

El Otro Lado como *Precursor Oscuro* en la Poesía de Olga Orozco*

Carlos Fernández González**

Hankuk University of Foreign Studies, Korea

Fernández González, Carlos (2015), "The Other Side as *Dark Precursor* in the Poetry of Olga Orozco"

ABSTRACT

This article presents a critical analysis of Olga Orozco's poetry, which could be characterized in general terms by the poet's permanent and consistent search for *otherness* as creative impulse, carried out through the implementation of very specific textual strategies and the reiterated use of recognizable thematic and conceptual constants. More explicitly, taking into account the poetic evolution of Orozco and her literary-historical context that was marked by the influence of surrealism, late romantic symbolism and Borges, this article – theoretically supported by Deleuze, Blanchot, Bachelard, Ricoeur and María Zambrano's reflections on poetic language– analyzes how the poetic mechanism of *repetition* results in the proliferation of manifold and diverse manifestations of the other side, which we identify as *dark precursor* (Deleuze) in the poetry of Olga Orozco.

Key Words: Olga Orozco, poetry, the other side, Deleuze, *repetition*, *dark precursor*

Thunderbolts explode between different intensities, but they are preceded by an invisible, imperceptible dark precursor, which determines their path in advance but in reverse, as though intagliated.

Gilles Deleuze (1968/1994, 119)

Dark precursors are those moments in a text which must be read in reverse if we are not to mistake effects for causes, as Freud does.

Ian Buchanan (2000, 5)

* This work was supported by Hankuk University of Foreign Studies Research Fund.

** Carlos Fernández González is assistant professor at Hankuk University of Foreign Studies, Korea (Email: cfernandezgonzalez@gmail.com).

IN PRINCIPIO: LO SAGRADO Y EL ORIGEN

En pocas obras como en la de Olga Orozco surge tan clara y necesaria la pregunta sobre el sentido, la utilidad y la eficacia de las palabras. La poesía de Orozco es el resultado de un proceso de sostén metódico, que es el acto de la escritura y la búsqueda o el intento continuo y denodado de adentrarse, a modo de experiencia relacionada con una percepción primigenia y vital, en un territorio de imágenes y significados que pueblan *el otro lado*, donde hay una existencia solitaria e innominada, pero no despoblada. La palabra poética es el vehículo que orienta el conocimiento de ese otro territorio, apareciendo entrelazada con instancias no verbales que, en cierto sentido, son previas a la orientación de la palabra en sí.

El marco en el que se desarrolla la poesía de Olga Orozco es el del ritual, la invocación, el ensueño, el viaje, el pasaje mental, todos procesos involucrados en la búsqueda de aquello que religiosamente denominamos *lo sagrado*. Este concepto, amplio, guarda un sentido místico, de profundidad histórica y literaria. Como señala Greta Rivara Kamaji (2003) a propósito de la relación del individuo con *ello*, “lo sagrado surge de nuestra angustia originaria –más bien se identifica con su experiencia–, de nuestra condición finita; así, lo sagrado es primario en el ser humano” (65). De este impulso originario, en el anhelo de alcanzar el sonido y la ruta primaria, surge la necesidad poética en la obra de Olga Orozco.

Ir hacia otro lado, y no cualquier lado, sino ir, realizar un movimiento, hacia *el otro lado*. De esta motivación emerge también su importante contacto con las corrientes surrealistas, que en el inicio de su obra se encuentran imbricadas con la orientación romántico-simbolista de las lenguas poéticas del Río de la Plata. Por esta doble operación, esotérica y literaria, existencial y poética, lo sagrado cobra valor: un viraje del sentido común e inmediato hacia el origen, el cual resuena siempre indeterminado. De este modo toma una orientación temporal, hacia el pasado profundo –en un sentido tanto histórico-filosófico como personal, dado que el sentimiento del tiempo, sea referido a la infancia, lo antepasado o la muerte, se hará portentosamente presente estableciendo un juego entre conceptos, prácticas y memoria individual–, donde el ser se encuentra, después de un arduo trabajo, con la divinidad: “la aparición de lo divino requiere una condición previa que la posibilita: lo sagrado. Lo divino puede aparecer una vez que se ha preparado su espacio, es decir, lo sagrado” (Rivara Kamaji 2003, 65). En el amplio y poblado espacio de lo sagrado se difunde la palabra poética impulsada y latente de Olga Orozco, en busca de la divinidad, casi siempre

esquiva, negada o enmascarada (Torres de Peralta 1987; Rolle-Rissetto 1993).

El hombre, mirado sin ver, como señala María Zambrano, percibe en el principio de las cosas que lo rodean un misterio incommensurable, de ahí la necesidad de discernir y de establecer diferencias a medida que el misterio es sondeado. La divinidad viene a explicar, a instaurar el fundamento y a ordenar el mundo de la naturaleza: “La presencia de los dioses pone en cierta claridad la diversidad de la realidad ya existente desde el mundo sagrado más primitivo y paradójicamente permite que vaya surgiendo el mundo profano” (Zambrano 1993, 42). El mundo que deriva de aquella expresión del pensamiento y de la intuición es el de la división, el de un cierto distanciamiento, el de la conciencia: la separación de las cosas, su nombre y su misterio, un ir desde el mundo profano al de la materia intacta, hacia aquello que alguna vez careció de nombre y que de alguna manera sigue ofreciéndose como un resto, en un claro de misterio.

