



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

HACER EL COSTADO DEL MUNDO:

UN ESTUDIO SOBRE EL ESPACIO EN LA POESÍA DE

OLGA OROZCO

Tesis

que para optar por el grado de:

Maestra en Letras (Letras Latinoamericanas)

presenta:

NALLELY YOLANDA SEGURA VERA

Tutor: Dr. Enrique Flores Esquivel

Entidad de adscripción: Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

México, D.F., abril de 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Mi casa es la que nunca termina de llegar.

Olga Orozco

não queria fazer uma leitura

equivocada

mas todas as leituras de poesia

são equivocadas.

Angélica Freitas

A mi madre, que me enseñó la fuerza, el baile, la poesía y las palabras.

A Edith, mi hermana, mi cómplice.

A mi padre, que me enseñó los libros.

A Susana López, por la rebeldía que me enseñaba sin que lo supiéramos.

A Cecilia López Badano, mi maestra siempre.

A Laura Wittner, Clara Muschiatti,

Cristina Macjús y María Folatelli,

por Buenos Aires.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a la Universidad Autónoma de Querétaro y a la Universidad Nacional Autónoma de México, mis dos casas, por la generosidad y el abrigo que encontré en ellas.

A mi asesor y al doctor Noé Jitrik por la guía y libertad que me concedieron para realizar esta investigación.

A la coordinación del Posgrado en Letras, sobre todo a la maestra Brenda Franco, por su apoyo invaluable en todo momento.

A la doctora Florencia Garramuño, por el recibimiento y la lectura, y por su disposición a tender puentes. A la doctora Ute Seydel, por el conocimiento compartido, por la lectura atenta y por los trabajos que sigan. A la doctora Irene Artigas, por hacerme recordar todo el tiempo por qué vale la pena estudiar esto. A la doctora Angélica Tornero, porque me hizo repensar muchas veces mi manera de entender las cosas. Al doctor Israel Ramírez, amigo entrañable y maestro excelente. A mis maestros de Querétaro, el doctor Gerardo Argüelles, el doctor David Miralles, por lo mucho que me fueron ayudando a formar la investigación que ahora se cristaliza.

A toda mi familia. A la memoria de mis abuelas y de mi abuelo, a la de mi tía Juana que con sus crucigramas me enseñó lecciones que no he terminado de aprender; a la tía Nadina y al tío Alfredo por estar ahí en los momentos más difíciles. A mi tía Rosa y mi tía María Elena.

A mis amigas y amigos de Querétaro, de siempre; a mis compañeras y compañeros del posgrado, por todo lo que me enseñan y lo mucho que compartimos. A las personas maravillosas que conocí en Buenos Aires, a la gente del SLAM. A las y los amigos que encontré a mi vuelta. Gracias por estar, por las sonrisas, por no dejarme sola entre tanta turbulencia.

ÍNDICE

Certificados de residencia en la tierra	6
Esa generación inexistente.....	11
La raíz está en otro sitio	16
El fondo de todo, un jardín: Olga Orozco y otros poetas.....	19
Los poetas de los lares.....	33
Topologías de la angustia.....	35
¿Qué es el espacio?.....	38
Los tipos de espacio.....	42
Sobre el espacio literario	46
El centro de orientación del espacio.....	51
Para mirar el reverso de las cosas.....	54
La arquitectura del misterio: puertas, ventanas, muros	56
“Como una llaga en las tinieblas”: espacio, amor y muerte	66
<i>Desde lejos</i> : espacio, tiempo y abrigo familiar	66
La muerte y la espacialidad	68
La madre que deja la casa.....	71
El sitio de los que se van.....	72
Los territorios del amor.....	78
El lugar de la máscara frente al espejo.....	84
La estatua de sal: cicatrices del destierro	94
“Sol en Piscis”: morir desde muchos sitios.....	96
El cuerpo, ese <i>museo salvaje</i>	99
El corazón como orilla.....	113

Para clausurar la estancia.....	115
Conclusiones.....	119
Bibliografía.....	123

CERTIFICADOS DE RESIDENCIA EN LA TIERRA

Olga Orozco escribía frotando un par de piedras con la mano izquierda mientras en la derecha sostenía la pluma que, una y otra vez, repasaba los versos ya escritos, tachaba, borraba, agregaba palabras en esa caligrafía apretada tan acorde a su poesía repleta de imágenes. Esas piedras eran su anclaje con la realidad, el lugar en donde ‘hacía pie’ y mediante el cual se conectaba con los sitios natales de su madre y su padre: un pedazo portátil de espacio, de casa propia para llevar, amuleto contra el miedo.

Pensar así en Orozco, como la figura que paradójicamente se aferra a lo desprendido de la tierra, puede ser una buena imagen para empezar este trabajo: la poeta que busca y se mueve al tiempo que lleva consigo misma el sitio propio. Mujer extrañada ante el mundo —y en el mundo— cuya investigación poética encuentra anclaje en aquello familiar que luego de mirarse tantas veces termina pareciendo extraño, ominoso. De niña, exigía a su abuela que le firmara certificados de residencia en el planeta tierra¹: forma de asentarse y dejar constancia de existencia que desde ese momento formará la base de su confianza en la palabra como manera de asir y asirse. Criada en el entorno pampeano, concretamente en el pueblo de Toay, del que más tarde saldría, esa niña que era Olga Orozco creció rodeada de magia y esoterismo, quizás por ello su vuelta poética a la infancia tiene esos mismos matices. Los nueve libros de poesía que ella publicó en vida, más el aparecido póstumamente, van dejando claro el retrato de la poeta en búsqueda y sus oscilaciones. A los veintiséis años publica su primer poemario, *Desde lejos* (1946) que “ya nos habla del último” (Kamenszain, Prólogo 7) y su tono es casi el de una mujer anciana que posee múltiples secretos. En adelante, su obra estará asentada sobre los andamiajes de ese lenguaje cuidado y llevado al límite de la extensión: versos muy largos y poemas de muchos versos, una prolongación de la palabra en la búsqueda de la infinitud. Lindstrom reconoce esta secuencia unificadora a partir del sitio de la enunciación:

El texto orozquiano ha podido mantenerse en su forma reconocible a lo largo de casi cuarenta años, y absorbiendo las modificaciones [...] porque encarna la noción

¹ Consta así en el texto que Gelman escribiría en Página 12 tras la muerte de la poeta. En la misma edición, María Moreno habla del “Certificado de Poderes contra la Angustia y que podía ser reclamado a las tres de la mañana” que Orozco “expedía” constantemente a Alejandra Pizarnik para paliar sus miedos en los momentos más difíciles de sus depresiones. (Moreno) (Gelman)

del yo poético como invocador, el individuo encargado de llamar a los habitantes del mundo material para percibir y establecer un contacto con «otro reino». (766)

Para ella, pues, es esta habilidad de cruzar fronteras gracias al lenguaje, a la palabra como elemento mágico capaz de poner en contacto dos (o varias) realidades, la que puede servir como hilo conductor, lo que sin duda se muestra de principio a fin de la producción orozquiana.

Aparte de esta idea, las reflexiones de Guillermo Sucre en torno a Vicente Huidobro me permitirán aquí aclarar ciertos aspectos que considero útiles para echar luces también sobre la poética de Olga Orozco. Para él, el creacionismo del poeta chileno implica no un sometimiento a la realidad, sino la postulación de un mundo que “se construye de manera paralela [al real]” (94) y en ese sentido no se dispone según las reglas lógicas: “Si el poema es el reino de lo inhabitual, ello se logra a través de elementos habituales, aun con las cosas cotidianas que todos manejan” (94). De tal suerte, la poesía construye en sí misma un mundo y “las imágenes tenderán a organizarse como un verdadero sistema” (95). En Orozco, como se irá viendo, es posible rastrear una suerte de universo que se configura a lo largo de toda su obra y permanece constante y coherente, de forma que las regiones que mediante ésta podemos conocer embonan incluso si se contrastan poemarios cuyas fechas de publicación se separan por décadas.

Lo mismo que Sucre afirma para Huidobro puede decirse sobre Orozco: “si la poesía se proyecta hacia el mundo no es para hacer un recuento, mucho menos un inventario, de la realidad. Los elementos de su poesía no sólo tienden a ser rituales por su continuada reiteración; también parecen ser emblemáticos”. (95) Sin duda, la argentina comparte con el chileno esta concepción del poeta como mago creador y el sentido ritual del instante poético que a su vez proviene en sí del entendimiento del papel del poeta que continúa en la vanguardia y la posvanguardia latinoamericanas; la búsqueda de la unidad perdida y la comunidad con el infinito que aparece constante en el movimiento del XIX se hará patente, una vez más, en ambos poetas; mientras en Huidobro el espacio mostrado en el poema es más un “espacio sideral” (92) que hace que el espacio en blanco predomine en el poema para presentar una “ráfaga de infinito” (92), en Orozco habremos de notar justo el procedimiento contrario: sus versos de muy largo aliento, a veces de hasta cuatro líneas, parecen querer llenar la página para dejar la menor cantidad posible de zonas en blanco, éste es ya en sí mismo un gesto de apropiación del espacio gráfico concordante con el espacio que se crea mediante el lenguaje: su universo está absolutamente poblado; mediante lo repleto habrá de

mostrar de otra manera el infinito: como un continuo de lugares cuyos límites no se alcanzan a vislumbrar.

El universo verbal creado por el yo lírico tiene dos salidas: por un lado, acierta en evidenciar lo que no puede comunicarse: las palabras, los espacios habitados, rodean un espacio fundamental, primigenio, que sería el de la unidad perdida, el centro de la unión de Dios y sus criaturas, al que no puede llegarse mediante las palabras. El lenguaje funge así como la delimitación que nos permite su conocimiento, aunque sea en forma de ausencia. Mediante la palabra mágica, Dios es invocado constantemente, pero su presencia nunca llegará al poema, lo que se encuentra en éste es el templo vacío, el lugar sagrado desde el que la voz poética hace las veces de sacerdote. “Sabemos que las palabras que leemos no son el poema, sino el revés de un silencio cargado de palabras” (Chirinos 73): este silencio es, pues, el del vacío primordial, cargado de palabras en la medida en que es la totalidad misma, cuya comunicabilidad es imposible. Hay a lo largo de la obra orozquiana una sensación de algo fugaz, que se escurre entre las manos del poeta y que, por tanto, escapa a toda intención de nombrarlo.

Por el otro lado, este habitáculo poético es también la verificación permanente de la confianza en el lenguaje, sólo mediante él es posible para el yo lírico crear el universo al que nosotros, lectores, accederemos convocados: el texto, sugiere De Certeau, sería una habitación a la que se nos invita a entrar para habitar; Heidegger, por su parte, dice que: “En la cercanía de la obra, pasamos a estar donde habitualmente no estamos” (Arte Espacio 62), ésa es, me parece, la propuesta de la poética orozquiana interpretada en términos espaciales; por otro lado, sigo a Chirinos cuando dice que:

La desconfianza frente al valor del signo pone nuevamente en escena el conflicto entre palabra y cosa, resolviéndolo del modo más expeditivo: si no hay ningún vínculo entre ellas, entonces ambas son susceptibles de ser creadas como “objetos” por medio de la escritura. Pero a la vez ambas están amenazadas de muerte: en cualquier momento pueden desaparecer y volver al silencio al que las condena la borradura (201).

En ese sentido se postula esta precariedad del signo y la palabra poética: sus posibilidades creativas están surcadas por la posibilidad, siempre constante, de su desaparición. No obstante, esta

amenaza latente se encuentra reducida por la confianza en el poder del conjuro, evidenciada en *Los juegos peligrosos*², de donde extraemos el siguiente fragmento de “Para destruir a la enemiga”:

Nómbrela con el nombre de lo deshabitado.
Nómbrela con el frío y el ardor,
con la cera fundida como una nieve sucia donde cae la forma de su vida,
con las tijeras y el puñal,
con el rastro de la alimaña herida sobre la piedra negra,
con el humo del ascua,
con la fosa del imposible amor abierta al rojo vivo en su costado,
con la palabra de poder
nómbrela y máatala (JP 137)³.

Aquí el nombrar implica cumplir con el hechizo que culminará en la muerte de la otra. Debe notarse que a la enemiga no se la llama con un nombre propio, sino con todos los que conforman la enumeración; esta ausencia de una palabra para referirse a ella implica, si se atiende a esta relación de la magia y el verbo, una cancelación de su existencia, que se vuelve huella, pues más abajo en el mismo poema extiende que ella será “una descolorida cicatriz cuyos bordes se cierran donde se unen las aguas,/ pero pueden abrirse en otra herida, adonde nadie sabe” (138) y que “asumiste su nombre con el tuyo, con los nombres vacíos”. Ese nombre, que no puede decirse si se quiere llevar a cabo el conjuro, se encuentra internalizado en quien demanda el hechizo, que por ello mismo resulta también modificado. Más adelante volveré a estas nociones respecto al espacio y la forma en que éste se genera y modifica a partir de la palabra que lo nombra, por ahora basten como esbozo sobre el que iremos volviendo a lo largo del recorrido.

Así, la caminata está orientada con observaciones como las de Campanella, quien afirma que en la obra orozquiana

aparecían ya ciertos rasgos característicos de una particular visión del mundo — melancolía, a veces angustiante, delirio, nostalgia de seres y cosas llegados desde un paisaje de contornos geográficos auténticos pero, por momentos, irreconocible,

² Cuya relación con la magia ha sido constantemente marcada. Nicholson, por ejemplo, señala que estos poemas “se basan mucho más fuertemente que los otros poemas del corpus de Orozco en la repetición, la rima, los ritmos hipnóticos, y la aliteración. Además de ello, las porciones de los poemas imitan en cierta medida un rito real de la brujería” [“they rely much more heavily than do other poems of Orozco's corpus on repetition, rhyme, hypnotic rhythms, and alliteration. More over, portions of the poems imitate to some degree an actual rite of sorcery” (158) (En adelante, en tanto no se aclare lo contrario, la traducción es mía)]. No obstante, debe recordarse que la misma Orozco indicó, en más de una ocasión, que esta preocupación por la magia y la brujería son temas que después irá dejando de lado.

³ Como los poemas se analizarán sin seguir un orden cronológico, indico con siglas el poemario al que pertenecen. Todas las citas provienen de la *Obra poética* (2012). DL: *Desde lejos* (1946); M: *Las muertes* (1952); JP: *Los juegos peligrosos* (1962); MS: *Museo salvaje* (1974); CB: *Cantos a Berenice* (1977); MR: *Mutaciones de la realidad* (1979); ND: *La noche a la deriva* (1983); RC: *En el revés del cielo* (1987); EB: *Con esta boca, en este mundo* (1994); y UP: *Últimos poemas* (2009).

delirante y opresivo. Mundo perdido de la infancia, en el que Olga Orozco busca, esperanzada, un refugio, aunque ya desde entonces ese refugio aparezca como intangible y hasta letal. En ese juego de la memoria por rescatar del olvido el mundo desvanecido del pasado, se tornan imperiosas la búsqueda de su identidad y la inquietud metafísica por encontrarse a sí misma más allá del tiempo histórico —aún antes del tiempo— y de la muerte (249).

Consciente, pues, de que un estudio del espacio implica también una separación artificial de esa otra noción fundamental que es el tiempo, la disección realizada tiene la intención de dar cuenta del fenómeno espacial como proyección de las preocupaciones de la poeta referidas a su posición como ser viviente y ejecutante del mundo. Para ello, he decidido configurar el trabajo de la siguiente manera: en un primer momento, esbozaré brevemente una revisión crítica en torno a las lecturas realizadas hasta ahora sobre Orozco, en el entendido de que el diálogo que aquí estableceré tiene que ver con la problematización de pensar la voz de esta poeta a partir de una visión generacional que, hasta ahora, parece haber dejado algunos huecos en su interpretación. Incluyo algunas ideas que, como una constelación, pretenden proyectar la lectura que realizo hacia el panorama de la literatura argentina contemporánea y, en un aspecto más general, hacia el campo poético latinoamericano. Me interesa aquí dejar esbozadas las conexiones que nos darían la posibilidad de entender a Olga Orozco en un contexto amplio, a partir de los diálogos que se establecen, o pueden establecerse, entre ella y otros autores circundantes, pues considero que los tópicos que hemos decidido abordar ahora cobran validez y relevancia cuando se colocan en perspectiva abierta hacia otras voces que circundan la de nuestra autora. Este último apartado no tiene, en ningún sentido, las intenciones de agotar las posibilidades interpretativas ni de realizar un estudio exhaustivo de tales relaciones, antes al contrario, pretende apenas señalar puntos hacia los cuales se podría continuar esto que ahora propongo.

Enseguida, me pareció prudente incluir un apartado dedicado a las consideraciones teóricas respecto al espacio como categoría, a partir básicamente de las nociones respecto a la habitabilidad, la angustia y la vivencia del sitio propio.

Luego de ello, iremos hacia el análisis de la poesía orozquiana propiamente dicha, para el cual parto de las disecciones realizadas en los trazos arquitectónicos que aparecen en el universo poético: puertas, ventanas y muros como posibilidades de espaciamiento que van develando el sentido oculto en las zonificaciones. Después, nos aproximaremos a la manera en que las relaciones familiares y amorosas van configurando los espacios visitados y vivenciados por la voz poética.

Hacia el final, iremos hacia el tema del cuerpo, punto fundamental en el recorrido, pues éste es anunciado como primera espacialidad, como inicio del ‘aquí’ es; creo, la posibilidad desde la cual se abre la conexión de la poeta con su universo. Voy pues, de lo macro a lo micro, del mundo al cuerpo, en un camino en que todo el tiempo se realizan digresiones, idas y vueltas cuya intención es ir mostrando cada vez que sea posible y necesario las conexiones, los puntos de contacto, las imágenes que se reelaboran.

Quizás en más de un momento pueda parecer que me desvío del tema principal del espacio hacia otros; al final he querido indagar en esa unión inextricable entre poesía, sujeto lírico y espacio y, sobre todo, hacer una lectura que dé cuenta del conjunto de una obra a partir de ese hilo conductor, más que hacer una mera descripción de los elementos espaciales presentes en ella. En ese sentido, esta tesis no es una tesis sólo sobre el espacio, sino sobre la forma en que el espacio y otros tópicos de la poesía orozquiana pueden entenderse de manera relacional.

Comienzo la exposición hablando sobre algunos abordajes críticos en torno a la autora de *Museo Salvaje*.

