiano, como el humo de la sopa y lo íntimo: las ropas, el lecho... todo queda contaminado por la ausencia y convertido en “Posesiones de arena, / sólo silencio y llagas sobre la majestad de la distancia”. En el universo poético de esta escritora la arena resulta símbolo de la disgregación de todo proyecto humano. Además, para hablar de conmoción que le provoca la muerte del hombre amado elige la imagen del tajo, la desgarradura, en la percepción corporal y paralelamente de la caída y la catástrofe cósmica, como en “Si me puedes mirar”:

¡Ah, si pudiera encontrar en las paredes blancas de la hora  
 [más cruel  
 esa larga fisura por donde te fuiste,  
 ese tajo que atravesó el pasado y cortó el porvenir,  
 acaso nos veríamos más desnudos que nunca, como después  
 [de nunca,  
 como después del paraíso que perdimos [...] Pero acá sólo  
 [encuentro en mitad de mi pecho  
 esta desgarradura insoportable cuyos bordes se entreabren  
 [...] bajo la rotación del infinito derrumbe de los cielos.  
 (415-416)

La desnudez y el paraíso remiten al mito de la pareja originaria y se reitera en el cierre del poema. La mayor angustia es el desconocimiento de lo que sucede después de la muerte y el yo lírico resume poéticamente los enigmas del universo que han desvelado al hombre de todos los tiempos.

Fuera de mí la nube dice “No”, el viento dice “No” las ramas  
 [dicen “No”,  
 y hasta la tierra entera que te alberga,  
 esa tierra dispersa que ahora es sólo una alrededor de ti,  
 se aleja cuando llamo.  
 ¿Cómo saber entonces dónde estás en este desmedido,  
 [insaciable universo,  
 donde la historia se confunde y los tiempos se mezclan y  
 [los lugares se deslizan  
 donde los ríos nacen y mueren las estrellas,  
 y las rosas que me miran en Paestum no son las que nos  
 [vieron  
 sino tal vez lo que miró Virgilio? (416)

Se pregunta si las rosas concretas de la ciudad griega de Paestum –famosa por sus flores– que los vieron juntos, son las mismas que Virgilio miró y dejó reflejadas en sus églogas. Estos interrogantes, propios de una controversia teológica sobre los universales, poseen reminiscencias del Borges de “Una rosa amarilla” (*El Hacedor*) y “Una rosa y Milton” (*El otro, el mismo*).

En libros anteriores la memoria había sido denostada por sus escasos poderes de rememoración, ahora es interpelada con un tono enfático y demoledor: el yo poético la exhorta para que se aleje y la abandone, así no podrá atormentarla con el recuerdo de los tiempos compartidos con Valerio en el hogar o en sus viajes por el mundo.

Aléjate, memoria de pared, memoria de cuchara,  
 memoria de zapato.  
 No me sirves, memoria, aunque simules este día.  
 No quiero que me asistas con mosaicos, ni con palacios, ni  
 [con catedrales.  
 Húndete piedra de la Navicella junto al cisne de Brujas,  
 bajo las noches susurradoras de Venecia.  
 Sopla, viento de Holanda, sobre los campos de temblorosas  
 [amapolas,  
 deshoja los recuerdos, borra los ecos y la lejanía. (416-417)

En cambio, cuando se dirige a Valerio pronuncia por primera vez las palabras más sencillas del vínculo afectivo: “amor mío”, con el tono de la confianza que ha recobrado la comunicación con el ser querido aprendiendo un nuevo lenguaje, el de las ocultas señales:

Encuétrame, amor mío, en tu tiempo presente,  
 Mírame para hoy con tus ojos de miel, de partes.  
 Tal vez poses tu mano lentamente como esta lluvia sobre  
     [mi cabeza  
 o detengas tus pasos junto a mí en pálida visitación  
     [conteniendo el aliento.  
 He conseguido ver el resplandor con que te llevan cuando  
     [te persigo,  
 he aspirado también, señor de las plantaciones y las flores,  
 el aroma narcótico con que me abrazas desde un rincón  
     [vacío de la casa,  
 y he oído en el pan que cruje a solas el pequeño rumor con  
     [que me nombras,  
 tiernamente, en secreto, con tu nuevo lenguaje. (417)

Después de haber sorteado tantas zonas de peligros y acechanzas, ningún muro, ninguna puerta, han podido separarlos. Esta vez el amor no ha sido vencido, ha obrado prodigios y persiste más allá de la muerte. Una muerte que, en este caso, Orozco sintetiza en “la tiniebla monarca”:

Anudaron tu cuerpo, ya tan leve, al miedo y al azar,  
 y escarbó en tus tejidos la tiniebla monarca con uñas y con  
     [dientes,  
 mientras dábamos vuelta en la trampa, sin hallar la salida.  
 La encontraste hacia arriba, y lograste escapar a pura  
     [pérdida,  
 de caída en caída. (417-418)

El combate con esa zona oscura (tiniebla) pero poderosa (monarca) posee costados monstruosos que se manifiestan en acciones tan violentas como escarbar en el cuerpo hasta provocar su caída: se nace y se muere cayendo.

Además del epígrafe que nos transporta a la tradición de la poesía irlandesa, hay en el poema otra cita no identificada en su origen, que pertenece a una máxima de Francois de La Rochefoucauld: “el sol y la muerte no se pueden mirar de frente”; la magia consiste en jugar entre la luz y la tiniebla. Orozco introduce así alusiones a su propia poética lumínico-simbólica concentrada en *La oscuridad es otro sol* y *También la luz es un abismo* que Valerio supo atesorar como un logro de su poesía: “Y porque a veces me decías: Tú hiciste que la luz fuera visible”. Creación, vida y muerte se homologan, como también se homologan amor y muerte hasta construir en un instante eterno el arquetipo.

y otra vez descubrimos que la muerte se parece al amor,  
 en que ambos multiplican cada hora y lugar por una misma  
 [ausencia,  
 yo te reclamo ahora en nombre de tu sol y de tu muerte  
 [una sola señal  
 precisa, inconfundible, fulminante como el golpe de gracia  
 [que parte en dos el muro  
 y descubre un jardín donde somos posibles todavía,  
 apenas un instante, nada más que un instante,  
 tú y yo juntos, debajo de aquel árbol,  
 copiados por la brisa de un momento cualquiera de la  
 [eternidad. (418)

Antes, en mitad del poema, el yo había rogado al ausente que recobraran el acto primordial del juego del amor: “Juguemos a que estamos perdidos otra vez entre los laberintos de un jardín”; en el cierre, con el tono del reclamo amoroso, el jardín adquiere la dimensión trascendente del Paraíso en un tiempo absoluto, la eternidad.

La serie elegíaca para Valerio se completa en “Para que vuelvas” y “Ahora brilla otra vez”. En la primera, describe la partida del amado recurriendo a una escenografía de frío extremo que se despliega en “heladas,” escarcha”, “nieve”... afines a la imagen de la muerte. Sin embargo lo intuye cumpliendo las aventuras que no había conseguido realizar

durante su niñez y su adolescencia: viajar en un barco fantasma o participar en un circo maravilloso. Y esto puede suceder porque él ahora está en todos los tiempos (incluso en el tiempo de lo que no fue) y puede unir todas sus edades. Como el yo confiesa no estar ya casi en ninguno de los tiempos, en nombre de los paraísos que había creado para ambos, un nuevo mito del amor, surge el interrogante: “¿Y no habrá ningún paraíso para mí?”. Sabe que a diferencia de aquellas de los puertos y de los adioses terrenales, esta despedida es distinta y por eso necesita hacer la señal y esperar la respuesta:

Pero éste no es un puerto ni me dices adiós,  
 y aunque apenas te veo, engarzado en un trozo de otro  
 [mundo que ya desaparece,  
 que se funde en el hielo sin dejar ni una estría para poder  
 [entrar,  
 para poder salir,  
 yo levanto una mano y trazo contra el duro destino la señal.  
 (420)

En “Ahora brilla otra vez” culmina la serie elegíaca; el poema se centra en “el fulgor”. El yo conjetura sobre su naturaleza que quiere imponerse sobre la sombra y para ello la memoria se desliza hacia atrás y hacia adelante. El origen del fulgor puede vincularse con los portentos y sueños de la niñez, la lámpara insomne de la madre, un globo de azogue de la Navidad, un farol balanceándose en un andén... La conjetura final es que se trata de una luz que proviene del porvenir y se vincula con el pedido de la señal de los poemas anteriores. El fulgor se extiende en una serie de sinónimos: fuego, centelleo, azogue, que exaltan su brillo y que se oponen –antítesis propia de este universo– al contexto de escarcha y frío que se mantiene en la última parte de la elegía:

Ahora se diría que así fue la luz de las bujías, amor mío,  
 junto al lecho donde suben las sombras mientras te desvalijan

[las mareas,  
y te llevan desnudo envuelto en las escarchas del invierno,  
y trato de aferrarte y me devuelven sólo la desmesura y este  
[frío. (422)

El poema culmina con el yo lírico dirigiéndose otra vez al destello, como lo hacía en el comienzo, para que se haga visible y descifrable; su vehículo es el mar y una leve caricia desde el más allá. De acuerdo al mecanismo de las mareas, estas se lo llevan, lo regresan con la señal y luego se lo llevan definitivamente:

una ofrenda del mar que rueda por la playa y se aloja en  
[mi mano,  
debajo de tu mano,  
y que ahora regresa para testimoniar que fue un instante,  
-nada más que un instante, un centelleo, un delirio del sol  
[sobre la tierra-  
incrustado allá lejos en el oleaje del final. (422)

## Poemas póstumos

Quedan unos últimos poemas de Olga Orozco publicados en medios periodísticos de Argentina y España y recogidos después de su muerte; es un libro que solo alcanzó a escribir parcialmente. Entre ellos se encuentra “Vuelve cuando la lluvia”, a la memoria de sus hermanas. Lo que vuelve cuando cae la lluvia es la canción compartida en la infancia y que, portadora de tanta magia, se resiste a marcharse. El espacio común es el mítico jardín “Era lejos, muy lejos / en las primeras albas de un jardín custodiado por ángeles y ortigas, / paraíso sin sombra y sin olvido. / Cantábamos para siempre la canción (457).

En el espacio de la lejanía recuperada, un espacio de dicha, concede un lugar a cada hermana. La mayor es “hermana de silencios y de lunas”; la segunda, más cercana a ella en edad “hermana de aventuras y de sol”. La canción, ya

descolorida con la partida de la primera, se quiebra cuando la otra se aleja: “se trizó en pedazos la canción cuando tu mano abandonó la mía”. La lluvia figura solo en el título del poema, pero forma parte de un paisaje pampeano de infancia que parece regresar a la nostalgia del primer libro, *Desde lejos*. Pero ahora existe una intuición de cercanía con esa canción interrumpida en las voces de sus hermanas; es la inminencia de otra ausencia, la suya propia, como forma de volver a reunir las voces y de completar un pacto que estaba fijado para toda la eternidad:

Hermanas de ráfaga y temblor, hermanas mías,  
 las escucho cantar desde las espesuras de mi noche desierta.  
 Sé que vuelven ahora para contradecir mi soledad,  
 para cumplir el pacto que firmó nuestra sangre hasta después  
 [del mundo,  
 hasta que completemos de nuevo la canción. (458)

Una última elegía –que podría considerarse una suerte de “coda” a la serie de homenaje a Valerio– es “¿Eres tú quien llama?”. Si en las anteriores, el yo poético pedía una señal al ausente, ahora existen indicios más firmes porque están inscriptos en una dimensión a la que se siente cercano. El círculo de la creación, como el de la existencia, va cerrándose en torno de sí mismo. Desde su “noche oscura del alma”, reminiscencia de una de las lecturas favoritas, la del poeta San Juan de la Cruz, vuelve a los motivos primeros. El poema, como la mayoría de los que conforman su último libro, está despojado de alusiones eruditas; hay una sola referencia cultural que sirve de analogía a la imagen de su interioridad arrasada: “(He llorado ya tanto, de cara contra el muro / que mi alma fue arrasada por la sal, lo mismo que Cartago)”. Reaparece la sutileza de la atmósfera evocada y hasta uno de los ángeles rilkeanos al que él llamaba “garantes de lo invisible”: “Así te vi pasar como un relámpago por ansiosas paredes, / y fuiste alguna vez el

resplandor de un ángel borroso en mi costado / y la ráfaga tibia y perfumada que me abraza en la noche más hostil del invierno” (437-438).

La concepción circular del tiempo le permite reconocer en los llamados del pasado el anuncio de esta convocatoria del presente y el eco de otros llamados inmemoriales. Los ausentes siguen rondando la niebla en busca de esa lucidez de la memoria que pueda reconocerlos y apresarlos, traerlos al mundo.

Tal vez aquel remoto llamado contra el vidrio, entre asedios  
 [de brujas y de lobos,  
 allá lejos, entonces, cuando el destino era un tapiz en blanco,  
 fuera un eco anterior,  
 el anuncio de que vendrías hoy, después del tiempo,  
 a golpear con tus manos de siempre, con tus manos de nunca  
 [en mi ventana. (438)

Una notable imagen coloca en su verdadera dimensión el lapso atemporal en que es posible asir la ausencia: “un parpadeo apenas en la vigilia de la eternidad”. La oposición: “manos de siempre”, “manos de nunca”, revela la complejidad tendida entre la materia humana, tan frágil, con la afectividad de una constante presencia en la caricia, en la protección, y el particular momento del enunciado: “hoy, después del tiempo”. Parece otro signo de una inminencia de desasimiento, otro paso más en el borde en el que el yo lírico se ubica para esperar la eternidad.

## Referencias bibliográficas

- Gadamer, Hans. *Poema y diálogo*. Barcelona, Gedisa, 1993.
- Mesa Gancedo, Daniel. “Epitafios errantes. El hijo pródigo según Olga Orozco”. *Territorios de fuego para una poética*, editado por Inmaculada Lego Martín, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, pp. 275-303.

- Orozco, Olga. *Poesía completa*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012.
- \_\_\_\_\_. *La oscuridad es otro sol*. Buenos Aires, Losada, 1967.
- \_\_\_\_\_. "Tiempo y memoria". *Actas del VI Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1983, pp. 9-18.
- Orozco, Olga y Alcorta, Gloria. *Travesías. Conversaciones coordinadas por Antonio Requeni*. Buenos Aires, Sudamericana, 1997.
- Piña, Cristina. "Estudio preliminar". *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*. Buenos Aires, Celtia, 1984, pp. 13-55.
- Sucre, Guillermo. "Olga Orozco. *Los juegos peligrosos*". *Revista Nacional de Cultura*, n.º XXV, Caracas, mayo-agosto de 1963.



**Ese coro de ahogadas  
resonancias: mutaciones  
del yo**



# Escritura detectivesca, mirada existencial y procesos gnoseológicos en la prosa de Olga Orozco

FABIÁN GABRIEL MOSSELLO<sup>1</sup>

## Introducción

La obra en prosa de Olga Orozco es particularmente compleja en recursos, no solo narrativos, sino también poéticos. Una densidad temática y estética que permite concretar recorridos de lectura diferenciados, tanto por la perspectiva crítica adoptada como por los objetivos exegéticos planteados, entre otros aspectos, a los fines de iluminar ciertas regiones de una escritura siempre abierta a una multiplicidad de enfoques. Entre las muchas y posibles lecturas se abre un espacio para una crítica sobre la prosa orozqueana que asocie ciertas problemáticas recurrentes en la escritora, tales como la diversidad de lo real, las máscaras, los juegos de las apariencias, con una mirada que denominamos detectivesca. De algún modo, el punto de vista enunciativo propuesto por Olga Orozco en su prosa se acerca al de un detective que escudriña lo real –tanto en el plano material como simbólico– en busca de los enigmas de la existencia en sus distintas dimensiones que incluyen lo visible de las cosas junto con ese otro suprarreal que se desarrolla, a manera de sombras, en los pliegues de un mundo/otro solo accesible para la poeta-detective. En este artículo buscamos poner en relación algunos capítulos de la obra en prosa

---

<sup>1</sup> Universidad Nacional de Villa María, Argentina.

*La oscuridad es otro sol* (1967) con esta mirada detectivesca enlazada con problemáticas existenciales y gnoseológicas propiamente orozqueanas.

*La oscuridad es otro sol* es quizás el principal libro en prosa de Olga Nilda Gugliotta Orozco, conocida como Olga Orozco, escritora argentina nacida el 17 de marzo de 1920 en Toay, La Pampa, Argentina. Los capítulos del libro plantean un conjunto de historias centradas en el personaje Lía, actor que funciona como máscara de otra voz adulta en la que reconocemos a la misma Olga Orozco, para contarnos sobre experiencias infantiles y de la primera adolescencia en un entorno que recuerda a su ciudad natal. La serie de capítulos del libro: “Había una vez”, “Y todavía la rueda”, “Nanni suele volar”, “Las enanas”, “DTG 4”, “Misión cumplida”, “Y después ya no estaban”, “¡Despertad y cantad, moradores del polvo!”, “¿Por qué estarán tan rojas las begonias?”, “La reina Genoveva y el ojo de alcanfor”, “Por amigos y enemigos”, “Comida para pájaros”, “Bazar de luces rotas”, “Unas tijeras para unir” y “Juegos a cara y cruz” narra distintos momentos, aventuras, experiencias de una niña o preadolescente, Lía, en un entorno de pequeña ciudad; experiencias que, además, son punto de partida para el planteo de temas propiamente orozqueanos. En particular, “¿Por qué estarán tan rojas las begonias?” cuenta la aventura de Lía junto a Ruth, Laura y Miguel en una casa abandonada en la que ha acaecido un cuádruple homicidio. Un padre enloquecido había asesinado a sus dos hijas, esposa y abuela. Lía reconstruye, en el transcurso de la travesía infantil, los distintos momentos del crimen desde una mirada íntima que involucra miedos, curiosidad, deseos de saber sobre lo visible y lo invisible que cruza la escena del suceso.

La característica principal del texto reside en la doble mirada que cruza a la voz enunciativa, en cuanto por momentos es Lía, la niña que mira el mundo y, por otros, es un enunciador adulto que intercepta esa voz infantil para decir desde la complejidad lingüística y poética que el lector reconoce en la poesía de Orozco. Esta estrategia densifica

la prosa, la vuelve polivalente y ‘porosa’ en lo poético para un lector avezado que reconocerá hilos conductores en distintos momentos con la obra de la poeta.

Como referimos más arriba, nuestro trabajo intenta una lectura, en particular, de uno de los capítulos de *La oscuridad es otro sol* para destacar esta doble mirada del mundo desde Lía-Olga. A partir de una perspectiva teórica que incluye aportes de la semiótica textual y enunciativa, en conjunción con la estilística, trabajaremos como relato policíaco el capítulo “¿Por qué estarán tan rojas las begonias?”, en el que el personaje central, Lía, *alter ego* de Olga, despliega un punto de vista detectivesco sobre los misterios de la vida, la muerte, el mal, la violencia, la criminalidad, entre otros.

### **Mirada detectivesca en “¿Por qué estarán tan rojas las begonias?”**

El suceso policial que refiere el capítulo escogido de *La oscuridad es otro sol* (1967) es particularmente interesante para contar sobre los cruces posibles entre poesía y género policial en Orozco y, así, instalar una manera de abordar ciertos textos de la poeta desde una mirada que plantea una lectura novedosa.

Si analizamos el título del libro en el que se inscribe el capítulo a estudiar, el enunciador propone una serie de efectos de sentido clave para nuestra propuesta de lectura detectivesca. En efecto, el signo “oscuridad” se hace luminoso para una-otra lectura de lo real, en cuanto mirada que implica indagar, desde la visibilidad de la materia, los invisibles que cohabitan el mundo. El título metaforiza procesos dispuestos en la interpretación del mundo desde la axiología orozqueana, que es una mirada gnoseológicamente activa para desenmascarar en el mundo y desde el mundo tangible (la oscuridad=devenir) los ‘pliegues’ de otras

realidades (otro sol), muchas veces solo accesibles bajo el influjo de la mirada poética. De algún modo, el enunciado expande la idea de que es solo Lía, niña y otras veces adulta, la que puede ver “ese otro sol” cognoscible a través de la influencia de sus sentidos y su intelecto sensibles a lo suprarreal. En este marco de conocimiento “¿Por qué estarán tan rojas las begonias?” es un capítulo destacado para dar cuenta de esta exploración de lo no visible, en cuanto texto que es una indagación desde lo vegetal sobre las formas de la muerte en unos crímenes horribles plasmados, simbólicamente, en esas hojas rojas, metonimia de otros rostros, de otras sangres derramadas.