Se trate de hechos, de cosas o de seres (infancia, ensueño, visión), en el asomo del otro lado en la poesía de Olga Orozco hay una diferente configuración de la vida: “La magia y el mito no están ausentes [...], porque cuando considera que magia, esoterismo y tarot ‘son manifestaciones de un deseo de cambiar las imposiciones de la realidad, de incidir sobre ella o desentrañarla por otros caminos que tampoco coinciden con los de la lógica’, agrega que ‘son como la intuición poética, un modo de leer en la página en blanco, de convertir la oscuridad en otro sol’” (Legaz 2010, 109). Este paralelismo es una constante de su obra. Un ir hacia otro lado que se refleja en las imágenes vertiginosas, en los recursos anafóricos, en las paronomasias y en el resto de repeticiones que otorgan *estructura* a sus textos y *trama* a su obra; un ir hacia otro lado por medio de una escritura con mínimas fisuras estilísticas que excluye sistemáticamente el uso de una métrica establecida o de la rima de sílabas, pero que por su insistencia y consistencia conceptual permite reconocer una obra que re-clama otra realidad, otra presencia, a la vez que la temeraria prueba de verdad que esa realidad desvelada encierra. Porque este empeño en descubrir implica un riesgo, un riesgo sublimado: la locura, o la muerte.

LAS MANIFESTACIONES DEL OTRO LADO

El acto de recurrir a esa otra latencia, distinta de la convencional e inherente a la “metafísica del deseo” (Escaja 1998, 2010), adopta sin duda muchos y muy diversos enfoques que Orozco resume en algunos

de sus libros y que se manifiestan sobre la uniformidad estilística de sus poemas. Desde el trabajo con la distancia y las criaturas que habitan ese segundo lado, en el libro *Desde lejos*, pasando por el juego existencial y literario de *Las muertes* o los diferentes rituales de conocimiento de *Los juegos peligrosos*, a los contactos con la naturaleza distinta del ser humano en los *Cantos a Berenice*, la obra de Orozco entraña aspectos en que *lo otro* surge para producir las mismas búsquedas y las mismas respuestas, pero a través de perspectivas múltiples.

Este modo de proceder se organiza en torno a un conjunto de estrategias textuales y de constantes temáticas y conceptuales que orientan el movimiento hacia el territorio *otro*, configurando en el proceso un territorio *nuevo*: la infancia, lo onírico, lo esotérico, la naturaleza o los seres innominados constituyen elementos relativos a una poética de lo mismo que deviene en método y en *repetición*. Esta eficaz conjunción de elementos verbales y no verbales nos devuelve una y otra vez a ese *otro lado* que, de acuerdo con la hipótesis de Deleuze, actuaría como “precursor oscuro” en la poesía de Orozco:

Repetition is the power of language, and far from being explicable in negative fashion by some default on the part of nominal concepts, it implies an always excessive Idea of poetry. The coexistent levels of a psychic totality may be considered to be actualised in differentiated series, according to the singularities which characterise them. These series are liable to resonate under the influence of a fragment or ‘dark precursor’ which stands for this totality in which all the levels coexist: each series is therefore repeated in the other, at the same time as the precursor is displaced from one level to another and disguised in all the series. It therefore does not belong to any level or degree. (Deleuze 1968/1994, 291)

Uno de los gestos de la repetición asumidos por Olga Orozco es el de la constante búsqueda de un modo de trascender hacia el tiempo y el espacio *increados*, escapando en dirección hacia un mundo de lo múltiple por la vía del ritual. En una entrevista realizada por el escritor Jorge Bocanera, describe, develando cierto método y a la vez cierto ámbito y estado poético, tres elementos del origen descritos en tres piedras que no deja de tocar mientras escribe y que actúan como fuente de radiación: una de San Luis (donde nació su madre), otra de Sicilia (donde nació su padre) y, finalmente, una tercera piedra negra que le regaló un niño del que estuvo enamorada cuando tenía seis años: “Yo siento a las piedras, las siento latir como si tuviera un corazón de pájaro en la mano” (Orozco 2011). Así, la escritura crea un tercer espacio en el camino que separa

una realidad dada de la otra, el espacio del pasado perdido, el espacio extrañado, donde, como señalaría Freud, se produce el trauma y el tiempo de la repetición. Y esta búsqueda, de acuerdo con la descripción de Paul Ricoeur, es mucho más que un juego dual de comparaciones por el que se inicia una metáfora, porque la causa última de lo poético es instaurar una simbología que permita la creación de un sentido como articulación de diferencias (Ricoeur 1976, 51). Hablamos de un lenguaje que, por permanente desplazamiento, es *en sí mismo*, más allá de cualquier traducción o nomenclatura de imágenes y tpos.

La *metáfora viva* surgida de la *tensión* entre las palabras, o entre su recorrido literal y su paralelo metafórico, señala Ricoeur (1976), es mucho más que una sustitución porque provoca la creación de un nuevo sentido: “a metaphor is an instantaneous creation, a semantic innovation which has no status in already established language and which only exists because of the attribution of an unusual or an unexpected predicate” (52). De allí surge la voluntad del lenguaje poético (el modo en que un lenguaje sustitutivo y retórico deja lugar a un lenguaje de búsquedas ontológicas), que anhela constituirse en vector portador de un valor de verdad: “A metaphor, in short, tells us something new about reality” (53). En la poética de Olga Orozco, este anhelo se manifiesta en sus tentativas de develamiento de una realidad expansiva que *prefigura* la otra, por mediación de la metáfora (Colombo 1983) y otros recursos textuales que “responden a la macroestructura semántica subyacente: la penetración de lo real en su dimensión metafísica” (Serra 1985, 101).