ESA GENERACIÓN INEXISTENTE

La clasificación y la inserción de esta autora dentro de las letras hispanoamericanas resultan conflictivas pues, si bien se ha asociado a lo que se conoce como generación argentina del 40, las reflexiones en torno a ésta no resultan del todo suficientes para explicar la obra de Orozco. Dentro del grupo (que en realidad nunca se conformó como tal) se hallan escritores tan disímiles como Jorge Bosco, Eduardo Molina, Juan Rodolfo Wilcock, Aldo Pellegrini y Alberto Girri. Entre sus características se señala que “presenta[n] en su escritura rasgos propios del neorromanticismo, como el tono elegíaco y nostálgico, la elección y el abordaje de determinados temas (el recuerdo o la ausencia del amor, la infancia, la tierra natal), el desinterés por la innovación formal y una actitud de revalorización de lo nacional” (Risco). Al respecto, la misma Orozco dice:

César Fernández Moreno fue uno de los que le dieron al grupo el nombre de Generación del 40. Para mí no existió realmente porque —aclaro que yo no espero que una generación tenga que constituir una escuela— era algo homologado por cosas ajenas a una tendencia determinada. Todos éramos muy distintos, teníamos formaciones muy diferentes. (Travesías 25)

Pero la idea de una Generación del 40 puede problematizarse en varios otros niveles. En efecto, Fernández Moreno fue el primero en hablar de esa serie de poetas como conjunto; sin embargo, la publicación en la que se refiere a ellos es de 1943, fecha en la que Orozco, si bien ya había publicado algunos poemas, no tenía ningún poemario en circulación: *Desde lejos* apareció hasta 1946.

Ya mucho después, tanto Eduardo Romano como Noé Jitrik se referirán a este grupo de autores cuestionando su posicionamiento político y su compromiso con la época. Dice Romano:

Los poetas de la llamada «generación del 40» son quienes, en esa difícil coyuntura, que muy pocos intelectuales argentinos denuncian, y ante el resquebrajamiento de toda imagen orgánica del país, recurren a una pose espiritualista y aristocratizante. Los que eluden la grave crisis nacional refugiándose en una Argentina segura, «anterior». Los que se vuelven «nostálgicamente hacia un pasado marcado por la serena hegemonía de la clase terrateniente lamentando luego su impopularidad, como si no fuera también consecuencia de su renuncia y si una especie de desgracia fatal»⁴ [...]. Los del 40 fueron, en conjunto, la transcripción poética de la mala conciencia burguesa que, abjurando de la tradición yrigoyenista, se alió al lenguaje de la oligarquía latifundista. Es notable cómo ese giro, reverencial y retrógrado, porque desconocía los mejores hallazgos del sencillismo o de la vanguardia anteriores, fue considerado seriedad, gravedad, por ciertos críticos. [...] El aspecto literario de su pretensión restauradora fue el mentado neorromanticismo de sus obras. Adherir a una estética prestigiosa y caduca era tanto como involucionar hacia la prestancia agropecuaria del país. Asustados por la crisis, renunciaron estos poetas a sus orígenes y eligieron modelos seguros, a nivel estético y político-social (160-161)⁵.

A la severidad de estos juicios, añade una lista cuyo afán taxonómico no se cumple del todo en nuestra autora:

Estos poetas configuraron una retórica a partir de su deserción personal. Optaron por reinscribirse en un pasado prestigioso, en lugar de asomarse al vacío, y lo hicieron de diferentes maneras, algunas de las cuales es ilustrativo enumerar:

- 1) Utilización de formas tradicionales, como el soneto [...].
- 2) Preocupación por lograr un clima o lograr un tono serio, solemne [...].
- 3) Contemplación iluminada de la realidad natural, en calma y armonía [...]. Tal iluminación garcilasiana del mundo, propia de un momento de auge imperial y no de crisis y sometimiento, muestra la desnudez del artificio. La Argentina sin sombras, idílica y ordenada que cantan no es la que viven, sino otra, a cuya evocación se entregan. Para ello les sirve un modelo inmediatamente anterior, maestro en ese tipo de escenografías: el Carlos Mastronardi de *Luz de Provincia*, poema en el cual recurre catorce veces el sustantivo “luz”. El campo aparece allí dotado de virtudes regeneradoras. [...]

⁴ El entrecomillado proviene de Halperin Donghi, Tulio, *Argentina en el callejón*. Montevideo, Arca, 1964.

⁵ Para entender las complejidades del contexto social ante el cual se demanda la participación de este grupo de poetas como agentes políticos, consultar el propio texto de Romano.

- 4) Nostalgia del pasado, de la niñez, del tiempo perdido [...] El motivo de la infancia, de estirpe romántica, ha sido reconocido como relevante en esta poesía. Es, en verdad, la contraparte del sentirse arrojados a una realidad que los aplasta sin que tengan medios, o los busquen, para enfrentarla. La infancia es otro bastión de seguridad en su retorno hacia atrás [...]. Pero la infancia es, sobre todo, la dimensión del mundo resuelto, organizado por los adultos para que el niño se limite a incorporarse. Esta seguridad absoluta, que ellos persiguieron, denodados, nunca más nítida que en la niñez. De ahí la recurrencia e importancia del motivo.
- 5) Actitud peticional de permiso o de ayuda indeterminada [...]
- 6) Recursos expresionistas, y en especial impresionistas, les sirvieron para confundirse miméticamente con la naturaleza (161-168).

Si bien la preocupación formal en Orozco es innegable, no puede pensarse en ella a partir de formas tradicionales, pues justamente el verso libre y muy largo es uno de sus rasgos característicos. La preocupación por el ritmo se halla pero va encaminada a generar la musicalidad del rito, de la repetición y la aliteración del conjuro, y no la cadencia de poemas medidos.

La infancia y la contemplación de la naturaleza aparecerán, como veremos, a lo largo de toda su obra, pero con un sentido contrario al que propone Romano, pues sus imágenes distan mucho de la claridad y de la vuelta a un “mundo resuelto”: todo es una duda porque incluso el pasado infantil resulta doloroso e incomprensible cuando se mira desde diferentes edades. No hay, tampoco, confusión *mimética* con la naturaleza aunque, como explicaré más adelante, sí cierta diseminación del yo en diferentes zonas y espacios fuera de él mismo.

Jitrik va en el mismo sentido que Romano:

La generación del 40 dio muestras estimables de capacidad expresiva; mostró al igual que los ultraístas que saber decir es un requisito indispensable del oficio, pero impuso actitudes o, mejor dicho, implantó estados de ánimo que a fuerza de ser imitados pudieron ser juzgados como elusivos en relación con los imperativos de la realidad. Lo cual es grave desde el punto de vista de la evolución de la poesía argentina, pues si hubieran roto el epigonismo y hubieran tratado de romper el creciente encerramiento, acaso habrían ayudado a resolver muchos de los problemas que parecen ahora difícilmente solucionables. Estaban en el momento justo para enfrentar una fuerte tendencia disgregante y la acentuaron; asumieron los caracteres negativos del proceso y los interiorizaron; se aplacaron sus ímpetus orientando sus energías tan solo a las satisfacciones formales, a la idea refulgente de que en ellos residía la poesía y que eso bastaba (215).

Ahora la “revalorización de lo nacional” que antes leímos en palabras de Risco queda entredicha con esa ausencia de anclajes con la realidad argentina que Romano y Jitrik señalan. Es cierto, pues, que en la poesía de los autores agrupados bajo el mote de “generación del 40” no se encuentran referentes “reales” inmediatos y que, en ese sentido, puede pensarse como una falta de

compromiso político que, no obstante, como el propio Jitrik reconoce, no demerita sus logros poéticos. A esta visión, sin embargo, pueden oponérsele tanto las declaraciones de Orozco. En *Travesías*, la autora de *Mutaciones de la realidad* expresa:

[La política] ahora ocupa un lugar importantísimo en mi vida, un lugar muy primordial, pero no así en mi poesía. No es porque no la haya contaminado, yo creo que la posición de uno se ve entre líneas también, aunque no esté explícitamente dicha. No creo que sea una obligación estar levantando banderas como creen muchos. Opino que el primer compromiso de la poesía es consigo misma [...]. Desde la Guerra Civil Española, mi posición fue francamente de izquierda (87-89).

Y tal vez sea así, entre líneas, como pueden reconocerse trazos de denuncia social a la manera que Chirinos señala en su análisis de “Sol en Piscis”⁶, perteneciente a *Los juegos peligrosos* (1962), que

admite una lectura política y profética de la situación argentina de los años 60 y 70: la tragedia de los desaparecidos, el silencio que rodea la verdad acerca de los más horrendos crímenes, el miedo de aceptar las pruebas más obvias, el temor a pensar en las muertes que pesan como un fardo en la conciencia, conducen a la hablante a una demanda por la canción como reclamo ante la coerción impuesta por el silencio. La sumaria que supone la segunda estrofa revela la azarosa existencia de dicha canción («Es un grito de naufragos que las aguas propagan borrando los umbrales para poder pasar»), pero no nos revela ninguna palabra de la canción misma. De modo semejante, las preguntas de la tercera estrofa tienen como única respuesta el silencio. El reclamo por la palabra exige su angustiante búsqueda («Escarba, escarba donde más duela en tu corazón»); pero, aun cuando su hallazgo no signifique necesariamente la posibilidad de formularla, la sola formulación de esa imposibilidad es ya la expresión del canto que el poema mismo revela (187).

Chirinos continúa el análisis con otro texto, extraído ahora de *Mutaciones de la realidad* (1979) coincidente con las fechas de la Última Dictadura Cívico-Militar Argentina (1976-1983). Vale pensar que desde la perspectiva de Chirinos este juego con el silencio como forma de defensa y recuperación de los valores sociales adquiere las dimensiones políticas que para Orozco serían inconscientes.

Otro de los tópicos comunes a la hora de hablar de la autora es el surrealismo⁷ al que se le asocia frecuentemente pues durante las primeras décadas de su producción hubo una fuerte tendencia a éste por parte de otros poetas. Sin embargo, dice ella: Yo no me noto una influencia surrealista. Cuando se formó el grupo surrealista en Buenos Aires yo permanecí al margen. Sólo colaboré con ellos en traducciones. Los frecuentaba por amistad [...] Creo que tengo influencia de los antecesores del surrealismo, de esos en los que ellos mismos reconocen elementos emparentados o

⁶ Desde otra perspectiva, volveré a este poema en otro momento.

⁷ Para una revisión, sintética pero esclarecedora, sobre el surrealismo en Argentina, ver el texto de Miguel Espejo, donde sobre Orozco se lee: “Estrictamente, no puede decirse entonces que haya sido un miembro del grupo surrealista argentino, pero su inclinación por ver la otra faz del mundo, el uso de analogías contrastantes y la fascinación por los sueños, la lleva a ser considerada de manera natural y, en el mejor sentido, una camarada de ruta” (79).

afines. En primer lugar, yo nunca pude hacer automatismo (que es una condición básica) aunque después se hayan desprendido del él (Travesías 34).

Y, en efecto, no puede hablarse de surrealismo en su poesía aunque es evidente un onirismo que la surca entera. “Lo que Orozco comparte con el surrealismo es un asombro en relación con el descubrimiento del inconsciente” (Kamenszain, Prólogo 7). Más que desde la forma, la adhesión viene con la idea de la ensoñación como posibilidad de conocimiento, más enraizada en el romanticismo que en la vanguardia encabezada por Breton a principios del XX.

La voz de Orozco aparece también muy frecuentemente, y no sin razón, vinculada a la de Alejandra Pizarnik. Entre ellas hubo una complicidad que excedía los límites de la poesía. Orozco se convirtió en la madre literaria de Pizarnik e incluso, tras el suicidio de ésta en 1972, fue ella quien se encargó, junto con Ana Becció, de organizar y compilar los poemas que aquella dejó inéditos. La amistad y los diálogos establecidos entre las poetas y sus obras es, sin duda, tema bastante rico que no podré abordar acá pues ello me obligaría a desviar el rumbo. Hacia el final del estudio, retomaré tangencialmente la cuestión para mostrar algunos lazos que se pueden observar a partir de las ideas sobre el espacio en ambas. No obstante, me gustaría enfatizar que las búsquedas formales de Pizarnik y Orozco, si bien comparten ciertos rasgos en algunos momentos, no permiten colocarlas dentro del mismo grupo; sí hay ciertos diálogos, pero ellos culminan siempre en respuestas distintas⁸. Mientras Pizarnik apuesta por la brevedad en muchos puntos, Orozco va siempre encaminada hacia el verso muy largo, la repetición y el rito.

El posicionamiento de Olga Orozco respecto a las lecturas hechas sobre ella es claro: “No me gusta andar todavía por el mundo de la mano de Enrique Molina y de Alejandra Pizarnik. Para perderme en el bosque me basto sola, cantando o llorando, pero sola.” (Márquez), expresó en una entrevista, simultáneamente como reclamo y como petición que parece no haber sido del todo escuchada por la crítica. ¿Quién es esta poeta en el panorama latinoamericano? Las relaciones indudablemente existen, pero también hay ciertas particularidades de acercamiento al mundo y al poema que son las que revisaremos.

⁸ Un excelente estudio comparativo Pizarnik-Orozco es el realizado por Sarah Martín López. También Kamenszain analiza brevemente esta relación en el prólogo a la poesía completa de Orozco.

Roxana Páez parece tener las mismas dificultades críticas cuando aborda a Juan L. Ortiz y Francisco Madariaga, pues señala igualmente que en los trabajos sobre ellos es común esta asociación con la generación del 40, que también a ella se le muestra como problemática. Cuando piensa en el surrealismo argentino, Páez señala que

Los cruces del movimiento [surrealista] son tantos que han permitido siempre la acotación tangencial, aunque sea al pasar, de su parentesco. Algunos críticos han advertido sobre la poca gravitación del movimiento en la Argentina. Esto es admisible si se piensa en epígonos directos. Pero al mismo tiempo, desde la primera vanguardia (si bien por lo general a través de procedimientos de otras que fueron asimiladas por el surrealismo) hasta la actualidad, el diálogo con el surrealismo en combinación con otras tradiciones latinoamericanas ha producido poéticas absolutamente singulares. Son las relaciones tangenciales con el surrealismo, las que suscitan algunas de las producciones más interesantes de la literatura argentina vinculada con esa tendencia estética, extensiva no sólo a Francisco Madariaga, sino también a aspectos de Julio Cortázar, Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Néstor Perlongher, César Aira. Mientras que, como seguidores directos, son insoslayables los nombres de Aldo Pellegrini, Enrique Molina [...]. Se podría decir que en Argentina no se puede hablar estrictamente de movimiento surrealista. En la poesía latinoamericana, Eduardo Milán observa que hay «surrealismos individuales, miradas surrealistas, oídos surrealistas» (68-69).

Guardo para el final la nómina de autores aquí presentada, me quedo con la idea que supone una inexistencia del surrealismo argentino como tal. En efecto, en el caso de Orozco, como ya vimos, lo que hay es una presencia de elementos oníricos asumidos como posibilidad de conocimiento, pero es más profundo donde debe buscarse el abrevadero.

LA RAÍZ ESTÁ EN OTRO SITIO

Si, como vemos ahora y verificaremos más adelante, las influencias de Orozco no están en el surrealismo, cuando se va hacia el romanticismo y a los autores con esta tendencia aparecen imágenes más nítidas sobre su búsqueda. En el momento de dilución de la confianza en el conocimiento mediante las ciencias exactas lo que se conserva es “la esperanza de un conocimiento absoluto” (Béguin 27) que nuestra poeta retomará una y mil veces como hilo conductor: no perderse en la ausencia de sentido, recurrir a la palabra poética como forma de respiración artificial de Dios, quien no está muerto sino que late en todos los sitios al mismo tiempo. La palabra surge

acá como la repetición del acto inicial de la creación: hablar (poetizar) sobre el mundo es formarlo y dotarlo de sentido. “La misión de la poesía es recrear el lenguaje primitivo, restituir en su integridad la contemplación *asombrada* y la primera *presencia de las cosas*” (Béguin 83). De modo que la poesía es, primero para los románticos y luego para nuestra autora, un traer-aquí en el que se vuelven a configurar las cosas y se dotan de nuevos significados, como más adelante veremos. La confianza en el lenguaje no es sino el último intento por aferrarse a una forma de conocimiento, de asir en él la existencia de lo eterno (eso eterno que tiene muchos nombres, como versa el epígrafe del *Rig Veda* que abre *Los juegos peligrosos*), presentificación de la verdad, intento por alcanzar la unidad de aquello que está fragmentado, por reestablecer la circularidad de lo dividido: los románticos “tratarán de explicar el proceso mismo de la evolución cósmica como el camino de retorno a la unidad perdida” (99). Más adelante veremos que en Orozco aparece esta misma noción⁹.

La vuelta al romanticismo y a la búsqueda de conocimiento y revelación por medio de la poesía puede quizás explicarse a partir de los convulsos años de la primera mitad del siglo XX. Si el desencanto había estado ya presente en los románticos, es hacia este momento que se acentúa después de la Primera y Segunda Guerras Mundiales y con la paulatina disolución de ideas como la comunidad y el progreso. En este momento de precariedad, que tan bien anuncia Jean Luc Nancy cuando habla de la pérdida de sentido que se encumbra a partir de la noción de caos, en oposición al orden del mundo que generaba confianza y posibilidades de significados únicos, lo que parece quedarle a los poetas es el intento de encontrar sucesión de sentidos mediante la palabra, erigirla a ésta como la única esperanza incluso si lo único que se logra mostrar con ella es la ausencia (la *presencia de la falta* que revisamos abajo). Lo “romántico como actitud de espíritu” (Safranski 14) que se sumerge y luego resurge en diferentes momentos, así como afirma Novalis citado por Safranski: “En cuanto doy alto sentido a lo ordinario, a lo conocido dignidad de desconocido y apariencia infinita a lo finito, con todo ello romantizo” (15) Romantizar: a veces certeza, a veces duda con forma de afirmación, siempre un medio nostálgico de aproximarse a la esperanza del encuentro con el otro y con la divinidad.

⁹ “Es víspera de Dios/ está uniendo en nosotros sus pedazos” (JP 156) se lee en el poema que retomamos en el apartado “Una máscara frente al espejo”.

Si el rescate del romanticismo en América Latina tuvo que ver en un primer momento con la conformación de Estados nacionales y formación de identidades, mientras la noción de comunidad va desvaneciéndose en el panorama, cerca de la segunda mitad del siglo XX surgirá este llamado “neorromanticismo” que, más que un movimiento como tal, me parece una tendencia que asienta sus raíces en la pregunta sobre el individuo en relación con lo eterno, la unicidad de la cual él se piensa fragmento. “Es también una continuación de la religión con medios estéticos” (Safranski 15), justo como la propia Orozco afirmaría: “mi religión está hecha de pedacitos, de muchos relámpagos, no tiene ningún nombre. No tengo un dogma sino partes de religiones. De todos modos creo que Dios es uno y que al final del camino hay un Dios que tiene muchos nombres. Y los dogmas desaparecen” (Travesías 162): una religión, pues, ecléctica y, para decirlo más exactamente, poética; gracias al rito de la palabra que no se sujeta a las convenciones puede accederse a la iluminación.