El texto se inicia con un recorrido constituido en travesía peligrosa de Lía y sus amigos hacia una casa en ruinas que guarda los vestigios descoloridos del cuádruple asesinato, por lo que el trayecto es en sí esa forzada parte “de la peligrosa excursión” (Orozco 91)<sup>2</sup>. Desde una enunciación oscilante entre Lía-niña que ve desde sus propios miedos y, al mismo tiempo, una mirada adulta en la que reconocemos a Orozco-poeta, se construye una particular percepción de mundo entre lo real y lo suprarreal. Unas veces inocente contemplación del entorno en el que el cielo parecía “sorprendente. Por momentos me mareaba [...] Hubiera querido recortar un trozo y llevármelo conmigo” (91). Otras, esta cosmovisión *naif* se conjuga en la prosa orozqueana con la percepción poética-adulta rompiendo, en parte, la isotopía estilística que organiza el relato infantil para darle al texto su espesor filosófico: “[Qué cielo hecho con pedazos de distintas cosmogonías! [...] ¡Si pudiera resucitar en ese cielo de todos los cielos! [...] ¿Se podrá caminar por esta gran nube negra? ¿O será un agujero por donde caeremos a otra tierra?” (91).

---

<sup>2</sup> Las citas textuales se hacen por la edición de *La oscuridad es otro sol* incluida en la bibliografía; en consecuencia, solo se agrega entre paréntesis el número de página.

Imagen propia de Orozco que conjuga cielo-tierra, ascensión a otro mundo de las cosas eternas y bellas, mientras se camina sobre un espacio terrestre atravesado por las dudas del devenir. Cielo azul que invita a la conexión con los arquetipos de lo bello, mientras a sus pies y a su “alrededor se alzan unos troncos sombríos: los centinelas de carbón, la negra ronda de los penitentes” (92) como anuncio, en el recorrido, de los crímenes perpetrados por “la mano del asesino, esa mano a la que no le bastaron los cuatro cuerpos aniquilados por el fuego sin llamas para calentarse” (92).

Es decir, desde los primeros párrafos, el relato focaliza distintos niveles conceptuales que reubican y definen al enunciador orozqueano que juega con los planos superiores de la existencia, resignificados como puros, bellos, eternos y los planos inferiores, asociados a lo bajo, que el relato liga a la tragedia filicida, pues “allí fue el crimen, ¿y por qué no incendió la casa si era eso lo que quería destruir?” (92). Esta observación de Lía-niña y adulta al mismo tiempo despliega el encuentro con los restos de un crimen familiar del cual ella ve, más allá de las marcas típicas de los relatos policíacos, la ontología profunda de la realidad que convierte una familia en infierno. La palabra infierno no es casual, pues está dispersa, también, en la poesía orozqueana como un sino ineluctable de aquellos que violan el equilibrio misterioso de las cosas.

Es así que, además de referirse al victimario como aquel apresado por la policía para restituir, en parte, el orden social a través de la justicia, Lía percibe al padre filicida en el borde del sendero y sabe que es aquel que ha encontrado su propio destino disfórico cuando mataba para luego sentarse a esperar su detención. Sentarse, esperar el destino de reo “tal vez sólo hayan conseguido prolongarle el penúltimo” (92) infierno de su condenación.

De esta manera, Lía conjuga miradas existenciales que dirige al interior de las cosas para “no respirar los bordes indestructibles del infierno y del crimen” (92) y contextuales hacia afuera (casi panóptica), como detective iniciática,

para ver el rostro de los otros, para contemplar a Miguel, Laura y Ruth. Es decir, miradas que ligan signos en dispersión y construyen fanerones diversos a medida que avanzan hacia la casa en ruinas.

Esta doble perspectiva centrípeta y centrífuga encuentra su correlato en el dispositivo enunciativo oscilante entre un perfil de niña (Lía), en aventura por montes, hierbas, eucaliptus, cosas abandonadas y la casa que esconde un enigma, y una voz adulta que evalúa existencial y poéticamente lo que la primera dice. Es decir, en el primer nivel enunciativo, Lía es la que siente el peso del miedo infantil pues “si me diera la mano me atrevería a respirar mejor” (93). Lo que contrasta con esa otra voz que ve el tiempo desde la melancolía de cosas hechas “polvo, historias inconclusas, vestigios de una época irreconstruible, que sin embargo respira agazapada en todo cuanto se mira” (93).

La casa abandonada es la escenografía de la historia construida en el relato “¿Por qué estarán tan rojas las begonias?”. Casa convertida en muestrario de pasados esplendores y presente de vidrios rotos, ventanas clausuradas, canteros vacíos y polvo sobreimpreso en las cosas. Una configuración de abandono, siendo Lía la única que percibe, detrás de la máscara decadente, un espacio no vacío, colmado de presencias que anuncian el “comienzo de aquel infierno que ahora va a continuar en mí” (93).

Es significativa la resemantización de esa casa en ‘barco’ a través de una metáfora que la ubica anclada en las arenas de un pueblo semejante a Toay y que invita a ser descubierta. Lo acuático de la casa-barco se asocia con otra imagen minimalista del interior que emerge en el momento en que los aventureros abren la primera puerta y “en el vacío que se abre y me incluye aparece y me rechaza un cuadro para mirar con los ojos cerrados” (94). La imagen del cuadro es una figura insistente en todo el libro *La oscuridad es otro sol*, a partir de la cual se instala esa necesidad de Lía de ver, más allá de las cosas tangibles, un mundo de relaciones

y reminiscencias existenciales que la mirada detectivesca pone en primer plano para desplegar obsesiones y fantasmas asociados a la mente que mata:

Un rayo de polvillo dorado lo atraviesa en diagonal; fluye y forma una mancha brillante en la parte más baja; sedimento de oro delator, sangre de mariposas alcanzadas por el crimen, ¿por qué vuela hacia abajo y se condensa en la borra del tiempo? (94)

Porque la casa es el lugar del crimen magnificado por el filicidio; esas muertes inocentes que desbordan las leyes que explican la lógica de las sociedades y configuran el colmo. Por eso el enunciador, posicionado en Lía, no ve solo salas vacías, sino la múltiple encarnadura de lo real en donde se atesora, detrás de lo visible de esa escenografía de aventura infantil, la densa existencia de seres que se han ido y, al mismo tiempo, están ahí. Esta otra percepción se organiza desde lo indicial hacia lo simbólico a través de signos en apariencia aleatorios en un espacio de percepciones y *supra-percepciones* que arman ese otro cuadro en la mente de Lía:

Ahora empiezan a aparecer algunas formas, formas que quizás sólo estén inmovilizadas por la sorpresa, que quizá nos contemplen. Y de pronto Miguel irrumpe en el interior del cuadro. Lo seguimos; yo, la última, con un ala de escaracha. (94)

Así, estos índices separan objetos discriminados por la mirada detectivesca como partes de un rompecabezas que Lía empieza a vislumbrar y ligar en sus constituyentes: cuadros, reloj de pared detenido en una hora incierta y, tal vez, fatídica, una sala polvorienta, tres sillones de tapizado verdoso y un espejo roto “invadido por el reflejo agónico del musgo y los helechos” (94); imagen decadente que termina con un piano. Fanerón misterico registrado por Lía en el

que todo es polvo, arena, sedimento de horas, días, semanas, pero extrañamente para la detective “a pesar de que todo huele a polvo, todo aparece como debajo del agua” (94).

Esta observación del interior de la casa del crimen desde lo acuático es parte de un complejo perceptivo que funciona de manera metafórica respecto a los hechos de sangre ocurridos. En este sentido, la casa se hace acuática para esconder, detrás del polvo ‘húmedo’ de las cosas, los fantasmas de aquellos que han estado y ahora deambulan, ‘navegan’ en su espectralidad. Todo este movimiento es captado por el enunciador detectivesco, quien, posicionado en la mirada de Lía, siente que las muertes acaecidas en la casa y la escena de los ahogados del cuadro se asemejan:

El barco [...] Se inclina, sin embargo, amenazado y amenazador, con las velas tensas bajo la borrasca que se apaga y se enciende. Más allá [...], empiezan a surgir hasta la superficie las caras que se ahogaron. Si las miro, me contagian, me arrastran hasta el fondo. (95)

De este modo, miradas, índices y registro de lo acaecido se hacen empáticos con la que mira. Lía siente lo mismo que los que se ahogaron en el cuadro, imágenes de esos otros sofocados en las habitaciones. Esto vuelve la enunciación hacia lo existencial, en tanto el que mira revela pliegues misteriosos entre las cosas, lo que recuerda a otras series literarias, por ejemplo, aquella clásica imagen de *El Túnel* (1974), de Ernesto Sábato, en la que Castel descubre a María mirando una pequeña ventana en su cuadro, detalle que esconde las claves de la existencia de los personajes. De alguna manera para Lía el espacio está atravesado por ventanas invisibles, “sería mejor un mundo de ventanas [...], pregunta en mí la vocecita enemiga, siempre alerta” (95); ventanas hacia mundos experienciales muchas veces distantes u ocultos.

La casa es misterio de puertas clausuradas, comedores vacíos, cortinas desgarradas y escaleras crujientes. Un espacio que encierra un enigma que hay que recorrer para desentrañar, y este recorrido puede desatar antiguas fuerzas que el tiempo ha atado en la quietud de las cosas. De un modo semejante a lo que cuenta Jorge Luis Borges en su relato “La cámara de las estatuas”, de *Historia Universal de la infamia* (2011), en el que las cosas encerradas por el tiempo son expuestas a la luz, lo que desata antiguas energías, en el relato de Orozco los niños aventureros en la casa-barco han abierto algo prohibido que cohabita detrás de la quietud, siendo Lía con su mirada ‘bifocal’ la que lo percibe: “estamos subiendo la escalera [...] Laura y yo pensamos en subir, [...] Es una especie de irresistible vértigo hacia arriba: la atracción del misterio y la velocidad del miedo” (95). Para luego abrir el relato hacia una mirada interior, que subjetiviza el referente y lo hace propio e interno: “siento la piel las burbujas de aire helado con que me aspiran desde lo alto a sacudidas, a través de un embudo que comienza en la boca de mi estómago” (95).

Porque los crímenes ocurrieron escaleras arriba y es Lía, en ese doble papel de niña-detective la que siente la invisible atracción del misterio. A través de un mecanismo gnoseológico que corre desde la exterioridad a la interioridad, para instalar la duda sobre el estatuto ontológico de las cosas, dice “¿es mi propio sabor, el sabor de mis últimos momentos que pasan a toda velocidad por el embudo que me lleva?” (95).

Cima de la muerte en este primer piso de la casa, ahí está el horror de las “baldosas rojas [...] que también deben atenuar la sangre que las tiñe” (95), para dejar explícito el trabajo del crimen en toda su dimensión. Entonces, el enunciatario asiste a las implicancias y los implicados en un cruce, entre la crónica de los hechos desde la extra-textualidad y lo que el enunciadador va reconstruyendo del incidente de un:

Padre ejemplar, buen hijo y mejor marido, que mató a cuatro inocentes en un ataque de locura, por celos injustificados [...]. ¿Y a los niños por qué? ¿Y qué hubiera sido de ellos sin la madre? [...]. ¿Y la anciana, por qué? [...] irreprochable asesino. (96)

Es interesante la constitución del espacio interior de las habitaciones. Lía escudriña los intersticios de la muerte en los cuartos “clausurado(s) por el tablón que atraviesa la puerta de lado a lado” (96); cuartos que intenta desbloquear para mirar, ligar los índices dispersos, unir las partes de una historia que ha estallado como un ‘espejo roto’ y que, al mismo tiempo, es un todo que desborda lo tangible para exponer el horror.

En esa mirada que se adentra en la realidad, Lía es la única que percibe la existencia de esos otros muertos que “siempre quedan: todo lo que se va queda, y no en un solo lugar [...] Lo que se va crece después en todos los rincones” (96). Una hiperpercepción que ilumina los lugares ocultos del suceso policial, para construirlos a partir de la mirada diferencial que integra los datos exteriores, a través de índices espaciales, temporales, actoriales y de acción en torno a esos objetos asociados al crimen. Sin embargo, las inducciones, deducciones y abducciones de la detective no la llevan solo a despejar el misterio, sino, también, a producir fenómenos de identificación pasional a medida que avanza entre cuartos vacíos, escaleras y espejos. En ese proceso empático, las metonimias son importantes en tanto las partes de la casa operan a manera de ‘alfabeto’ que hay que leer pieza por pieza, como si fueran palabras o sílabas de un mensaje escrito entre la vigilia y el sueño; lenguaje que cuenta, desde esas cosas, sobre los crímenes:

Aquí denuncia y oculta imperiosamente lo que hubo, con todo lo que se puede descorrer apenas un milímetro [...]. La cama desgarnecida, con intenciones de echar por la borda ese colchón doblado, donde sin duda se sofoca, se sofocó [...]. Y los cajones de la cómoda, que tratan de respirar

todavía por última vez [...]. Y el ropero capaz de sentir, de consentir a cualquiera cosa, de escamotear al malhechor sin dejar rastro. (97)

Este tipo de lectura indicial, entre la mimetización con los objetos y su personificación, reafirma la construcción del enunciador detectivesco que se sitúa en los ‘trasfondos’ del suceso policíaco para indagar sobre la naturaleza violenta del victimario que puede estar del “otro lado, donde él puede estar de pie” (97).

En este sentido, Lía reconstruye la tragedia entre el temor y la curiosidad; entre la angustia y la necesidad de saber; entre el asombro y la desdicha de ser lúcida, consciente en un grado y profundidad mayor a sus amigos de aventura, de que el padre homicida ha dejado a las víctimas espantadas y agazapadas detrás de espejos y escaleras. Esta lucidez la ubica en un estado de permanente vacilación, entre querer-saber y no querer-saber de esos “otros” en los espejos. Espejos que avizoran “una conjunción de otros rostros que llegarían después o esos rasgos se dispersaron para que los amara después, en su tiempo, en otros rostros” (98).

En este planteo, el texto orozqueano no puede evitar poner como centro de la enunciación al Yo, cuya actividad implica dos mecanismos complementarios: el primero, salirse hacia la exterioridad para leer el mundo y, el segundo, volver al centro del sujeto que mira habiendo subjetivado esas percepciones. En ese sentido, el crimen de los niños, la madre y la anciana pasan por la grilla de sujeto que ubica a todos esos muertos desde el “fondo” (98), donde se abisma “una inscripción indescifrable, un remolino [...] un fulgor” (98).

Fulgor, palabra por excelencia de Olga Orozco, de otras verdades, que como conjeturas se entretrejen con las miradas, para saber sobre el mundo. El crimen se inscribe en esta cosmovisión que el enunciador despliega, en la que la aserción racional es reemplazada por la duda:

Todavía no sé que la respuesta es otra pregunta. Cuando lo sepa creeré, contra toda evidencia en contra, que la afirmación está estampada como un sello sobre la eternidad [...] y la pregunta está tan lejos de mis labios, enredadas en los hilos de mi ignorancia. (98)

La cosmovisión orozqueana queda sintetizada en esta cita, en tanto la imposibilidad de saber todo, instala la duda y la zozobra del sujeto que busca. El mundo es un mapa a descifrar, pero las claves no están visibles y, tal vez, se encuentren en territorios inexplorados, para muchos inexpugnables y solo accesibles a través de los sentidos supra-sensibles de Lía. Este ‘viaje gnoseológico’ se configura en esa visión que se abisma en las hendidias que ha dejado la muerte. La niña descorre los velos de la tragedia, cuenta los rostros y percibe los muertos que han habitado esa casa y que ahora vuelven como invocados por la mirada. Ella atrae esos otros ‘cuerpos’ que deambulan por corredores y espejos, y se mezclan con las imágenes de Miguel, su amigo, el mayor y único varón de los aventureros, tanto que sus “ojos se quedan detrás de una puerta que cierro para siempre, cuando ya se han ido de mis ojos en otra cara” (99).

Esta oscilación entre la historia acaecida en las habitaciones abandonadas y la historia de la misma detective complejiza el cuadro investigativo para proponer cruces sutiles entre las muertes visibles y esos otros muertos del porvenir figurados en amores perdidos, puertas cerradas, ojos olvidados y soledades. Lía prueba diferentes dimensiones en una enunciación que se hace conjetural y, así, poder contar sobre los dobleces de la realidad. En el texto que analizamos, las cosas se repiten como espejos enfrentados en otros tiempos (pasados o porvenir), y ese es uno de los núcleos de la axiología circulante en cuanto el tema del cuádruple asesinato familiar funciona como contrafondo de las grandes obsesiones, en la extratextualidad, de la poeta:

Laura me mira un poco sorprendida, pero se entrega inmediatamente a un rapidísimo inventario de todo cuanto ve. Ese cuarto entrará conmigo en otros cuartos. Me acompañará con mi silencio, mi confusión, mi ignorancia y el misterio sin resolver. (99)

Espacio de las epifanías y descubrimientos, la casa no está solo hecha de materia contable, sino también de eso intangible acumulado en los rincones y proyectado en el presente desde un *continuum temporal* que se filtra por las puertas y ventanas; invisibles a los ojos de Laura y Miguel, pero sí perceptibles ante los perturbados sentidos de Lía.

En el relato se destaca un momento en que la historia justifica su nombre, pues, ¿de qué begonias estamos hablando?, ¿por qué begonias y no otras plantas? Las begonias son el punto de enlace entre la niña que mira y escudriña el escenario de las muertes y escenas del porvenir que se expanden desde el pasado hacia el futuro. Ese enlace entre lo vegetal y el crimen se concreta en un espacio específico dentro de la casa:

El lugar que ha encontrado Laura sería para quedarse si no fuera por todo lo que puede llegar. No es más grande que un balcón y está cerrado de vidrios transparentes bordeados por una hilera de macetas rotas, terrones de tierra reseca y papeles arrugados [...] Hay uno con una mancha viva que parece una flor. ¿Por qué estarán tan rojas las begonias?, me preguntará a veces en sueños la misma anciana desconocida [...] como si quisiera indicar que alguien o algo las tiñó. (100)

Begonias que funcionan, además, como símbolos que remiten a las convenciones del género policial a partir de la asociación semántica rojo-begonias-sangre y los crímenes. Así, ese que “las tiñó” (101) con la sangre de los “dos niños, una mujer joven y la abuela” (101) está metonímicamente en esas hojas marchitas. Esta es una de las claves del relato orozqueano, en tanto una matriz existencial y fantástica se sobrepone a una policial para hablarnos de un real

que llama desde sus índices dispersos, desde otro mundo de cosas y personas que pueden aparecer “desde cualquier lado o que se haga visible o se manifieste al conjuro de una fórmula que no conozco y que tal vez esté enunciando yo misma” (102).

Así, Orozco construye este enunciador detectivesco en el límite de otros recursos genéricos como es el fantástico y la estética surrealista. Podríamos decir que los hechos policiales que el relato ha escogido se ven modulados por esos otros pliegues de lo real que coexisten en la vigilia y que la detective-Lía percibe a través de sus finísimos sentidos a manera de perturbaciones invisibles que producen las copresencias. Entonces los espejos se trastornan y muestran otras personas; las escaleras crujen sin que nadie las transite, las fotos hablan de otros rostros. Lía percibe todo esto, unas veces ligado, otras inconexo, para remitir al cuádruple homicidio desde una interioridad sensibilizada existencialmente por las muertes pero, también, perturbada por un devenir que pone al sujeto como centro de percepciones y premoniciones, de muertes que invocan otras muertes, de amores que remiten a otros amores y de pasiones que conectan con otras pasiones y desencuentros, y que en el relato que analizamos se discursivizan en esa imagen fantasmal de la abuela eternamente regando las begonias:

¿De modo que no estaba en el pasado sino en el porvenir? ¿De modo que era esta la escena que esperaba, el peligro emboscado, el conjuro que me fijaría a este bloque en el que estoy definitivamente paralizada en el mismo lugar? ¿Volveré a ser alguna vez algo más que esta estria pequeña y temblorosa? ¿Podré crecer desde esta insignificante sombra que se contrae y se mete en sí misma para desaparecer? (103)

Fantasmas y temporalidades se ligan en esta percepción detectivesca que convoca a los que no están desde los restos de la tragedia: “entonces oigo el ruido [...]. Los pies desnudos se deslizan lentamente, arrastrándose por los peldaños para dominar los crujidos” (105).