REPETICIÓN DE LO MÚLTIPLE: EL INESTABLE YO DE LOS SUEÑOS

El universo poético de Olga 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: el sueño, la infancia, la muerte, los antepasados o el mundo animal son algunos de los tópicos de la otredad en los que recalca la poesía orozquiana. La resultante concepción de la realidad y el mundo nos conduce a preguntarnos qué clase de imagen contenedora de múltiples metáforas contiene la poesía de Olga Orozco; es decir, ¿hacia dónde se orienta el lenguaje que elabora a través del eje surrealista-romántico tardío y del simbolismo, del que recoge la figura del poeta vidente de otros mundos?

Sin duda, por cierta liberación de lo onírico y la intención de fusionar palabra y vida (trascendiendo la representación, ampliando los límites de la percepción y asimilándola a una conciencia vital), la obra de Olga Orozco tiende un puente hacia el espacio poético abierto por el surrealismo, al establecer una tensión permanente entre los aspectos visibles de la realidad y el mundo que damos en llamar invisible. El aspecto existencial más cercano a *otra conciencia* es uno de los tópicos que entrañan un sistema relacional no instrumental del lenguaje: “Los diversos planos de la realidad, particularmente los que escapan a nuestras percepciones, pueden estar representados por las figuras de las máscaras, de los espejos y los sueños. En este último caso, pocas son las poesías de Olga Orozco en que no esté presente el mundo onírico” (Mayet 2008, 12).

El carácter onírico de la composición –desprendimiento de las referencias inmediatas, la construcción de una subjetividad hecha de extrañeza– retoma el ansia por el descubrimiento y la experiencia: “La poesía es una interrogación que se contesta con otra. Y no se llega a ese verbo primero, porque cuando se está cerca, se llega a la pregunta cuya respuesta es imposible porque está vedada de este lado del mundo. La pregunta, según Maurice Blanchot, es el deseo del pensamiento, y la respuesta es la desgracia de la pregunta” (Orozco 2011). De esa interrogación surge el *precursor oscuro* de la poesía orozquiana, la pieza que se repite con su arsenal de símbolos, anáforas y aliteraciones en reclamo del *otro lado*:

It is therefore by virtue of its entirely positive and ideal power that language organises its entire system in the form of a clothed repetition. Of course, it goes without saying that real poems are not supposed to be adequate to this Idea of poetry. In order for a real poem to emerge, we must ‘identify’ the dark precursor and confer upon it at least a nominal identity – in short, we must provide the resonance with a body; then, as in a song, the differentiated series are organised into couplets or verses, while the precursor is incarnated in an antiphon or chorus. The couplets turn around the chorus. (Deleuze 1968/1994, 292)

La pregunta por la poesía debería empezar y concluir en el caso de Olga Orozco por el tema del *yo* (Genovese 2001). Es el yo el articulador del sentido o aquel elemento que viste al lenguaje. En pocos poemas como en “Olga Orozco” (publicado en *Las muertas*, 1952) la orientación poética se vuelve tan claramente sobre sí misma –emulando el movimiento del lenguaje poético, asimilándose a su constante deslizamiento de singularidad– para verse, para duplicarse, para multiplicar su propia interpretación, nada menos que en la orilla misma de la muerte, contra

su espejo opaco y turbador. En torno al *yo* destella la oscuridad de algunos temas que son constantes signos de otredad en la poesía de Orozco:

Olga Orozco

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 sombra 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 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:
mi propia aparecida condenada a mi forma de este mundo.
Ella hubiera querido guardarme en el desdén o en el orgullo,
en un último instante fulmineo 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 aposento”.
(Orozco 2012, 101)

En este poema del *yo*, en este inclinarse en su propia voz, está el carácter y la forma que se establece por la enunciación de la palabra poética. El *yo* –el indeterminado, por lo múltiple, *yo* de la poesía– se vuelve sobre sí mismo, se abre realizando todo lo que la poesía de Olga Orozco ejecuta en su permanente despliegue de fórmulas. Utilizándose como propio símbolo, referencia e hilo de Ariadna, logra encerrar no precisamente las bases, sino la fuga de su propia poética. El *yo* del poema, en primer lugar, le habla a otro y ese otro es él mismo como otro en sí, porque siempre está el decir a *otros* y lo que *otros* han obrado. Y

esos *otros* son casi siempre porosos y más allá de toda determinación –de toda dominación–, dado que, como ella misma ha señalado, nombrar definitivamente significaría descubrir algo imposible de sobrellevar.

En “Olga Orozco”, el *precursor oscuro* de la obra orozquiana presenta los signos típicos que marcan la relación con la otra región que se compone de un viaje y de una visión: “animales extraños”, “sombras” y una “humareda distante” conforman la realidad de lo lejano y lo indeterminado. Estos signos, que no presentan una conformación definitiva y que son objetos de movimiento y transición –como lo es también el símbolo del viento en toda su obra–, constituyen marcas de la otra zona, *del otro* lado. Uno de los rasgos principales de la obra de Olga Orozco es el encuentro traducible en una misma experiencia del *yo* con *el otro* y con *lo otro*: espejo, muerte, sueño. Como señala Kamenszain (2012), en *Las muertes* “parece querer objetivamente desde el título mismo un asunto que les sucedió a los otros (referentes literarios, amigos o familiares) pero que, sin embargo, no deja de hacer resonar su cualidad traumática en el *yo*”. Esta dualidad yo-tú, “díada que trabaja con fuerza en toda la primera parte de la obra orozquiana” (xviii), plantea con insistencia la presencia del mundo maravilloso y metafísico y es lo que permite a la escritura de Orozco establecerse ante el espacio de lo múltiple.