Señala oportunamente Genovese que:

El de su poesía no es un simple y desprestigiado yo romántico, al que generalmente se deshistoriza y se desconecta de la posterior experiencia surrealista y, por lo tanto, de las vanguardias. Se ha dejado de ver al romanticismo como fuerza rupturista que funda la poesía moderna, como señalaba Octavio Paz, y que significa la irrupción de la heterogeneidad en la lengua poética (la mezcla de géneros; la inclusión de la prosa, de la lengua coloquial; la disolución del ideal clásico de belleza). Se ha dejado de ver en el yo romántico la exploración de esos «nuevos estados de tensión de la mente humana» que en una época prefreudiana exploraban los poemas de Blake o de Rilke o de Wordsworth (92).

Siguiendo esta aclaración tenemos entonces una imagen más clara respecto a los diálogos establecidos entre la poética orozquiana y el surrealismo y el romanticismo: no es en ningún sentido mera copia o imitación doctrinaria, al contrario, la apropiación de rasgos y preocupaciones de ambos movimientos redundan en la generación de un universo propio que se encuentra en retroalimentación constante con la situación de la poeta en su entorno y su momento histórico.

EL FONDO DE TODO, UN JARDÍN: OLGA OROZCO Y OTROS

POETAS

Dice Adolfo Castañón que mientras Europa es gramática y Asia es semántica, América ha de entenderse como sintaxis: relación. Desde esta perspectiva, me gustaría pensar a Olga Orozco en la situación latinoamericana, más, como ya he dicho, en forma de constelación que permita ver los puntos de contacto entre su poética y otras circundantes; establecer líneas y divergencias para sugerir formas de pensarla a partir de ellas. No pretendo en ningún sentido realizar análisis exhaustivos; al contrario, quiero esbozar apenas las conexiones, dejar cabos sueltos para construir en otro momento, en otra investigación, nuevas madejas. Más que comprensión, pregunta abierta: ¿cómo y desde dónde la voz de Orozco se conecta y se separa de otras, más o menos contemporáneas en el continente? Con el riesgo de una lectura, como todas, sesgada por los temas que acá me ocupan, quiero proponer una serie de nombres, escenarios y poemas con los que podrían establecerse diálogos. “El poema visto como piedra estriada, constelación, tejido, red, posee un repertorio de asociaciones o maneras de ser visualizado que lo vuelven abierto a los entrecruzamientos, irreductible a lo unívoco” (Genovese 56). Sigo este comentario y lo extiendo a la idea de la poesía en general, y en concreto a los surcos que se marcan en los trabajos de la autora de *Desde lejos*. No estoy sugiriendo relaciones intertextuales en cada caso, tampoco necesariamente influencias o lecturas mutuas; pienso sí, en ciertos procedimientos, en ciertas formas de abordaje poético de la condición del mundo y el panorama cultural que lleva a todos estos autores por caminos medianamente cercanos en más de un punto. Tampoco hago una búsqueda sistemática o metódica: busco ahora apenas la proliferación de nombres y atmósferas que me permitan *abrir* la lectura que realizamos.

Es difícil, si no imposible, pensar en una imagen de conjunto de la poesía latinoamericana que sirva para agrupar todas sus expresiones; puede, en todo caso, pensarse en cierto *tono*, como lo ve Genovese:

es la voz que adquieren las palabras, su modulación, su relativo desplazamiento del significado crudo o de diccionario. Implícito en el tono, a veces se puede identificar el volumen o la entonación de la voz: el grito de la consigna política (como en el ejemplo de Lamborghini); la risa abierta, espontánea, o la más cerrada del sarcasmo (como en Thénon); la voz apenas audible del susurro (Ortiz) o la más neutra de una

conversación o un modo de la reflexión (Alberto Girri). El tono es un lugar de cruce, una intersección entre la secuencia de palabras y la emoción. El tono produce la fantasmización o subjetivización de las palabras (57).

Y es a partir de este *tono* que me gustaría pensar a Olga Orozco en su relación con otros: en ciertas similitudes reconocibles pero no necesariamente obvias. Hacia arriba, habría que pensar, por supuesto, en la influencia de los grandes: el Neruda de *Residencia en la tierra*¹⁰, Vallejo, Huidobro... Del primero, la poetización del entorno, la generación de un paisaje latinoamericano con sus matices; del segundo, la conciencia dolorosa del mundo, esa *exposición a los relámpagos de Dios*, para emplear una imagen heideggeriana; del tercero, la libertad verbal, la independencia, que también y, en otro sentido, ha sido heredada desde Girondo. Este último, recordemos, ofrecía su casa para las reuniones con los entonces poetas jóvenes. Norah Lange aparece también, por supuesto, en esta estampa: ambos más como elementos en torno a los cuales se forma un círculo que como influencia neta: si acaso hay un eco de ellos, éste es el de la conciencia respecto al lenguaje y la actitud vital ante la poesía.

Olga Orozco nació en 1920, el mismo año de nacimiento de Idea Vilariño, Eliseo Diego, João Cabral de Melo Neto y Mario Benedetti. Figuras todas ellas disímiles pero sin duda con un sitio bien ganado en el panorama poético del siglo XX. Quizás pensar en ellos como diferentes polos de una época nos ayude a trazar mejor el escenario. Ésta ya no es la época del empoderamiento de las voces poéticas femeninas que antes tuvo lugar con Storni, Agustini y Juana de Ibarbourou, esas tres figuras nacidas en el XIX cuya valentía para enunciar desde el cuerpo propio sentó las bases para las voces femeninas posteriores. Ya para la época de Orozco se consolidan yo líricos que construyen desde muy diversos sitios. Mientras por un lado está el “Ya no” de Vilariño (155), más cerca de la cotidianidad femenina, por el otro Orozco retomará el cuerpo y concretamente el sexo desde una perspectiva casi mística, el erotismo irá siempre en relación con lo trascendente, con el allá del contacto con el otro que permite un conocimiento que excede de los límites carnales.

El reclamo del sitio propio, empero, sigue presente en ambas: constante exigencia para la creación y, en un sentido más amplio, para la existencia defendida contra la normativa patriarcal.

¹⁰ Consta en más de un testimonio que, durante las tertulias en casa del matrimonio Lange-Girondo, Olga Orozco solía leer en voz alta algunos versos de este poema.

La casa con implicaciones similares a las que antes vimos en Orozco tiene también su aparición en la poesía de Vilariño¹¹:

Quisiera estar en casa
entre mis libros
mi aire mis paredes mis ventanas
mis alfombras raídas
mis cortinas caducas
comer en la mesita de bronce
oír mi radio
dormir entre mis sábanas.
Quisiera estar dormida entre la tierra
no dormida
estar muerta y sin palabras
no estar muerta
no estar
eso quisiera
más que llegar a casa
Más que llegar a casa
y ver mi lámpara
y mi cama y mi silla y mi ropero (101)
con olor a mi ropa
y dormir bajo el peso conocido
de mis viejas frazadas.
Más que llegar a casa un día de estos
y dormir en mi cama.

Este poema va de la certidumbre del abrigo de la casa y lo familiar hacia la muerte, noción bastante común en Orozco, como se ha visto. No obstante, la construcción formal entre una y otra dista mucho. Vilariño, además, suele centrarse en ese espacio íntimo del que pocas veces sale, en él se contiene y se forma; por el contrario, Orozco se vuelca también a ese espacio externo, mitificado, que tanta cara tiene de bosque y cuento de hadas. En la primera hay una intención de lenguaje depurado, casi desnudo, mientras en la segunda como se ha visto aparece la proliferación verbal y el desborde lírico.

Aparte de este empoderamiento adquirido con el reclamo del sitio propio, es esa “paradoja de la vida interior cifrada en paisaje y naturaleza” (Castañón 81), de la interioridad que, como vimos, se vuelca hacia el afuera, la que nos permite enlazar a Orozco con un buen número de poetas alrededor: pienso, primero, en voces como la de Amelia Biagioni, que puede bien emparentarse desde su visión de la infancia como territorio perdido al que se intenta volver mediante la poesía.

¹¹ Tanto como en la de otra poeta de la misma época: Ida Vitale (1923-). Baste recordar tan sólo los títulos de algunos de sus poemas: que combinan esta búsqueda en la interioridad con las referencias concretas a sitios y ciudades: “Habitaciones”, “Casa”, “Casas”, “Ventanas, único paisaje”, “Montevideo”, “Japón”, “Londres”...

Cuatro años menor que la autora de *Desde lejos*, es figura más o menos olvidada en el espectro de poetas argentinos y cuyo primer libro sería publicado hasta 1954, pero que ha sido frecuentemente asociada a la generación del 40. Dice Melchiorre que en la obra de Biagioni “el sentido en evasión, propio de este mundo posmoderno, se convierte en excusa para divulgar una errancia más convocadora: la de lo sacro en continua proliferación, en el ámbito sagrado de la poesía” (14). Más o menos en ese sentido va también Kamenszain: “Este mapa que apunta en direcciones diversas pero recurrentes es la región, el imposible cruce de llegadas, un bosque móvil [...]. Es la casa del lenguaje. [Amelia Biagioni] seguirá jugando a las escondidas en el panteón de las anónimas. Y quien la busque tendrá que preguntar por una niña de mil años” (Bosque 98-99), dice enfatizando su abandono al mismo tiempo que la hermana con la tradición de mujeres poetas que van hacia la infancia como un territorio de lo perdido. Hay una apertura que se instaura a partir de este territorio “mapa que apunta en direcciones diversas pero recurrentes es la región, el imposible cruce de llegadas, un bosque inmóvil” (Kamenszain, Bosque 98). Este seccionamiento de la experiencia culmina, como ocurre en Orozco, en la inmovilidad que se hace total en el hallazgo de la identidad extraviada: en el bosque está ella misma porque ella es también el bosque en el que se extravía y se encuentra.

Para pensar en los autores siguientes, tomo prestado un término de Kamenszain: “Vanguardista de provincia” (186), que ella usa para referirse a Juan L. Ortiz y que, me parece, nos sirve para tejer relaciones entre ellos. Al inicio del trabajo, vimos ya que es frecuente asociar el término neorromántico con el asunto de la vuelta al hogar y que este hogar está, en general, afincado en el campo. Ir al origen es así conectarse también con la naturaleza circundante. Estos vanguardistas de provincia estarían en cierto sentido asimilando ya los lenguajes de la vanguardia europea de principios de siglo (y también, por supuesto, su antecedente romántico) para integrarla y fundirla con sus investigaciones sobre la región propia. Roxana Páez realiza un estudio bastante interesante respecto al tratamiento del espacio precisamente en Juan L. Ortiz y Francisco Madariaga; cabrá preguntarnos por qué ellos concretamente y qué comparten sus poéticas. La respuesta está precisamente en ese intento por dar identidad poética al campo argentino y fundir al yo lírico con éste. Entrerriano el primero, correntino el segundo, uno y otro se involucran directamente con el sitio que habitan y que contemplan muy en el sentido del *wanderer* romántico. Sólo que los suyos son, en general, espacios luminosos, que muestran del campo su rostro más

amable, aunque no por ello rehúyen al compromiso de manifestar la desigualdad y la injusticia. Quiero ahora reflexionar a la par del trabajo de Páez sobre los puntos de contacto y las diferencias entre estos dos autores y Orozco. Recuerda ella que tanto Madariaga como Ortiz han sido ubicados dentro de la generación del cuarenta en múltiples ocasiones, pese a que uno es mucho menor y el otro mucho mayor. Luego puntualiza:

Es cierto que en la poesía argentina, las décadas de los veinte, los cuarenta y los sesenta son más claras en cuanto a sus delimitaciones estético-ideológicas. Pero la noción de generación, tan limitativa y arbitraria, sólo funciona cuando el azar y las circunstancias, literarias en este caso, y socio-históricas reúnen en sus trayectorias voluntades estéticas que buscan sus semejanzas. Más allá de la heterogeneidad, se reconoce en la década del veinte un predominio de la vanguardia; en la del cuarenta, un predominio de poetas neo-románticos, una lírica subjetiva, personal que no suele mezclarse con contenidos sociales; y en los sesenta muchos de los llamados poetas sociales (19).

Así, es necesario tener la precaución de no pensar a esta serie de escritores como un grupo ni como una generación, pues ya se ve que estas nociones han resultado insuficientes para acercarse a sus obras. Antes al contrario, quizá debamos pensarlos a partir de las similitudes y divergencias que entre ellas existen para intentar llegar así a revelar alguna tendencia de época y algunos parentescos, visión de conjunto que nos permita pensar a estos escritores a través de esa nueva luz.

Dice ella que “la imagen de ambos poetas es asimilada al paisaje. El poeta y el espacio vivido/escrito son la misma cosa” (17) y a partir de allí su experiencia quedará inextricablemente unida a la poetización del espacio: presentación de un *paisaje verbal* que configura la visión sobre el sitio y que contribuiría a la generación de una suerte de “panteón regional o «del interior»” (20): “Escribiendo el litoral, palmo a palmo, Juan L. Ortiz va fundando la naturaleza, va poblándola, volviéndola paisaje” (Kamenszain, lírica 184).

La poesía de Juan L. Ortiz (1896-1978), “apela a la gestación de un paisaje” (7)¹² y tiene ya una idea totalizadora. Sus exploraciones en el campo y el ambiente fluvial, la imbricación del sujeto y el entorno son todos ellos elementos que bien permiten tender amarras entre él y Orozco. Hay, además, cierta vocación por el infinito aprehensible a partir del poema, Páez lo señala bien cuando

¹² Páez señala también este parentesco cuando habla de Ortiz y su “neobarroquismo singular vinculado con préstamos surrealistas y con amistades poéticas que murieron antes, como Oliverio Girondo, Olga Orozco, Enrique Molina” (40). Si bien la aseveración me parece valiosa, hay que puntualizar, empero, que de los tres interpelados, sólo Girondo moriría antes que Ortiz, en 1967. Es interesante, además, que Páez desmarca a estos tres autores del neorromanticismo en el mismo trabajo, sin embargo, no abunda en ello por no ser ése el tema de su investigación.

recuerda que a *El Gualeguay*, ese poema de más de dos mil versos, agrega las palabras “fragmento” y “continúa” al inicio y al final, para generar la idea de un texto que excede los límites del propio libro. Es, así, un “sentido abarcador y suscitador de «falso infinito»” (Páez 47) que difumina las orillas del mundo y el poema, tanto como los límites entre el poeta y su aparición como sujeto dentro de la topografía verbal. En la poetización de Ortiz, sin embargo, viene también el señalamiento de la injusticia y el sufrimiento. Escribe “el paisaje manchado de injusticia y desolación” (43): “nos dueles, oh paisaje que no puedes cantar en la tarde agria e indecisa” (49), dice en una actitud que lo distancia sustancialmente de Orozco.

“El aire de la tierra, los espacios humanos,/ tiemblan de sentimientos y de imágenes nobles” (Ortiz 59) : un paisaje intervenido por el poema no es ya una atmósfera independiente del hombre y vuelve cargado de significados. “Yo no sé nada de ti” (170), le dirá más tarde al Paraná que lo seduce, y sus dudas van convirtiéndose en certezas en una “orilla que se abisma” (para usar el título de uno de sus libros), que se abre para integrar a la voz poética y al paisaje. “Alma, sobre la linde” (189) que se involucra y se convierte en parte del espacio: preguntarse por él es un preguntarse por el ser mismo. La obra de Ortiz está poblada por imágenes líquidas y escenarios húmedos, tal es el caso de “Fui al río...”, uno de sus poemas emblemáticos:

Fui al río, y lo sentía
cerca de mí, enfrente de mí.
Las ramas tenían voces
que no llegaban hasta mí.
La corriente decía
cosas que no entendía.
Me angustiaba casi.
Quería comprenderlo,
sentir qué decía el cielo vago y pálido en él
con sus primeras sílabas alargadas,
pero no podía.

Regresaba
—¿Era yo el que regresaba?—
en la angustia vaga
de sentirme solo entre las cosas últimas y secretas.
De pronto sentí el río en mí,
corría en mí
con sus orillas trémulas de señas,
con sus hondos reflejos apenas estrellados.
Corría el río en mí con sus ramajes.
Era yo un río en el anochecer,
y suspiraban en mí los árboles,
y el sendero y las hierbas se apagaban en mí.
Me atravesaba un río, me atravesaba un río! (37)

Como se ve, hay una voz poética que se muestra extrañada ante el entorno que se le presenta, inentendible, *casi angustiante* (igual que en Orozco, es este espacio el que constriñe y el que se quiere comprender). Va hacia el río para, durante el viaje, volverse él mismo el río y encontrar ahí el sentido de sí y de la región natural, que quedan imbricados gracias al recorrido verbal.

Por el otro lado, Francisco Madariaga (1927-2000), quien sí fue amigo de Orozco y frecuentó los mismos círculos, se mantuvo cercano a Pellegrini, a Molina e incluso a Gironde. Él también ha de realizar acercamientos parecidos, pero con más aproximación al surrealismo, dice Páez:

La poesía de Ortiz al escribir la percepción misma muestra de algún modo un extrañamiento ligado a la salida de sí. La abstracción viene de esa concentración en la percepción de lo otro. En los poemas de Madariaga, al contrario, un paisaje es desrealizado por un extrañamiento onírico (109).

Sin embargo, aunque los procedimientos son distintos y el tipo de abordaje varíe también, no me parece casual que en sus obras sea el espacio uno de los temas a analizar. En Orozco, Madariaga y Ortiz “las determinaciones espacio-temporales dejan de ser predicaciones para conformar la multiplicidad de lo que aparecía como sujeto” (Páez 104) y ello culmina en una inestabilidad (o una nueva estabilidad) del espacio: ya no es propiamente ni subjetivo ni objetivo, sino disuelto: yo lírico y entorno se unen en este intento recurrente por unirse en una totalidad.

En Ortiz aparece la intención de nombrar y poetizar un espacio *real*, concreto, al que se le van añadiendo sentidos, huellas, apariciones del sujeto que contempla: un individuo que quiere encontrarse en su entorno: es el Gualeguay, una y otra vez el Río Paraná... Además de ello, su momento está al mediodía, cuando los espacios muestran su resplandor: sitios iluminados al mismo tiempo por el sol y la palabra poética (aparece, incluso, un “Nocturno en pleno día” (43) que abre un punto de oscuridad artificial en la luminosidad de la poesía de Ortiz). Orozco, en cambio, prefiere la habitación oscura, la noche o el bosque tupido. Mientras Ortiz no mistifica, Orozco lo hace todo el tiempo: parece limpiar de referencias concretas ese entorno que puede adivinarse, y sólo en ciertas ocasiones, pampeano. Otra diferencia radical es que Ortiz y Madariaga suelen volcarse a la exterioridad, pero Olga Orozco también va a refugiarse en los espacios cerrados: la casa, como vimos, ocupa un lugar primordial en su universo poético.