Lía termina de mirar con una última percepción al finalizar el recorrido por la casa. Como ocurrirá en otros momentos del texto *La oscuridad es otro sol*, las mujeres mayores: ancianas, abuelas, madres y tías están cerca de Lía para contar sobre el tiempo y las cosas. La anciana asesinada es el último contacto entre las fronteras de lo real y la fantasmalidad, siendo las begonias una manera de ‘puente vegetal’ entre dos mundos: el de los que miran desde la realidad los escenarios de las muertes (Lía) y otro, invisible, el de los que se han ido:

Detrás de una de las ventanas del piso alto, la cara brumosa y grave de una anciana se asoma entre los incendios y las flores rotas [...]. La cabeza algodonosa se inclina sobre las llamas en un gesto de advertencia y de reconvencción que abarca hasta el final otros senderos dentro de este sendero. ¿Por qué estarán tan rojas las begonias? Tal vez anuncien los crímenes inexplicables, tal vez la vana profanación. (106)

## Reflexiones finales

La prosa de Olga Orozco se destaca por su densidad y espesor literario, lo que la acerca en gran medida a su poesía. En nuestro caso, el análisis del capítulo “¿Por qué estarán tan rojas las begonias?” nos ha llevado a la revisión de temas, recursos, símbolos y puntos de vista desde donde la poeta mira el mundo, lo que permitió la construcción de un enunciador detectivesco-existencial. Este enunciador se constituyó en punto de vista privilegiado para trabajar aspectos destacados de su estética, en particular, la cosmovisión central que pone en tensión un devenir marcado por la caída, el simulacro, las sombras y las máscaras y otro mundo donde habitan los que se han ido y los arquetipos, fulgores de “regiones que cambian de lugar cuando se nombran, como el secreto yo y las indescifrables colonias de otro mundo” (*Mutaciones* 38).

Lía, a través del recorrido por la escena de un crimen familiar, se ha adentrado en esas regiones innombrables con la clarividencia de una poeta. Así, que en este relato “¿Por qué estarán tan roja las begonias?” se hable de un crimen familiar aparece como motivo destacado y recurso eficaz para que Olga Orozco proponga sus problemáticas centrales, dentro de las cuales el único y gran *enigma* sigue siendo la vida, “ese reino prometido que cambia de lugar y se esconde debajo de la hierba a medida que avanzó” (*Museo* 24).

### Referencias bibliográficas

Borges, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires, Editorial Debolsillo, 2011.

Orozco, Olga. *La oscuridad es otro sol*. Buenos Aires, Losada, 1967.

\_\_\_\_\_. *Museo Salvaje*. Buenos Aires, Losada, 1974.

\_\_\_\_\_. *Mutaciones de la realidad*. Buenos Aires, Losada, 1979.

\_\_\_\_\_. *Poesía completa*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012.

Sábato, Ernesto. *El Túnel*. Buenos Aires, Surde, 1974.

# Olga Orozco y un teatro de la Poética

## *Anotaciones sobre Ceremonia nocturna, de Pompeyo Audivert*

DENISE DANIELA VARGAS<sup>1</sup>

*I was neither  
Living nor dead, and I knew nothing,  
Looking into the heart of light, the silence.  
T. S. Eliot, *The Waste Land* (1922)<sup>2</sup>*

### Introducción

El 21 y 28 de junio de 2015 se presentó por primera vez *Ceremonia nocturna. Drama Metafísico*<sup>3</sup> en el Centro Cultural de la Cooperación de la ciudad de Buenos Aires, dirigida

---

<sup>1</sup> Universidad Nacional del Sur, Argentina.

<sup>2</sup> “No estaba / ni vivo ni muerto, y no sabía nada, / mirando dentro del corazón de la luz, el silencio”. Fragmento de *La tierra baldía* de T. S. Eliot. La traducción es mía.

<sup>3</sup> Agradezco a Pompeyo Audivert y a Ivana Zacharsky, quienes me facilitaron el manuscrito de *Ceremonia nocturna*. La sinopsis de la obra refiere: “La poesía de Olga Orozco es profundamente teatral, sus sondeos y tentativas se dirigen a los mismos asuntos de fondo del teatro, a las mismas preguntas fundantes que sostienen el rito de la teatralidad: ¿quiénes somos, dónde estamos, qué estamos haciendo, de dónde venimos y adónde vamos? Yacente en los estratos de un arenal de olvido, Olga Orozco ha de perder el nombre y equivocar la ruta, ha de orientarse a expensas de una ceremonia nocturna junto a sus tres identidades desaforadas. No hay ficción, no hay relato, solo la pavorosa sospecha de ya haber sido”.

por Pompeyo Audivert<sup>4</sup>. El estreno compartió escenario junto a otros dos homenajes a poetas: Nicanor Parra, en *Patricio Contreras dice Nicanor Parra*, y Federico García Lorca, en *Los caminos de Federico*<sup>5</sup>. En 2016 Audivert preparó una nueva presentación de la obra, cuyos ensayos tuvieron lugar desde el mes de abril, junto a piezas como *Museo Ezeiza* y *La noche a la deriva*.

Es evidente que la obra de Olga Orozco ha sido una fuente inagotable de recursos poéticos, así como también teatrales para quienes han encontrado en sus escritos disparadores para el abordaje de lo inherentemente humano: el destino, la muerte, Dios, el amor y la poesía, como un minúsculo intento de explicar el mundo. Por ello sus textos han sido representados en el escenario teatral, con mayor o menor fidelidad interpretativa en el nivel textual y han sido llevados del papel al cuerpo y la voz. Tal es el ejemplo de *Relámpagos de lo invisible* que tuvo lugar en el Café Cultura Nación, a cargo de Fabiana Rey, desde el año 2005 hasta el 2008. El espectáculo fue una *performance* de los poemas y cuentos de Orozco: “Había una vez”, “Remo contra la noche”, “El sello personal”, “Presentimientos en traje de ritual”, “Duro brillo, mi boca”, la decimoquinta parte de *Cantos a Berenice* y “La cartomancia” son los textos que configuraron la versión dirigida por Nora Lezano. Por otra parte, en la ciudad de Córdoba, en el año 2009, el grupo teatral Torre llevó a cabo un nuevo homenaje a Orozco y a

---

4 Nació en Buenos Aires en 1959. Es actor, director, dramaturgo y docente y dirige desde 1990 el Teatro Estudio El Cuervo. Algunas de las obras más destacadas en las que participó: *Postales Argentinas* (1989) de Ricardo Bartís; *Esperando a Godot* (1996) con dirección de Leonor Manso; *La hija del aire* y *El Rey Lear* (2004 y 2006), dirigidas por Jorge Lavelli. Como actor y director trabajó en “La fuerza de la costumbre” de Thomas Bernhard (2001); *Fin de Partida* de Samuel Beckett (2007); *Muñeca* de Armando Discépolo y *El Farmer* de Andrés Rivera (2015).

5 Fue concebida por Alfredo Alcón y Luis Pascual en 1987 y presentada en el teatro San Martín: contiene cartas, anotaciones, poemas y fragmentos teatrales que dan cuerpo y vida al poeta y dramaturgo español. Su última presentación estuvo protagonizada por Cristina Banegas y dirigida por Jorge Vitti en el Centro Cultural de la Cooperación (2015).

sus producciones, pero esta vez con la pieza teatral *Y el humo de tu incendio está subiendo*, un drama de un acto cuya autoría es de la propia Orozco, la única obra de teatro escrita por ella (Vargas 2017). La presentación estuvo acompañada de otra interpretación: *Yo somos tú*, un breve monólogo también escrito por Orozco.

Como es de esperarse, la labor transtextual de quienes han llevado a Orozco a la escena teatral se vuelve evidente, como sucede con el trabajo presentado por la dramaturga Ivana Zacharsky con *Ceremonia nocturna*. Pueden observarse no solo las referencias a los relatos y la poesía de Orozco, sino también la recuperación de sus textos periodísticos, publicados en la revista *Claudia*. Al mismo tiempo, la combinación de los textos con otros elementos que vuelven particular este acontecimiento teatral, como el homenaje a Alejandro Urdapilleta<sup>6</sup> cuya fotografía es utilizada en el segundo acto, vuelven a *Ceremonia nocturna* una pieza que merece ser un objeto de análisis, en la cual se manifiesta, entre otros aspectos, una concepción de teatro. Es por eso que el presente trabajo pretende dar respuesta a varios interrogantes que la puesta en escena de esta obra suscita: ¿qué concepción de teatro manifiesta la pieza dirigida por Audivert? ¿Existe una pretensión de problematizar la representación en el teatro?

De algo estamos seguros, la obra ambiciona volverse una respuesta al interrogante de la propia Olga Orozco: es una réplica a la muerte frente al miedo que provoca lo desconocido durante “el viaje hacia la otra orilla”. *Ceremonia Nocturna* es la sentencia frente a las preguntas de Orozco: “¿Qué desiertos, qué arenas atravesará uno para llegar al otro lado?”. Y efectivamente, la propuesta de Audivert nos arroja a un abismo existencial que invita a interrogarnos

---

<sup>6</sup> La selección de su fotografía no resulta casual. Una de las facetas de Urdapilleta era la escritura poética, y el vínculo con el misticismo y la religiosidad, sobre todo, en *Legión Re-legión. Las 13 oraciones*. Este volumen aparece en 2007 como continuación de *Vagones transportan humo*.

lo siguiente: ¿Qué ceremonia nocturna realizaremos para pasar detrás del telón?<sup>7</sup> ¿Dicha ceremonia es la misma para todos? ¿O difiere en cada uno de nosotros? Indudablemente el culto teatral que nos propone un director como Audi-vert coincide con el mismo proyecto poético que Orozco: acechar más allá de lo invisible, y dicho objetivo se vuelve la esencia misma del teatro, que no pretende la representación como sustitución o evocación sino la construcción de un rito posible.

Para el estudio de esta propuesta teatral, he utilizado como marco teórico los aportes de Jorge Dubatti (2009), quien ha delimitado las labores imprescindibles que atañen a los estudiosos de teatro, como conocer qué proponen los teatristas en sus textos teóricos y en los metatextos, a través de los cuales invitan a pensar la teatralidad hoy. Es necesario partir del estudio del acontecimiento micropoético, o sea aquel “espacio de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos” (Dubatti 62), para poder así concebir y diseñar las archipoéticas o sea, los modelos lógico-poético- históricos que exceden las realizaciones textuales concretas y se desentienden de estos (Dubatti 63). Por otra parte, el trabajo emprendido por la investigadora Nara Mansur, quien durante años se ha encargado de difundir y teorizar el trabajo teatral e intelectual que lleva adelante Pompeyo Audi-vert en su estudio *El Cuervo* como docente y director, nos advierte que “los actores han cedido sus palabras, como los poetas, quiero decir, la palabra ‘reflexión’, la opinión, han cedido a otros la conceptualización de su trabajo, por eso me resulta tan fascinante cuando la recuperan, cuando se deciden a recuperarla” (Mansur 306).

---

7 Frente al tema de la muerte, Orozco responde: “Y yo lo digo siempre a todos, al nacer, parece que hubiéramos pasado a través de una rasgadura en el telón, que nos cubre del otro lado. Y el propio cuerpo, al pasar nos ha cubierto el otro lado” (Pellicaric 2012: 38-39).

En primer lugar, nos interesa presentar un primer acercamiento a la noción de teatro que Audivert ha teorizado gracias a los años de experiencia en el medio teatral y que nos servirá para entender la impronta de *Ceremonia nocturna* y, en segundo lugar, detenernos en su puesta en escena, la cual nos permitirá encontrar respuestas en este acontecer teatral, donde se recuperan textos que no fueron pensados para su representación y, sin embargo, de ellos se desprende una base epistemológica en particular y una concepción de teatro que, al mismo tiempo, se apoya en la transtextualidad. La legitimidad que goza una autora como Olga Orozco y su obra parece ser el disparador para esta práctica que tuvo lugar en algunos teatros de la ciudad de Buenos Aires y cuyo ejercicio implicó un desafío a sus realizadores<sup>8</sup>.

De esta forma, recuperando la idea de Ricardo Bartís quien sostiene que “vamos al teatro a ver a los actores entrar en un estado de otredad”, a *Ceremonia nocturna* asistimos para ver el otro lado del espejo, el otro lado del mundo, aquella parte que nos está vedada. Por consiguiente, se vuelve interesante la recuperación de la palabra “ceremonia” en el título de la puesta ya que nos remite no solo al pasaje hacia la muerte, sino también al origen cáltico del teatro, el cual refiere a las ceremonias religiosas donde la muerte y la resurrección se volvían un argumento (Pavis 1987).

## Audivert a través del espejo

Para comprender desde qué lugar hablamos acerca del acontecimiento teatral propuesto por Pompeyo Audivert, es necesario acudir a los lineamientos teóricos que el mismo

---

<sup>8</sup> Un ejemplo es la propuesta de Pompeyo Audivert, Rodrigo de la Serna y Andrés Mangone, quienes se encargaron de llevar a escena la novela *El farmer* (1996) de Andrés Rivera, obra que se estrenó en el Teatro San Martín y cuya última función fue el 15 de mayo de 2016.

director presentó, además de tener presente los aportes de los investigadores teatrales, quienes han ofrecido conceptualizaciones del trabajo realizado.

Desde los estudios de Jorge Dubatti, el llamado teatro de estados es lo que define el trabajo de Audivert. Es una experiencia teatral donde:

valen más las presencias reales que las ausencias de la ficción, un teatro del aquí y del ahora, del “entre” que generan actores con actores y actores con espectadores. Un convivio irrenunciable, esencial. Siempre en sus espectáculos, la selección de los actores es protagónica, así como el descubrimiento de sus posibilidades expresivas y de sus saberes, de su plástica y de su música corporal. (148-149)

Si bien dichas afirmaciones son las entendidas por Ricardo Bartís, pueden tenerse en cuenta frente al teatro de estados propuesto por Audivert donde también los cuerpos actorales están afectados por el acontecimiento teatral, por la acción poética y, por supuesto, encarnan la oposición al teatro de la representación. Dicho contraste puede ser un síntoma de la caída de los grandes discursos de esta clase de teatralidad, e invita a construir una realidad y una subjetividad, como nos advierte Dubatti (2009: 24).

Es por ello que son sumamente importantes las ideas en torno al teatro y la representación que toman relevancia en “El piedrazo en el espejo” (2015). En este texto, Audivert presenta un proyecto artístico teatral y allí es donde reside la clave de la noción de teatro para el director. Según Audivert “el teatro refleja siempre lo histórico y lo esencial” (2015: 1) y los hombres debemos abrirnos a nuestra visión poética de las cosas, aquello que conecta al hombre con su propia esencia y que lo vuelve humano, lo *a-histórico*, aquello que no es lo representativo. Para el director, las artes han cedido en forma gradual de lo poético a lo representativo, a través de técnicas que dan visibilidad a

lo que es invisible. Frente al reconocimiento de la crisis por la que está atravesando el texto, el director y el actor Audivert sostiene que:

Se tendrán que crear también técnicas que alcancen a rasgar esos territorios y a revelarlos como subsidiarios del real poético. Técnicas netamente actorales que permitan ligar lo sagrado con lo profano como pulso vital de una dinámica teatral. Técnicas nuevas que inviertan los viejos procedimientos, que busquen dar con lo invisible desde lo visible (lo poético es una función de lo invisible). (1)

Al hablar de “territorios” Audivert se refiere a las convenciones que atraviesan las técnicas artísticas, pero para el director las técnicas deben proponer una “desterritorialización”, rasgando el territorio, rompiéndolo y restableciéndolo en otro lugar que sea siempre distinto. O sea que es necesario resistir a lo real, que es monstruoso y que no puede tomárselo por lo que “significa” ya que los conceptos de verdad y realidad se han vuelto, según su concepción, siniestros y oscuros.

Es por eso que para Audivert la escena teatral debe criticar la noción de realidad construida que nos rodea, provocando así un cambio de visión sobre las cosas: “Una técnica poética debe ser un lugar de unidad y multiplicación y también un plano territorial que rasgar para dar paso a lo que esconde” (Audivert 2). Para el realizador, es solo a través de la puesta en crisis de la mirada heredada que se alcanza la visión poética de las cosas.

Frente a la insistencia de Audivert al referirse a una técnica poética, consideramos necesario hacer hincapié en otro texto que se vuelve fundamental para complementar sus postulados y que es clave para comprender el lugar que Orozco ocupa en el horizonte de lecturas del director. “Alrededor de la creación poética” es un texto que Audivert parece tener en cuenta ya que forma parte del material que comparte con sus alumnos en la formación actoral. En él, Orozco se refiere al carácter inaprensible de la poesía ya

que es un “organismo vivo, rebelde, en permanente revolución” (2012: 466). Esta sentencia nos lleva a repensar si también el teatro es una práctica inaprensible, o bien, el teatro debe manifestar una técnica poética que lo vuelva inasequible porque es eso mismo lo que hace a su esencia. Las reflexiones de Audivert en “El piedrazo en el espejo” frente al quehacer poético son coincidentes con las de Olga Orozco ya que ambos consideran que lo poético se alza como una deconstrucción de la vida, un cuestionamiento de la realidad y una respuesta frente a las carencias del hombre en el mundo: es por eso que en el caso de *Ceremonia nocturna* no debe extrañarnos que Audivert nos invite a emprender la búsqueda de respuestas frente a la llegada de la muerte.

Otro de los postulados que evidentemente coinciden con lo presentado por Orozco y que es recuperado en la escena teatral por Audivert es el individualismo del acto fundacional del arte poética. Cada uno funda su propia técnica poética e impone sus propias leyes de acuerdo a las intenciones y los medios que tiene el creador para aludir a la poética. En la técnica poética se produce una “fusión insólita entre dos realidades contrarias” y una “exploración de lo invisible a través del desarreglo de todos los sentidos” (Orozco 2012: 467). En *Ceremonia nocturna*, dichas realidades se manifiestan a través de lo sagrado y lo profano en el paso a otro estado y parecen dividirse en visible e invisible. Para Audivert, el acontecer teatral debe volver visible lo que es invisible, ya que este es un intento supremo de verdad y a través del cual llegamos a la perduración. Para Olga Orozco es la poesía la que logra capturar, al menos en un minúsculo intento, aquello que escapa a nuestra percepción de lo cotidiano.

Como hemos señalado, el pensamiento de Audivert está en un constante diálogo con textos filosóficos, poéticos y críticos que desembocan en un trabajo orgánico (Mansur 2013: 304). Es evidente que trabaja por una construcción intelectual que conforma, siguiendo los términos presentados por Jorge Dubatti, una archipoética particular y, al

mismo tiempo, otorga una concepción de teatro que atraviesa la macropoética del director. Ambos términos son muy importantes para entender la propuesta de Audivert y tenemos presentes las definiciones brindadas por Dubatti en *El teatro teatra* (2009: 62), donde señala que:

La macropoética o poética de conjuntos resulta de los rasgos comunes y las diferencias de un conjunto de entes poéticos seleccionados (de un autor, de una época, de una formación, de contextos cercanos o distantes, etc.). Implica trabajar sobre las realizaciones teatrales concretas, sobre individuos teatrales, por lo tanto requiere el conocimiento previo de las micropoéticas.

Para Audivert, el teatro necesita nutrirse de la poesía, del lenguaje. De esa forma se puede dar con el mundo de las palabras para así poder vincularlas con las ideas, o mejor dicho, materializarlas a través de ellas<sup>9</sup>. “El pedrazo en el espejo” es el manifiesto de una poética explícita, mientras que *Ceremonia nocturna* es la presentación de una labor específicamente transtextual, que a la vez implica un conjunto de materiales seleccionados, desde los actores elegidos para cada papel como la puesta en escena, al mismo tiempo que formula un programa de deconstrucción de la realidad, ya presentado en su manifiesto.

---

<sup>9</sup> Frente a la pregunta realizada por Nara Mansur “¿Te parece que esta experiencia [estudiar en El Cuervo] genera un pensamiento crítico en el actor?”, Fernando Kabbie, uno de los alumnos, responde: “Ser autor de sí mismo requiere trabajo por fuera del Estudio, leer. Encontrar un mundo de palabras en relación con esas ideas, cómo hacer tu paisaje. Ser autor no solo porque las escribes sino porque las recuerdas, darle envergadura al propio archivo. Dotarse de la mayor cantidad de palabras, un propio lenguaje, son palabras ya dichas que yo acomodo, mezclo en mi collage mental. Es mi desafío. Que los libros te lean (los libros que leíste) dentro de tu cuerpo. Cómo la fuente rebota en tu movimiento, en el aire” (2013: 309-310).

A continuación, veremos los aspectos más sobresalientes en la propuesta de *Ceremonia nocturna*, prestando particular atención a los procedimientos que conforman una técnica de la poética. ¿De qué forma se manifiesta esta técnica en la propuesta escénica de Audivert?