UNA POESÍA QUE NO RECHAZA LA PRECARIEDAD DE LA VIDA

Olga Orozco ha organizado su poesía en torno a una razón específica, como un instrumento en sí mismo, en cuanto arte, y en cuanto arte como una forma de interrogación singular, que se ubica en el orden metafísico o como ejercicio místico. En este sentido comparte, en buena medida, las inquietudes de los grandes poetas del siglo XX, que han tratado de constituir la poesía en un arte que transgreda los formatos y los géneros para transformarla en una reivindicación de la experimentación, del sentimiento y del conocimiento, lo que le otorga un valor tan específico como difícil de definir y de realizar: “la experiencia mística es una experiencia de absoluta, por la que el hombre entra en la zona superior de su interioridad; la actividad poética, que se funda en aquella, es una experiencia relativizada, humanizada, por la cual una vivencia profunda y en esencia intransferible se encarna en palabra, se hace diálogo tendido a otros sujetos” (Maturó 2004, 53).

El acercamiento entre enunciación y enunciado, además de producir

la identificación que es intrínseca a la lengua poética, no deja de guardar otro desdoblamiento. Como recuerda la ensayista Gambetta Chuk (2006), “la lírica de vanguardia, a la que pertenece Orozco, tiende a separar la voz poética del poeta y, por lo tanto, la experiencia poética del sujeto lírico tiende a escindirse de una posible experiencia real autoral. Por su parte, la creación del ‘yo’ lírico que crea y se autonombra poeta en el poema, se desgaja en la ineludible otredad” (193-194). Condición misma de la poesía de Olga Orozco es su *otro yo*, el que se identifica con imágenes y símbolos que se aproximan al punto en que la lengua desborda su ámbito naturalizado e ingresa en el trance de la metáfora de resonancias para llegar al acallamiento ante lo insondable. Olga Orozco se propone hacer poesía de lo inefable y de este modo originar y presentar, como señalaba Ricoeur (1976), una nueva realidad: “would we have religious symbols if man had not given himself over to very complex, yet specific forms of behavior designed to invoke, implore, or repulse the supernatural forces, which dwell in the depths of human existence, transcending and dominating it? (57-58).

El eje poesía-religión implica necesariamente una relación con lo absoluto, con todo lo que ello tiene de hermenéutico, misterioso y fantasmagórico. De ello surge cierto rememorar del origen que de ningún modo significa una recuperación ideal o absoluta, sino una aproximación empapada de temor y temblor, lo que sitúa la poesía de Orozco en el orden del continuo movimiento bajo una situación de extrañamiento, que para el pensamiento gnóstico resulta de la separación original (Ramírez Arballo 2008, 27). La poesía de Olga Orozco porta dentro de sí el mito del paraíso perdido, así como la condición de necesidad en que se encuentra la vida humana. No obstante, esa condición no la conduce hacia un lenguaje embelesado por la abstracción; por el contrario, la lleva –como ocurre con toda la mejor poesía moderna– hacia un sentido físico y orgánico de la expresión. Esta tensión entre la existencia humana, limitada y menesterosa, comparada con la eterna sustancia del universo, puede leerse en el poema “Catecismo animal”, del libro *En el revés del cielo*, de 1987:

Somos duros fragmentos arrancados del reverso del cielo,
 trozos como cascotes insolubles
 vueltos hacia este muro donde se inscribe el vuelo de la realidad,
 la mordedura blanca del destierro hasta el escalofrío.
 Suspendidos en medio del derrumbe por obra del error,
 enfrentamos de pie las inclemencias, la miserable condición del rehén,
 expuestos del costado que se desgasta al roce de la arena y al golpe del azar,
 bajo el precario sol que quizás hoy se apague, que no salga mañana.

[...]

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. (Orozco 2012, 337, 338)

La unión de sentidos opuestos por vía del oxímoron es uno de los recursos de Olga Orozco para contener la dualidad, la paradoja, lo que está fuera de la serie, lo inclasificable. Hay una reivindicación modesta y a la vez orgullosa, una toma de posición a favor de la vida terrenal, no solo del sujeto sino también del orden general humano: la utilización del “somos”, extraño y errante, con que se inicia el poema, hasta la desaparición de lo más personal en el sujeto, así nos lo muestra. Y deja en evidencia, ante todo, la condición universal a la que tan atentamente se dedica la poesía: la condición de “precariedad”, señalada en el poema: la del tiempo destructor, la del tiempo inspirador.

DEL OTRO LADO DE LO SAGRADO

En el poema “Con esta boca, en este mundo”, que da título al libro publicado en 1994, la configuración de un territorio humano y otro sagrado aparece de modo directo (en realidad, en la poesía de Orozco, la repetición de sus declaraciones es notoria y desmonta el mito de la oscuridad de sus enunciados). Además, en este texto el yo lírico muestra dos de sus articulaciones principales: por un lado, una instancia de evocación y discurso dirigida a un *tú* que puede ir asumiendo diferentes máscaras (“verbo sagrado”, “poesía”), lo que pone también en evidencia la relación de contigüidad entre lo sagrado y lo poético; por otro lado, la repetición por medio del recurso anafórico, tal vez el procedimiento más litúrgico e invocatorio:

No te pronunciaré jamás, verbo sagrado,
aunque me tiña las encías de color azul,
aunque ponga debajo de mi lengua una pepita de oro,
aunque derrame sobre mi corazón un caldero de estrellas
y pase por mi frente la corriente secreta de los grandes ríos.