Ubicados uno al lado del otro por la nostalgia, Enrique Molina y Olga Orozco, además de compartir tiempo y espacio, fueron también grandes amigos. Igual que Orozco, Madariaga y Ortiz,

también Molina se crió en varios sitios de la provincia, lo que sin duda repercutió en su poesía. Madariaga, Molina y Orozco pueden, además, agruparse bajo la imagen tutelar de Girondo, esa figura que entre las tensiones de Florida y Boedo construye una marginalidad que luego habría de volverse, en cierto modo, central para comprender la poesía argentina posterior. La amistad con Orozco fue larga, como ella misma afirma:

Creo que Enrique Molina es no sólo el mayor poeta de la generación del cuarenta, sino que ha sobrepasado con creces la actualidad argentina y que está en la primera línea de la literatura americana e internacional. Lo conocí cuando yo tenía catorce años y seguí frecuentándolo hasta su reciente muerte. Fuimos mutuos testigos de nuestros destinos personales y literarios. Resumiendo pobremente las características de su poesía, le dije, en algún tiempo muy remoto, que tenía «la estética del bien perdido y del harapo deslumbrante». La realidad siempre fue para él una visión enceguecedora, un reclamo ensordecedor hacia el viaje y la aventura, una tentación tantálica para todos los sentidos, y digo tantálica no porque fuera una amenaza sino porque era ineludible y cruel: se desvanecía o huía a medida que él se acercaba de manera que se sintió siempre un desposeído. Aunque tal vez sea ésa su riqueza y su plenitud: poseer un mundo asombroso, regido por el azar, por los cambios veloces del deseo, la incertidumbre y la libertad del instante. Un mundo que tiene el mismo color, la misma forma de una vida interior sin ataduras y sin reglamentos. El trayecto de este viajero de paso, en perpetuo adiós, en búsqueda incesante e insaciable, ha quedado estampado en una obra copiosa, impar, personalísima, que escapa a todo canon y en la que centellean las más vertiginosas y exactas imágenes (Travesías 140).

Del comentario, me llaman la atención varios momentos: primero, resulta clara la estrecha relación personal entre ambos, pero también la poética: esa “estética del bien perdido” sería útil para hablar de la propia búsqueda de Orozco, tanto como la idea de poeta viajero e incontenible, que no conoce el detenimiento a la hora de explorar la realidad para devolvernos de ella algún sentido. Es cierto que la primera asociación de estas dos voces viene dada por la “tendencia surrealista” que en ambos se señala, sin embargo, hay también una preocupación por esta unidad perdida retomada del neorromanticismo y, si hubiera que pensar en algún compañero de época con el que Orozco compartiera más preocupaciones y búsquedas, éste sería Molina, sin lugar a dudas. Ambos publicaban en las mismas revistas (*Canto*, por ejemplo, una de ellas), leían a los mismos autores, se movían en los mismos círculos.

Hay, empero, diferencias amplias en el uso del lenguaje, la gramática de Molina se acerca mucho más a la escritura automática, la formación de metáforas insólitas, agresivas e inesperadas es mucho más frecuente en él que en Orozco. No obstante, también es cierto que la crítica sobre él ha realizado insistentemente aclaraciones similares a las que intentamos hacer con Orozco: para hablar de él tampoco basta con las etiquetas de neorromanticismo, surrealismo o imaginismo.

No hay parcelaciones artificiales en la existencia. Hasta sus zapatos («Calzado humano») parecen ser una prolongación de su piel y sus venas, impulsar sus desplazamientos, demorarlo en habitaciones de emanaciones afrodisíacas, arrastrarlo por sus desplazamientos, demorarlo en habitaciones de emanaciones afrodisíacas [...]. Su hogar y su patria —reitera— se ciernen entre vahos férvidos que duplican interminablemente las cosas [...]. En ese mundo recibirá el *mensaje secreto* (Garasa 37).

Así, poema y poeta se disponen a la revelación, la alientan. Guillermo Sucre también observa la intención de búsqueda de la unidad perdida en la poesía de Molina, que se erige, igual que la de Orozco, como forma de aproximación a lo desconocido. Además, Molina:

Afirma su carácter de viajero, su condición de huésped transitorio, de morador de paso, disponible a todas las tentaciones del azar. Proclama su panteísmo [...]. Su comarca propia se confunde con el ámbito estremecido de su anhelo, con el hálito que emana de las porosidades de su cuerpo. La vida natural es para él la entrega, no sin lucha salvaje, a las elementales sollicitaciones del vértigo. (Garasa 32-33)

El panteísmo señalado en múltiples ocasiones en Orozco es otro de los tópicos en común. Sus poesías se entroncan en la superabundancia de imágenes, en la densidad verbal, en el adjetivo vasto. La búsqueda de la totalidad aparece en ambos poetas, como dice Sucre sobre Molina:

La búsqueda de toda plenitud y de la unidad perdida se proyectan, en esta poesía, a la vez como su impulso generador y como su imposibilidad. La pasión, pues, se impone a la lucidez: nunca deja de reconocer sus límites [...]. Enfrentada a sus límites, a lo efímero, a la continua muerte, no vive sino de la transgresión permanente. Esa transgresión es múltiple, de orden vital, no parece realizarse sino en el desorden, en el riesgo extremo [...] de orden ético y social, tiende a desenmascarar toda norma, todo poder, y a glorificar incluso el mal [...]. Lo que finalmente busca Molina es hacer de la intensidad y de la pasión una suerte de divinidad invulnerable (359).

Porque, igual que como sucede en Orozco, el Dios que se busca no es necesariamente el de una religión estricta, sino ese originario que habita en todas las partes del mundo y al que ya desde el romanticismo se pretendía alcanzar, por ello no implica un rechazo del mal, pues éste no sería sino otro de sus rostros.

Hay, empero, otra diferencia con Orozco. Apunta Sucre:

El ámbito de la poesía de Molina no es tan sólo el de la naturaleza, sino también el de la mujer. Ambos constituyen, en verdad, el espacio real de su experiencia en el mundo. Ambos participan de un doble signo: paradisíaco e infernal a un tiempo (360).

En ella no aparece esta imagen *infernal* de la mujer, que sí llega a fungir como hechicera o adivina, pero despojada de la carga negativa que ello implica en la tradición. Además de ello, el erotismo, aunque aparece como hemos visto, no alcanza a tener la importancia que sí adquiere en

Molina, la mujer en Orozco tiene además un papel eminentemente activo que contrasta la pasividad en la que a veces se la coloca en la obra de Molina.

Para observar las similitudes entre ambos autores, cito un fragmento de “El musgo en los hogares”:

Hay un aire letárgico en las casas,
 como el que hay en los nichos bajo los pies de las estatuas,
o en el raso de un cofre lleno de ajadas flores y cabellos.
El aliento ennegrece los objetos;
las paredes donde el viento del Oeste golpea con sus calientes cuerdas;
los lechos, las corinas de plegada cintura...
Es que tal vez, bajo los pisos, hay alguien de insondable cabeza
que nuestros pies despiertan, resonando,
mientras el día gira penetrando a morir en las más tristes luces. (59)

Ese aire letárgico es el que sirve para unir todas las cosas, el hilo que, como en Orozco, aparece surcando todas las parcelas de la realidad y el ensueño, y que es manifestación del aliento de “alguien de insondable cabeza”, el dios que late en el fondo de aquello que se poetiza.

Hacia la siguiente generación de poetas argentinos, no podemos dejar de pensar en las huellas de Orozco en Alejandra Pizarnik, por supuesto, tema profundamente abordado en la crítica¹³. Amigas desde 1956 hasta la muerte de Pizarnik, la obra de una y otra está surcada por guiños, referencias y alusiones mutuas. La misma Pizarnik afirma en el diario que una de sus preocupaciones centrales es el espacio (489). Ahí mismo pueden rastrearse además varias lecturas compartidas: Novalis, Rilke, Béguin... Sigue habiendo en Pizarnik cierta vocación por encontrar una revelación oculta en las cosas del mundo, sin embargo, ésta se agota pronto porque viene la desconfianza en el lenguaje que, para Orozco, no se pierde. Habría que recordar: “Las palabras no hacen el amor/hacen la ausencia” de “En esta noche, en este mundo” (Pizarnik, Poesía completa 398) que serviría a Orozco de intertexto para *Con esta boca, en este mundo*. Mientras, como vimos, en Orozco la proliferación verbal es constante, en Pizarnik sucede lo contrario: hay una especie de limpieza, de poesía depurada y despojada cuyas imágenes se reducen a la mínima extensión con el mayor impacto: una apuesta por la abundancia, la otra por la brevedad, pero ambas comparten esa

¹³ Realizo apenas estas observaciones remitiendo, como antes hice, a la tesis de Sarah Martín al respecto.

intención de indagar en el abismo para entregarnos de él alguna certeza. Quedan unidas a partir de la escritura de la niñez:

Tiempo

A Olga Orozco

Yo no sé de la infancia
más que un miedo luminoso
y una mano que me arrastra
a mi otra orilla.

Mi infancia y su perfume
a pájaro acariciado. (Pizarnik, Poesía completa 76)

Y así, pese a que Pizarnik se siente desautorizada para hablar de la infancia, vuelve una y otra vez a ella, igual que Orozco. Hay también una imagen recurrente en ambas autoras: la del jardín, ése mismo al que Orozco refería siempre como la esperanza que habita al final de los tiempos: resolución espacial de la totalidad que antes mencioné y que le concede a Pizarnik en la Pavana para una infanta difunta: “Ahí está tu jardín,/ Talita cumi” (257). Talita cumi: levántate niña, una especie de resurrección en el sitio de lo completo, de esa naturaleza condensada, ordenada y con sentido, propia de la intervención humana.

Para Kamenszain:

Muerte e infancia¹⁴ se reúnen siempre en la poesía de Pizarnik para abrir una paradoja. Porque la niña pizarnikiana siempre ya nació muerta y en ese sentido es una anciana desde el principio. Así lo dice la poeta en «Cantora Nocturna», un poema dedicado a Olga Orozco: «La que murió de su vestido azul está cantando» (Prólogo 12).

La resolución de esta dualidad muerte-infancia (y, añadiría, devenir-infancia) se da en ambas en términos espaciales, hay que recordar el “Quienes rondan la niebla” de Orozco, en el que las niñas que ella ha sido aparecen disociadas en el espacio. Mientras, Pizarnik escribe: “Y es siempre el jardín de lilas del otro lado del río./Si el alma pregunta si queda lejos se le responderá: del otro lado del río, no éste sino aquél” (Poesía completa 229). El jardín en ambas se vuelve casi obsesión, es la esperanza sobre la cual se fincan las búsquedas poéticas. Empero, “el jardín de las delicias sólo existe fuera de los jardines Y la soledad es no poder decirla”. Ese jardín que queda ahí asociado al

¹⁴ Parece ser común la referencia a Pizarnik como la siempre-niña de la literatura latinoamericana, una especie de *Enfant terrible* que se internó en territorios prohibidos de los que no supo volver: no hubo migas en el camino ni alguna mano que le señalara pistas. Muchos críticos y poetas se refieren en esos términos a la autora de *El infierno musical*, así aparece interpelada por Orozco, Molina, Kamenszain... Como si su muerte temprana la hubiera regresado al sitio de la inocencia y la indefensión.

no poder decir es la evidencia de todo eso que surca la poética de Pizarnik en forma de desconfianza en el lenguaje: lo desconocido (o incluso aquello que se conoce de forma-no-racional) no puede ser nombrado: “Pero no hables de los jardines, no hables de la luna, no hables de la rosa, no hables del mar. Habla de lo que sabes” (Poesía completa 248). Mientras, en Orozco esa desconfianza no aparece sino al final de su vida y su producción poética. Otra diferencia se percibe en que, si en Orozco la frontera sirve como manera de generar sentido, con Pizarnik aparece un poema como el siguiente:

FRONTERAS INÚTILES
un lugar
no digo un espacio
hablo de
qué
hablo de lo que no es
hablo de lo que conozco (185).

En donde no se accede a lo otro mediante la instauración del límite que para Orozco abre la posibilidad de distinción entre caos y orden. En “Cantora nocturna”, escribe Pizarnik a la autora de *Los juegos peligrosos*: “su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso. Ella canta.” (213) y luego en “En esta noche, en este mundo”, se pregunta: “si digo agua ¿beberé?” (398). Así, mientras reconoce en Orozco la posibilidad de acercamiento que se presenta mediante la instauración poética del mundo, en ella reconoce que el nombrar no aproxima nada: ahí una de las tantas diferencias. En general, todo ese último poema puede leerse como una poética pizarnikeana en la que el lenguaje es más bien obstáculo, imposibilidad que se hace patente: lo verdaderamente importante no se puede comunicar con palabras (porque “Lo que se ve, lo que se va, es indecible. Las palabras cierran todas las puertas”), en cambio, para Orozco esa misma herramienta tuvo el carácter mágico que antes hemos revisado, la palabra abre: hablar poéticamente del mundo equivalía a extraer sentidos de él y para Pizarnik es ya un juego doble: enunciar la imposibilidad es otra forma de hacer posible ese conocimiento. “Quisiera estar muerta y entrar yo también en un corazón ajeno”, dice en unas líneas en las que resuena el “desde tu corazón digo a todos que muero”, extraídas del poema que Orozco titula con su nombre propio.

Hacia el final de la poesía de Pizarnik el jardín vuelve insistentemente, es un fondo inaccesible desde este mundo

algo en mí me castiga
—Te dimos todo lo necesario para que comprendieras

y preferiste la espera,
como si todo te anunciase el poema
(aquél que nunca escribirás porque es un jardín inaccesible
— sólo vine a ver el jardín —) (421).

En el poema no escrito Pizarnik estaría intentando aproximarse a ese jardín que, por lo que en este fragmento, ella habría alcanzado a entrever, sin la intención de representarlo mediante la poesía. Esa imagen que para Orozco era consuelo se la deja a la niña-poeta que más adelante reafirma:

Sólo vine a ver el jardín.
tengo frío en las manos.
frío en el pecho.
frío en el lugar donde en los demás se forma el pensamiento.
no es éste el jardín que vine a buscar
a fin de entrar, de entrar, no de salir. (432)

Su confusión redunda en el extrañamiento que le hace desconocer(se en) el espacio: se hereda el jardín pero no el conocimiento expresable que en él se contiene para Orozco. Cierro este punto con el comentario de Kamenszain sobre esta amistad poética: “Así como Pizarnik quería tocar lo prescindible y no podía, Orozco pedía liberarse de la noche para poder asegurarse, de la boca para afuera, un lugar en este mundo” (Prólogo 15).

En otro punto, tal vez puedan señalarse también las similitudes de las búsquedas poéticas de Olga Orozco y Héctor Viel Temperley (1933-1987), para lo que hay que recordar *Hospital Británico* (1986) otro de los grandes poemas de la literatura latinoamericana del siglo XX, que conjunta la experiencia del espacio de hospital, el cuerpo y el delirio como posibilidades de éxtasis y contacto con la divinidad. En el poema de Temperley, espacio y sujeto se distienden y se confunden debido a la convalecencia. “Voy hacia lo que menos conocí en mi vida: voy hacia mi cuerpo” (360), dice la voz poética antes de internarse en ese recorrido: “el espacio es el sujeto que se transita a sí mismo y busca inscribirse en Dios a la vez que lo incluye. Razón por la cual no resulta del todo atinado referirse tanto a un sujeto desdoblado (si por ello comprendemos «uno escindido» o «sujeto duplicado»), como a un espacio desdoblado” (España). Hay, como en Orozco, un yo que sale de sus límites y se deposita a sí mismo en el afuera: “Me hundo en mi carne; me hundo en la iglesia de desagüe a cielo abierto en la que creo. Espero la resurrección —espero su estallido contra mis enemigos— en este cuerpo, en este día, en esta playa” (363).

En esta interpretación el desdoblamiento tiene, como fin último, la anulación de la otredad mediante la extensión del espacio: si se termina la noción de adentro y afuera, la división Dios — exterior— y hombre —interior— también queda eliminada.

El dolor es la constante que obliga a la voz poética salirse del mundo e indagar en su interior; a partir de ahí, el hombre buscará la comunión con Dios, está forzado a fundirse con él: “Me hundo en mi carne; me hundo en la iglesia de desagüe a cielo abierto en la que creo. Espero la resurrección —espero su estallido contra mis enemigos— en este cuerpo, en este día, en esta playa”. La carne es la iglesia, el cuerpo es aquello en lo que se cree y es, simultáneamente, el lugar adecuado para sentarse a esperar. Dios ha de llegar, así, al cuerpo, Dios ha de entrar en él. “El sol entra con mi alma en mi cabeza (o mi cuerpo –con la Resurrección– entra en mi alma)” (367). La totalidad es percibida cuando cuerpo y alma entran a uno y otra respectivamente: el momento en que el espacio se junta con el hombre en una continuidad que no distingue ya la escisión entre uno y otra.

Esta misma intención de *interiorizar* ciertos elementos topográficos no es única de *Hospital Británico*; en “Las ratas”, poema aparecido en 1973, se percibe ya el mismo procedimiento:

Nunca antes
pensé en las ratas. Eran
las grises, melancólicas
nadas de larga cola
ue subían a un horizonte ajeno.

Y más adelante:

Sé que están
en este barco
interior, confundidas
con la Gracia,
atropellándola
cuando ella sale
a ver el mar (222).

Se tiene, pues, que los mismos roedores que antes se encontraban en el “horizonte ajeno” devorando y modificando el entorno y que aparecen como metáfora de la conciencia de los otros, de su preocupación y su inserción en el mundo, están interiorizadas y forman parte del cuerpo. Sin embargo, la voz poética afirma:

Las tenía
siempre conmigo
pero no sabían
que iba a despertar
Esta mañana pensando en ellas (223).

Es decir, ese elemento externo al cuerpo de la voz que enuncia se ha encontrado siempre en él mismo, en esa misma interrelación entre individuo y espacio que se presentará luego en “Hospital Británico”; el trayecto que en este último va de la enfermedad —el extrañamiento en el espacio— y culmina con la curación, que sería la relación reelaborada y asimilada del sujeto con el espacio que lo rodea, se equipara aquí con el tránsito de la inconsciencia —no saber que las ratas no son sólo un actor externo, ajeno e independiente de la voz poética— a la conciencia de pensar a las ratas y saberlas pertenecientes, también, al ámbito interno, al propio cuerpo.

Como se ve, la investigación poética de Temperley nos lleva por caminos muy similares a los transitados por Orozco: una disolución del adentro y el afuera, del cuerpo y el mundo propio, que tiene como fin último alcanzar la comunión con el dios. Empero, mientras el de Orozco es un dios más ecléctico, menos permeado por una religión específica, el de Temperley tiene el rostro y la severidad de un *Christus Pantocrator*.