## El caso de *Ceremonia nocturna*

Como he adelantado, *Ceremonia nocturna* presenta un pasaje a la muerte de la poeta Olga Orozco<sup>10</sup>. A modo de intervención quirúrgica, en el primer acto, las llamadas sombras Gervasia, Melania y Adelia siguen las indicaciones de El Bosco<sup>11</sup>, quien oficia de cirujano e interviene el cuerpo de Orozco para que logre despertar de la operación que la traerá al otro lado. Cabe destacar que dicha intervención llevada a cabo en escena, tiene como fecha el 15 de agosto, durante la noche, momento en que la poeta fallecía en medio de una cirugía del corazón, en el sanatorio Anchorena de la ciudad de Buenos Aires, a las 21:20 horas.

El pintor Bosco acompaña al personaje de Olga por aquel desierto. La poeta ya había referido al artista en el poema “Hieronymus Bosch en desusada compañía” (2012:

---

<sup>10</sup> Vale la pena señalar que el personaje de Olga Orozco es interpretado por Mosquito Sancineto, reconocido en el medio artístico por su labor en la improvisación teatral y también por su construcción ambigua de la identidad, que se convierte en su huella poética como actor. Dicha interpretación suma relevancia ya que la misma Orozco se destacaba por su voz tan particular que emanaba cierta masculinidad: “Incluso me han dicho ‘señor’ por teléfono. Entonces yo respondo: ‘un momento, que me estoy afeitando’. Pero nunca me ha traído inconvenientes la voz. Creo que es la adecuada para los pecados mortales” (Orozco y Pelicarić 134).

<sup>11</sup> Si tenemos presentes los aportes de categorías teóricas-literarias podemos referirnos a ciertos rasgos satíricos a causa de la implícita presencia del cielo, la tierra y el infierno. La presencia de El Bosco como personaje también puede responder a los rasgos de la sátira ya que sus cuadros, si bien presentan cierto moralismo, son retratos satíricos de la cosmovisión medieval. De todas formas, el análisis de estos elementos en la obra pretendemos desarrollarlo en otro artículo.

316): “¿En qué pactos anduvo? / ¿Qué ungüentos o qué pócimas usaron para hacerlo asistir a semejantes ceremonias?”. La presencia del Bosco no es arbitraria. Como conocedor de las ceremonias infernales es el indicado para acompañar a Orozco y ser el anfitrión de la fiesta ya que “De caída en caída, sin duda rompió el vidrio, se deslizó del cuadro” (316). Ambos son visionarios de las alturas y, al mismo tiempo, condenados por la visión superadora del más allá.

La muerte es la circunstancia que inaugura *Ceremonia nocturna* y, a medida que avanza la puesta, parece convertirse en una anécdota menor para destacar que la muerte es otro nacimiento. Frente a la pregunta del Bosco, el personaje de Olga responde qué fue lo que vio en su sueño, antes de despertar:

Me vi negra, aún feto, paseando por el jardín de los alhelios vestida de azul con la piel de mamá, un zapato de oro y otro de carbón. Redoblé en verde de tambor los sapos y altos los candelabros mortecinos de los cardos me escoltan con el agua que un sol esmerilado carga al hombro. El sol me dobla en una larga torre que va conmigo por la tarde agreste y el paisaje se cae y se levanta en la falda y el filo de las lomas. Olor agudo de retama, boñiga. De pronto alguien llama: Olgaaaaaa. ¿Cómo? ¿Ese es mi nombre ahora? ¿Así me llaman? El senderrillo me condujo hasta el vocablo. Ahí estaba él, un murciélago con cola de oro vibrátil y tres plumas fosforescentes en el pecho; se me presenta diciendo: Soy el barquero, te estaba esperando, y ahora que te veo no me atrevo a tanto. Pero se atrevió. Sujetándome los brazos, hincó su lengua muerta de furia en mi pistilo de oro y me bebió, gota a gota, rubí por rubí. Luego lanzó sobre mí un relámpago de fortísima luz que me sumergió en un sopor profundo. Cuando desperté ya estaba en la otra orilla. Empecé a correr dejando atrás zarzas, matorrales y arboledas, el camino se bifurcaba y luego volvía a bifurcarse, nada por aquí, nada por allá. De un tarascón abrí una brecha entre aquel pabellón placentario y esta ceremonia nocturna, proclamando así mi lugar en este mundo. La herida se está cerrando sin que nadie la cierre,

se cierra sola. Luego unas mariposas en celo disfrazadas de enfermeras me tatuaron el desarraigo y anudaron mis venas clausurándome el retorno.

Merecerían una paliza por haberme alejado de mis mansas costumbres. No puedo absorber esta máscara helada que se ajusta a mi cara. (2015: 3)

Dichas declaraciones presentadas por el personaje Olga se vuelven inquietantes. Es evidente que, en cierta forma, aquella ceremonia ha empezado y que, como le advierte El Bosco, es un ritual emprendido para adaptarse al desvarío del planeta.

Si tenemos presentes las declaraciones de Orozco, quien reconoció a la muerte como tema importante en su poesía, el entretrejado con la vida es algo que ella da por hecho, pero la presencia de la propia nada es lo que siempre la aterró.

Yo creo, como cree Miller, Arthur Miller, que la muerte y la vida están tan entretrejidas que no se puede hablar de una y omitir la otra. O que no puede existir la una sin la otra, realmente. Eso es obvio ¿no? Lo que pasa es que yo, como sabes, tengo fe, creo en la perduración, creo en un más allá, creo en Dios; sin embargo, le tengo un gran temor a la muerte [...], debo sentir como si yo fuera a presenciar mi propia nada. Eso debe venir de algún tic de duda, de algún chispazo de duda. Como si fuera a presenciar mi propia nada... es decir, soy y no soy a la vez. Tal vez le tenga miedo a la metamorfosis impensable. Y de la misma manera que uno nace llorando, supongo que uno nace también hacia el otro costado con gran esfuerzo, abriéndose paso quien sabe entre qué arrecifes y entre qué monstruos... Nacer, más que llorando, pidiendo piedad hacia el otro lado. (Orozco y Pelicarić 61)

La puesta de Audivert es piadosa con Orozco, y también ocupa con numerosos significados aquella “nada” a la que la poeta tanto terror tenía. Al menos, la muerte de

Orozco no ocupará una tierra transformada en baldía, inútil y que no da nada, como sostenía T. S. Eliot en su colección de poemas.

Las sombras que intervienen como enfermeras en el primer acto, Gervasia, Melania y Adelia son espectros de las identidades de Olga, a quienes ha tenido presente en sus creaciones: “Son los seres que fui los que me aguardan” es el verso que inaugura el poema “Quienes rondan la niebla” que encontramos en *Desde lejos*, el primer libro de la autora. En el texto dramático, destacamos que las líneas atribuidas a las sombras son claramente un subtexto ya que responden a los trozos intertextuales de los relatos, que merecen un estudio aparte.

Referencias a los vasos comunicantes, enunciados por André Breton en la obra del mismo título, donde pregona una filosofía que oscila entre el mundo de la realidad y el sueño, en el que hay una puerta entreabierta, es una imagen poderosa si, además de pensar en *Ceremonia nocturna*, pensamos en el hecho teatral, el cual a través de ese carácter de ritual que yace desde sus orígenes, nos conecta con un estado de ensoñación, en un instante poético puro en el cual podemos alcanzar a percibir lo que hay más allá de los límites impuestos por la representación. La propuesta de Audivert consiste en un intento de alcanzar aquel verbo primero que dio nacimiento a todo. La puesta en escena es similar a una hipálage: la ceremonia mortuoria se aplica a los espectadores, quienes también, al igual que El Bosco, asistimos a un ritual de pasaje.

Es interesante rescatar, frente a la pregunta sobre la noción de teatro que se sostiene en *Ceremonia nocturna*, que estamos ante una concepción un tanto hierofánica del teatro, el cual nos manifiesta lo sagrado a través de una puesta en escena. El acto inaugural de la obra nos coloca frente a aquello que es inalcanzable, a lo que no nos es posible percibir por otros medios. En palabras de Audivert, asistimos a una visión poética de la muerte, entendiéndola como la posibilidad de ver y sentir aquello que nos es inaprensible.

Al fin del primer acto, el personaje de Olga entona un tango ya que según ella “Tengo que comprobar que mi voz es mía” (9) y canta “Niebla del Riachuelo”, de Juan Carlos Cobián y Enrique Cadícamo, dando lugar nuevamente a la transtextualidad con la música popular.

El segundo acto de la obra responde a una parodia de las consultas realizadas en la revista *Claudia*, medio en el que Orozco trabajó durante varios años, y también las consultas orales que implican la lectura de las cartas. Orozco es recordada por sus dotes de vidente y gran tarotista. Como comentamos al principio, en esta consulta, la sombra Melania se presenta para consultarle al personaje de Olga por un muchacho del que está enamorada pero que es demasiado tímido con ella. Cuando la poeta le pregunta por el nombre del enamorado, Melania le responde que se llama Alejandro, mientras le alcanza una fotografía de Alejandro Urdapilleta: quienes asisten al espectáculo pueden reconocer el breve homenaje al actor.

A diferencia del segundo acto, con líneas humorísticas y autoirónicas, el tercer acto vuelve a recuperar el tono serio y el carácter ritual propio del primero. La nueva encarnación tiene lugar y Olga será eterna: “Y yo estoy aquí con la misma impotencia, sometida a este viaje. Nadie frente a quien reclamar. A Dios gracias me han permitido usar mi vestidito nuevo, eso me da alegría” (20). Así es evidente que la ceremonia de pasaje está concluyendo: “Me desprendo del planeta en mi ataúd de hielo. Una tierra sin nombre todavía corre sobre este rostro con que habito en la desconocida [sic]. Es la hora en que comienzo a despertar entre los muertos... voy a quedarme muda” (22).

El acto finaliza con un epitafio, ya escrito por Orozco en *Las muertas*. Ahora, en su pasaje hacia la eternidad, se define a sí misma como rica y ardiente con el carbón: finalizada la ceremonia de la que fuimos testigos, vemos a Olga encaminarse en el sendero de la perpetuidad.

## Consideraciones finales

Como hemos señalado al comienzo de este capítulo, los textos de Orozco presentan una fuente inagotable de recursos poéticos y teatrales. El abordaje de lo esencialmente humano es lo que vincula la poesía con el teatro, ya que ambos escapan a definiciones, a retratos, a capturas en las que siempre queda algo por fuera de ellos. El acontecer teatral se acerca a la poesía: cada vez que intentamos definirlos nos alejamos de ese cometido.

Tanto el teatro como la poesía se vuelven un abanico de respuestas diversas frente al gran interrogante de la muerte y la angustia que genera la existencia. El teatro de Audivert reniega de la representación y ve a la poética como un medio a través del cual puede habitar el teatro mismo. Comparte con Orozco la misma finalidad poética: acechar más allá de lo invisible, dándole a esos elementos visibilidad, ya sea a través de la palabra y el acontecer teatral. Ambos son medios adecuados ya que encierran cierta sacralidad a causa del origen: la palabra en la infinita búsqueda del verbo divino y el teatro, en su carácter ritual. La fusión entre dos realidades y la exploración de lo invisible para volverlo visible es lo que vincula a Audivert con Orozco. Para el director, la fusión se da entre la escena teatral, el espacio como espectáculo y la realidad evocada a través de una ceremonia de pasaje, ambas fusionadas en el escenario, mientras que la exploración emprendida por Orozco se dio a través de la fusión de la cotidianeidad y los elementos sagrados como la cartomancia, la fe, la plegaria y la poesía. Precisamente estos postulados son los que comprenden la macropoética de Audivert, quien piensa el mundo desde componentes como la poesía y el desarreglo de la realidad impuesta.

Consideramos que existe un procedimiento clave que hace a la macropoética de Audivert y se manifiesta en *Ceremonia nocturna*: la transtextualidad con la obra de Olga Orozco. Además, en otro orden, podemos considerar como otro aspecto rescatable el tópico de la muerte como mani-

festación de lo intangible. El teatro presenta una respuesta frente al desconocimiento de lo que acontece del otro lado del telón, para Orozco, y del otro lado del espejo, según Audivert. O sea que tanto el teatro como el espejo establecen un límite de este lado del mundo e impiden un pasaje hacia otra parte, ya que como dice Adelia, una de las sombras: “En algún lado la Tierra está partida en dos” (23). Así como el teatro y la poesía pueden ser formas de relacionarse con el mundo, *Ceremonia nocturna* implica una invitación a relacionarse con la muerte y lo que acontece después de ella, ya que no es más que otro modo de intentar superar el trastorno de la muerte dentro de una cultura viviente.

## Referencias bibliográficas

- Audivert, Pompeyo. “El piedrazo en el espejo”, 2015. [www.pompeyoaudivert.com.ar](http://www.pompeyoaudivert.com.ar).
- Dubatti, Jorge. *El teatro teatra. Nuevas orientaciones en teatrología*. Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2009.
- Mansur, Nara. “Poniendo un cuestionario a funcionar dentro de un libro. Preguntas acerca del entrenamiento y pensamiento crítico en el estudio El Cuervo dirigido por Pompeyo Audivert”, *La actuación teatral. Estudios y testimonios*. Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2013, pp. 303-310.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética semiología*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1987.
- Orozco, Olga. “Alrededor de la creación poética” [1985]. *Poesía completa*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2012, pp. 465-474.
- Orozco, Olga y Pelicáric, Iván Marcos. “Si me quieres mirar. Siete encuentros con Olga Orozco”, *Cruz del Sur. Revista de Humanidades*, vol. IV, n.º 9, 2014, pp. 11-181.

- Vargas, Denise. “Y el humo de tu incendio está subiendo de Olga Orozco: transtextualidad y sátira”. *Tránsitos, pasajes y cruces en las teatralidades del mundo*, editado por Marcela Coria, María Eugenia Martí y Stella Maris Moro, Rosario, ATEACOMP, 2017, pp. 377-384.
- Zacharsky, Ivana. *Ceremonia Nocturna*. Inédito, 2015, 23 págs.



# Ampliar las posibilidades del yo

## *Las máscaras de Olga Orozco en la revista Claudia*

MARISA NEGRI<sup>1</sup>

### **Claudia, su revista amiga**

Abril, el proyecto editorial de César Civita, exiliado en Buenos Aires debido a las políticas fascistas, renovó el mercado editorial con revistas como *Panorama* y *Claudia*. Esta última apareció por primera vez en 1953. Estaba destinada a la mujer moderna, culta, de cierto nivel adquisitivo. Era una publicación de gran formato y más de 200 páginas, muchas de ellas a color, con un extenso *dossier* de moda que reflejaba las últimas tendencias en Europa y Estados Unidos. *Claudia* apareció en el mercado argentino con una propuesta más moderada en su contenido feminista que las revistas europeas (Piñeiro 2006), ya que debía adaptarse al público local, muy ligado a los roles tradicionales y a la influencia eclesiástica, pero de todos modos estaba inmersa en el ambiente innovador de la época.

La redacción de Abril, inaugurada en 1967 se ubicaba a pasos del Instituto Di Tella. Cantantes, músicos y modelos se autoproclamaban “peronistas revolucionarios” y se encontraban en el café de la esquina con periodistas,

---

<sup>1</sup> Casa Museo Olga Orozco, Argentina.

escritores y artistas (Scarzanella 2016). Ese clima, marcado por las vanguardias y la efervescencia social, se puede percibir en muchas de las notas de la revista<sup>2</sup>.

En diciembre de 1963 aparece el primer artículo de Olga Orozco, “Trece catástrofes de Navidad”, firmado por Elena Prado. La narradora enumera algunos imprevistos que pueden acontecer en las reuniones de fin de año y propone soluciones pragmáticas e ingeniosas para las anfitrionas en apuros. Inaugura así el primero de sus heterónimos, una especie de “hada buena” de las amas de casa que siempre tendrá una solución y la capacidad de hacer ver los problemas como simples inconvenientes fáciles de resolver. Al mes siguiente, se inaugura la sección “Usted pregunta”, a cargo de Valeria Guzmán. La sección irá creciendo y profundizando sus intervenciones, pasará de ser una agenda de direcciones útiles al consultorio sentimental esperado con ansias por las lectoras en cada entrega.

En poco menos de un año, Orozco con sus diferentes seudónimos ocupará un espacio destacado en la revista y coordinará desde la redacción general a su polifónica *troupe* de columnistas. En septiembre de 1964, aparece un artículo firmado por Olga Orozco y en octubre sus primeros seudónimos masculinos; Stefen Keller, un fugaz *alter ego* que desarrolla pesquisas sobre la nobleza que reside en Buenos Aires o las bodas más famosas de la historia y Sergio Medina que abarcará un amplio radio de intereses desde las mujeres buscadoras de perlas hasta la aparición de la televisión color. Orozco dota a cada una de las voces de características propias y encuentra el lugar propicio en *Claudia* para desarrollar un amplio registro de temas que expone con erudición y elegancia.

Pero, por más que amemos el consultorio sentimental de Valeria Guzmán, tan parecido a los consejos que solía dar Orozco a quienes tuvimos la dicha de compartir tardes de

---

<sup>2</sup> La actividad del Instituto Di Tella y sus referentes suelen aparecer en muchas entregas del mensuario.

té en su departamento de la calle Arenales, será Valentine Charpentier su creación preferida, así lo revela en diálogo con Gloria Alcorta y Antonio Requeni (Orozco 1997). Valentine hará su aparición con una extraordinaria investigación biográfica sobre Madame Curie en abril de 1965. El rescate de personajes femeninos será una constante de este perfil que, según Orozco, “ponía piel de gallina” a su jefa de redacción, Paola Ravenna (Iaccarino 2009).

Amparada por la multiplicidad de nombres tras su identidad, la figura de Orozco domina el tono de la revista, aparece como jefa de redacción y sus seudónimos proliferan en el índice de *Claudia*. En 1965 reemplaza a Hernán Saavedra en la sección “Libros”. Martín Yanez será entonces quien debele un nutrido sistema de lecturas junto con algunas presencias insoslayables de la época como Silvina Bullrich o Martha Lynch. Durante ese año hará su aparición también Richard Reiner, especialista en asuntos esotéricos que desvelará a las lectoras con sus informes sobre el sexto sentido, las casas abandonadas habitadas por fantasmas u otros fenómenos paranormales. En marzo de 1966, exactamente diez años antes de la dictadura cívico militar que asoló a la Argentina, Orozco firmará su nota “La humanidad futura ¿azar o elección?” con el seudónimo de Jorge Videla. Carlota Ezcurra tendrá un breve desempeño en los setenta ocupándose de las notas frívolas, al igual que Bruno Dauno y Georges Reyer.

La idea de que somos fragmentos dispersos, máscaras que aspiran a la unidad, es una constante en la obra de Orozco, así lo plantea en “Desdoblamiento en máscara de todos”:

Desde adentro de todos no hay más que una morada bajo un friso de máscaras; desde adentro de todos hay una sola efigie que fue inscrita en el revés del alma; desde adentro de todos cada historia sucede en todas partes  
(*Los juegos peligrosos*, en PC 155)

También en “Juegos a cara o cruz”, uno de los relatos incluidos en *La oscuridad es otro sol* (1967) devela que ya desde la infancia hay una insistencia en “ser otra”:

Desde los almácigos de las ideas fijas, o más bien desde el sótano de las pasadas encarnaciones –que salen a la superficie cuando la encarnación actual rompe sus aguas, es decir cuando se produce la ruptura del yo–, surgía entonces un nombre, otro nombre, tan insistente como el anterior [...]

Lía, la protagonista de los relatos de infancia orozquiianos se prueba sus otros nombres: Matrika Doléesa, Griska Soledama, Darmantara Sarolam<sup>3</sup>; en un procedimiento que la poeta, afín a los anagramas y a los juegos de palabras, repetirá para crear sus heterónimos. Intentaremos en este artículo dar cuenta de los más recurrentes y esbozar sus posicionamientos en defensa de las mujeres.

## El consultorio feminista de Valeria Guzmán

En el ejemplar n.º 72 de *Claudia*, de mayo de 1963, aparece por primera vez la sección “Usted pregunta”. Desde la redacción de la revista se les propone a las lectoras:

Salga de dudas. *Claudia* con su equipo de expertos en moda, belleza, medicina, decoración, psicología, gastronomía, cuestiones jurídicas y familiares, resolverá su problema con un consejo práctico y desinteresado<sup>4</sup>.

Las lectoras aceptan el desafío y número tras número plantean al equipo de redacción las más diversas cuestiones: ¿cómo puedo cambiar el color de mis ojos? ¿Dónde debo

<sup>3</sup> Este juego también aparece en el poema “Para ser otra”, de *Los juegos peligrosos* (1962).

<sup>4</sup> Sin firma, *Claudia*, n.º 72, mayo 1963: 13.

estudiar para ser azafata? ¿Cómo saber si el novio de mi hija es el adecuado? Las consultas se responden con un estilo sencillo y no exento de humor.