También se pone de manifiesto el valor equivalente de lo sagrado y del silencio, así como la sacralización “vana” de este:

Hemos hablado demasiado del silencio,

lo hemos condecorado lo mismo que a un vigía en el arco final,
 como si en él yaciera el esplendor después de la caída,
 el triunfo del vocablo, con la lengua cortada.

[...]

Nuestro largo combate fue también un combate a muerte con la muerte, poesía.
 (Orozco 2012, 389, 390)

De modo que la poesía es una suerte, pero una suerte de fracaso. Asimismo, el último enunciado muestra otro recurso corriente en el lenguaje metafórico orozquiano, de probable herencia romántica, que es el encriptamiento y la duplicación de la palabra clave: “combate a muerte con la muerte”, como “sombra de sombra”, lo que puede traducirse en un nuevo significado y en una aniquilación de la palabra: su fracaso.

Resuena en “Con esta boca, en este mundo” una probable respuesta o sobreimpresión de los versos de Alejandra Pizarnik (1962): “explicar con palabras de este mundo / que partió de mí un barco llevándome” (XIII). Maestra y discípula intentan explicar sus motivaciones. En Pizarnik, la palabra, cada vez más acotada, cede al mutismo (a la boca en silencio continuo, a la muerte); en Orozco, la palabra, que sella el carácter de su poesía, tiene sentido de lucha y agonía (“Nuestro largo combate fue también un combate a muerte con la muerte”), desastre mítico, del cual procede la condición humana. La argumentación orozquiana bien vale como explicación y, consecuentemente, como confrontación entre *muerte* (fijeza) y *continua agonía* (búsqueda). Así como para otros poetas el aspecto nuclear de sus poemas puede ser el verso, la rima, la prosodia o la imagen, en la obra de Olga Orozco este lugar lo ocupa sin duda la palabra, que constituye el punto vital de sus proyecciones y que puede transmutarse en resumen de su idea: “Las palabras son ese puñado de polvo que apenas permite atisbar lo invisible, relámpagos que iluminan por un instante lo oscuro” (Zabaljáuregui 1998, x).

Otra de las zonas que atraviesa la poética de Olga Orozco es la vinculación entre poesía e infancia. Como sabemos desde el Romanticismo, la presencia de la infancia refiere al tiempo de la inocencia y la otra vida, que resta en algún lugar y que la poesía recupera con la ilusión de volver a un momento indiviso y pleno. Y si en Alejandra Pizarnik cobra valor la imagen de *la niña muerta*, en Olga Orozco ocurre lo mismo con *la niña perdida*. Estas imágenes remiten tanto al relato biográfico como al tiempo mítico y se resuelven también en la lírica orozquiana. En su texto “Anotaciones para una autobiografía” leemos lo siguiente sobre su lugar de nacimiento y su primera infancia:

Toay es un lugar de médanos andariegos, de cardos errantes, de mendigas con collares de abalorios, de profetas viajeros y casas que desatan sus amarras y se dejan llevar, a la deriva, por el viento alucinado. Al atardecer, cualquier piedra, cualquier pequeño hueso, toma en las planicies un relieve insensato. Las estaciones son excesivas, y las sequías y las heladas también. Cuando llueve, la arena envuelve las gotas con una avidez de pordiosera y las sepulta sin exponerlas a ninguna curiosidad, a ninguna intemperie. Los arqueólogos encontrarán allí las huellas de esas viejas tormentas y un cementerio de pájaros que abandoné. Cualquier radiografía mía testimonia aún ahora esos depósitos irremediables y profundos. (Orozco 2012, 461)

Cualquiera de las imágenes que figuran en los poemas de Olga Orozco pueden remitirnos a esa geografía de la infancia, que no es otra cosa que la imagen construida por el Romanticismo inglés, que contiene la idea del niño (otro) que habita en el hombre (yo) y que lo acompaña para hacerse sentir, y en cierto sentido para dominar y tensionar su existencia, lo que nos habla de su carácter *precursor*: “La región ha dejado marcas de intemperie, supervivencia, invalidez, estoicismo y permanente combate con el tiempo y con el lenguaje. Su obsesión es la palabra, y, sin embargo, ésta da cuenta siempre de una derrota, derrota claramente filiada con el primer paisaje” (Battistón 2007, 206).

LAS FORMAS DE LA REALIDAD

Como resulta constitutivo de sus poemas, el tú es nombrado y evocado en un estilo indirecto que a su vez instaura un presente, que es la duración del poema. La rememoración y creación de otro espacio, en realidad, no deja de transferir un tenor vano y amargo por ser solo *lo que es*: ilusión, no obstante inevitable y necesaria. Este complejo mecanismo evocatorio asocia a la poesía con el paisaje primigenio. En el poema “Densos velos te cubren, poesía” subyace esta idea de natural asimilación entre el nacimiento, la poesía y lo maravilloso e ilusorio:

No es en este volcán que hay debajo de mi lengua falaz donde te busco,
ni es esta espuma azul que hierve y cristaliza en mi cabeza,
sino en esas regiones que cambian de lugar cuando se nombran,
como el secreto yo
y las indescifrables colonias de otro mundo. (Orozco 2012, 263)

Sucesivos enmascaramientos, transformaciones, paisajes en constante movimiento pueblan el espacio de los poemas, lo que también en buena

medida se asocia con las figuras de repetición, estableciendo una semántica de la aprehensión de las cosas y de la *mutación de lo real*. La realidad tiene tantos atributos como la persona humana; de esta semejanza –casi una rima temática– llegamos a la entidad animista de las cosas y del objeto del poema. La realidad, asimilada a lo humano, nos pone, circularmente, en el momento –en la edad y en la psiquis– de la mirada hacia lo sagrado desconocido:

¿De modo que la piedra húmeda no contiene agua
y el reflejo en el vidrio no traslada la escena al medio del jardín?,
¿que mi sombra no me precede ni me sigue sino que testimonia por la luz
y un hueso fosforescente no anda en busca de cenizas dispersas
para la fiesta de la resurrección?