LOS POETAS DE LOS LARES

En Chile, la llamada generación del 50 (entre la que se han incluido autores como Jorge Teillier, Efraín Barquero y —más como una influencia en ellos— Carlos de Rokha), con su poesía lárca, comparte varias de las preocupaciones de Orozco. Hay que recordar, de entrada, que la idea de lar es retomada de Rilke, autor que como ya vimos era bastante leído por nuestra poeta. También ellos fueron acusados en su momento de rehuir a temas políticos y sociales urgentes en su entorno, también la nostalgia por la infancia como paraíso perdido aparece constantemente. Teillier realiza reflexiones teóricas sobre su trabajo desde muy temprano y, en 1965, publica su célebre ensayo *Los poetas de los lares*, donde piensa la poesía de su época como una vuelta a la tierra pero

no basta para explicarla, creemos, el origen provinciano de la mayoría de los poetas, que atacados de la nostalgia, el mal poético por excelencia, vuelven a la infancia y a la provincia, sino algo más, un rechazo a veces inconsciente a las ciudades, estas megápolis que desalojan el mundo natural y van aislando al hombre del seno de su verdadero mundo (Teiller 49).

Hay una insistencia de él en señalar también que la poesía lárca no es exclusiva del contexto chileno sino que ha de entenderse como una reacción ante la modernidad, lo cual empata bien con eso que al inicio señalé sobre la actitud que toma Orozco al “alejarse” de la realidad política

circundante¹⁵. Lo que ella ejecuta en su poesía, Teillier lo explicita también en sus trabajos reflexivos, dice: “frente al caos de la existencia social y ciudadana los poetas de los lares (sin ponerse de acuerdo entre ellos) pretenden afirmarse en un mundo bien hecho, sobre todo en el del mundo del orden inmemorial de las aldeas y de los campos” (53). Aparece en ellos esta intención de generar un tiempo mítico, no correspondiente con las normas del ritmo vertiginoso y caótico de la sociedad de su época. Sin embargo, mientras en Orozco hay una carencia absoluta de referentes toponímicos inmediatos, en los poetas lárnicos aparece Chile nombrado, interpelado y poetizado en múltiples ocasiones. La vuelta a los lares es una aceptación de la nostalgia, idealización de un punto tempoespacial —la infancia en la provincia— que bien empata con las búsquedas oroquianas.

Hay una indagación poética sobre la misma idea de sitio: el lar, la tierra de la que nos han exiliado: una infancia arrebatada a la que estos poetas intentarán volver. El cuerpo es también una pregunta abierta: ¿quién soy y cómo me constituyo? Hablar del yo y de espacios singulares como una forma de hablar de todos, de todas las voces: decir acá para decirnos, para entendernos en la región que se puebla y a la que se le confieren significados. La madre, en tanto encarnación de ese mismo origen, abrigo y protección, aparecerá también más o menos constante, como punto hacia el cual volver la vista.

Más que en un “espíritu de época”, pienso en una preocupación de espacio que surca los trabajos de estos poetas ante una serie de acontecimientos traumáticos en el devenir latinoamericano: son los años de las dictaduras, la represión y el miedo y hay que pensar el espacio como posesión, si el cuerpo es el primer sitio propio, se debe reclamar del mundo, lo mismo que los espacios ganados para la intimidad y la contemplación han de demandarse. Si bien es cierto que la mayoría de estas poéticas se construyen en ausencia de posicionamientos políticos explícitos, pensar negativamente a sus literaturas¹⁶ como un alejamiento de las circunstancias sociales y los procesos históricos parece algo reduccionista: las posibilidades del poema se abren hacia la intención de hallar sentido en oposición a un ambiente desfavorable. Quizás las similitudes entre

¹⁵ Para profundizar en el tema de la poesía lárnica, puede consultarse el artículo de Ana Traverso y el libro de Teresa R. Stojkov. Esta última recalca también las relaciones entre las así llamadas generación argentina del 40 y chilena del 50.

¹⁶ Al inicio, hablé de la crítica de la falta de posicionamiento político en la así llamada Generación del Cuarenta, que ha originado en algún sentido el desdén de estas poéticas.

sus poéticas podrían pensarse como formas de eso que Páez llamaría *deglución de la modernidad* y que tiene que ver con una manera de asimilar la tradición tanto como de incluir la experiencia particular: la suya es una reacción ante la ruptura de las certezas y la pérdida. Autores desterrados, más que exiliados, despojados, que erigen una casa de palabras a la que nos convocan en una búsqueda cuyo fin no es el hallazgo, sino el recorrido.

La noche, la infancia, el campo, incluso el recorrido por el cuerpo propio... Todo ello confluye en un punto: el de la lejanía de la urbe, la búsqueda está precisamente en esos sitios arrebatados al vértigo del movimiento: un espacio que se abre a la contemplación no pasiva. El sujeto se activa en la relación con el entorno y se reclama desde ahí a sí mismo, porque no presenta una perspectiva del mundo, sino que su perspectiva *es* el mundo. En este sentido, quizá vale la pena pensar en el panorama latinoamericano de la época a partir de gradaciones en un espectro: la poesía social, apelante a la colectividad y con un compromiso político explícito de Benedetti, Parra, Huerta, por pensar en algunos nombres, en un extremo, y en el otro este sector de poetas que se retrotraen hacia el yo y la enunciación individual: volcados hacia un afuera que no es el de lo inmediatamente concreto sino el de aquello que se esconde tras la puerta y no se vislumbra sino mediante la búsqueda de algo trascendente que intentan devolvernos pero no pueden: la verdad única, la finalidad última de la existencia, el encuentro con el dios... todo eso es un objeto perdido que se les resuelve en la nostalgia, en el regreso a la infancia como el territorio inocente, feliz e irremediabilmente perdido, en el río en cuya presencia y fusión viene el hallazgo del ser: en el jardín de lo que no se tiene, en suma.

TOPOLOGÍAS DE LA ANGUSTIA

Elijo como título este casi oxímoron y comienzo con él el recorrido por la poesía de Olga Orozco. Topología es ubicación, localización que puede parecer opuesta a la idea de descolocación generada por la angustia, falta de lugar ; topología, y no cartografía, porque mientras ésta es afán estático por representar, aquélla implica una vivencia y experimentación del espacio (Speranza). De Certeau lo sabía bien cuando hablaba de la visión del mapa del plano de una ciudad y su radical diferencia con el recorrido peatonal por la misma. Lo que busco es, precisamente, el punto en el que la

angustia primigenia, ese no caber en el mundo que puede rastrearse en la etimología de la palabra (del latín *angustus*, lo angosto, lo estrecho), se coloca visiblemente en la experiencia espacial.

Orozco se empeña en verificar su extranjería con respecto al mundo, territorio una y mil veces explorado y reconstruido con la palabra poética. Tránsito extraviado pero no errancia, búsqueda que no necesariamente tiene como conclusión el hallazgo. Su voz es, como ya dijimos, la de un romanticismo trasnochado como resistencia ante la pérdida de certezas y grandes relatos. Eso que Jean Luc Nancy anuncia respecto a la desaparición del mundo, entendido éste como orden y oposición al caos que necesariamente implica la existencia de verdades, fuerzas o seres superiores, tiene su contracara firme mediante la erección de la casa poética de Olga Orozco, último resabio de anhelo de sentido: su fe en el amor y la verdad de una divinidad que, al menos ahí, parece alcanzable.

Habría que situar a Orozco en un punto distante del tiempo, extremo del horizonte que sea el punto de fuga para la conciencia contemporánea. Y fuga aquí sí va como escape, como repliegue ante el vértigo que va apareciendo. Es por eso, como señala Jitrik, que en el panorama de esa época surge un número importante de poetas de provincia que sitúan en el mismo espacio de la pampa y del entorno rural sus trabajos. Más que a la imagen moderna del *flâneur* benjaminiano, la imagen de estos escritores se asemeja a la del *wanderer* romántico: aquel que se aleja del utilitarismo burgués y, como forma de rechazo, se guarda en la caminata entre la naturaleza.

Era necesario erigir poéticamente una morada en el bosque, volverlo habitable. Con la elaboración poética viene la intención de devolver al desorden su situación de Cosmos: posición, referencialidad, dirección. Estudiar el espacio en esta poeta obedece, en un primer momento, a la intención de presentar e interpretar la manera en que la configuración topológica generada en su universo poético como forma de unir sus diez libros de poesía, pues abordajes como los realizados por Legaz y Torres de Peralta realizan divisiones a partir de cada poemario, lo que a mi parecer impide generar una visión de conjunto que nos aleje de los tópicos tradicionalmente observados en ellos: el gnosticismo, la magia, el esoterismo, la infancia..., temas que no pueden ser soslayados pero que, sin embargo, pretendo ahora mismo suspender y, en todo caso, retomar periféricamente. En este trabajo, pues, me abocaré a la manera en que los diferentes espacios poetizados se conjugan, se unen y se dividen en diferentes momentos de su producción. No me detengo siempre en el sentido del poema, privilegio en todo caso el sentido del fragmento que conectado con otros da

cuenta de una poética, pues lo que me interesa precisamente es identificar los hilos conductores que van mostrando la oscilación de las preocupaciones oroizquianas. Reconozco la complejidad de analizar en conjunto una obra que se extiende a lo largo de más de medio siglo; empero, es precisamente esa longitud temporal la que me permitirá también dar cuenta de las transformaciones y los cambios de posición de la poeta. Me guió también por lo que ella misma aseguró respecto a sus diferentes poemarios:

Tal vez haya en los últimos una mayor riqueza idiomática, una mayor habilidad en el manejo de los recursos, pero los temas fundamentales son siempre los mismos. Hay, tal vez, un mayor acuciamiento, una mayor vehemencia [...] Todos mis libros los siento muy cercanos; como si fueran gente de distinta edad pero de la misma raza, gente que habita un territorio que es el mismo (132-133).

Contra el aburrimiento de la modernidad y esa repetición de lo cotidiano que despoja a la vida de misterios, la voz de Orozco repite la consigna romántica: hay que extrañarse una y otra vez del espacio e irlo mostrando incómodo, ajeno, extenuante:

Lo recto y medido, aunque exteriormente sea espacioso, tiene el efecto paradójico de provocar un sentimiento de estrechez. En Hoffmann leemos: «Aunque el espacio parezca amplio, sin embargo, las personas racionales lo hacen tremendamente estrecho para nuestros semejantes». Eso se debe a que la regularidad en el espacio tiene el mismo efecto que la repetición en el tiempo. Tal regularidad o repetición, dosificada con moderación, da un sentimiento de ritmo y articulación, e incluso de belleza; pero si se emplea en exceso hace que desaparezca todo momento de sorpresa; se abre paso la impresión de monotonía y uniformidad, experimentaba como una sensación de estrechez por causa de lo siempre igual. De modo que, para los románticos, el espacio y el tiempo geometrizados se convierten en el espectro de una mala Ilustración. El amplio mundo se encoge cuando la razón, como prudencia de la vida o como explicación racional del mundo, convierte lo extraordinario en ordinario y lo imprevisible en algo calculable, por lo cual el ya citado programa romántico que Novalis contrapone se formula así: «dar alto sentido a lo ordinario, a lo conocido dignidad de desconocido, apariencias infinita a lo finito» (Safranski 182).

Así, aunque el ordenamiento del espacio es evidente, no sigue las reglas racionales de una investigación “objetiva” sino que se sujeta a la emergencia de lo oculto y las normas de lo onírico y lo mítico. Hay que devolver el carácter mágico a la existencia y para ello la separación y la zonificación funcionan como herramientas. Éste me parece uno de los elementos centrales para entender y analizar la poesía de Orozco en tanto es un procedimiento que se mantiene constante de inicio a fin: la preocupación por el sitio y su extrañamiento funcionan como amalgama para unir un eslabón y otro de la cadena poética.

Antes de iniciar el recorrido propiamente dicho, es necesario limitar y definir las categorías con las que estaremos trabajando.

¿QUÉ ES EL ESPACIO?

Hablar poéticamente del mundo es casi callarse.

(Merleau-Ponty 66)

La interrogante por el espacio, presente desde la antigüedad clásica, ha tenido diversas inflexiones y puntos de acercamiento; en un sentido amplio, la duda sobre si el espacio es algo preestablecido y externo al hombre, claramente separable de éste, o se encuentra más bien imbricado con él, indivisible y construido mediante la experiencia, hecho en lugar de aprehendido, es seguramente una de las más interesantes. Es justamente en torno a esta reflexión que habremos de centrarnos en el presente estudio pues, a la par de considerar el espacio construido mediante la poesía, me detendré también en este aspecto de la relación del individuo con su entorno¹⁷.

En su texto alrededor de la obra del escultor Eduardo Chillida, Martin Heidegger¹⁸ lanza una serie de interrogantes sobre si el espacio proyectado en términos técnicos y físicos puede valer como único espacio verdadero y si entonces otras manifestaciones espaciales se reducen a variaciones subjetivas de éste. Incluso se extiende diciendo: “La pregunta qué es el espacio como espacio no ha sido aún, por ello, formulada; ni mucho menos respondida” (Arte Espacio 49). Es más, en el inicio del mismo ensayo, asegura que las reflexiones acerca del espacio son siempre preguntas, incluso cuando tienen la forma de afirmaciones. Intento proceder teniendo en cuenta esta precaución: el espacio le incumbe tanto al hombre que no puede pensarlo más que a manera

¹⁷ Para un recorrido, sintético pero esclarecedor, sobre las reflexiones acerca del espacio en la historia del pensamiento, consúltese José Ferrater Mora en el apartado a este respecto. Aquí retomaré únicamente a algunos autores que nos permiten echar luces sobre la investigación poética orozquiense. No tengo, pues, el afán de generar una discusión muy profunda al respecto, pues ello nos llevaría a distraer los ojos de mi objetivo. Sí quiero, en cambio, brindar algunas nociones básicas que sirvan de migas para hallar el camino hacia nuestra autora.

¹⁸ Uno de los aspectos que debo aquí dejar de lado es la interesante discusión sobre aquellas nociones sobre el ‘primer Heidegger’, anterior a *Ser y tiempo*, y el ‘segundo Heidegger’, tan bien discutidas y profundizadas por Casey que, aunque sumamente relevantes, no caben en este trabajo.

de interrogación y, en ese sentido, estamos situados en un terreno inestable en el que podemos lanzar sólo algunas ideas a manera de certezas provisionales.

El ser y su entorno son inseparables: “el espacio no es un enfrente del hombre, no es ni un objeto exterior ni una vivencia interior. No hay los hombres y además espacio” (Heidegger, *Construir* 137). En tal medida se hacen patentes las dificultades para revelar la esencia del espacio. Interpretarlo como extensión, a la manera de Descartes, o a partir de las tres dimensiones, no nos resulta suficiente para mostrar en qué forma se relaciona con el hombre y cómo lo experimenta. Sabemos que no es lo mismo observar un mapa que intentar alcanzar, en lo real, un punto específico del mismo y que nuestra vivencia de distintas regiones depende no sólo de ellas mismas, sino de nuestra disposición e incluso de las condiciones climáticas y del transcurso del tiempo.

Somos incapaces de abstraernos de nuestra condición espacial, puesto que también en ello radica nuestra esencia. Como apunta Malpas: “Ser y lugar están estrechamente unidos entre sí de manera que no pueden ser vistos únicamente como un «efecto» del otro, más bien el ser sólo emerge en y a través del lugar. La pregunta por el ser debe ser entendida en este sentido, de modo que la cuestión del ser en sí se desarrolla en la cuestión del lugar¹⁹”, de tal forma que cuando pensamos en el espacio estamos, así, pensando en nosotros mismos; hablar sobre el sitio que ocupamos en el mundo es también hablar de la manera en que lo habitamos, cómo nos apropiamos de él y cómo nos relacionamos con el entorno.

En la misma dirección irá Merleau-Ponty cuando afirme que “el hombre no es un espíritu y un cuerpo, sino un espíritu con un cuerpo, y que sólo accede a la verdad de las cosas porque su cuerpo está como plantado en ellas” (*Mundo* 24) y que “El propio cuerpo”, añade, “está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema.” (*Fenomenología* 219)²⁰. El cuerpo plantado en las cosas es otra forma de enunciar esta misma imposibilidad humana de desprenderse de su materialidad y, con ello, despojarse también de su puesto en el espacio, el ser no puede

¹⁹“Being and place are inextricably bound together in a way that does not allow one to be seen merely as an «effect» of the other, rather being emerges only in and through place. The question of being must be understood in this light, such that the question of being itself unfolds into the question of place” (6).

²⁰ Volveremos a esta idea del cuerpo como espacialidad cuando revisemos *Museo Salvaje*, que es en sí mismo un recorrido doloroso por el cuerpo del yo lírico.

conocer más que a través de su condición de estar inmerso en el espacio e, incluso más allá, ser él mismo espacio.

Ahora bien, ¿de qué manera el hombre es consciente de su condición? ¿Cómo vuelve habitable el mundo? El mismo acto de pensar, asegura Heidegger, pertenece al habitar y de la misma forma “Construir y pensar son siempre, cada uno a su manera, ineludibles para el habitar.” (141). Puede decirse que tanto construir como habitar conllevan en sí una carga de reflexión, es decir, el sitio se construye, se habita, en la medida en que el hombre es capaz de pensar sobre ello y ser consciente del acto que realiza. La tierra, una vez que el hombre se apropia de ella, se convierte en mundo; expliquemos un poco estos conceptos.

La tierra es “donde y en lo que funda el hombre su morada” (72), y el mundo sería aquello que hace patente esta tierra, no como un conjunto de cosas, sino como una ordenación: “Al abrirse un mundo todas las cosas adquieren su ritmo, su lejanía y su cercanía, su amplitud y estrechez.” (75). De tal forma, estas oposiciones y tensiones entre elementos llevan, en realidad, a una imbricación, una interdependencia. Puede decirse que, para que el mundo se conforme como tal, es necesario que la tierra se habite: hacer un mundo es iluminar los caminos, mostrar de la tierra eso que tiende a ocultarse; la tierra, en tanto intervenida y experimentada por el hombre, se vuelve mundo. Es gracias a la conciencia y al lenguaje que los humanos se apropian de ella. Tal noción concuerda bien con lo expuesto en “Construir, habitar, pensar”, donde se explica que construir es ya en sí un habitar, es decir, el ser se apropia del espacio desde que lo vuelve su morada: “Ser hombre [...] significa habitar” (129); en este *habitar*, se incluye la noción del construir, del cultivar (y cuidar), del erigir.