**La paz sea con todos**

*¿Es verdad que los animales hablan? ¿Hay algún libro donde se haga constar su lenguaje y, en ese caso, sería difícil de aprender?*

*Julia (Capital Federal)*

Es un poco difícil lo que usted se propone, pues los animales “hablan” de acuerdo con la gente del país donde habitan: por ejemplo, el gato entre nosotros dice “miau”, pero en Francia dice “miaou”, en Inglaterra “mew” y en Indochina “meo”; en tanto que nuestros gallos, todo el mundo sabe que dicen “kikiriki”, pero los gallos galos dicen “kirikiki” y los ingleses son un poquito más complicados, ya que dicen “cock a dodle doo”. Y... “mintin” que entre las jirafas quiere decir: “Usted lo pase bien, señora”<sup>5</sup>.

Adriana Civita, redactora estrella de la empresa familiar es quien está a cargo de esta sección que pasará luego a manos de Olga Orozco: primero, sin firma, y luego, como Valeria Guzmán. Orozco retomará el tono humorístico de Adriana, pero profundizará en los temas vinculares alentando a las lectoras para que indaguen en sus propios deseos y rompan con el molde impuesto por el rol tradicional de la mujer en la sociedad. ¿Por qué Olga Orozco ensaya anónimamente este diálogo con las lectoras tan alejado de su perfil “serio” de reconocida poeta argentina? ¿Son reales las consultas recibidas o son parte de un juego literario que animará al público a escribir para encontrar en el próximo número alguna respuesta a su carta? La sección que, en un principio, ocupa una sola columna, pasa en breve a ocupar toda la página. Veamos, por ejemplo, cómo se posiciona en contra de los prejuicios de una madre en este caso:

---

<sup>5</sup> *Claudia*, n.º 72, mayo 1963: 13.

**Cabezas y sonidos**

*Soy una mujer chapada a la antigua. Tengo una hija de dieciocho años, de la que no tengo nada que decir: es seria, formal, estudiosa, inteligente. Pero últimamente sale con un muchacho de pelo largo que toca la guitarra y usa ropas de carnaval. Tengo de él los mejores informes en cuanto a moral y capacidad, pero esta situación me molesta. No le he dicho nada a mi hija para no empeorar las cosas, pero estoy muy mortificada, etcétera, etcétera.*

*Gabriela (Capital)*

Usted no mira hacia adelante, sino hacia atrás. Y bien, muy bien: nuestros bisabuelos, tatarabuelos y choznos llevaban colgajos, abalorios, pelucas empolvadas y hasta tacones altos. Esto no impedía que fueran personas muy respetables, que algunos se tocaban instrumentos más extravagantes que la guitarra se destacaran como hombres de Estado, preceptores, Papas y patriarcas barbados. Eso, en cuanto al pasado. En cuanto al presente puedo asegurarle que conozco al gerente de un importante banco londinense que usa chaqueta paquistaní, y al director de una empresa industrial que lleva tres collares y camisas con el sol naciente, sin que esto atente contra el buen nombre y el honor de nadie. ¿Qué le parece?<sup>6</sup>

Los argumentos de VG son irrefutables, desarma prejuicios, tiende puentes entre padres e hijos y recurre, si hace falta, a la historia, como en el caso del uso del pelo largo. Valeria Guzmán siempre está a favor de los débiles, de los inseguros, de los faltos de amor. Utiliza el humor para desdramatizar los conflictos de sus consultantes y ante las quejas parentales o amorosas opone con maestría un espejo que devuelve al otro sus propios errores. Sin embargo, cuando detecta que del otro lado hay desesperación o un motivo real de angustia no duda en comprometerse más allá del personaje y recomienda un contacto más personal:

Escribame, si lo considera necesario, y mándeme su dirección<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> *Claudia*, n.º 180, mayo 1972: 15.

<sup>7</sup> "Claudia escucha", *Claudia*, n.º 129, febrero 1968.

La sección “Usted pregunta” no deja de expandirse y pasa a llamarse “Claudia escucha”. Los temas propuestos en 1963 se diversifican en diferentes consultorías: “Correo de la salud”, a cargo del Dr. Ricardo Pichel; “Correo de la belleza”, por la experta Mariana Goyanarte; “Correo psicológico”, a cargo de la psicóloga María Elena Bartis; “Correo jurídico”, por las Dras. Alicia R. Anda y Susana Krautner, y una agenda de direcciones útiles llamada “Qué, cómo, dónde”. A Valeria Guzmán le queda el “Correo íntimo”, un espacio de acompañamiento y consejo para las mujeres que desean ser “ellas mismas” superando los estereotipos y condicionamientos patriarcales.

En una época de tensiones entre el rol tradicional de la mujer y la apertura de la discusión feminista, el consultorio íntimo de VG apuesta por la autonomía de las mujeres, alienta a las que desean estudiar y trabajar fuera de su casa o a las que han elegido no formar una familia convencional. Cuando Rogelio Sánchez escribe comentando despectivamente la nota “Mujeres al volante” de Valentine Charpentier<sup>8</sup>, VG responde con estadísticas que demuestran que las mujeres son más prudentes a la hora de manejar que los hombres y cuando debe responder la carta “Hombre busca mujer”, con una serie de condicionamientos en busca de la mujer ideal, la respuesta es severa y tajante:

*Deseo encontrar una mujer femenina, capaz de sentir el encanto de una puesta de sol y de un amanecer, que comprenda la inutilidad de una discusión, que esté tan cómoda en su casa como en una multitud, o en la cima de una sierra, que sepa que la vida es corta, que desee apurar el cáliz del amor y que sea capaz de beberlo lentamente, que sea cálida y razonadora...*

[B.] Capital

---

<sup>8</sup> “Claudia escucha”, *Claudia*, n.º 110, julio 1966.

Que sepa coser, que sepa bordar, que sepa abrir la puerta para ir a jugar. Lamentablemente no puedo ayudarle, este correo no se ocupa de formar *parejas*. Deseo que esa mujer exista, que la encuentre y que las exigencias de ella se adapten a sus condiciones, que deben ser muchas<sup>9</sup>.

La relación entre el correo íntimo de Valeria Guzmán y la correspondencia personal de Olga Orozco es notoria. Valeria encarna la faceta de Olga ligada a las reivindicaciones sociales, a un profundo sentido de justicia y de igualdad entre las personas<sup>10</sup>.

## Oscuras premoniciones en torno a Jorge Videla

Entrevistada por Silvia Hopenhayn, Olga se sorprende de la elección de ese nombre nefasto para la historia argentina. Dice:

Los comentarios científicos los firmaba Jorge Videla, qué premonición ¿eh?, muchas veces le habrán preguntado a ese señor si las notas las escribía él [...] a fines de los años 50 tenía unas audiciones sobre teatro clásico español y argentino y a veces cuando faltaba el locutor yo lo cubría, de pronto decidieron que eso se acababa y yo no tenía más trabajo y los directores se apenaron tanto que me ofrecieron participar del radioteatro [...] me llamaba Mónica Videla, había una insistencia, había una premonición de algo. Hacía las malas, las brujas y las madres que tienen voz grave. (Iaccarino)

Entre 1966 y 1974, Orozco firma diecisiete notas con el inquietante seudónimo de Jorge Videla. Es la voz que elegirá la autora para las notas sobre avances medicinales

<sup>9</sup> *Claudia*, n.º 166, marzo 1971.

<sup>10</sup> En la colección de cartas depositadas en la Casa Museo Olga Orozco descubrimos a Orozco reclamando por el injusto despido de un compañero de la radio, o intercediendo para que se editen obras del poeta Ricardo Molinari, ya mayor y enfermo, en España.

como las pastillas anticonceptivas o las medicinas alternativas, pero también para desarrollar su gusto por ciertos personajes del tango como Carlos Gardel o Enrique Santos Discépolo. Acerca de la investigación sobre Gardel, ella cuenta cómo, luego de publicarse la nota, un día se presenta en la redacción una persona que viene desde Montevideo a invitar al Sr. Videla a una comida mensual que se realiza en Uruguay y reúne a estudiosos y admiradores del cantor. La invitación incluye pasaje y estadía para todas las reuniones en lo sucesivo. Cuando Orozco revela su verdadera identidad el enviado le responde “qué lástima, pero mujeres no” (Iaccarino).

La poeta, que ya había sido Mónica Videla para participar de radioteatros, está convencida del carácter premonitorio del seudónimo y llama la atención sobre la oscuridad presente en los títulos. En “La humanidad futura ¿azar o elección?”<sup>11</sup>, si bien la nota hace referencia a los distintos métodos de lectura del futuro o mancias –tema muy cercano a Orozco, que durante muchos años tiró el tarot, hasta que un sueño color hígado en donde altas autoridades sagradas la juzgaban la hizo desistir de esta práctica–, al leer juntas las palabras “futuro-humanidad-Jorge Videla” en un mismo paratexto nuestro sistema de alerta se activa. Lo mismo puede suceder con “Lo claro y lo oscuro”<sup>12</sup> o con “Drácula, el señor de los colmillos largos”<sup>13</sup>, pero la precisión premonitoria de Orozco va a ir mucho más lejos. En abril de 1967 –si invertimos las dos últimas cifras 1976– publica bajo este seudónimo una investigación titulada “Rapto”<sup>14</sup>, destinada a alertar a los padres acerca de los peligros que pueden sufrir sus hijos expuestos a una ola de secuestradores.

---

<sup>11</sup> *Claudia*, n.º 106, año X, marzo 1966.

<sup>12</sup> *Claudia*, n.º 161, año XIV, septiembre 1970.

<sup>13</sup> *Claudia*, n.º 176, año XVI, enero 1972.

<sup>14</sup> *Claudia*, n.º 126, año XI, noviembre 1967.

En diálogo con Jorge Boccanera, Orozco asevera poseer desde niña aptitudes para adelantarse al futuro:

recuerdo que yo le decía a mamá: “hoy va a venir la tía Margarita a la hora del té y me va a regalar una muñeca” y esa tía que habitualmente no solía venir, llegaba a las cinco con una muñeca. Siempre tuve esa facultad, videncias, premoniciones. (Orozco “Siempre tuve relámpagos”)

Esa capacidad para intuir más allá de lo visible será en el caso de este heterónimo una funesta advertencia del mal que acecha en la oscuridad.

## Heroínas, reinas y exotismo en las notas de Valentine Charpentier

Tal vez sea Valentine Charpentier el *alter ego* más cercano a los intereses personales de su autora. Bajo esta máscara Orozco indaga en las biografías de poetas románticos como Lord Byron, Percy Shelley o Heinrich Heine y su universo de rituales, encantamientos y videncias (Millares 2013). También comienzan a aparecer pintorescas crónicas de viaje a lugares exóticos, islas por lo general, ubicadas en puntos del mapa tan distantes como Grecia, Jamaica o Sicilia<sup>15</sup>. Entrega tras entrega las notas de Valentine Charpentier cautivan a sus lectoras. Son notas extensas que llegan a ocupar diez o doce páginas y humanizan a personajes literarios e históricos. Hay una clara tendencia a poner en foco a las mujeres, escritoras como las hermanas Brönte, Katherine Mansfield o su admirada Colette; diseñadoras como Cocó Chanel, Amazonas como Alicia Elisa Lynch, científicas como Madame Curie, míticas heroínas como Helena de Troya o reinas como Isabel o Cristina de Suecia

---

<sup>15</sup> Olga Orozco y su esposo Valerio Peluffo viajaron frecuentemente por Europa, África y América.

se convierten en arquetipos para las lectoras argentinas. Las mujeres retratadas comparten sobre todo el espíritu rebelde de la autodeterminación, la lucha por sus ideales, la capacidad de sacrificio en pos del destino al cual han sido llamadas. Sin embargo, no son los únicos modelos a seguir, los hay más cercanos y Orozco no duda en darles relevancia. Así Charpentier se acerca a los problemas cotidianos de todas las mujeres; empatiza, aconseja, revela; los temas se tratan en profundidad y con valentía. ¿Qué pueden hacer las mujeres en la “encrucijada de la edad otoñal”? ¿Cómo dominar los celos? ¿Cómo detectar las manipulaciones de un “Donjuán”?

Con respecto al feminismo su postura como periodista coincide con su visión como poeta. Orozco niega en varias entrevistas el rótulo “poesía femenina” y reclama la igualdad de hombres y mujeres:

Quienes hablan de literatura femenina han aceptado la discriminación. La poesía es poesía a secas, nadie habla de una poesía masculina, Creo que la poesía femenina era la de las mujeres de otro siglo que la tomaban como una catarsis, un vuelco sentimental, un estilo de puntillas y desmayos. Para mí la “poetisa” es casi un género literario. (Orozco “Siempre tuve relámpagos”)

Que los hombres escriban una poesía “a secas”, y que las mujeres escriban “poesía femenina” me parece una discriminación como la que hacen entre negros y blancos. Todo es poesía, la que escriben las mujeres y la que hacen los hombres, además el momento de la creación no tiene sexo, uno escribe con todo lo que hay alrededor. (Orozco “Escribo un poema para habitarlo”)

El mundo esotérico también tiene lugar en esta sección. Un retrato algo mordaz de la brujería da cuenta de las persecuciones a las mujeres herbolarias y remata instando a la rebelión contra las escobas como objeto doméstico. Antes que amas de casa, mejor brujas podría ser el corolario de

esta investigación. El poder de las mujeres también se vincula con los filtros de amor y los venenos que utilizan en el Renacimiento las damas de la corte. La prosa de VCH motiva y enciende. Al número siguiente de cada una de estas extensas biografías suelen aparecer en el correo las voces de las lectoras con elogios, preguntas y sugerencias para el abordaje de nuevos personajes.

### **Las reseñas de Martín Yanez, las ventajas del seudónimo**

¿Por qué Orozco, siendo ya en esa época una poeta prestigiosa, decide velar su nombre tras el de Martín Yanez para la crítica de Libros? Una recorrida por las reseñas hará evidente que le sobran motivos. El material comentado es versátil y no solo se limita a la literatura. Como ya hemos dicho, destacan algunas autoras en boga como Silvina Bullrich o Marta Lynch. En ese caso la crítica es descriptiva y no abunda en detalles. Pero cuando MY tropieza con una estética muy alejada de sus cánones la reseña se vuelve incisiva y sarcástica.

*Pomelo* de Yoko Ono (De la Flor, \$12, 90, páginas sin numerar), es un conjunto de “piezas” (así lo denomina la autora) con reminiscencias del “haikai” japonés. Más poética en su espíritu que en su letra, la serie –en realidad consejos para el ocio aburrido, que pretende serlo también para la relajación– es un popurrí con muchos ingredientes y poca elaboración y pimienta. Las chispas no hacen llama<sup>16</sup>.

No era frecuente leer una dosis tan abrumadora de sinceridad en la reseña de un libro. La apoyatura en un seudónimo masculino y el anonimato permitirán una

---

<sup>16</sup> *Claudia*, n.º 163, año XIV, noviembre 1970.

amplia libertad de expresión en este espacio. Orozco juega al crítico severo y preciso, pero no deja de lado el humor como en este comentario sobre Jack Kerouac:

En los primeros años 50, el norteamericano Jack Kerouac supo pintar la bohemia neoyorquina en “El ángel subterráneo”, las peregrinaciones de una pandilla de adelantados de hippies en “En el camino” y trasvasar a las páginas de “Los vagabundos del Dharma” tanta cerveza y marihuana como podía tolerar el metabolismo de sus compatriotas. El resultado fue que desde entonces gozara lugar de privilegio entre los escritores de posguerra, codeándose por el sendero del realismo con Norman Mailer, y por el de la beatitud con el barbado Allen Ginsberg. “Satori en París” (Losada, 138, páginas, 550 pesos) puede ser tanto el epitafio del joven rebelde que Kerouac prometió ser en esos tres libros, como su acceso al esoterismo. En todo caso, un par de semanas vagando por los trasfondos parisienses y bretones con la excusa de bucear las raíces de su apellido lo hacen sentir súbitamente iluminado, lo despiertan como hombre nuevo. Autenticidad o pose, nada de lo que dice para explicar su nuevo estado es trascendente. Eso sí: sigue escribiendo en episodios, a borbotones, fiel a su teoría de la “prosa espontánea”, buscando la identidad perdida con la misma inmadurez y licencias que frecuentó de joven<sup>17</sup>.

También este espacio le permite a la autora dar un lugar destacado a las reseñas de libros de poesía, sobre todo de sus contemporáneos, como Alberto Girri, Alejandra Pizarnik, Enrique Molina o Jorge Eduardo Bosco.

---

<sup>17</sup> “Viejo muere el beatnik”, *Claudia*, n.º 145, junio 1969.

## Elena Prado y lo mundano

Elena Prado encarna el ideal de mujer moderna que propone la revista *Claudia*. Puede manejar a la perfección su hogar, ser una excelente anfitriona, tener brillantes ideas para la decoración del hogar y sin que una cosa vaya en desmedro de la otra, ser una gran lectora, aficionada a las artes visuales y estar al tanto de las últimas teorías psicológicas y pedagógicas para acompañar el aprendizaje de los hijos. En este amplio espectro de temas que tratan las notas de EP hay lugar también para el humor, como en el caso de “Me compré un gurú”, escrita como un testimonio en primera persona en el que Elena conoce al Maharishi Mahesh en Porto Alegre antes de que se convierta en el iluminado guía de los Beatles (Orozco 2012).

Es en este perfil en donde se desarrolla el profundo interés de Orozco por las artes visuales. La autora, que fue amiga de importantes pintores argentinos como Xul Solar, Víctor Chab o Juan Batlle Planas, indaga en sus crónicas sobre la relación entre la modelo y el pintor, o realiza una exhaustiva biografía de la pintora Françoise Gilot, “la mujer de dos genios”, quien fuera pareja de Pablo Picasso y del científico Jonas Salk, creador de la vacuna contra la polio. Una característica de sus crónicas es la incorporación de vocablos en francés –Orozco dominaba esa lengua y había traducido entre otras cosas el teatro de Jean Anouilh para Losada–. Este recurso dota al seudónimo de un toque de distinción personal que ocasionalmente compartirá con Valentine Charpentier.

Elena Prado también le pone voz a varias reflexiones acerca del rol de las mujeres y la conquista de nuevos derechos. En “Las argentinas, las vacaciones y el amor”<sup>18</sup> mujeres argentinas de diferente edad y estado civil comparten sus

---

<sup>18</sup> *Claudia*, n.º 128, año XII, enero 1968.

experiencias y fantasías amorosas durante las vacaciones. Como buena conocedora de sus lectoras y las tensiones que las atraviesan, EP concluye:

Las argentinas son dúctiles mentalmente. Creen poder vivir unas vacaciones a la italiana, a la sueca, a la francesa; unas vacaciones con una pepita de pasión, de libertad total, de mundo sprit. Pero cuando llega el momento de mirar qué hay adentro, descubren que la pasión, la libertad total y el mundo sprit se han trocado en un nudo de ataduras, de afectos invulnerables, de propias exigencias y de duración [...] En cuanto a las que están dispuestas a amores sin prejuicios, sin ataduras, sin duración, los encuentran también en la ciudad, cualquiera sea la estación, aún en las épocas de grandes heladas. En ambos casos ¿por qué no en unas vacaciones de verano?

También aborda la igualdad de roles en la pareja en “No se cambia por amor”<sup>19</sup>, donde plantea la necesidad de desnaturalizar el sometimiento de las mujeres en pos de la *igualdad social y humana de los sexos*:

¿Debería la mujer enclaustrarse nuevamente en el hogar y renunciar a su personalidad para volver a ser la tranquilizadora sombra de su esposo? Es claro que no. Aun cuando fuera posible –y no lo es– la pareja no avanzaría un solo paso hacia la solidaridad, hacia la comprensión y el auténtico amor si equivocadamente buscara sus modelos en el pasado.

En cuanto a la educación de los hijos recomendará actividades, libros y paseos para realizar con niños en “La felicidad nace en la infancia”<sup>20</sup> y abordará el espinoso tema de la prevención de embarazos adolescentes en “La píldora y las solteras”<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> *Claudia*, n.º 129, año XII, febrero 1968.

<sup>20</sup> *Claudia*, n.º 130, año XII, marzo 1968.

<sup>21</sup> *Claudia*, n.º 131, año XII, abril 1968.

## Richard Reiner y las revelaciones esotéricas

El Dr. Richard Reiner es, según aclara Valeria Guzmán en respuesta a una lectora, un prestigioso investigador que viaja por el mundo con el afán de profundizar en los misterios del universo. Sus participaciones en la revista abarcan todo tipo de fenómenos paranormales y siempre acuden a fundamentaciones en el campo de la física, la psicología o citan estudios provenientes de la Universidad de Duke o un laboratorio en Leningrado. Las notas suelen dedicarse a un tema puntual e iniciarse con el relato de un hecho sobrenatural que Reiner irá desmenuzando en el transcurso de su exposición y cotejando con diferentes lecturas. A través de preguntas retóricas y una interpelación directa a sus lectores, los hará testigos del misterio. Los finales suelen ser abiertos o presentarse a modo de paradoja. En muchos casos se acercan a interrogaciones que podrían ser parte de un poema

¿Por qué no tratar de ver desfilar el pasado, el presente y el porvenir en un mero grano de polvo, aunque la respuesta sea, casi siempre, un puñado de polvo?<sup>22</sup>.