Es posible, como todo prodigio al que deshojan las manos de la ley.

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 de un conjuro.

Pero es sólo un deseo sedentario, como fijar la luna en cada puerta;
nada más que un intento de hacer retroceder esas vagas fronteras que cambian
de lugar
–¿hacia dónde? ¿hacia cuándo?–
o emigran para siempre aspiradas de pronto por la fuga de la revelación
impenetrable.

Sé que de todos modos la realidad es errante,
tan sospechosa y tan ambigua como mi propia anatomía.

Digo que también ella ha llegado hasta aquí a través de otro salto feroz en
las tinieblas,
y guarda, como yo,
nostalgias y temores de faunas y de floras
como aquellas que trasplantó Hieronymus Bosch desde los depósitos del caos,
adherencias de nubes sobre las cicatrices de las mutilaciones,
vértigos semejantes a un éxodo de estrellas
y raíces tan hondas que sacuden a veces los pilares de este aparente suelo
y atruenan, con su ronco reclamo de otro mundo. (Orozco 2012, 220-221)

En este poema, “una defensa del sueño y de la imaginación”, el yo presenta su creencia, confrontativa y agónica: “Aunque el yo confiese

que intenta no negar la realidad empírica, resulta inútil cercenarla o anularla, porque descubre en ella una naturaleza semejante a la suya: ambigua, errática, mutable” (Legaz 2010, 194). La realidad no es más que otra de las meras articulaciones que surgen fugazmente del caos, y que a través de la poesía se intenta ordenar. Hay en la poesía de Olga Orozco una permanente alusión a la realidad convencional, la que se constituye, muchas veces, en una pobre y sin embargo sagrada manifestación de lo verdaderamente real –que es lo indecible e inalcanzable–, cuando no en un reflejo degradado de la otra existencia: “La voz poética atestigua el acto de la creación del Demiurgo, quien genera una realidad reseca y yerma en la que el ser humano ha de resistir separado de la sustancia divina. Es decir, el mundo como entidad material es un fracaso porque se encuentra atado a la contingencia y la devastación” (Ramírez Arballo 2008, 28). El yo poético de Olga Orozco, agónico, compuesto de deseo, siempre tiende a transmigrar, a transformarse, a ser, por obra de una epifanía, otro.

DISCÍPULA DE BORGES

En la poesía de Olga Orozco predomina la idea del sueño como un desdoblamiento de la realidad o, también, como un eco de procedencia indeterminada. La lectura de Borges y sus metáforas simétricas, que señalan la presencia de una realidad en escalas, como en la realización de un gran sueño del que somos su versión más banal e imperfecta, tuvo una influencia marcada y específica sobre la obra lírica de Olga Orozco. De hecho, la idea del pasado, o de otro tiempo, se refiere a una situación de anacronismo de la existencia propia en el presente, reproduciendo uno de los tópicos presentes en la obra ficcional y ensayística de Borges.

La obra de Olga Orozco constituye, por el tipo de paradigma que delinean sus imágenes –idea simbolista del poeta como nexo con otros mundos, guiado por la experiencia metafísica y la libertad formal propuesta por las vanguardias de principios del siglo XX–, un intento de aproximación al reino del cual el sujeto queda excluido o expulsado. Este puede componerse de un *nosotros* o de un *yo* múltiple que se refiere a un *tú* cambiante. De la multiplicidad de imágenes o, dicho en otros términos, de la imaginación aplicada, surge una poesía de *tensión* en busca de nuevos resultados, de nuevas muestras acerca de aquello que se encuentra velado. El yo desgarrado, sumergido en las cuestiones del misterio, se halla dentro de un orden argumentativo y conceptual. Idea y ejecución mantienen una dialéctica

que produce un orden discursivo, el cual mantiene la elipsis propia de la poesía y filtra una prosa extensiva que sostiene la cohesión de las imágenes. En una entrevista, Olga Orozco (1994) se refiere a este criterio de razón organizativa de su poesía, reconociendo una “estructura muy rígida” y una “arquitectura muy acabada” en sus poemas, 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. Nunca un elefante levanta una pestaña ni sucede ese mundo de cosas” (Orozco 1994, 12). No estamos, por lo tanto, ante una poesía que establezca asociaciones de superficie o que sea proclive a los cambios de intensidades, y mucho menos al pastiche o a las rupturas de estilo.

En un ensayo dedicado a Borges, puede rastrearse el tipo de idea y figuración que Olga Orozco tenía sobre el autor. El Borges que Orozco interpreta y sigue como guía es el constructor, el arquitecto que plasma paradojas y metáforas siempre explicitadas por una argumentación, mucho más que por la combinación experimental de las palabras: “Borges dice que hemos soñado el mundo como algo resistente, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo, pero que hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso” (Orozco 2012, 476). Este discurso, que gira en torno a la dubitación de la existencia de la realidad y del sueño como la arquitectura de un simulacro, le da un orden racional a la poética de Olga Orozco, aunque muy lejos se encuentra esta razón de ser positivista. Más bien al contrario: el orden que sigue a la realidad ordinaria contiene las posibilidades de la expansión onírica de las imágenes.