A la concepción de tierra en el pensamiento heideggeriano se agrega también la de cielo, junto con los divinos y los mortales; estos cuatro elementos conforman una Cuaternidad que el hombre, en tanto ser que habita, debe cuidar: “habitan en la medida en que salvan la tierra [...], reciben el cielo como cielo [...], esperan a los divinos como divinos [y] en la medida en que conducen su esencia propia -ser capaces de la muerte como muerte- al uso de esta capacidad, para que sea una buena muerte.” (Construir 132). Debe tenerse aquí el cuidado de recordar que esta Cuaternidad no es necesariamente religiosa en un sentido judeocristiano sino, más bien diríamos, sagrado; para Heidegger es una suerte de juego de espejos, de oposiciones que permiten al hombre saber quién es y dónde está situado, es decir, le posibilitan *pensar* su ser y el ser de las cosas. No

obstante, tampoco puede entenderse esta Cuaternidad a partir de sus elementos aislados, ellos funcionan como un anillo en el que tierra, cielo, mortales y divinos se encuentran interrelacionados: “A este juego de espejos de la simplicidad de tierra y cielo, divinos y mortales —un juego que acaece de un modo propio— lo llamamos mundo” (Cosa 132). La esencia de ellos se revela mediante la unión de unos con otros. De tal forma, para que el hombre se sepa mortal —dice Heidegger: sólo el hombre muere, el animal termina—, es necesario que conozca la inmortalidad de los divinos, para que se sepa en la tierra, es necesario que el cielo se presente como su opuesto, y para que estos cuatro elementos se muestren, debe intervenir en su entorno para hacerles sitio, fundar la morada es fundar también lo humano.

Habitar no es, entonces, un simple residir en la tierra, sino que, me atrevo a extender, en el cuidado de las cosas viene la conciencia de esta Cuaternidad y de la posición del ser frente a ella: hacer un espacio (*Raum*) significa establecer sitio para la Cuaternidad, permitir que el ser se instale; pues antes de éste hay *sitio*, pero sólo mediante su intervención surge el *lugar*²¹. “Construir y pensar son siempre, cada uno a su manera, ineludibles para el habitar.” (Construir 141). Puede decirse, entonces, que el sitio se construye, se habita, en la medida en que el hombre es capaz de pensar sobre ello y ser consciente del acto que realiza para propiciar la aparición de la Cuaternidad; es mediante este proceso que la tierra, por la mano (y la conciencia) del hombre, se convierte en mundo.

Ahora bien, las nociones que hasta aquí presento resultan relevantes para mi análisis pero no es posible continuar sin hacer la aclaración que, desde mi perspectiva y, sobre todo, desde la de Olga Orozco, el cuerpo funge un papel indispensable y en ese sentido es necesario acercarme a Michel de Certeau, Maurice Merleau-Ponty y Jean Luc Nancy. Soy consciente de que Heidegger es, como afirma Casey,

alguien que negó el papel del cuerpo en el emplazamiento pero se las arregló para encontrar otros medios de acceso al lugar como sujeto de una renovada importancia filosófica [...]. El camino de vuelta al lugar en Heidegger es un camino medio, una

²¹ Debe tenerse aquí cuidado de recordar que, mientras Heidegger distingue al sitio del lugar debido a la intervención humana en el primero, para De Certeau una diferencia parecida se establece con los términos de lugar y espacio: aquél es la práctica de éste. Para efectos de nuestro trabajo, las referencias al lugar serán en el sentido de De Certeau.

via media entre el cuerpo y la mente en la que ambos son puestos a un lado con la intención de concentrarse en lo que pasa entre ellos.²²

Es precisamente este *entre* el que me va a permitir avanzar en el estudio sobre Olga Orozco, de manera tal que intento deslizarme hacia lo que Heidegger dejó pendiente (quizás, como ve Casey, de manera intencional) a partir del reconocimiento del cuerpo como unidad y principio de la partición espacial según proponen estos pensadores. Desde Merleau Ponty, recordemos, la dimensión del cuerpo, como agente de conocimiento a partir del cual se abre la experiencia, se vuelve central: es gracias a la percepción, es decir, a la corporalidad, que somos capaces de entender y configurar el mundo. Más adelante vuelvo en varias ocasiones a este respecto.

LOS TIPOS DE ESPACIO

Otra propuesta de acercamiento al espacio es la de Henri Lefebvre. Considero útil apuntar algunas de sus ideas para avanzar en las distinciones sobre los tipos de espacio reconocidos teóricamente y en la evolución histórica del concepto. De entrada, Lefebvre señala que, a lo largo del pensamiento occidental “el sentimiento general era que el concepto de espacio era en última instancia matemático” y que:

con el advenimiento de la lógica cartesiana, sin embargo, el espacio había entrado en el reino de lo absoluto. Como Objeto opuesto al Sujeto, como res extensa opuesta, y presente a, la *res cogitans*, el espacio llegó a dominar, por contenerlos, los sentidos y los cuerpos. ¿Era el Espacio un atributo divino? ¿O era una orden inmanente a la totalidad de lo que existe? Tales eran los términos en los que el problema fue formulado por aquellos filósofos que vinieron luego de Descartes —por Spinoza, por Leibniz, por los newtonianos. Luego Kant revivió, y revisó, la vieja noción de la categoría. El espacio kantiano, aunque relativo, aunque fuera una herramienta de conocimiento, una forma de clasificar los fenómenos, estaba sin embargo claramente separado (junto con el tiempo) de la esfera empírica: pertenecía al reino a priori de

²² “Someone who neglected the role of the body in emplacement but who managed to find other means of access to place: as a subject of renewed philosophical importance. Indeed, it could even be claimed that it was precisely by his deliberate refusal to invoke the body along with consciousness, its incongruent counterpart—that Heidegger made his own way to place. Heidegger's way back to place is a middle way, a *via media* between body and mind, both of which are set aside in order to concentrate on what happens *between* them” (243).

la conciencia (es decir, del "sujeto") y formaba parte de ese campo interno, ideal — de ahí trascendental y esencialmente ininteligible (1-2).²³

La crítica que hace Lefebvre sobre las reflexiones espaciales en la filosofía occidental se centra en que, a menudo, el fenómeno se pensó en términos abstractos y se olvidó la aplicación cotidiana de sus conceptos, de manera tal que la forma de vivenciar el espacio, según sus aseveraciones, se dejó de lado, con lo que se propició lo que él llama: “los sofismas básicos por los que la noción filosófico-epistemológica del espacio se fetichiza y el reino mental viene a envolver al social y al físico”.²⁴ Para él resulta evidente la preeminencia del espacio en su aspecto mental y el abandono de la noción real, netamente práctica, vivenciada, de éste.

Editado por primera vez en 1980, seis años después del texto de Lefebvre, aparecería *La invención de lo cotidiano* (De Certeau), que considera esencialmente este aspecto de la práctica diaria del espacio y toma *La production de l'espace* como un texto primordial.

De Heidegger, Lefebvre critica

su idea del construir tan cerca del pensamiento, y su esquema según el cual la vivienda se encuentra opuesta a una existencia errante, pero que está quizás destinada a aliarse un día con ésta para darle la bienvenida en el Ser. Esta ontología se refiere a las cosas y a las no-cosas que también están lejos de nosotros, precisamente en la medida en que están cerca de la naturaleza: la jarra, la casa campesina de la Selva Negra, el templo griego. Y sin embargo, el espacio —los bosques, el camino— no es nada más y nada menos que 'ser-ahí', que seres, que Dasein. Incluso si Heidegger hace preguntas sobre su origen, incluso si plantea cuestiones «históricas» en este sentido, no puede haber ninguna duda sobre la idea central de su pensamiento aquí: el tiempo cuenta más que el espacio, el Ser tiene una historia, y la historia no es más que la Historia del Ser (121).²⁵

²³ “The general feeling was that the concept of space was ultimately a mathematical one, [...] with the advent of Cartesian logic, however, space had entered the realm of the absolute. As Object opposed to Subject, as *res extensa* opposed to, and present to, *res cogitans*, Space came to dominate, by containing them, all senses and all bodies. Was space therefore a divine attribute? Or was it an order immanent to the totality of what existed? Such were the terms in which the problem was couched for those philosophers who came in Descartes's wake —for Spinoza, for Leibniz, for the Newtonians. Then Kant revived, and revised, the old notion of the category. Kantian space, albeit relative, albeit a tool of knowledge, a means of classifying phenomena, was yet quite clearly separated (along with time) from the empirical sphere: it belonged to the *a priori* realm of consciousness (i.e. of the 'subject'), and partook of that realm's internal, ideal —and hence transcendental and essentially ungraspable —structure.” (1-2).

²⁴ “the basic sophistry whereby the philosophico-epistemological notion of space is fetishized and the mental realm comes to envelop the social and physical ones” (5).

²⁵ “his notion of building as close to thinking, and his scheme according to which the dwelling stands opposed to a wandering existence but is perhaps destined one day to ally with it in order to welcome in Being - this ontology refers to things and non-things which are also far from us now precisely inasmuch as they are close to nature: the jug, the peasant house of the Black Forest, the Greek temple. And yet space —the woods, the track— is nothing more and nothing other than 'being-there', than beings, than Dasein. And, even if Heidegger asks questions about its origin, even if he poses 'historical' questions in this connection, there can be no doubt about the main thrust of his thinking here: time counts for more than space; Being has a history, and history is nothing but the History of Being”.

Más adelante, le reprochará además haber pensado más como filósofo, y menos como antropólogo, sociólogo o estudioso de la cultura. Su comentario tiene que ver con que, mientras Heidegger está pensando en la esencia del espacio con el intento de llegar aún a una experiencia del espacio común a todos los seres humanos, es decir, tiene en mente qué hace que éste sea espacio y cuáles son las características que se mantienen constantes, Lefebvre analiza la manera en que se construyen y se practican socialmente los espacios a partir de nociones ideológicas y según periodos históricos y regiones: en la configuración de una ciudad, por ejemplo, estarían involucradas relaciones de poder y fuerzas políticas. Cada sociedad produce su propio espacio (y sus concepciones sobre éste) de acuerdo a sus condiciones; en esa medida, sus preocupaciones están centradas justo en el lado contrario de la perspectiva heideggeriana.

La práctica cotidiana del espacio, la manera en que éste es vivido, no puede reducirse a una serie de reflexiones mentales sobre el espacio, asegura el francés, mientras el procedimiento del filósofo alemán es justo el contrario: su intención es verificar cómo el ser —cualquier hombre, en cualquier condición— se apropia de la tierra en que se encuentra, más allá de cuáles son las razones ideológicas, políticas o sociales que lo llevan a ello.

Acierta, sin duda, en indicar “la distancia que separa el espacio ‘ideal’, que tiene que ver con categorías mentales (lógico-matemáticas) del espacio ‘real’, que es el espacio de la práctica social. En realidad cada uno de estos tipos de espacio implica, apoya y presupone al otro” (Lefebvre 23).²⁶ Esta distinción, como se ha visto, es básicamente la misma que realizan Jean Luc Nancy, Michel de Certeau y Merleau-Ponty en otros términos.

Respecto al espacio ficcional —espacio representacional, para él, que incluye también al espacio mostrado, generado o practicado mediante otras artes—, dice que se habla de éste a menudo de la misma forma en que se habla del mundo del autor (8); los espacios producidos por la imaginación son considerados por Lefebvre como fenómenos sensoriales que también contienen una ideología y los incluye como prácticas espaciales, como afirma Seydel: “El espacio, por tanto, tiene una dimensión física, una mental y una social. Influyen en él tanto la política como la cultura” (91). De esta forma, al mismo tiempo que el espacio literario de Olga Orozco da cuenta de un

²⁶ “The distance that separates ‘ideal’ space, which has to do with mental (logico-mathematical categories) from ‘real’ space, which is the space of social practice. In actuality each of these two kinds of space involves, underpins and presupposes the other”.

fenómeno estético y filiaciones entendidas en estos términos, también se encuentra inserto en un proceso histórico y social, no es “neutro ni inocente” (Seydel 90) en tanto involucra una posición política (aunque no explícita) y una manera de entender el mundo.

Los autores que aquí retomamos coinciden en distinguir el espacio geométrico, o matemático, del espacio vivenciado, de modo tal que, aunque las características de aquél sean medibles y objetivas, la forma en que el hombre lo experimenta cotidianamente varía según la experiencia individual. Para Bollnow, en consonancia con el pensamiento cartesiano, “la característica decisiva del espacio matemático es su homogeneidad”, por lo que no se encontraría estructurado, sino uniforme; en contraste, esta condición no sería válida para lo que él llama “espacio vivencial” —manifestado en la vida humana concreta—. Mientras el primero es infinito, este último se encuentra sujeto a “verdaderas discontinuidades” (24-25) y pleno de significados variables; estas discontinuidades son justamente los límites —muros, montañas, obstáculos infranqueables— a los que el ser humano se enfrenta cuando experimenta sensorialmente una región y, extendiendo la idea hacia Orozco, es la generación de sentidos distintos al establecido racionalmente, la experimentación del entorno como forma de llegar al conocimiento negado por la objetivación de éste.

Merleau-Ponty, en un diálogo con Heidegger, asegura que “tanto en psicología como en geometría, la idea de un espacio homogéneo ofrecido por completo a una inteligencia incorpórea es reemplazada por la de un espacio heterogéneo, con direcciones privilegiadas que se encuentran en relación con nuestras particularidades corporales y nuestra situación de seres arrojados al mundo” (Mundo 24). Así, la experiencia del espacio es en sí misma nuestra manera de relacionarnos con el mundo. Hay, para él, un espacio *geométrico* que se percibe y a partir de ello se transforma en un espacio *antropológico*: “todo espacio es vehiculado por un pensamiento que vincula sus partes” (Fenomenología 298), es la relación con las cosas la que funda este espacio cuyos cimientos se encuentran en aquél, único, objetivo, y “hay tantos espacios cuantas experiencias espaciales distintas” (Fenomenología 306). En este espacio antropológico es donde suceden, por ejemplo, la ilusión o el sueño, y se encuentra alejado de observaciones científicas.

Michel de Certeau hace una distinción parecida cuando habla del espacio en contraste con el lugar; para él “el espacio es un lugar practicado” en tanto que el lugar presenta cierta estabilidad, y “hay espacio en cuanto que se toman los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la

variable del tiempo” (129). Puede decirse entonces que el espacio aparece en el momento en que se ejerce una acción sobre el lugar (cuando se habita, diría Heidegger).

Una ciudad, por ejemplo, puede conocerse de manera objetiva, con un mapa que permite signar distancias y establecer puntos relevantes, pero éste es sólo una posibilidad de aproximación, es también importante analizar la manera en que el individuo se apropia de ella: qué zonas son significativas, cómo se efectúan realmente las distancias. De Certeau (y sin lugar a dudas es una afirmación también latente en Merleau-Ponty) asegura que el camino recorrido no es el mismo que se marca como distancia de un punto a otro, pues al andar, al trasladarse, se involucran factores que alteran o promueven la movilidad: el tipo de suelo, los medios disponibles, incluso el calzado o la intención con la que se dirige alguien a cierto punto.

SOBRE EL ESPACIO LITERARIO

Ahora bien, es necesario cuestionarnos sobre si esta idea del habitar se explica únicamente mediante una producción material de lugar, es decir, si debemos limitarla al ámbito literal de hacer espacio, de crear un claro en el bosque para que el ser pueda morarlo. De ser así, entonces nos encontraríamos con dificultades para acceder a los espacios que se nos muestran mediante la obra de arte, pues en ellos no estaría contenida estrictamente la acción humana sobre el ambiente y resultaría complicado interpretarlos mediante los parámetros que aplicamos al mundo cotidiano; pero el mismo Heidegger apunta: “La poesía despierta la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa. Y, sin embargo, es al contrario, pues lo que el poeta dice y toma por ser es la realidad” (Arte y poesía 143). ¿De qué forma la poesía, tradicionalmente remitida al terreno de lo ficcional, puede interpretarse como *real*? No, por supuesto, a partir de criterios científicos. Esta realidad es más bien la revelación del ser y el mundo: “El arte es el ponerse en operación la verdad” (Arte y poesía 68). Este poner en operación la verdad tiene que ver con una relación espacial: “En la cercanía de la obra pasamos de súbito a estar donde habitualmente no estamos” (Arte y poesía 62). En la medida en que la poesía crea mundos, el lector puede acceder a ellos y, a partir de ahí, entrar en contacto con certezas que, de otra manera, se encontrarían fuera de su alcance en la realidad cotidiana.

Pero otra interrogante surge en este punto: ¿cómo puede interpretarse este espacio literario si, para el filósofo, “es claramente inaceptable pensar en una relación de imitación entre la realidad y la obra de arte” (64)? Pienso como una posible respuesta que, dado que el espacio es, como se ha visto hasta ahora, inherente al hombre y éste no puede salirse de aquél para abstraerse ni para reflexionar sobre las cosas, entonces el espacio literario, si bien no puede y no debe considerarse como una mera continuación del espacio real o como una imitación de éste, sí debe compartir características con él, en tanto que para el hombre no es posible concebir una relación absolutamente nueva con su entorno, pues ha de partir siempre de eso que él conoce tan bien porque es inseparable de sí. “*Pleno de méritos, pero es poéticamente como el hombre habita esta tierra*” (139), cita Heidegger a Hölderlin; considero aquí la relevancia de este fragmento en tanto que, creo, sintetiza lo que hasta ahora he intentado exponer: Orozco habita (se apropia del espacio) de manera poética, es decir, se le presenta el espacio a través de la poesía y en esa misma medida puede irse configurando.

Merleau-Ponty asegura que la pintura es, “no una imitación del mundo, sino un mundo por sí” (Mundo 62); no es en absoluto aventurado trasladar esta misma aseveración al territorio de la poesía, como el mismo autor pone de relieve,

puede decirse algo análogo de la literatura, aunque esto a menudo haya sido impugnado porque la literatura emplea las palabras, que también están hechas para significar las cosas naturales. Hace ya largo tiempo que Mallarmé distinguió el uso poético del lenguaje del parloteo cotidiano. El charlatán no nombra las cosas sino justo lo suficiente para indicarlas brevemente, para significar «de qué se trata». Por el contrario, el poeta, según Mallarmé, reemplaza la designación común de las cosas, que las da como «bien conocidas», por un género de expresión que nos describe la estructura esencial de la cosa y así nos fuerza a entrar en ella (Mundo 66).

Ello se encuentra en consonancia con lo que hemos revisado anteriormente de Heidegger: el mundo del poeta no es el mundo real, pero contiene en sí elementos que nos permiten establecer conexiones entre ambos.

Complementariamente, puede pensarse el espacio literario en los términos de Roman Ingarden, para quien la literatura es un objeto puramente intencional, es decir, que no posee una existencia como objeto real, físico, sino que aparece en la conciencia²⁷:

[El espacio literario] nunca puede coincidir con, ni llegar a ser, espacio real. Más bien —si lo podemos decir así— es un espacio único, singular, que pertenece al espacio

²⁷ U objeto puramente “imaginacional”, al respecto véase el artículo de Tornero.

«real» representado. En un sentido está relacionado con todos los otros tipos de espacio porque exhibe una estructura que nos permite llamarlo «espacio», aunque su posesión de estructura es solamente una posesión simulada y ficticia (265).