Los artículos del Dr. Reiner fascinan a las lectoras y suelen ser largamente comentados en los números posteriores de la revista. Incluso A. L. desde Tucumán reclama la dirección del Dr. Reiner para escribirle personalmente, a lo que Valeria Guzmán responde solícita:

*He leído en el número 107 de Claudia un artículo sobre parapsicología cuyo autor es Richard Reiner. Quisiera que me informara acerca de lo siguiente: a) dirección de Richard Reiner y país en el que realiza sus trabajos, si tiene libros publicados y sus títulos; b)*

---

<sup>22</sup> *Claudia*, n.º 179, año XVI, abril 1972.

*dirección de la Universidad de Duke y de su rector J. B. Rhine; c) cuánto cuesta la suscripción anual de Claudia y si los aumentos que pueda sufrir afectan al suscriptor.*

A. L. (San Miguel de Tucumán)

a) Richard Reiner, consecuente con sus poderes, aparece y desaparece continuamente en viajes de investigación. Me ofrezco a hacerle llegar su carta, si la envía usted a esta sección, en cuanto tenga noticias de su próxima permanencia en algún lugar. No tiene libros publicados. Prepara una gran obra que yo espero con tanta ansia como usted; b) J. B. Rhine no es rector sino profesor, y jefe del Laboratorio de Parapsicología de la Duke University, Durham, North Carolina 27706, USA; c) La suscripción anual cuesta \$2200 y mientras está en vigencia los aumentos no afectan al suscriptor, a menos que éste sea excesivamente quisquilloso<sup>23</sup>.

Nostradamus, los actos fallidos, el sexto sentido, las casas habitadas por fantasmas o el poder secreto de las plantas son los temas que dominan la escena. Temas afines a la vasta cultura de Orozco y a su colección de libros sobre el poder las plantas, el tarot o los hechos paranormales<sup>24</sup>. Pero aún en busca de explicaciones científicas para los misterios del universo, Reiner no descarta la poesía como vía de acceso al conocimiento y cita al *Hiperion* de Friedrich Hölderlin para reafirmar lo que tantas veces aparecerá en la poesía de Orozco; solo puede responderse a una pregunta con otra pregunta:

Interrogo a las estrellas y se callan; interrogo al día y a la noche, pero no me responden. Desde el fondo de mí, cuando me interrogo, llegan sentencias místicas, sueños inexplicados<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> *Claudia*, n.º 132, año XII, mayo 1968.

<sup>24</sup> Algunos de estos ejemplares pueden consultarse en su biblioteca personal que pertenece ahora a la Casa Museo Olga Orozco situada en Toay, La Pampa, Argentina.

<sup>25</sup> Texto de Hölderlin citado en "El sexto sentido", *Claudia*, n.º 114, año X, noviembre 1966.

El intento de ver más allá de los límites de la realidad hará de Richard Reiner una de las máscaras más cercanas a Orozco. Consultada por la relación entre el poeta y la realidad por Gonzalo Márquez Cristo, Olga respondía:

Supongo que la realidad que menciona es esta –inmediata, limitada y densa– a la que podemos acceder con los sentidos y que tal vez sea un reflejo, como el de la caverna platónica. Y no es que la desdeñe. La amo, me seduce y me arrebató; le tengo el mismo apego irrenunciable que a mi propio cuerpo. Pero sospecho que me impide ver, que es bastante impermeable, que representa además la contingencia, la ruptura, el accidente, la fragmentación, el desmigajamiento de la eternidad en el tiempo. Es la pared que separa lo que estuvo unido. Y eso es notable también en mi poesía: un muro contra el cual golpeo permanentemente, tratando de trascenderlo, de descubrir alguna puerta, alguna fisura que me permita atisbar el otro lado. (Orozco “En el final era el verbo”)

## Plumas para unas alas

Y ese color de enigma que termina en pregunta  
 esa urdimbre cerrada donde cruzan sus hilos la permanencia  
 y la mudanza  
 (Orozco “Plumas para unas alas” *Museo salvaje*)

Hemos desplegado algunos de los heterónimos que Olga Orozco utilizó durante más de diez años en la revista *Claudia*. Finalizado este breve recorrido, podemos ver cómo esos fragmentos dispersos forman parte esencial de su obra total. La obra de Orozco que, a fines de 2009 casi no circulaba en las librerías argentinas, ha recibido merecida atención y algunas significativas ediciones en estos últimos diez años. En 2012 se editó por primera vez su poesía completa y la primera antología de su obra periodística. La mayoría de los textos citados aquí permanecen inéditos en formato libro

y no pueden consultarse en ninguna hemeroteca nacional. Cuando esta deuda se repare, seremos al fin testigos de la poderosa unicidad de la obra orozquiana.

## Referencias bibliográficas

- Iaccarino, Marcelo (director). *Olga Orozco* (T1), *Oficios* [documental]. Buenos Aires, Canal Encuentro, 2009.
- Millares, Selena. “Olga Orozco y Alejandra Pizarnik: poesía y videncia”. *Revista de Lengua y Literatura*, n.º 36, 2014, pp. 47-55. <http://bit.ly/2MfirAj>.
- Orozco, Olga. *Yo, Claudia: obra periodística de Olga Orozco en revista Claudia (1964-1974)*, investigación y prólogo Marisa Negri. Buenos Aires, En Danza, 2012.
- \_\_\_\_\_. *La oscuridad es otro sol*. Buenos Aires, Losada, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Los juegos peligrosos*. Buenos Aires, Losada, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Museo salvaje*. Buenos Aires, Losada, 1974.
- \_\_\_\_\_. “Siempre tuve relámpagos”, entrevista realizada por Jorge Boccanera en Buenos Aires, junio 1998. <http://bit.ly/2MhFBWK>.
- \_\_\_\_\_. “Escribo un poema para habitarlo”, entrevista realizada por Docampo, Claudio Lo Menzo y Otero. *La Guacha. Revista de poesía nacional*, año 2, n.º 6, marzo 1999.
- \_\_\_\_\_. “En el final era el verbo. Diálogo con Gonzalo Márquez Cristo”, 1990. *Común presencia*, año 2, n.º 3-4, 1990. <http://bit.ly/33riNt2>.
- \_\_\_\_\_. *Poesía completa*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012.
- Orozco, Olga y Gloria Alcorta. *Travesías: conversaciones coordinadas por Antonio Requeni*. Buenos Aires, Sudamericana, 1997.
- Piñeiro, Elena. “Mujeres modernas: los medios de comunicación y la construcción de un imaginario alternativo. 1960-1970”. V Jornadas Nacionales de Historia

Moderna y Contemporánea, Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, 2006. <http://bit.ly/2Mdr664>.

Scarzanella, Eugenia. *Abril: Un editor italiano en Buenos Aires, de Perón a Videla*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016.

# Jugando a ser otro

## Olga Orozco y la revista *Claudia*

ANDREA MEADOR SMITH<sup>1</sup>

Según la poeta y docente argentina Marisa Negri, ocuparse de la obra periodística le permitía a su celebrada compatriota y también poeta Olga Orozco no solo mantenerse económicamente, sino también disfrutar de mayor libertad como escritora. Colaborar con diarios y revistas le otorgó a Orozco la oportunidad de experimentar temática y estilísticamente por medio de escritos breves, desde comentarios sentimentales hasta biografías, suplementos culturales y aun horóscopos. En 2012 salió una valiosa colección, editada por Negri, de la producción periodística de Orozco que se publicó en la revista *Claudia* durante las décadas de 1960 y 1970. A pesar de ello, todavía no se ha estudiado en profundidad el corpus no poético de Orozco, que merece más atención crítica. En este ensayo, se exploran las contribuciones de Orozco a *Claudia*, la llamada “revista femenina” por excelencia de la Argentina de los 60, y se comparan los artículos que escribió bajo seudónimos masculinos –Richard Reiner, Sergio Medina, Jorge Videla y Martín Yanez– con los que redactó bajo seudónimos femeninos –Valeria Guzmán, Valentine Charpentier, Elena Prado y Carlota Ezcurra–. Al examinar las maneras en que se distinguen tanto el contenido como la estética de los artículos supuestamente masculinos de los supuestamente

---

<sup>1</sup> Shenandoah University, Estados Unidos.

femeninos, se busca destacar la impresionante creatividad de su autora y resaltar, una vez más, la incomparable maestría de Orozco.

En algunos de sus artículos para *Claudia*, en particular la correspondencia sentimental, lejos están lo gnóstico, lo metafísico y el cuestionamiento incesante de la relación entre lo humano y lo divino tan presentes en su poesía; en lugar de imágenes inesperadas o símbolos herméticos, se encuentran tanto un humor mordaz como unas observaciones críticas, y a veces brutales, pero más abordables para un público de lectoras que se consideraba *la* mujer moderna argentina. En muchos otros, sin embargo, Orozco explora las cuestiones esotéricas que tanto le preocupaban y que definían su poesía. Además, no es que no haya artificio ni innovación en sus textos publicados en *Claudia*, ni siquiera en los escritos que carecen del existencialismo que caracteriza la obra poética de Orozco; al contrario, por medio del formato periodístico la poeta logró destacarse de diversas maneras, aprovechándose de lo que ella misma denominó “posibilidades de jugar a ser ‘otro’”, debido a su uso de ocho seudónimos distintos (Negri “Prólogo” 8).

### “Los seres que fui”

En su reseña de *Yo, Claudia*, Florencia Parodi señala el verso “Son los seres que fui los que me aguardan”, del poema “Quienes rondan la niebla” (*Desde lejos* 1946), como “el verso con el que más se insiste para concentrar esta idea poética muy recurrente de distintas personas habitando una”, añadiendo que también se observa esta “multiplicidad de firmas” en la tarea periodística de la poeta (Parodi). Los seudónimos orozquianos que aparecieron en la revista entre 1965 y 1974 fueron:

Valeria Guzmán para el consultorio sentimental con las lectoras; Martín Yanez para sus agudas críticas literarias; Sergio Medina para las notas sobre avances técnicos o notas sobre estrellas de Hollywood, como Marilyn Monroe; Richard Reiner para los artículos esotéricos; Elena Prado o Carlota Ezcurra para notas de vida social o puericultura; Valentine Charpentier para escritos biográficos y de viajes, y hasta el desafortunado Jorge Videla (ella misma se asombra de la elección de ese nombre) para algunas notas sobre el tango u otros temas considerados “masculinos”. (Negri “Prólogo” 7)

Orozco también se apoderaba del alias Canopus, nombre de la estrella más brillante de la constelación meridional de Carina, para redactar los horóscopos domingueros del diario *Clarín* entre 1968 y 1974. La poeta niega haber inventado los horóscopos; al contrario, afirmó que estudió astrología por muchos años con María Julia Onetti, la otra mitad del personaje de Canopus. De hecho, su respuesta a una pregunta sobre su propio horóscopo nos brinda una visión reveladora de la relación que veía entre su ser y su escritura: “Soy de Piscis con ascendencia en Acuario. Hay temas que se repiten: la permanencia religiosa, la adhesión a la magia –a lo oculto en general–, el tema del amor, el tema de la literatura” (Serra).

Estas temáticas se repiten a lo largo de una carrera polifacética en la cual Orozco participa en diversas colaboraciones artísticas: no solo escribe poesía y prosa, sino también hace comentarios sobre el teatro clásico en Radio Municipal; trabaja en Radio Splendid con la legendaria Nidia Reynal; como actriz de teatro interpreta el personaje de Mónica Videla (1947-1954); y contribuye con publicaciones como *Sur*, *La Nación*, *La Gaceta de Tucumán* y *Papeles de Buenos Aires*, además de revistas en México, España y Francia (Giménez). Mientras tanto, sus primeros libros de poemas, *Desde lejos* y *Las muertas*, salen en 1945 y 1952. Pero después del estreno de su tercer poemario, *Los juegos peligrosos*, en 1962, Orozco

no vuelve a publicar otro hasta 1974, cuando aparece *Museo salvaje*. Este intervalo no implica que no fuera un periodo prolífico: durante esos doce años, recibe varios premios de poesía prestigiosos, viaja por Europa, publica su primer libro de relatos (*La oscuridad es otro sol*, 1967), gana un premio de teatro por su obra *Y el humo de tu incendio está subiendo* (1972), escribe artículos periodísticos para *Claudia* por casi diez años y publica una nueva colección poética, *Museo salvaje*, en 1974. Sin embargo, después de que deja la revista ese mismo año, se inicia una etapa de profusa creación poética durante la cual produce cinco grandes colecciones en diez años.

No es de sorprender que la crítica haya lamentado la “brevedad abismal” de la obra narrativa de Orozco (Castañón 166), que se limita a dos libros de quince relatos cada uno, además de unos breves ensayos en prosa y unos artículos académicos de análisis literario<sup>2</sup>. Por eso la compilación de las notas periodísticas de *Claudia* por parte de Marisa Negri es una contribución inestimable a los estudios orozquianos. Hace más de una década que Negri empezó a reunir números de *Claudia*, después de haberse topado con uno en una tienda de antigüedades; al publicar la colección había acumulado más de cien ejemplares, de los que eligió una cantidad de textos escritos por Orozco para la compilación (Enríquez). Desde 2012, Negri sigue haciendo accesible el periodismo de Orozco y otros textos de interés por medio de su blog, *El jardín posible: Olga Orozco*.

---

<sup>2</sup> Véase la colección *Poesía completa* (2012), editada por Ana Becció, para los textos “Anotaciones para una autobiografía”, “Alrededor de la creación poética” y “Jorge Luis Borges en su historia de la eternidad”. Orozco también publicó unos artículos en la revista académica *Cuadernos hispanoamericanos* (1978, 1992).

## La época *Claudia*

La revista *Claudia*, con su tono “coloquial, intimista, incluso algo irreverente”, será el *locus* profesional en que Orozco se desarrolla como escritora de prosa durante diez años (Cosse). *Claudia* se inicia en 1957, bajo la dirección de la conocida Editorial Abril, y llega a transformar no solo el mercado periodístico del país, sino también la imagen de la mujer argentina de los 60. El mensual, fundado por César y Mina Civita, desde el principio se estableció como una revista culta para “las mujeres que deseaban imaginarse próximas a una clase media acomodada e ilustrada”, y de este modo se alejó de sus grandes competidores *Para Ti*, que se asociaba más con el *statu quo* que con la mujer moderna, y *Vosotras*, que como *Claudia* se dirigía a la lectora al tanto de ciertos temas culturales pero de menores recursos (Cosse). Además de notas sobre la moda, *Claudia* incluía comentarios sobre el diseño del hogar, la música, el cine, la literatura y la psicología, escritos por expertos de las respectivas disciplinas, y así ofrecía a las lectoras una conexión con otras urbes internacionales, especialmente las de Europa y Estados Unidos. En las palabras de la escritora Mariana Enríquez, no era una publicación “para amas de casa sumisas: era una revista para mujeres sofisticadas” (Enríquez).

Según Isabel Cosse, experta en las revistas femeninas de los 60, la adición de escritores de prestigio —como Olga Orozco y Víctor Sáiz y las periodistas Olga Pinasco y Oriana Fallaci— llevó a la formación de dos registros distintos que aparecían en los números de *Claudia*: “el que se encuadraba en el género de la revista femenina y el que se ubicaba en el registro de una revista periodística” (Cosse). Sus páginas contenían no solo secciones literarias y notas culturales, sino también informes periodísticos y artículos que trataban temas controvertidos como el divorcio y la vida sexual femenina. Conviene consultar este resumen de Cosse:

En pocas palabras, a fines de los años cincuenta y principios de los sesenta, en *Claudia* se elogiaba el trabajo femenino pero supeditado a las necesidades del hogar y al cumplimiento de la misión maternal y hogareña de las mujeres. Sin embargo, las lectoras podían encontrar en la revista mujeres que congeniaban la realización laboral con la vida de familia: eran profesionales, intelectuales y artistas, mujeres en cierto modo excepcionales a quienes el talento, el estilo cultural o la pertenencia social las dotaba de glamour y las integraba a una élite.

La colección compilada por Marisa Negri ha sido comentada muchas veces, incluso por algunas reseñas críticas perspicaces que no se deben ignorar. Jorge Boccanera, por ejemplo, elogia la fluidez de la prosa de Orozco y sugiere acertadamente que su trabajo periodístico se acerca más al relato que a datos informativos o noticias de actualidad. El valioso análisis de Florencia Parodi señala los aspectos de la colección que encajan con la obra poética de Orozco, especialmente con inclinaciones trascendentes, como la atracción hacia lo misterioso y el deseo de comunicarse con otros reinos. Parodi toca brevemente las técnicas y estrategias retóricas del periodismo orozquiano que corresponden con su poesía, pero lo sobresaliente de su reseña se encuentra en la demostración cuidadosa del uso de unos seudónimos periodísticos mediante los cuales Orozco “despleg[ó] su conocimiento sobre estudios paranormales, astrología, crítica literaria” y alcanzó a “inventar crónicas y hacer investigaciones minuciosas, de biblioteca, para retratar personajes históricos y fenómenos sorprendentes” (Parodi). Finalmente, una reseña anónima que sale en la revista cultural de *Clarín* subraya que Orozco toma muy en serio la tarea de redactar artículos para un público femenino –artículos que en manos de otro podrían haber parecido frívolos–, y que así logra desmitificar ciertos temas de maneras que no hubieran sido posibles por medio de su poesía (“Las caras”).

## Valeria Guzmán y la correspondencia sentimental

Bajo el seudónimo Valeria Guzmán, Orozco jugaba a columnista de consejos, ofreciendo sugerencias sobre la vida romántica, el mundo profesional y la independencia personal. La corresponsal Guzmán no solo fue popular en su momento sino que también ha sido alabada por la crítica actual debido a su afilado sentido del humor y la mezcla de escarnio y ternura que impregna sus respuestas a las lectoras (y a veces lectores) de *Claudia*. A pesar del sarcasmo y el humor –a veces brutal– con que respondía a las lectoras, Guzmán muchas veces las invitaba a escribirle de nuevo, suavizando así sus críticas y dejando abierta la conversación. En las palabras de Enríquez, esta Orozco/Guzmán es “irónica cuando hace falta, cálida con las adolescentes candorosas, implacable con los machistas” (Enríquez).

En general, los lectores que se ponían en contacto con Guzmán eran jóvenes a punto de convertirse en mujeres, de independizarse de sus padres, de empezar una vida propia. La columnista solía responder con un tono franco y sensato, como si fuera una hermana mayor. Le mandaban todo tipo de preguntas, incluso unas rarezas como dudas sobre sus animales. En 1967, por ejemplo, una mujer le pide consejos sobre cruzar una *dachshund* de pelo largo, una raza bastante desconocida en esa época, y recibe la siguiente sugerencia hilarante de Guzmán: “Si a pesar de todo el problema permanece, háganla depilar. Convertida en salchicha común puede tener más chance” (Orozco *Yo, Claudia* 15)<sup>3</sup>. Frecuentemente, sin embargo, las peticiones tenían que ver con el futuro de unas jóvenes preocupadas a punto de tomar decisiones por sí mismas. Dos meses antes de la consulta “Salchicha solitaria”, por ejemplo, Guzmán había respondido

---

<sup>3</sup> Todas las citas de los textos de Orozco publicados en la revista *Claudia* se realizan a partir de la edición de Marisa Negri incorporada en las referencias bibliográficas. Por esta razón, en las próximas referencias, solo se indica el número de página que corresponde a *Yo, Claudia*.

en el tono cáustico que llegaría a asociarse con su estilo, cuando unas mujeres le pidieron información sobre cómo hacerse azafata. La corresponsal les propone: “Diríjense a Aerolíneas Argentinas, Paseo Colón 185”, y menciona la necesidad de “poseer una figura agradable” (13). Unos años más tarde, responde a una lectora, quien quiere convencer a un hombre de que se case y tenga un hijo con ella, con la ocurrencia “Realmente, tu carta es el argumento de una mala novela” (Orozco, “Mirarse”).