La refutación del orden real convencionalmente dado funciona a través de la organización de otras posibilidades. Una de las vías fundamentales de este procedimiento es la imaginación, tal como la describió Bachelard (1942/1999): “The imagination is not, as its etymology suggests, the faculty for forming images of reality; it is the faculty for forming images which go beyond reality, which *sing* reality. It is a superhuman faculty” (16). Esa forma de *cantar* no es más que un vocativo poético respecto de lo que siempre está, estuvo y estará (y su manifestación, más allá de toda ubicación espacial y temporal), que se cuelga por las hendiduras del tiempo y que no tiene otra causa que su misma realización o integridad. ¿Por qué? Porque es, como señalaba Blanchot (1971/1997) en referencia al inicio del arte, la diferencia misma del ser respecto de las cosas lo que lleva a experimentar como falta la relación con el orden natural: “Everything forces us to think that latent man always felt himself infinitely

weak in everything that made him powerful, either because he sensed the essential lack –which alone enabled him to become something completely other– or because, in becoming other, he experienced as a mistake everything that led him to fail what we call nature” (5). La carencia misma, el desgarramiento, la separación, la parte que permanece en blanco en el lenguaje, aquello que lo desborda y a la vez le da poder, es lo que lo vuelve hacia detrás de sí mismo y más lejos de sí, lo que lo impele a vislumbrar una cadena de posibilidades en los intersticios del orden sólido de la realidad.

En el poema “El revés de la trama”, publicado en *Mutaciones de la realidad*, esa constante paradoja que proponen el yo y el lenguaje en cuanto a su orden, ubicación o mensurabilidad evidentemente explosiva, y sea pequeñísima o inabarcable, sea interna o externa, propone una especie de irreductibilidad, porque la materia ilusoria y a la vez física creada por el lenguaje es tan necesaria, y acaso tan inevitable, como peregrina e inútil:

Mi cabeza es estrecha,
pero guarda recintos capaces de albergar varias ciudades en su frágil desván.
Mis manos no consiguen apresar las visiones que pasan por mis ojos
ni mis pies tocan fondo en la hirviente cantera de mi corazón.
¡Y qué feroz fisura entre mi lengua y cualquier laberinto del lenguaje!
Casi todo mi ser es invisible;
plegado en una brizna,
sumergido hasta el limo en la inconmensurable pequeñez. (Orozco 2012, 258)

En este momento el yo objetiva un *tú* al que denomina “existencia”, una especie de límite agónico que no se puede decir y que también obliga a la desmesura, a la proliferación inefable de la lengua, como para suturar esa fisura de la lengua imposible de restituir. Es un texto de la constitución mínima, o nimia, del yo, pura precariedad, hasta el desmentido de toda posibilidad de existencia real:

Te vuelves contra mí,
te eriges en guardiana de un sagrario que alejas de mis pies,
me arrebatas en un negro huracán donde se quiebran las tablas de la ley,
y me dejas en vilo, suspendida en el borde de la orfandad y la catástrofe,
mientras se precipitan al vacío, desplegando en la nada sus telones,
escenas y territorios desprendidos del revés de mi trama.

Todo es posible entonces,
todo, menos yo. (Orozco 2012, 259)

FINAL: EL YO DE LOS OTROS

Entonces, para qué, qué sentido, acaso inmediato y a la vez último, tiene la imbricación de imágenes y símbolos con que la poesía de Olga Orozco engalana la musicalidad del lenguaje y la verdad inabarcable de los sentimientos; para qué y, también, cómo, esa constante invocación de *lo otro* en *el otro lado* despierta a la intuición y, si no a la modificación de la realidad, sí a su absolución, a su subordinación a la importancia de la duda y de formas solitarias y veladas:

¿Acaso no encontramos lo perdido oculto en los confusos inventarios del mundo,
aun en los relatos de las nubes y en los tatuajes de las piedras, sin haberlo buscado?
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 abrazó en la noche más hostil del invierno.
(Orozco 2012, 457-458)

Se trata evidentemente de un encuentro con otros seres y otras cosas que el arte del lenguaje intenta plasmar como experiencia y comunicación. Y es también un ejercicio hermenéutico en el que siempre hay un pasado que excede lo temporal y nos ubica en las claves múltiples en que lo sagrado se manifiesta o ha dejado su impresión: “Thunderbolts explode between different intensities, but they are preceded by an invisible, imperceptible *dark precursor*, which determines their path in advance but in reverse, as though intagliated” (Deleuze 1968/1994, 119). Por eso, como instancia mística y ritual, de invocación para abrir la aparentemente infranqueable estructura de la realidad, la poesía de Olga Orozco tal vez sea un proceso de escritura onírico en cuanto que ello la aloja en el sustrato más laxo de la conciencia, para producir signos e indicios, y se desdobra ella misma en otredad, pasando a ser un yo errante y metafísico:

La poesía orozquiiana es metáfora de ensoñación y ceremonial iniciatorio. Porque de esa correspondencia en la energética onírica, despunta el concepto de “soñar despierta”, en una especie de ensueño dirigido del que está consustanciada su escritura. En este aspecto, podría decirse que el ensueño opera como un precipitado calórico al viejo estilo de los alquimistas, con su atamor cósmico, sus retortas del arte espagírico que mueve los líquidos universales y salamandras multicolores, para poner en ejecución un magma de transmutación de los elementos: el refundido de la noche, la amalgama del amor, la presencia de la muerte y, por sobre todas las cosas, la idea

de la infinitud de Dios, “recogiendo en todos sus pedazos”, una dimensión que por su carácter es inabarcable en el tiempo. (Ruano 2000, xiii)