No por ello se puede dejar de llamar así, y mucho menos puede descartarse que su análisis pueda llevarnos a establecer conexiones con diversas líneas de pensamiento y corrientes estéticas. Según Ingarden, el espacio presentado mediante la obra literaria es continuo, pues en su naturaleza misma está la continuidad, sin embargo, lo conocido de tal espacio está también lleno de *manchas de indeterminación*, es decir, en la obra literaria se nos presentan explícitamente sólo algunos fragmentos a partir de un centro de orientación. Así, por un lado reconocemos la ausencia de límites precisos en el espacio al que accedemos y, por otro, su naturaleza de ilimitado. En esta misma dirección se coloca Roxana Páez cuando analiza el espacio representado en la poesía de Juan L. Ortiz y Francisco Madariaga (sobre cuyo estudio volveré en el apartado final):

Lo escrito no nos devuelve datos objetivos o subjetivos sino, la «textura imaginaria de lo real», para parafrasear a Merleau-Ponty; ya que percibir no es registrar detalles objetivos, sino la «percepción ya estilizada». Bachelard da el nombre de *topofilia* a esa atracción por ciertos lugares que se convierten en espacios de posesión y por eso mismo en «espacios cantados», «espacios vividos», diría, en su materialidad escrita (8).

Comparto en gran medida estas observaciones que, como se ve, están en la misma sintonía de aquello que hasta ahora hemos venido observando: hay una sensación de realidad en el espacio poético que, sin embargo, no tiene el estatuto de verdad.

Si, como piensa Bachelard, “la extensión del alma tiene su propia interioridad y sus propias modalidades de superficie y profundidad” (Casey 288)²⁸, nuestro interés está colocado precisamente ahí, en el momento de unión del alma con el mundo que tiene como eje al cuerpo y la experiencia espacial del mismo. Las reflexiones que Heidegger realiza sobre la noción de habitar, cuya aparición se propicia mediante el pensamiento y la intervención humana en el espacio, quedan aquí embonadas con la introducción merleauPontiana del cuerpo y, en un segundo momento, con la ejecución y la práctica individual de los espacios habitados de De Certeau y la confirmación de la experiencia corporal propuesta en múltiples momentos por Nancy. Vamos a ver que, para Orozco,

²⁸ “Bachelard argues that the extension of soul has its own properties and parameters, among them, a special kind of insideness and its own modalities of surface and depth”.

el cuerpo es tanto el sitio de la comunión con Dios como la separación de éste, idea a partir de la cual se patentiza la confusión ante un cuerpo que es simultáneamente ajeno y propio: ni lo tiene ni la contiene a ella. A lo largo de la investigación iremos retomando este punto.

Antes de continuar, me gustaría detenerme sobre algunas ideas de Lacoue-Labarthe que nos sirven para profundizar en las características del espacio literario orozquiano. Cuando el filósofo habla sobre Hölderlin y la experiencia poética, se refiere a algunas ideas heideggerianas que acá he retomado y las une con la noción de mareo:

Y lo que ocurre entonces sin ocurrir (porque por definición es lo que no puede ocurrir) es —sin ser— la nada, la «nada del ser» (*ne-ens*). El mareo es una *experiencia* de la nada, o lo que es, como Heidegger dice, «propriadamente» no-ocurrencia, nada. Nada en ella es “vivida”, como en toda experiencia, porque toda experiencia es experiencia de la nada: la experiencia del mareo, tanto como la angustia que Heidegger describe, o tanto como la risa en Bataille (19).²⁹

Este mareo puede entenderse, me parece, como desorientación, desubicación, un fuera de foco en el que la conciencia poética está obligada a re-conocer y re-formar el mundo: manifestación de la nada que, sin embargo, no es expresión vacía ni imposibilidad de comunicar, si bien no hay para Lacoue-Labarthe una experiencia poética *per se* en tanto un poema nunca es el relato de algo pero:

el «no-querer-decir» del poema no *quiere* no decir. Un poema quiere decir; de hecho, no es más que puro querer-decir. Pero puro-querer-decir nada, la nada, eso a través de lo que y contra lo que hay presencia, lo que es. Y porque la nada es inaccesible al desear, el deseo del poema colapsa como tal (un poema es siempre involuntario, como la angustia, el amor, e incluso la muerte escogida); entonces *la nada* se deja ella misma ser dicha, la cosa misma, y se deja ser dicha por el hombre que va hacia ella a pesar de sí mismo, [y] la recibe como lo que no puede ser recibido (Lacoue-Labarthe 19).³⁰

²⁹ “And what then occurs without occurring (for it is by definition what cannot occur) is —without being— nothingness, the “nothing of being” (*ne-ens*). Dizziness is an *experience* of nothingness, of what is, as Heidegger says, “properly” non-occurrence, nothingness. Nothing in it is “lived”, as in all experience, because all experience is the experience of nothingness: the experience of dizziness here, as much as the anguish Heidegger describes, or much as laughter in Bataille.

³⁰ But the poem's «wanting- not-to-say» does not *want* not to say. A poem wants to say; indeed, it is nothing but pure wanting-to-say. But pure wanting-to-say nothing, nothingness, that

De manera tal que lo que para Heidegger es esa angustia como miedo ante la nada se manifiesta verbalmente mediante el poema: apertura que genera, en tanto que ella misma es, esa nada primordial que no puede decirse en última instancia pero que, precisamente por esta imposibilidad, queda ahí también enunciada.

La memoria del poema del río «El Rhin» recuerda y llama hacia la memoria del mareo, el deslumbramiento que envuelve: esto es, con toda la “memoria involuntaria”, la memoria de “lo que nunca fue ni a propósito ni conscientemente ‘vivido’ por el sujeto”, como Benjamin demostró perfectamente en Baudelaire usando el argumento de Freud contra Bergson [...]. El mareo es memoria porque toda la memoria real es vertiginosa, ofrece la misma **atopía** de la existencia, lo que tiene lugar sin tener lugar; dando un regalo que fuerza el poema hacia el agradecimiento, hacia el éxtasis (Lacoue-Labarthe 22).³¹

El poema como **atopía**, como exceso de sentido. Mediante la creación poética no se nos abre un espacio 'real' porque en sí mismo el poema ha de ser en cierta medida un *inespacio*, tanto como la memoria es vertiginosa y recuerda en desorden y abrevando de diversos puntos: el poeta evoca algún sitio junto con las emociones y los acontecimientos que éste le provoca, por lo cual la estampa no está nunca atada a una imagen exacta de la realidad, es una magnificación, un decir demasiado sobre las cosas que les da dimensiones y gravedades distintas mediante las cuales es posible brindar nuevas posibilidades de acercamiento, esto es, “dar su espacio poético a un objeto, es darle más espacio que el que tiene objetivamente, o para decir mejor, es seguir la expansión de su espacio íntimo” (Bachelard 240). Entre las expansiones y contracciones de los objetos y los

against which and through which there is presence, what is. And because nothingness is inaccessible to wanting, the poem's wanting collapses as such (a poem is always involuntary, like anguish, love, and even self-chosen death); then *nothing* lets itself be said, the thing itself, and lets itself be said in and by the man who goes to it despite himself, receives it as what cannot be received”.

³¹ “The memory of the river poem “The Rhine” recalls and calls forth the memory of the dizziness, the engulfing bedazzlement: that is, as with all «involuntary memory», the memory of «what was neither purposely nor consciously 'lived' by the subject», as Benjamin perfectly demonstrated for Baudelaire using Freud's argumenc againsr Bergson. [...]. The dizziness is memory because all real memory is vertiginous, offering the very acopia of existence, what takes place without taking place; giving a gift that forces the poem into thanking, into ecstasy”.

sujetos poetizados se verá, pues, este intento de dotar de significaciones añadidas, de mostrar siempre lo que tiende a ocultarse. Algo parecido a esto entiende Roxana Páez cuando dice que “lo escrito no nos devuelve datos objetivos o subjetivos, sino, la «textura imaginaria de lo real», para parafrasear a Merleau Ponty; ya que percibir no es registrar detalles objetivos sino «la percepción ya estilizada»” (8). Esta percepción poética del mundo se enlaza con la memoria y le permite generar una cierta *elasticidad espacial* mediante la cual es posible extender o contraer las zonas que se van mostrando.

En la poesía de Olga Orozco podremos desentrañar una suerte de configuración topológica a partir de los elementos mostrados, ellos apuntarán a una continuidad cuya relevancia, como intentaré demostrar, radica en una concepción sobre el tiempo y su relación con el espacio, así como una propuesta sobre la búsqueda de la unidad perdida. Experiencia, cuerpo, memoria y conocimiento van a imbricarse para mostrar el rostro de las cosas que tiende a ocultarse en un intento por aproximarse a la divinidad que ya para nuestra autora parece tan lejana en muchos momentos. “Por la ventana del poeta, la casa inicia con el mundo un comercio de inmensidad” (Bachelard 102), a partir de ésta entendida como apertura al tiempo que límite, iremos viendo el tejer y destejer de los sitios.

EL CENTRO DE ORIENTACIÓN DEL ESPACIO

Para Merleau-Ponty, el cuerpo desempeña un papel indispensable en la imbricación hombre-espacio y llama la atención, por ejemplo, sobre expresiones como “una moral elevada o baja” cuyo sentido aparece únicamente cuando se interpretan a partir de un ser “situado en relación con un medio” (Fenomenología 299); la percepción se define por el carácter espacial: “Nuestro cuerpo y nuestra percepción nos solicitan constantemente a tomar como centro del mundo el paisaje que nos ofrecen” (Fenomenología 300). El cuerpo sería, pues, aquel que propicia el surgimiento del lugar:

Merleau-Ponty nos enseña no sólo que el cuerpo humano nunca es sin lugar, o que el lugar no es nunca sin (su propio actual o virtual) cuerpo; también muestra que el

cuerpo vivenciado es él mismo un lugar. En su propio movimiento, en lugar de efectuar un mero cambio de posición, *constituye el lugar*, lo trae al ser (Casey 235).³²

En los poemas que voy a analizar, resulta obvio que este centro de orientación será la misma voz poética, y sólo mediante su posición y su localización es posible acceder al mundo que ella misma genera; se presenta así eso que Casey denomina como el *empoderamiento del cuerpo*, ponerlo a éste como eje de la experiencia espacial implica, en un primer momento, el reconocimiento de su existencia como sitio primero a partir del cual abrir el mundo, que en nuestra poeta derivará en la creación de un orden en el que las experiencias pueden agruparse espacialmente.

El cuerpo es, pues, el centro primario de orientación en el espacio; gracias a él adquirimos conciencia de nuestra posición o, mejor dicho, surge nuestra posición misma, nuestro lugar. La distinción entre izquierda y derecha, arriba y abajo, se presenta a partir de la corporalidad y ella misma fungiría como el eje de todas nuestras representaciones. Friedrich Bollnow va más allá y dice que “se estructura el sistema de las relaciones espaciales a partir de la morada. Los lugares a los que parto y de los que vuelvo se encuentran referidos a este punto como a su centro organizador” (61). El espacio del cuerpo³³ se postula, en un primer momento, como el espacio propio en sentido estricto, es el territorio del que somos dueños; a partir de ahí, el cuarto propio, y después la casa, serían esos lugares reclamados como pertenencia, íntimos, a los que sólo nosotros —y aquellos a quienes dejamos entrar— tenemos acceso. El partir y el volver adquieren su sentido desde el centro de la morada, lugar de retiro y descanso del mundo, paréntesis, sitio ganado a los otros.³⁴

“Si Occidente es una caída, como pretende su nombre, el cuerpo es el último peso, la punta extrema del peso que se vuelca en esta caída. El cuerpo es la gravedad” (Nancy, *Corpus* 9), el peso

³² “Merleau-Ponty teaches us not just that the human body is never without a place or that place is never without (its own actual or virtual) body; he also shows that the lived body is itself a place. Its very movement, instead of effecting a mere change of position, *constitutes place*, brings it into being”.

³³ Esta espacialidad del cuerpo se verifica también en Olga Orozco en el poemario *Museo Salvaje*.

³⁴ Es importante aclarar que a este respecto hemos realizado una simplificación útil para interpretar la obra que ahora nos incumbe, pero ello no significa que el problema del «centro» del espacio esté agotado; en el caso de una orientación más amplia, por ejemplo, la ciudad propia fungiría como punto a partir del cual se articulan nuestras relaciones con el mundo. Al respecto, puede consultarse la misma obra de Friedrich Bollnow.

añadido gracias al cual se vuelve posible el anclaje con el mundo para cifrar la experiencia poética y, en última instancia, “la angustia, el deseo de ver, de tocar y comer el cuerpo de Dios, de *ser* ese cuerpo y de *no ser sino eso* constituyen el principio de (sin)razón de Occidente. Por esto, el cuerpo, cuerpo, *jamás tuvo ahí lugar, y menos que nunca cuando ahí se lo nombra y se lo convoca*. El cuerpo para nosotros es siempre sacrificado: hostia” (Nancy, Corpus 9). Éste, veremos, es el eje a partir del cual se configura toda la experiencia poética. Si, como dice Nancy, nosotros hemos inventado al cuerpo y “«El cuerpo» es nuestra angustia puesta al desnudo” (Corpus 10) el intento de la poeta irá encaminado a la reinención poética del cuerpo propio como posibilidad de conocimiento de aquello que subyace y habita tanto dentro como fuera de ella.

De esta manera, el cuerpo puede entenderse tanto como un espacio como una forma de *hacer aparecer* el espacio, en la medida en que el individuo no es *en* el cuerpo, sino que es el cuerpo. En ningún sentido éste sería un simple contenedor pues sin su existencia tampoco puede aparecerse el lugar, en la medida en que no hay sujeto que lo experimente y lo configure. Para pensar el cuerpo como espacio es necesario también asumirlo como una especie de exterioridad que es al mismo tiempo interior: el cuerpo es yo: “Mi cuerpo es lo contrario de una utopía, lo que nunca está bajo otro cielo, es el lugar absoluto, el pequeño fragmento de espacio con el cual, en sentido estricto, yo me corporizo. Mi cuerpo, *topía despiadada*” (7), dice Michel Foucault en una línea en la que luego ahondarán Nancy y Lacoue-Labarthe. Entender al cuerpo como lugar implica también aceptar que la forma que tiene el sujeto de insertarse en el mundo no es un mero instrumento, no únicamente un punto de contacto, sino que eso mismo lo constituye: el cuerpo es el sitio y es la existencia.

PARA MIRAR EL REVERSO DE LAS COSAS

La insistencia de Orozco por el misterio y por develar lo oculto tras lo que le rodea empata bien con la idea de que el poema genera un exceso de sentido: añadir mediante la palabra eso que no está pero pone en contacto con una ausencia primordial indecible. Vocación por lo simultáneo:

Tampoco la distancia que nació con la separación existe ya. 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.

Se está frente a una perspectiva abierta y circular, pero aún en los umbrales del exilio. Es un viaje largo y solitario el que se debe emprender en las tinieblas. El que se interna amparado por la lucidez, como por el resplandor de una lámpara, no ejercita sus ojos y no ve más allá de cuanto abarca el reducido haz luminoso que posee y transporta. El que avanza a ciegas no alcanza a definir las formas conocidas que se ocultan tras los enmascaramientos de las sombras, ni logra perseguir el rastro de lo fugitivo. No hay conciencia total ni abandono total. No hay hielo insomne ni hervor alucinado. Hay grandes llamaradas salpicadas de cristales perfectos y grandes cristalizaciones que brillan como el fuego. Hay que tratar de asirlas. Hay que encender y apagar la lámpara de acuerdo con los accidentes del camino. (Orozco, Creación 470)

Sabemos que el espacio, como concepto, es infinito; por el otro lado, en nuestra experimentación del mismo no podemos llegar nunca a conocer esta cualidad: para nuestra experiencia, visual o física, siempre aparecen límites, tanto humanos como naturales. En el caso de la poesía oroquiana, esta noción de límite resulta crucial, sólo a partir de ella pueden interpretarse las relaciones tiempo-espacio y palabra-espacio, como veremos enseguida. Hay, también, una falta de caminos ya trazados, es el terreno inestable que se va formando tanto como va dando forma a la voz que lo enuncia.

Para aproximarnos al espacio oroquiano, vale la pena recordar las distinciones que Mircea Eliade realiza sobre el territorio habitado y aquél que es desconocido, teniendo en cuenta que este último, para él primitivo, está emparentado con la visión del mundo presente en nuestra autora, como se verificará más adelante:

El primero es el «Mundo» (con mayor precisión: «nuestro mundo»), el Cosmos; el resto ya no es un Cosmos, sino una especie de «otro mundo», un espacio extraño, caótico, poblado de larvas, de demonios, de «extranjeros» (asimilados, por lo demás, a demonios o a los fantasmas). A primera vista, esta ruptura en el espacio parece debida a la oposición entre un territorio habitado y organizado, por tanto, «cosmizado», y el espacio desconocido que se extiende allende sus fronteras: de un lado se tiene un «Cosmos», del otro, un «Caos». Pero se verá que, si todo territorio habitado es un Cosmos, lo es precisamente por haber sido consagrado previamente, por ser, de un modo u otro, obra de los dioses, o por comunicar con el mundo de éstos. El «Mundo» (es decir, «nuestro mundo») es un universo en cuyo interior se ha

manifestado ya lo sagrado y en el que, por consiguiente, se ha hecho posible y repetible la ruptura de niveles (Eliade 32).

Es así que lo conocido, en este caso esencialmente el territorio de la casa, se postula como separado de aquello desconocido. No obstante, como veremos, las incursiones de la voz poética hacia ese “otro lado” irán conectándolo con el cosmos, y articulando una nueva formación en la que fantasmas, recuerdos y ensueños cohabitan y se dan mutuo sentido. Eliade señala que, a diferencia del espacio profano, el espacio sagrado no es homogéneo, y guarda en sí sentidos y fuerzas. En Orozco, podríamos decir que lo que se está presenciando es una “sacralización” del espacio, en la medida en que éste, por intervención de la voz poética, se reordena y permite la aparición de nuevos significados: es la figura del poeta-mago la que va dando orden a aquello que se muestra en un territorio ajeno: al ordenar, se apropia de las regiones y las incluye en su recorrido. Este ordenamiento se hará visible gracias a los umbrales, puertas, ventanas y muros que separan y otorgan así distinción y sentido, ellos serán el límite y al mismo tiempo la conexión entre lo sagrado y lo profano.

LA ARQUITECTURA DEL MISTERIO: PUERTAS, VENTANAS, MUROS

Fundamental para entender los poemas orozquianos es sin duda la imagen de la casa, espacio propio sustraído del exterior, centro de amparo y refugio al que se puede retornar en busca de seguridad y comodidad. Mediante éste se “crea una esfera ordenada de la que queda eliminado el caos del mundo exterior” (Bollnow 124) extendiéndose el orden al mundo exterior. El abrigo de la casa resulta muy importante pues ella protegerá a sus habitantes de las amenazas del exterior y de las provenientes de otros planos de realidad. Al mismo tiempo, fungirá siempre como centro de orientación para que el yo lírico enuncie desde ahí y, si se desplaza, logre regresar siempre al mismo sitio. “La casa es, más aún que el paisaje, un estado de alma” (Bachelard 104), el abrigo del soñador; sin ella no hay hombre ni ensueño, pues la sensación de amparo es la condición de posibilidad de este último. Como dice Bollnow: “para habitar en paz son imprescindibles el techo y los muros protectores” (122).