Pero la misma Guzmán, se conocía por su ingenio agudo, a la vez parecía tomar en serio las preocupaciones de sus destinatarias. Muchas mujeres que le escriben se consideran inseguras o introvertidas y quieren saber cómo superar su timidez; también piden consejos sobre su vida interior, su vida romántica, y emociones fuertes que no saben manejar. En muchos casos, Guzmán infunde sus respuestas sarcásticas con una compasión notable, por ejemplo, cuando una joven expresa la tristeza que siente por los Beatles y las tragedias personales que habían sufrido. En lo que podría haber sido una fuente infinita de burla, la columnista responde con “Mira a tu alrededor y compadezca a los que están más cerca” (16). Se encuentra otra muestra de compasión cuando a un hombre veinteañero que sufre de una neurosis psíquica le recomienda que intente salir de su “‘privilegiada’ torre de incomunicación” y que vea a un especialista lo más pronto posible (16), y los consejos que da a una joven aspirante a poeta sobre la vida de un artista son sinceros y perspicaces: “Pregúntese a altas horas de la noche, en completa soledad y tratando de llegar al fondo de sí misma, si podría dejar de escribir. Si puede, no es ésa su vocación” (17-18).

Con respecto a los hombres que se escriben con Guzmán, o que aparecen en las consultas escritas por sus novias, se vuelve a observar una mezcla de ironía y compasión en sus respuestas. En un caso, Guzmán amonesta de prisa a un tal “B”, selectivo hombre porteño en busca de una mujer quimérica, con este regaño: “Deseo que esa mujer exista,

que la encuentre y que las exigencias de ella se adapten a sus condiciones, que deben de ser muchas” (20). En otro, en la misma respuesta en que parece descartar a un pretendiente-poeta de pelo graso también se lo defiende a la novia, declarando que “Los poetas hacen viajes interiores cuyas trayectorias no figuran en los mapas y en los que es imposible acompañarlos” (18). Despierta interés también su defensa de un hombre supuestamente “honesto y bueno” frente a la esposa que lo llama “un ogro”: Guzmán le pregunta a ella “¿No los estará magnificando [a sus defectos] ahora por alguna razón que no conozco y quizás usted misma ignore?” (20). Estos ejemplos demuestran claramente no solo la gracia y el ingenio de Orozco/Guzmán, sino también su invitación a examinar y reflexionar sobre lo que impulsa las reacciones emocionales de sus lectoras. El crítico Donald Shaw ha dicho de la poesía de Orozco que “At one level, she longs for an answer. At another level, she knows the answer but cannot accept it. At a third level she needs to cling to the question in order to go on writing” (Shaw 91). Teniendo en cuenta la atención que Guzmán dedica a la tarea de aconsejar a su público periodístico, se puede ver rastros de este aspecto de la poeta en la infatigable columnista de consejos.

### **Voces autoritarias: Sergio Medina y Jorge Videla**

En *Yo, Claudia* Negri nos presenta dos artículos, bautizándolos “crónicas”, escritos por un tal Jorge Videla, nombre que por casualidad coincide con el del infame comandante del ejército argentino que llegó a liderar la dictadura militar entre 1976-1981. El primero, “Rapto” (1967), trata el temor que sienten los padres frente a un posible secuestro de un hijo suyo, y la sobreprotección que resulta de ello. Se lee como una historia de crimen que es a la vez un texto metaliterario, algo que queda claro cuando, al describir

las noticias leídas en los periódicos, dice que “El caso de la niña N. N. se convierte para los lectores en una noticia sensacional, en una novela de suspenso, en un folletín por entregas” (151). El segundo artículo supuestamente escrito por Jorge Videla se llama “Otras caras de Gardel” (1973), texto que se lee más como un cuento detectivesco que un ensayo biográfico.

A pesar de que la pérdida de un hijo sea un tema profundamente íntimo, en “Rapto” encontramos más distancia emocional si comparamos el tono de Videla con el de Guzmán o de Valentine Charpentier, cuyos textos analizamos más adelante. Videla establece su autoridad por medio de citas, leyes y datos, y rechaza mitos como el hombre de la bolsa. Utiliza un lenguaje bastante técnico y muestra su compromiso hacia la investigación al incluir información pertinente de los Estados Unidos y Londres. A lo largo del artículo habla una voz autoritaria que no deja lugar a dudas, por ejemplo, cuando insiste en que “Los secuestros de menores con fines de rescate, cuyos ejemplos clásicos son el caso Lindberg y el caso Peugeot [...] tienen pocos imitadores en nuestro país” (153-154). Además, al dar consejos, el tono directo pero distanciado del narrador se distingue notablemente del tono personal que empleaba Guzmán para responder a las lectoras de *Claudia*. Videla propone que “No se debe dar a los menores una protección excesiva, que los haría sentirse desamparados en cuanto se encuentren solos. Conviene, en cambio, enseñarles a desenvolverse por sí mismos y a asumir la responsabilidad de cada uno de sus actos” (155).

Para reforzar su dominio como experto, Videla intercala ejemplos históricos y estadísticas alarmantes como la desaparición de trescientos menores en los primeros dos meses de 1967 (155). Otra estrategia que utiliza para dar crédito a esta voz autoritaria es acudir al sentido común y el pensamiento racional cuando se trata de educar y proteger

a los hijos. Antes de alarmarse o dirigirse a la policía, insiste Videla, les conviene a los padres planificar la protección de sus hijos por su propia cuenta (155).

Tal como en “Rapto”, en “Gardel” Videla cita documentos, testimonios y otras fuentes de autoridad para defender sus ideas e, incluso, presenta información contradictoria proveniente de recursos diversos para destacar la profundidad de su investigación. Otra figura retórica que se destaca en los textos de Videla es la preponderancia de interrogaciones. Como veremos en artículos escritos por otros personajes orozquianos, aquí abundan las preguntas retóricas para introducirnos en los temas y cuestiones que se abordará en el resto del texto. En “Gardel”, por ejemplo, la segunda sección del artículo empieza con “¿Quién es aquel cantor?” y la tercera, con “¿Era uruguayo? ¿Era argentino? ¿Era francés?”; también en este ensayo largo aparece un párrafo completo de interrogantes (hay diez en total), y la penúltima sección hasta se llama “¿Cuál es la verdad?” (157-158; 168).

Si el motivo de “Gardel” era profundizar en el conocimiento del célebre intérprete y compositor, definitivamente logró hacerlo. Videla expone al lector a varias facetas de la vida legendaria del cantor de tango, desde sus éxitos a dúo con José Rezzano hasta detalles personales como el misterio de su nacimiento y los nombres de sus amantes. También explora los años desconocidos de su vida entre 1904 y 1910. En las palabras de Parodi, este artículo “hace un perfil completo de Gardel, con todas las contradicciones, misterios y versiones superpuestas del caso” (Parodi). Curiosamente, en este texto Orozco/Videla, siendo ella misma maestra de seudónimos, se refiere a Gardel por los múltiples apodos suyos –El Zorzal Criollo, El Morocho y El Troesma, etc.–; así, la autora se beneficia de la antonomasia como otra estrategia retórica que subraya su familiaridad con la vida enigmática del artista y se establece como experta en el tema. Efectivamente, después de haber publicado el artículo sobre Gardel, el presunto Videla recibe la invitación de unos especialistas montevideanos a participar en sus almuerzos

mensuales celebrando al cantor, pero, como desvela Mónica López Ocón, “al enterarse de que bajo ese nombre se ocultaba una mujer, la invitación fue retirada, lo que constituye una elocuente instantánea del lugar que se le otorgaba a la mujer en la sociedad en ese tiempo” (López Ocón).

Antes de que hubieran salido los textos de Videla, Orozco había firmado con el seudónimo Sergio Medina, cuyo perfil más conocido era el que redactó sobre Marilyn Monroe, para retratar las vidas de estrellas de Hollywood<sup>4</sup>. Fechado en junio de 1965, “El caso Marilyn” es cronológicamente el primer texto que aparece en la compilación del periodismo de Orozco, antecede por dos meses a su reconocido ensayo sobre Marie Curie y por un año y medio, a “Rapto”. Por un lado, “El caso Marilyn” concuerda con el estilo policíaco usado por Videla en “Rapto” y “Gardel” en el hecho de que sintetiza varias teorías, fuentes de información y versiones de la historia; por otro, se asemeja más al estilo elegante y el tono animado, a veces sensacionalista, que se encuentra en los perfiles escritos por Valentine Charpentier.

Se podría llamar a “El caso Marilyn” un texto híbrido, único dentro de la colección debido a su teatralidad y su género borroso. Como si fuera un cuento de Borges, se abre con el siguiente epígrafe: “Tres años después de la desaparición de la estrella máxima de Hollywood, *Claudia* obtiene nuevos y reveladores testimonios que esclarecen la tragedia” (183). Desde el principio, entonces, el lector se da cuenta de que este texto, que oscila entre ensayo biográfico, cuento de ficción e informe policíaco, resaltará la creatividad de su autor(a). El segundo capítulo del ensayo se narra en primera persona desde la perspectiva de Monroe; lo sucede una serie de capítulos, también contados en primera persona, dedicados a los informes de seis testigos: los

---

<sup>4</sup> Se supone que había más perfiles de los famosos escritos por Sergio Medina pero hasta hoy solo he podido encontrar el que reproduce Negri en *Yo, Claudia* (183-194).

tres esposos de la actriz, el director Billy Wilder, el director y profesor de teatro Lee Strasberg y, por fin, la periodista Claire Booth Luce.

El carácter detectivesco de este ensayo, que va acumulando los testimonios de múltiples testigos, no excluye el uso del humor por parte de Medina. Las palabras parafraseadas de Monroe, por ejemplo, irritan a la vez que hacen reírse entre dientes: “Nunca comprendí por qué dicen que soy un símbolo de algo [...] A menudo confundo ‘símbolo’ con ‘címbalo’. Dos palabras que hacen mucho ruido... y que significan bien poco” (183-184). Se da con otra muestra de un humor irreverente cuando el cuarto testigo que aparece en el ensayo, el director Billy Wilder, describe su relación problemática con Monroe “Como un diálogo entre sordos, que además de tartamudos fueran daltónicos” (190).

Al amparo de los seudónimos Jorge Videla y Sergio Medina, entonces, Olga Orozco se permite rastrear su atracción hacia espíritus rebeldes y enigmáticos como Carlos Gardel y Marilyn Monroe. Lo había hecho anteriormente por medio de su colección poética *Las muertas* (1952), en la que exploró algunos personajes literarios cuyas vidas “were exemplary in the sense that they rose above the mere pursuit of happiness and self-gratification; they lived by a higher law” (Shaw 82). Y lo volverá a hacer años más tarde en *La noche a la deriva* (1984), una colección donde aparecen poemas que consideran las vidas de artistas inescrutables como Vincent Van Gogh y Hieronymus Bosch. De manera parecida a la de Videla y Medina, la voz poética que emplea Orozco intenta llegar a la esencia de estos seres creativos y escurridizos: se pregunta si Bosch “¿Es el huésped de honor o el sospechoso anfitrión de la fiesta?” o si los botines de Van Gogh “¿Son ídolos de piedra, cascotes desprendidos del obraje de los más tristes sueños?” (Orozco *La noche* 43, 26). Esta búsqueda de otras verdades y realidades que reverbera tanto en su poesía se manifiesta no solo en los perfiles en prosa escritos por Videla y Medina, sino también en los textos de Richard Reiner y Valentine Charpentier.

## El esotérico Richard Reiner

Bajo el seudónimo Richard Reiner, Orozco sondeaba uno de los temas esotéricos que aparecían en su poesía y, en particular, el incesante deseo humano de prevenir y predecir el futuro. Según Shaw, “at the centre of Orozco’s poetry there is a stubborn desire to break out of or transcend what the poet feels are limitations imposed by time, space and the various inadequacies of human knowledge and perception” (78). Los textos que compone como Richard Reiner demuestran que al fondo de su obra periodística también se halla este deseo de superar los límites del conocimiento humano. Los artículos reproducidos en *Yo, Claudia* en el capítulo titulado “Esoterismo” comprenden un ensayo pseudobiográfico del adivino Nostradamus; una investigación científica de la videncia; y un análisis enciclopédico de las “-mancias”. En los tres textos, que son de considerable longitud, Orozco/Reiner se aprovecha de un tono seguro cuya autoridad procede tanto de la investigación crítica como del proceso científico. Escribe desde la perspectiva de un respetable historiador que ha consultado y sintetizado muchas fuentes de información, a la vez que considera las preocupaciones metafísicas que aparecen repetidamente en su producción poética. Como Reiner, por lo tanto, Orozco consigue explorar abiertamente su fascinación por el más allá, su anhelo de conocer ese “otro reino”, a través del ensayo en vez de la poesía<sup>5</sup>.

En enero de 1969, *Claudia* publica “Nostradamus, un viaje al porvenir”, un texto que entreteje lo biográfico con anécdotas sobre los vaticinios del astrólogo francés. Se abre con una cita de Nostradamus, supuestamente del año 1547, que destaca la soledad que experimentaba el adivino en sus estudios secretos. Tal como lo hace en los artículos escritos

---

<sup>5</sup> Esta fascinación por lo sobrenatural impregna la poesía de Orozco. Como punto de partida, véase los ejemplos tempranos “La cartomancia” o “Sol en Piscis” de su tercera colección, *Los juegos peligrosos* (1962).

por Videla, Medina y Charpentier, en los de Reiner Orozco explota ciertas estrategias retóricas para dar crédito a sus palabras: citas textuales, datos biográficos, interrogaciones retóricas, información de expertos de varias disciplinas. En un momento, habla desde la perspectiva de un experto lingüístico:

esas cuartetos escritas en un lenguaje alambicado y ambiguo, mezcla de provenzal y francés, salpicado de vocablos inventado cuyas raíces habría que buscarlas en el latín, el griego y el hebreo. Sinónimos, metáforas, anagramas, espesan aún más los velos que recubren este “tarot en verso”, este “caleidoscopio cabalístico”. (115)

En otro, se parece a un experto en la historia francesa real cuando explica los sorprendentes enlaces entre Nostradamus y la familia de Enrique II (112-113).

Al año siguiente sale “Videncia: un viaje al misterio” (1970), un ensayo en el que, además de lo histórico, Reiner acude a lo científico, citando a psicólogos y físicos respetados para respaldarse. Otra vez nos encontramos con una voz autoritaria que domina el texto, por ejemplo, cuando afirma que la clarividencia “es un hecho innegable y comprobado, una realidad que no se puede rechazar” (122). Resulta difícil imaginar que se hubieran publicado artículos de este estilo en otras revistas para mujeres a mediados del siglo XX:

todos somos la continuidad de una misma sustancia. Esta teoría obliga a una nueva concepción del espacio y del tiempo, a un cambio de nociones que se basa en una u otra especulación aún no probada por la observación directa en los crisoles del laboratorio. (127)

A lo largo del texto, Reiner expone su conocimiento de la videncia desde una perspectiva científica, citando a especialistas y destacando el rigor de las investigaciones hechas en laboratorios de Europa, Estados Unidos y Rusia.

El último artículo de Reiner que se incluye en *Yo, Claudia*, “El futuro a través del pasado” (1972), se lee como una entrada de enciclopedia que trata las varias formas antiguas de prever el futuro. En particular, se fija en las “-mancias”, desde las más conocidas, como quiromancia y cartomancia, hasta rarezas como la margaritomancia o la lampadomancia. Esboza prácticas psíquicas que abarcan las costumbres de los babilónicos hasta las de los griegos, romanos y persas, lo que resulta en un alcance casi antropológico o sociológico. Otro aspecto notable de este ensayo, en particular, son los numerosos interrogantes que despliega no solo para expresar duda o animar interés, sino también para avanzar en sus argumentos.

Los textos de Reiner coinciden con los de Videla y Medina en ciertas características compartidas, desde un interés por personas famosas y/o excepcionales hasta un estilo cautivador que rebosa de tropos literarios y lenguaje poético. Asimismo, tienen en común el uso de una voz de experiencia. Como Reiner, Orozco se encomienda a la ciencia y la filosofía para apoyarse en lugar de otras fuentes de información. Reiner le ofrece así la oportunidad de explorar los temas más existenciales, y quizás más urgentes, de su poesía por medio de la prosa.

### **Valentine Charpentier, biógrafa por excelencia**

Si bajo los seudónimos masculinos Olga Orozco retrataba las vidas de artistas famosos como Gardel y Monroe, también lo hacía bajo el nombre Valentine Charpentier, aunque, con la excepción de Borges, solía examinar las vidas de personas fallecidas. Según Mariana Enríquez, Orozco confesó que su *alter ego* favorito de los años en *Claudia* fue Charpentier, especialista en biografías y perfiles de todo tipo de personaje histórico (Enríquez). No es de sorprender, entonces, que Charpentier sea la más prolífica de la colec-

ción<sup>6</sup> ni que sea la favorita de la crítica. Parodi mantiene que “Las notas en las que más se le permitía manejar su propio estilo eran las biográficas (una paradoja muy Orozco: dejarla ser en otros), firmadas por Valentine Charpentier” (Parodi); y Silvina Frieria, entre otros, asigna un “cuadro de honor” a ciertos ensayos de Charpentier –los que más se suele destacar son los de Marie Curie, Jorge Luis Borges, Katherine Mansfield, Lord Byron y las mujeres del Renacimiento– y plantea la pregunta de “¿Quién incrusta el presente como un tajo entre las proyecciones del pasado? Olga –como siempre y para siempre– rompe las ataduras con lo imposible” (Frieria).

Tal como Videla, Medina y Reiner, Charpentier siempre da la impresión de haber cumplido con una investigación rigurosa de los hechos disponibles respecto al tema o la persona en cuestión. No obstante, un aspecto llamativo de sus notas es que se dedican, casi exclusivamente, a la vida de la persona que biografía, sin ofrecer un análisis de su obra ni profundizar en sus escritos. Una consideración de algunos títulos de la sección llamada “Historias, actualidad y biografías” pone en evidencia este aspecto de los ensayos de Charpentier: “Madame Curie, un cristal que brilla” (1965); “Lord Byron: fatalidad y seducción” (1968); “Heinrich Heine: la lucha contra lo imposible” (1968); “Katherine Mansfield, la hija del sol” (1969); y “Percy Shelley: el apóstol seductor” (1970). Pero el mejor título de todos, y quizás el relato más entretenido, tendrá que ser “Un gato negro, el número trece, los espejos rotos y otros emisarios de la suerte y de la desventura” (1970), protagonizado por “Un caballero supersticioso, acosado por los buenos y malos augurios” (Orozco “Un gato”).

---

<sup>6</sup> En *Yo, Claudia*, Negri recoge nueve ensayos compuestos por Charpentier, todos de extensión considerable, además de los seis que ha hecho accesibles a través de su blog (*El jardín posible*) desde la publicación de la compilación en 2012.

En cierto modo, las biografías escritas por Charpentier encajan con los poemas que Orozco publicó en *Las muertes*, esa colección en la que se ocupa de personajes literarios inconformistas como Miss Havisham o Maldoror. En los dos casos, los seres que Orozco examina “no conocieron ni el sueño ni la paz en los infames lechos vendidos por la dicha / porque sólo acataron una ley más ardiente que la ávida gota de salmuera” (Orozco “Las muertes” 37). Además, Charpentier evita analizar en detalle las obras de sus sujetos a fin de enfocarse más en los detalles sensacionales de sus vidas. En sus notas sobre Lord Byron y Percy Shelley, por ejemplo, se fija en las aventuras románticas y los escándalos familiares de estos poetas renombrados, pero lo hace sin que los ensayos parezcan frívolos. Los infunde de una gracia y un ingenio que complementan la validez histórica evidenciada por una investigación cuidadosa de sus vidas; en palabras de Parodi, estos textos “tienen la profundidad de una novela biográfica y despiertan la avidez que necesita el buen lector de revista” (Parodi).

Ciertos elementos temáticos brotan frecuentemente en los múltiples ensayos de Charpentier, como relatos de infancia, escándalos familiares, cuentos de viaje y aventuras. Mientras tanto, determinadas estrategias retóricas que se repiten también vinculan los textos de Charpentier con los de Videla, Medina y Reiner: descripciones adornadas, preguntas retóricas, citas de testigos, anáforas, enumeraciones y estructuras paralelas. Hace falta considerar uno de los ejemplos excepcionales, como un paralelismo en que Charpentier describe al recién nacido George Gordon Byron de esta manera: “Era hermoso e inconstante, como el padre; rebelde y extravagante, como la madre” (58), o una anáfora que identifica a Byron – “el escándalo de toda Inglaterra” – usando la siguiente descripción: “Se lo comparó con Nerón, con Heliogábalo, con Enrique VIII, con el demonio” (65).