Para obtener esta amalgama, Olga Orozco realiza un prodigio de imágenes que, en su recurrencia y confluencia, resultan en un producto plástico, múltiple y articulado como un organismo vivo. Su obra poética alcanza lo que Bachelard, en cierta medida, había postulado en *El agua y los sueños*: que cada imagen, que remite a una instancia primigenia y original, reclama su forma, y que esa forma debe ser la que se requiere en el tiempo adecuado, la necesaria, y que en eso consiste el arte de tramalarlas y darles existencia. Porque la construcción armónica de los símbolos que dilatan los nervios principales y pueblan la imaginación humana se consigue, dice Bachelard (1942/1999), de una manera tan trabajosa como la empleada por una planta para obtener un carácter nuevo: “Many attempted images cannot live because they are but formal play, because they are not really adapted to the matter they are to adorn” (12). El proceso de concentración y connotación de la poesía sobrepasa los términos ordinarios del lenguaje. La extracción simbólica que alcanza Olga Orozco es, como diría Ricoeur, un complejo tramado de unión entre *bios y logos*, experiencia y palabra.

REFERENCIAS

- Bachelard, Gaston(1999), *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*, 3rd ed., E.R. Farrell(trans.), Dallas, TX: The Dallas Institute Publications (Obra original publicada en 1942).
- Battistón, Dora Delia(2007), “Olga Orozco: mirar el mundo desde la región,” *Annuario: Revista de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa*, Vol. 8, pp. 199-207.
- Blanchot, Maurice(1997), *Friendship*, E. Rottenberg(trans.), Stanford, CA: Stanford University Press (Obra original publicada en 1971).
- Buchanan, Ian(2000), *Deleuzism: A Metacommentary*, Durham, NC: Duke University Press.
- Colombo, Stella Maris(1983), *Metáfora y cosmovisión en la poesía de Olga Orozco*, Rosario: Cuadernos Aletheia de Investigación y Ensayo, Grupo de Estudios Semánticos.
- Deleuze, Gilles(1994), *Difference and Repetition*, P. Patton(trans.), New York, NY: Columbia University Press (Obra original publicada en 1968).
- Escaja, Tina(1998), “La posible aproximación a lo indecible: metafísica del deseo en la poesía de Olga Orozco,” *Hispanic Journal*, Vol. 19, No. 1, pp. 33-47.
- _____(2010), “Metafísica del deseo en la poesía de Olga Orozco,” en Inmaculada Lergo Martín(ed.), *Olga Orozco: territorios de fuego para una poética*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 261-274.
- Gambetta Chuk, Aída Nadi(2006), “Olga Orozco: palabra y otredad,” *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, Vol. 6, pp. 191-199.
- Genovese, Alicia(2001), “Poesía y posición del yo: Juan L. Ortiz, Juan Gelman, Olga Orozco,” *Hispanamérica*, Vol. 89, pp. 15-28.
- Kamenszain, Tamara(2012), “Prólogo,” en Olga Orozco, Ana Becció(eds.), *Poesía completa*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, pp. x-xvi.
- Legaz, María Elena(2010), *La escritura poética de Olga Orozco: una lección de luz*, Buenos Aires: Corregidor.
- Maturo, Graciela(2004), *La razón ardiente: aportes a una teoría literaria latinoamericana*, Buenos Aires: Biblos.
- Mayet, Graciela(2008), “El sueño en la poesía de Olga Orozco,” *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, Vol. 14, Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3760/pr.3760.pdf
- Orozco, Olga(1994), “Entrevista a Olga Orozco: boca que besa no canta,” entrevista de María del Carmen Colombo, Patricia Somoza y Mónica Tracey, *Último Reino: Revista de Poesía*, Vol. 22-23, pp. 12-13.
- _____(2011), “Olga Orozco: hechicera de la memoria,” entrevista de Jorge Boccanera, *El jardín posible/Olga Orozco*, disponible en <http://eljardínposible.blogspot.kr/2011/02/olga-orozco-hechicera-de-la-memoria.html>
- _____(2012), *Poesía completa*, Ana Becció(ed.), Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- Pizarnik, Alejandra(1962), *Árbol de Diana*, Buenos Aires: Sur.
- Ramírez Arballo, Alejandro Arturo(2008), “Augurio y melodía: estilo profético y salmódico en la poesía de Olga Orozco,” *Divergencias: Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, Vol. 6, No. 2, pp. 25-31.
- Ricoeur, Paul(1976), *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*, Fort Worth, TX: Texas Christian University Press.
- Rivara Kamaji, Greta(2003), “Al principio era el delirio... Reflexiones en torno a lo sagrado y lo divino en la filosofía de María Zambrano,” *Signos Filosóficos*, Vol. 5, No. 9, pp. 61-79.
- Rolle-Rissetto, Silvia(1993), “La búsqueda de Dios en la poesía de Olga Orozco,” *Alaluz: Revista de poesía, narración y ensayo*, Vol. 25, No. 1-2, pp. 3-36.
- Ruano, Manuel(2000), “Prólogo,” en Olga Orozco, *Obra poética*, Caracas: Ayacucho, pp. xii-xx.
- Serra, Edelweis(1985), “Exploración de la realidad y estrategia textual en la poesía de Olga Orozco,” *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 14, pp. 93-101.
- Torres de Peralta, Elba(1987), *La poética de Olga Orozco: desdoblamiento de Dios en máscara de todos*, Madrid: Playor.
- Zabaljáuregui, Horacio(1998), “Prólogo,” en Olga Orozco, *Relámpagos de lo invisible. Antología*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. ix-xx.
- Zambrano, María(1993), *El hombre y lo divino*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Article Received: 2015. 08. 20

Revised: 2015. 10. 25

Accepted: 2015. 11. 02