Los pasajes descriptivos de los ensayos de Charpentier son las verdaderas joyas de la colección *Yo, Claudia*. Consideremos la manera en que la biógrafa representa la llegada de Elena Diaranof, mejor conocida como Gala, esposa de Salvador Dalí, a París:

Llegó a París en el momento de la Revolución Rusa, envuelta en el prestigio de las almas rusas, esas almas excesivas para el dolor y el regocijo, almas sin transiciones que abren y cierran puertas sorpresivamente hasta crear una ráfaga de lobos e intemperie. (50)

Así convierte a un suceso relativamente sencillo, la llegada a una ciudad nueva, en una experiencia extraordinaria. Vuelve a usar esta técnica en descripciones de otros viajes, como el de Shelley (“Siguió comiendo uvas, ciruelas y pan por las calles de Londres, mientras rumiaba versos melancólicos”) y el de Heine (“Recorre París con trozos de Alemania pegados a las suelas de los zapatos”).

Las descripciones adornadas van acompañadas del empleo frecuente de amplificación por medio de la acumulación de adjetivos calificativos. Según Charpentier, la primera esposa de Shelley, Harriet Westbrook, tiene una “‘detestable’ naturaleza: es irónica, zumbona, insensible, torpemente celosa y materialista. Shelley sólo es distante, despectivo y frío” (Orozco “Percy Shelley”). En otro caso, el poeta alemán Heinrich Heine lleva “una vida agitada por muchos soplos, por muchas intemperies, por muchas corrientes de aire, adversas, encontradas, que sin embargo dejan, indemnes hasta hoy, esas otras hojas brillantes, inconfundibles, espectrales, traviesas, desgarradas: las de su poesía” (Orozco “Heinrich Heine”). Se utiliza la enumeración como otra forma de detallar a los personajes biografiados; en “Las mujeres del Renacimiento”, por ejemplo, Charpentier retrata desde las cortesanas hasta la dama noble Isabella d’Este, narrando sus muchos y diversos éxitos, como componer sonetos o crear nuevos estilos de

moda. La biógrafa insiste en que “Todas son inmortales. Hay místicas, cortesanas, artistas, asesinas, magas, guerreras, grandes soberanas, mujeres reales que huelan a leyenda y mujeres irreales que adquieren en la imaginación nombre y biografía” (105).

Otro de los grandes éxitos de Charpentier es su nota breve “La gente habla de Jorge Luis Borges” (1966), que compone en respuesta al hecho de que no le hubieran otorgado el premio Nobel de Literatura ese año<sup>7</sup>. Reprocha apasionadamente a los críticos del maestro argentino:

Absurda exigencia la de convertirlo en lo que no es y de juzgar una obra por los elementos de que carece, sobre todo cuando su inmenso relieve está dado, justamente, por la exacerbación del mundo que contiene. De la misma manera se le podría reprochar el no ser águila o urna griega, porque evidentemente el hombre que hubiera escrito libros donde la pasión avasalladora o el desarreglo de los sentidos llevan a situaciones extremas, no sería nunca este escritor especialista en laberintos mentales, en conjeturas, en claves de acciones y vidas simbólicas, en bifurcaciones de tiempos y de destinos, en ajedreces y espejos infinitos. (43)

A manera de conclusión, y de protesta, Charpentier termina el artículo citando la narración entera “Borges y yo”, texto que según José Miguel Oviedo “Es un cuento que es un ensayo que es un poema” (Oviedo 16).

Ningún análisis del periodismo de Orozco puede ignorar los aportes bibliográficos de Martín Yanez, sagaz crítico literario para *Claudia* que analizaba la obra de los escritores más conocidos del momento, desde Alejandra Pizarnik hasta Jack Kerouac, desde César Vallejo hasta Gabriel García Márquez. Aunque también enfocaban el mundo literario, estas reseñas diferían bastante de los largos y minucio-

---

<sup>7</sup> Se habían anunciado a los coganadores Shmuel Yosef Agnon y Nelly Sachs en octubre, y al mes siguiente la nota sobre Borges salió en *Claudia* bajo la firma de Valentine Charpentier.

sos ensayos escritos por Charpentier. Las entradas críticas exhiben “la misma diversión y seriedad” que se hallan en las biografías, pero de manera mucho más sucinta (Enríquez). La nota sobre *Los trabajos y las noches* de Pizarnik, de un solo párrafo de extensión, llama al poemario uno “que no narra, sino que ‘recrea’ los estados de la auténtica poesía” (198). Otro elemento interesante del estilo de Yanez es que se notan rastros de la voz autoritaria tan presente en la prosa de los otros Orozco “masculinos”. A modo de ejemplo, en su reseña de *Alta Poesía*, colección de Alberto Girri, Yanez sostiene que el poeta es “una de las voces más auténticas y originales del panorama lírico de nuestra lengua” aunque también señala que “No se trata de una maestría verbal”, sino una “depuración de la palabra” (197-198).

Sean concisas o no, al leer las críticas literarias de Yanez nos topamos con un innegable interés por el más allá. Se puede observar en su reseña de la colección *Papeles*, de Macedonio Fernández, cuando Yanez llama al escritor argentino “habitante cotidiano del cosmos” y “un mago de la lógica” (199). No es por casualidad, entonces, que el lector astuto haga una pausa al encontrar en estas notas bibliográficas declaraciones como la siguiente: “Escritor originalísimo, su pensamiento, que adquiere contornos universales, se interna por los complicados vericuetos de todas las realidades tratando de asir la realidad esencial del ser, la realidad que ‘trabaja en abierto misterio’” (199). Al igual que lo hace bajo otros seudónimos, Orozco se aprovecha de sus variadas manifestaciones periodísticas para profundizar en la experiencia humana y examinar el terreno espiritual que la trasciende.

## Conclusiones

Solo dos años después de que Olga Orozco se retiró de la revista *Claudia* en 1974, César Civita, fundador de la editorial que la publicaba, huyó de la Argentina para refugiarse en Brasil; al año siguiente decidió vender la Editorial Abril (Cosse). Tanto el exilio forzado de los Civita como el uso de seudónimos por parte de Orozco impidieron la edición y difusión de su obra periodística hasta que Negri misma comenzó a compilarla a finales de la primera década del siglo XXI, casi diez años después de haberla conocido a Orozco por primera vez (Negri “Prólogo” 7-8).

“Mis temas siempre fueron los mismos –aseguraba Orozco–: la búsqueda de Dios, el hecho de acechar más allá de lo visible o lo inmediato, ampliar las posibilidades del yo, el tiempo y la memoria y, claro, la muerte” (citado en López Ocón). La colección *Yo, Claudia*, sin duda, corrobora esta declaración que hizo Orozco respecto a su poesía. Aun cuando juega con otras identidades, la poeta no consigue disimularse por completo. Se revela por medio de los temas y las técnicas que emergen una y otra vez en su poesía y por la elegancia que presta a sus periodistas ficticios. Se podría decir que los seudónimos femeninos que usaba Orozco durante sus años en *Claudia* se distinguían por un estilo más íntimo y más inclinado hacia la vida emocional<sup>8</sup>, pero también se ha de notar que muchos temas, figuras retóricas y grandes cuestiones filosóficas se repiten, sea el que fuere el género del supuesto periodista. Las mujeres

---

<sup>8</sup> Pese a que no se presentan en este trabajo, vale la pena echarles un vistazo a las notas escritas por las otras personalidades orozquianas, Elena Prado y Carlota Ezcurra, comentaristas de la vida social para *Claudia*. Se llaman, respectivamente, “Me compré un gurú” y “Existencialistas, los ‘papás’ de los *hippies*”, y aunque lo hacen de una manera más superficial, siguen el patrón ya establecido de abordar cuestiones espirituales y filosóficas (141-148, 173-180).

son tan expertas como los hombres y todos tratan temas comunes e interconectados a pesar de que demuestran sus habilidades de distintas maneras.

Así concluye Orozco su célebre monólogo “Yo somos tú”:

Sin borrar este yo siempre latente o siempre a punto de aparecer o siempre a punto de desaparecer entre telones, como un río que arrolla las grandes llamaradas de la pasión, las enormes burbujas que ascienden desde las bocas mudas de tantos personajes, las luces y las chispas y las ráfagas de polvo luminoso con que perduran héroes y heroínas, como relámpagos, como chorros de estrellas que se rompen contra la faz del mundo. ¡Ah, el presente transitivo, tan simultáneo y múltiple! Yo somos tú, él son vosotros, ellos sois nosotros, desde todos los siglos por los siglos. Amén. (Orozco *Páginas* 213)

El impresionante trabajo que realizó Negri al organizar la compilación *Yo, Claudia* ha posibilitado nuevas direcciones en los estudios de la escritura oroquiana porque nos ayuda a acercarnos más a estos múltiples seres que fue Orozco: poeta, periodista, astróloga, crítica, escritora de relatos, fanática de los fenómenos paranormales. Ojalá que el trabajo actual sirva como un primer paso hacia un examen más completo del “enorme tesoro” que es la obra periodística de la multifacética Olga Orozco (Negri “Prólogo” 8).

## Referencias bibliográficas

- Boccanera, Jorge. “La poeta ‘vidente’ Olga Orozco firmó como Jorge Videla”. *El Esquiú.com, Reporte Nacional: Suplemento Literario Têlam*, 23 septiembre 2012, pp. 1-2. <http://bit.ly/2MHfaZm>.
- “Las caras de Olga Orozco”. *Clarín. Revista Ñ*, 6, noviembre 2012. <http://bit.ly/2ITapLc>.

- Castañón, Adolfo. “Las narraciones de Olga Orozco: El abismo luminoso”. *Norte y sur: la narrativa rioplatense desde México*, editado por Rose Corral. Ciudad de México, Colegio de México, 2000, pp. 161-173.
- Cosse, Isabella. “*Claudia*: la revista de la mujer moderna en la Argentina de los años sesenta (1957-1973)”. *MORA: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, vol. 17, no. 1, ene/jul 2011.
- Friera, Silvina. “Esos seres que fue Olga Orozco”. *Página 12*, 24 febrero 2012. <http://bit.ly/2Mg8KkV>.
- Enríquez, Mariana. “Otra Orozco”. *Página 12*, 7 octubre 2012. <http://bit.ly/2MhgTWq>.
- Giménez, Víctor Pedro. “Olga Orozco o la poética de la nostalgia”. *La pluma: Revista del Círculo de Estudiantes de Artes de la Escritura de la Universidad Nacional de las Artes*, n.º 2, diciembre 2017. <http://bit.ly/2MIU8th/>.
- Negri, Marisa. *El jardín posible: Olga Orozco*. <https://eljardinposible.blogspot.com/>.
- \_\_\_\_\_. “Prólogo”. *Yo, Claudia*. Buenos Aires, Ediciones en Danza, 2012, pp. 7-8.
- Ocón, Mónica López. “Olga Orozco: La palabra como destino”. *Caras y caretas*, 26 noviembre 2018. <http://bit.ly/2MIOMYL>.
- Orozco, Olga. “Un gato negro, el número trece, los espejos rotos y otros emisarios de la suerte y de la desventura”. *Claudia*, n.º 177, enero 1972. <http://bit.ly/2BgLj4Q>.
- \_\_\_\_\_. “Heinrich Heine: La lucha contra lo imposible”. *Claudia*, n.º 138, noviembre 1968. <http://bit.ly/2MCQQaU>.
- \_\_\_\_\_. “Mirarse a fondo”. *Claudia*, n.º 158, julio 1970. <http://bit.ly/2OM1D5w>.
- \_\_\_\_\_. *La noche a la deriva*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- \_\_\_\_\_. “Las muertes”. *Obra poética*, editor Manuel Ruano. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2000, p. 37.
- \_\_\_\_\_. *Páginas de Olga Orozco*, editada por Cristina Piña. Buenos Aires, Editorial Celta, 1984.

- \_\_\_\_\_. “Percy Shelley: El apóstol seductor”. *Claudia*, n.º 153, febrero 1970. <http://bit.ly/2ON9vUI>.
- \_\_\_\_\_. *Poesía completa*, editada por Ana Becció. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Yo, Claudia*, editora Marisa Negri. Buenos Aires, Ediciones en Danza, 2012.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid, Alianza, 2014.
- Parodi, Florencia. “Las Orozco. Olga Orozco, poeta y periodista”. *Eterna cadencia*, 30 octubre 2012. <http://bit.ly/31hgKqd>.
- Serra, Alfredo. “Olga Orozco: vida de la poeta de las premoniciones funestas”. *Infobae*, 15, enero 2019. <http://bit.ly/31hgGGZ>.
- Shaw, Donald. “Orozco and Dalton”. *Spanish American Poetry after 1950: Beyond the Vanguard*, Suffolk, UK, Tamesis, 2008, pp. 74-115.



## Sobre las autoras y los autores

María Elena Legaz

Doctora en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Exprofesora titular de Literatura Argentina III y profesora del Doctorado en Letras e investigadora en esa universidad. Dictó cursos y conferencias en universidades del país y del exterior. Entre sus publicaciones, se destacan *La escritura poética de Olga Orozco: una lección de luz* (2010) y varios trabajos sobre Norah Lange: *Escritoras en la sala. Norah Lange: imagen y memoria* (2000), entre otros. Compiló, además, *Un tal Julio. Cortázar, otras lecturas* (1999), *Desde la niebla. Sobre lo autobiográfico en la literatura argentina* (2001), *Cercanías. Sobre literaturas del Mercosur* (2005), *Espacios y discursividades. Estudios críticos sobre literatura argentina y brasileña* (2008) y *Conflictos y utopías, Debates en la literatura y la crítica argentina* (2012).

Denise León

Doctora en Letras, profesora y licenciada por la Universidad Nacional de Tucumán, magíster en Lengua y Literatura y especialista de Gestión en Tecnologías Culturales. Investigadora adjunta en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Docente en la Universidad de Salta y la Universidad Nacional de Tucumán, Argentina. Ha publicado *Izcor. La vela encendida. Cinco relatos de mujeres que hicieron el shabat* (2002), *La historia de Bruria* (2007), *El mundo es un hilo de nombres. Sobre la poesía de José Kozler* (2013) y numerosos ensayos en revistas naciona-

les e internacionales sobre poesía, género y tradición judía en el siglo XX, así como sobre las relaciones entre literatura y enfermedad en los siglos XX y XXI.

### Inmaculada Lergo

Doctora por la Universidad de Sevilla, España. Licenciada en Filología Hispánica y Geografía e Historia. Miembro correspondiente de la Academia Peruana de la Lengua. Especializada en el ámbito de la poesía, las antologías y el canon literario. Autora de textos de creación. Editora en Point de Lunettes (Sevilla). Directora y colaboradora de revistas de ámbito nacional e internacional. Colaboradora externa de “Los Lunes” de *El Imparcial*. Entre sus publicaciones, se destaca *Olga Orozco: territorios de fuego para una poética* (2010). Jurado en diversos premios literarios, entre ellos el Premio Cervantes de literatura. Ha sido profesora de Enseñanza Secundaria y en la Universidad de Sevilla.

### Graciela Mayet

Doctora en Letras por Universidad Nacional de Córdoba y licenciada en Letras por Universidad Nacional del Comahue, Argentina. Profesora adjunta en Literatura Europea I y auxiliar docente en Teoría y Análisis de Textos I y II de esta universidad. Publicó *Aquellos tiempos en París* (2018) e *Intersecciones en la literatura europea* (2012), además de artículos y presentaciones en congresos sobre literatura europea, hispanoamericana y teoría literaria.

### Luciana A. Mellado

Escritora, docente e investigadora en la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, Argentina. Como crítica, publicó *Cartografías literarias de la Patagonia en la narrativa argentina de los noventa* (2015) y *Lecturas descentradas* (2018). Compiló *Máquina sur* (2013), *Patagonia se dice en*

*plural* (2015), *Patagonia literaria VI* (coed., 2019) y *La Patagonia habitada* (2019). Como poeta, publicó *Animales pequeños* (2014), *El agua que tiembla* (2012), *Aquí no vive nadie* (2010), *Crujir el habla* (2008) y *Las niñas del espejo* (2006). Codirectora del grupo Peces del desierto. Directora del Grupo de Investigación Culturas, Literaturas y Comunicación del Sur, de la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco.

### Daniel Mesa Gancedo

Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Zaragoza, España, y profesor titular de Literatura Hispanoamericana en la misma universidad. Ha publicado varios libros y numerosos artículos sobre Julio Cortázar, además de la monografía *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana* (2002). Ha colaborado en la edición de la poesía completa de Cortázar (2005) y editado los volúmenes *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha* (2006) y *Novísima relación. Narrativa amerispánica actual* (2012). Además, ha publicado varios ensayos sobre el poema extenso y sobre diarios hispanoamericanos.

### Jorge Monteleone

Escritor, crítico y periodista cultural. Investigador en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y docente en la Maestría de Escritura Creativa de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina. Dirigió el *Boletín de Reseñas Bibliográficas*, la revista de poesía *Abyssinia* junto con María Negroni y actualmente es secretario de redacción de la revista *Zama*. Publicó *El relato de viaje* (1998), *200 años de poesía argentina* (2010), *La Argentina como narración* (2012), *El fantasma de un nombre (Poesía, imaginario, vida)* (2016) y *El centro de la tierra (lectura e infancia)* (2018). Dirigió *Una literatura en aflicción*, volumen XII de

la *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, bajo la dirección general de Noé Jitrik, y publicó numerosos prólogos y estudios preliminares a escritores argentinos y extranjeros. Dirigió entre 2015 y 2018 el Festival Internacional de Poesía de Buenos Aires.

### Fabián Gabriel Mossello

Doctor en Semiótica por la Universidad Nacional de Córdoba. Magíster en Literaturas Latinoamericanas, profesor y licenciado en Letras Modernas por la misma universidad y especialista en Lectura y Educación por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Profesor de Semiótica Literaria, Crítica Literaria y Seminario sobre Géneros de Ficción y Cultura de Masas en la Universidad Nacional de Villa María, Córdoba, Argentina. Desde el año 1998, dirige proyectos de investigación dedicados a la literatura latinoamericana y a la creación literaria. Entre sus publicaciones se destacan: *Memoria e identidad cultural: construcción de identidades culturales a partir de procesos de escritura de ficción* (coed., 2007), *Literatura, ideología y sociedad* (2013), *Imaginarios literarios y culturales. Géneros y poéticas* (coed., 2010) *El discurso del policial. Reconfiguraciones del género en la sociedad contemporánea* (coed., 2014).

### Marisa Negri

Poeta y profesora de Castellano, Literatura y Latín, especializada en Educación por el Arte. Coordina desde 2010, junto a Alejandra Correa, el Festival de Poesía en la Escuela. Recibió la beca de investigación del Fondo Nacional de las Artes, Argentina. Ha publicado libros de poesía y didáctica de la literatura. En relación a Olga Orozco, antologó su poesía en *El jardín posible* (En Danza, 2009) y parte de su obra periodística inédita en *Yo, Claudia* (En Danza, 2012).

### Andrea Meador Smith

Doctora en Literatura Latinoamericana por la University of Virginia, Estados Unidos. Actualmente trabaja como Profesora de Estudios Hispánicos en la Universidad de Shenandoah (Virginia), donde da clases de literatura, cultura y lengua. Se especializa en la literatura y el cine de Sudamérica. Participa, además, en el consejo editorial de la revista *Miriada Hispánica* y ha publicado artículos y capítulos en otras revistas de la especialidad.

### Carlos Hernán Sosa

Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán, profesor y licenciado en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeñó como docente e investigador en esta última universidad y, actualmente, continúa con dichas tareas en la Universidad Nacional de Salta, Argentina, donde es profesor asociado responsable de la cátedra de Literatura Argentina. Además, es Investigador Asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Sus intereses en el campo de la investigación se circunscriben a la literatura argentina.

### Denise Daniela Vargas

Doctoranda en Letras con orientación en Estudios Literarios, desde 2015, con un plan de tesis sobre “Olga Orozco en narrativa”. Profesora en Letras por la Universidad Nacional del Sur, Argentina. Fue becaria de Iniciación a la Investigación para Alumnos Egresados por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de esa universidad. Como resultado de sus investigaciones, ha publicado numerosos artículos sobre la narrativa, dramaturgia y el trabajo periodístico de Olga Orozco en libros y revistas especializadas.

### Jorge Warley

Profesor de Semiología y Teoría y Análisis Literario, áreas en las que trabaja desde hace más de treinta años en el marco institucional de la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de La Pampa, Argentina. Se desempeña también como docente de escuela media y en la formación y capacitación de profesores de este nivel. Ha publicado libros y diversos artículos de su especialidad en la Argentina y el extranjero. Cuenta, asimismo, con una extensa carrera como periodista cultural. Entre otras obras, ha publicado *La cultura, versiones y definiciones* (2003), *Semiótica de los medios. Signo, representación, ideología, política* (2007), *¿Qué es la comunicación? ¿Qué son los medios de comunicación?* (2010) y *¿Qué es la semiología? Didáctica de los signos y los discursos sociales* (2011).