Habitar es sustraer un claro del bosque para instaurar la morada, limpiar el espacio de aquello que estorba, adaptarlo para posibilitar el movimiento y la salida tanto como la visión de la lejanía: es, finalmente, la instauración de un *aquí* definitivo para el yo, pues “el hombre necesita un centro de tal índole, mediante el cual queda enraizado en el espacio y al que están referidas todas sus circunstancias espaciales” (Bollnow, *Hombre y espacio* 117). El empoderamiento del sujeto viene gracias a la erección de este sitio propio cuya protección propicia la calma.

La casa constituye “una victoria del lugar sobre el tiempo” (De Certeau 42), en la medida en que forma un lugar tranquilo y alejado del exterior al que se puede volver para reflexionar, descansar y tomar fuerzas para continuar con las salidas, al mismo tiempo que “la casa vivida no es una casa inerte. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico” (Bollnow, *Hombre y espacio* 79) y es precisamente esta movilidad la que se aprovecha por la voz poética para unir sus experiencias. En “*Quienes rondan la niebla*”, aparece una casa que va desapareciendo al mismo tiempo que sus habitantes, pues la morada misma está hecha de recuerdos. “La vivienda se hace expresión del hombre mismo que la habita, una parte de ese hombre convertida en espacio” (Bollnow 143), un gran recinto en el que se depositan confirmaciones de existencia que se van esfumando. Una vez deshabitada, empieza a desvanecerse:

la piadosa y sombría niña de los recuerdos que contempla borrarse una vez más
bajo los desolados médanos,

la casa abandonada, amada por el grillo y por la enredadera (DL 27).

Lo mismo sucederá en otros poemas que veremos después. La morada, entendida como espacio compartido apenas con el núcleo familiar, existe en la medida en que se ocupa, es decir, en tanto se reclama como espacio “sacralizado” de la existencia.

En “«1889»/ (Una casa que fue)” se muestran las ruinas de un hogar por el que las lluvias “ascendieron pacientes las paredes, / dejando esos ramajes de quejumbrosas grietas, / esas lágrimas días y días detenidas y continuadas siempre, / esos hijos del tiempo”. Los restos de vida se quedan encerrados ahí, detenidos, como muestras arqueológicas de lo que antes fue un recinto habitado. “Sólo quedan en pie las mudas escaleras que ascienden y descienden prolongando el corredor desierto”, mudas porque de ellas ya no sale algún sentido, no son usadas por nadie. “Ya nada teme al sol ni a las miradas, / aunque un destino humano esté labrado allí como en tablas de ley / y todo exista por fuerza poderosa de la ausencia” (DL 48).

Esta existencia por ausencia³⁵ muestra que incluso un espacio vacío tiene significación: eso que no está sigue mostrado en forma de carencia, como recordatorio. Hay un destino labrado, inamovible, porque se ha quedado contenido ahí en esa casa consumida por el paso de las estaciones; entre sus fragmentos es reconocible la vida de quienes vivieron en ella: “el sitio donde la infancia puso guirnalda de fugaces mariposas” o “el rincón angustioso donde una misma mano dibujó en largas sombras / toda la soledad” (49).

Ellos, además, no han partido del todo; “aún contemplan su mundo, no más antes que ahora [...] y aún reinan transparentes, entre fieles despojos”, pues siguen siendo dueños del territorio que reclamaron como propio. También, como dice Escaja, “la fecha interviene entonces como mero fragmento o ruina de una realidad inacabada, de una casa o grupo de realidades en perpetua agonía” (40): muestra verbal de algo que permanece al tiempo que, en su decadencia, es capaz de abrir lo ya ido, lo inexistente que queda grabado ahí como recuerdo vago.

Para mostrar la perspectiva que ahora nos interesa, es capital el poema “Las puertas” (DL 36-38). En él, la poeta penetra “junto con mis días” a través de ellas, cruzando mundos y momentos. Estas puertas se contemplan ya traspasadas, a la distancia, “desde las grietas piadosas

³⁵ Es la “*presencia de la falta*” que Heidegger menciona y que retomaremos en el siguiente apartado.

de los tiempos” por el largo pasillo de la memoria que va de un umbral a otro y anuncia su semipermeabilidad. “¡Cuántos mudos testigos de paz y desamparo pasarán por las puertas entreabiertas!” Si la ventana, por ejemplo, es “el ojo de la casa” (JP 147), que deja ver sin ser visto y el muro es aquel límite infranqueable para casi todos, la puerta anuncia su apertura posible, acceso no clausurado que permite la esperanza.

Hay, empero, una puerta “condenada a no abrir[se] para siempre”, detrás de la que quizás “se levantan aún mis propias sombras”; “asediada por ávidas jaurías” que funciona como escudo protector y como una cesura entre lo conocido y lo desconocido. Por ella se accede a lo oculto. “No. Ninguna más llorada que tú, puerta primera”, dice la voz poética refiriéndose a aquella entrada del nacimiento inicial, arribo a este mundo doloroso en el que se desconocen todas esas cosas que antes de cruzarla le eran familiares. Si “la puerta como lugar de paso adquiere a la vez significado simbólico más profundo: es la transición hacia una nueva vida” (Bollnow 146), en el otro espacio se quedan ocultos fragmentos de ella misma a manera de sombras. La puerta está condenada a no abrirse porque es imposible volver a esa región en la que no se ignora nada. Sólo con la reconstrucción de la casa en el imaginario poético puede surgir el misterio: la erección de muros es equivalente al paso al mundo sensible que oculta las verdades previas al nacimiento y pone frente a los ojos la opacidad de una pared en la que la puerta introduce un paréntesis de esperanza. “Éstas fueron mis puertas. / Detrás de cada una he visto levantarse una vez más / una misma señal [...] / de pasión por todo lo imposible”, dice el yo lírico en la última estrofa como confirmación de su búsqueda incesante. Tras ellas no hay hallazgos pero sí exploraciones que, aunque estériles, intentan vencer al olvido. Las puertas, incluso cerradas, son en sí mismas posibilidad de acceso y reunión con el otro mundo; independientemente de que ello no se logre, su efectividad radica precisamente en la instauración de esa virtual apertura.

Otro poema, más tardío, asociado a “Las puertas” es “Detrás de aquella puerta”:

En algún lugar del muro inconcluso está la puerta,
aquella que no abriste
y que arroja su sombra de guardiana implacable en el revés de todo tu destino.

Es tan sólo una puerta clausurada en nombre del azar,
pero tiene el color de la inclemencia
y semeja una lápida donde se inscribe a cada paso lo imposible [...].
Acaso cada noche esté a punto de abrirse en la pared final del mismo sueño
y mida su poder contra tus ligaduras como un desdichado Ulises.
Es tan sólo un engaño,

una fabulación del viento entre los intersticios de una historia baldía,
refracciones falaces que surgen del olvido cuando roza la nostalgia [...].
Esa puerta no se abre hacia ningún retorno;
no guarda ningún molde intacto bajo el pálido rayo de la ausencia.
No regreses entonces como quien al final de un viaje erróneo
—cada etapa un espejo equivocado que te sustrajo el mundo—
descubriera el lugar donde perdió la llave y trocó por un nombre confuso la consigna.
[...]
No transformes tus otros precarios paraísos en páramos y exilios,
porque también, también serán un día el muro y la añoranza.
Esa puerta es sentencia de plomo; no es pregunta.
Si consigues pasar,
encontrarás detrás, una tras otra, las puertas que elegiste (ND 304-305).

El muro puede entenderse como la representación espacial del infinito: obstáculo que se extiende inacabablemente entre la poeta y aquello que quiere alcanzar; empero, en ese mismo obstáculo se halla un portal que aunque no puede realmente atravesarse señala una posibilidad de contacto. Su momento de apertura será el de la muerte, por eso no tiene retorno. El juego con Ulises debe entenderse en esos términos, imagen del desterrado que intentará una y otra vez volver. En la muerte se contemplará el mismo muro y la misma puerta pero del otro lado, reverso de las cosas y del mundo en el que sentirá nostalgia por la vida que deja. Sentencia y no pregunta, anuncia un destino ya prefigurado e inamovible que oculta las decisiones tomadas.

La imposibilidad de cruce reaparece en “El obstáculo”:

Es angosta la puerta
y acaso la custodien negros perros hambrientos y guardias como perros,
por más que no se vea sino el espacio alado [...].
No consigo pasar.
Dejaremos para otra vez las grandes migraciones,
el profuso equipaje del insomnio,
mi denodada escolta de luz en las tinieblas.
Es difícil nacer al otro lado con toda la marejada a su favor. [...]
No cabe ni mi sombra entre cada embestida y la pared. [...]
Siempre sobra un costado como un brazo de mar o el eco que se
prolonga porque sí,
cuando no estorba un borde igual que un ornamento sin brillo y sin sentido,
o sobresale, inquieta, la nostalgia de un ala.
No llegaré jamás al otro lado (341-342).

La imagen de la puerta se mantiene más o menos constante: hay una última que no puede atravesarse sino con la muerte. En la aproximación a ella, la confianza se convierte en duda y, al final, el avance hacia el último umbral es fuente de temor ante el contacto con lo desconocido.

Afirma Bollnow que el bosque hace a los hombres perder la orientación en el espacio, pues su oscuridad y su abundancia de árboles hacen que todo parezca un mismo sitio repetido. Dice

también que “el bosque es un estado del alma” (224) que predispone a quien se interna en él a una experiencia angustiante. Así se evidencia en “Cuento de invierno”, donde una transmutación de los motivos tradicionales del cuento de hadas sirve para llevar a una conciencia dolorosa del mundo:

hace muchos años que habito en esta choza en el medio del bosque,
donde las ramas hablan sin motivo, los silencios son crueles
y en los sueños más bellos se cobijan los lobos.
Tal vez sea la casa de la bruja, o quizás la posada de las ánimas.
No lo sé; lo he olvidado (EB 433).

Dice, y el ambiente se va poblando de seres amenazantes; no hay salida de ese follaje espeso en el que la poeta ha construido su morada y en el que se siente perdida, pues el retorno a otro tiempo es imposible:

¿Cómo llegué a esta cueva sin calor y sin misericordia?
No he dejado guijarros ni migajas de pan como señales de luz para el regreso.
¿Y hacia dónde volver, si todos los caminos me devuelven aquí,
como en los laberintos de los niños perdidos?
Aunque quizás no vuelva de nuevo a este lugar sólo porque algún vértigo me aspire
sino porque lo llevo adherido a mis pies, a mi propia condena (EB 433).

La imposibilidad de retorno es al mismo tiempo la constatación de la muerte cercana. Recordemos que este poema pertenece al libro que la autora dejó preparado sobre su mesa de trabajo justo antes de ir al hospital del que no volvería.³⁶ La progresiva acumulación de temor y escenarios en los que la poeta pierde sus facultades de orientación empata bien con la idea de lo *ominoso*, tan famosa en el pensamiento freudiano. Lo *ominoso*, recordemos, se emplea para traducir *das Unheimliche* alemán. Opuesto a *heimlich*, íntimo, familiar, lo *ominoso* es eso que nos asusta por desconocido. Si lo entendemos en términos espaciales, queda referido a esos sitios en que va perdiéndose la capacidad de orientación y visibilidad (como el bosque, precisamente). La ceguera aparece entonces como una preocupación real, atroz. Si para Freud esta ceguera queda ejemplificada en “El Hombre de Arena”, de E. T. A. Hoffman, cuyo miedo a perder los ojos es otra encarnación de este sentimiento de lo ominoso en tanto representa la pérdida de la habilidad para arreglárselas con el entorno, en nuestra poeta esta imposibilidad de visión se resuelve a partir de los muros que impiden el conocimiento de ese otro lado del mundo. Lo familiar, según Freud, puede también hacerse ominoso cuando sale a la luz aquello que tendría que estar oculto, es la irrupción de lo incierto. En este caso, mientras la casa tendría que ser el centro de abrigo y

³⁶ Así consta en el prólogo al mismo, hecho por Ana Becció (7-11)

protección, ésta va progresivamente volviéndose permeable, insegura, y muestra en sí misma una oscuridad latente.

Hacia el final del poema que ahora comentamos, Orozco se dirige a “la enemiga invisible con corazón de perro”, la muerte “que consume un poco cada día esta mano que asomo a través de la jaula, / a través de mi cuento, hasta el otro final”. La mano que sale hacia el otro lado es ya la sensación cercana de la partida, al cuento que tiene dos finales: el del poema y su fallecimiento. La amenaza atenta contra esa casa que en principio, como vimos, se erige como el centro de amparo. Lo mismo ha sucedido ya en “Operación nocturna”:

Alguien sopla.
Sopla contra mi casa una envoltura de cortinajes negros,
una niebla sedienta que husmea como hiena en los rincones,
unas sombras que incrustan trozos de pesadilla en la pared.
Alguien sopla y convoca los poderes sin nombre.
Mi guarida se eriza,
se agazapa en foso de las fieras,
resiste con su muestrario de apariencias a los embates de la mutación.
Alguien sopla y arranca de sus goznes mi precaria morada,
las maquinarias de su remota realidad.
Ahora es otra y no es y apenas vuelve a ser en más o en menos,
tan amenazadora y tan falaz como una escena blanca espejeando en la nieve
o la ventana que se enciende y se apaga en la espesura del tapiz. [...]
¿No había para mí nada más que esta cárcel,
estos muros aviesos, fatales hacia abajo,
esta tensa tiniebla que me arroja de subsuelo en subsuelo? (MR 227)

Para este momento la casa resulta ser un lugar no siempre seguro y su inestabilidad se hace evidente; no es casual que el poema se encuentre incluido en *Mutaciones de la realidad* (1979), sus cambios son confirmación de la existencia de otras realidades (y también la muerte) que amenazan y se hacen presentes en forma de viento.

La casa que es y no es, “trampa feroz sobre las bocas del abismo que viene”, protege tanto como encarcela, cubre de lo desconocido: escudo y obstáculo, el “lugar para oficiar la luz” no alcanza a iluminar hacia afuera. También la niebla, que aparece igualmente en el poema anterior, es otra caracterización de lo ominoso en tanto dificulta la vista del horizonte y, por tanto, anula la capacidad de reconocimiento y familiarización con el sitio.

Mientras la casa en *Desde lejos* (1946), cercana a los recuerdos infantiles, protegía y guardaba de las amenazas, en los poemarios siguientes se aprecia una progresión hacia la fragilidad, la permeabilidad y la inestabilidad. Así en “Lugar seguro”:

Por donde quiera que se parta en dos la colmena del sueño,

poniendo al descubierto la ciudad,
el panal gigantesco elaborado por abejas dementes,
no es difícil reconocer mi celda entre otras celdas.
Mi casa es la que nunca termina de llegar.
La que deja paredes rezagadas detrás de la intemperie;
paredes que se acercan después con una escena en la que aúllan las tormentas,
con inscripciones de peligros ardientes que corren como teas en la oscuridad,
con siluetas en negro que se prueban las caras del terror y de la ausencia. (ND 275)

Aquí, primero es el sueño quien recubre la ciudad, dentro está su casa, que nunca termina de llegar pues es representación de la errancia y la angustia generada por hallarse en el mundo. La morada adquiere características de ser vivo, puede sonreír y acercarse a la voz poética, al mismo tiempo que se vuelve líquida, inestable:

Esta casa no tiene raíces ni ataduras,
y de repente nada,
anda como sonámbula desde los arenales hasta el borde del mar
haciendo resonar en cada tumbo su escalofriante risa de guijarros,
[...]
¿No ves cómo se escurre desgarrando sus flancos entre dos andamiajes fantasmales?
Tampoco hay cohesión ni certidumbre.
Donde había una ciega pared se abre una puerta al rojo
como una invitación irresistible hacia las cámaras de las altas torturas.
Las ventanas que daban a un radiante diciembre se deslizan a tientas
hasta encuadrar a los merodeadores grises que me cercan con sus rostros de agujero
y dejan en los vidrios su insistente señal
demasiado insistente.
[...]
Los corredores hunden en las habitaciones sus brazos de saqueo
y escapan como andenes con su carga de fardos que van al más allá.
A veces surgen primeras grietas por las que me contempla mi testigo invisible
y aposentos ajenos pasan junto a mi lecho con sus gentes, sus perros, sus trajines,
labrados como estatuas en la corriente fugitiva.
El suelo es una bestia que me guarda con las fauces abiertas (ND 275-276).

Muestra así su cara más amenazadora, lo que hace patente la ironía del título del poema: el lugar seguro por antonomasia que es la casa también se vuelve la región del peligro y sumerge al yo lírico en la desazón y le clausura toda posibilidad de calma. La apertura deja de ser elección del sujeto y el afuera lo absorbe a partir de las fisuras y las puertas involuntariamente abiertas que van destruyendo el orden previamente instaurado. El caos amenaza con volver, si la casa se desintegra se deshace también el yo estructurado y compuesto que permanecía en los libros anteriores; aparecen la duda y el miedo a la muerte como amenaza cada vez más próxima. Entonces, “surge a veces de pronto desde el fondo de una pared cualquiera / ese reino de sombras al acecho que va y viene conmigo” (ND 277), de modo tal que poeta, casa y sombras vuelven a unirse mediante el

hilo del miedo, agazapado se encuentra el reino que no la deja sola y le recuerda su vulnerabilidad en el mundo:

una ciudad leprosa se aproxima envuelta en los harapos del destierro,
los caminos se cierran con aire de saqueadores de jardines,
los interiores corren los paños tenebrosos de las profanaciones,
cada cielo es un ángel caído en un rincón [...],

es decir que se presenta una progresiva transformación, casi invasión, diríamos, de esos espacios antes estables y seguros. La línea que divide seguridad y espanto va desdibujándose y con ello la poeta pierde la sensación de abrigo y certeza:

Ah, si pudiera separar otra vez la luz y las tinieblas,
seguir hasta el final los hilos invisibles como en los acertijos infantiles,
tal vez conseguiría dos diseños perfectos, dos bellos laberintos (ND 278).

Si antes estaban esos dos laberintos, uno representante del mundo presente y otro como edificación de las demás realidades, ahora hay uno solo cuyas paredes, cuando se abran, revelarán la totalidad. En tanto, los peligros están ya dentro de la casa y sumergen al yo lírico en el ambiente de lo oscuro y la confusión de planos:

Entre mi mano y el objeto a su alcance, sin búsqueda y sin pena,
—la mesa como fiera al acecho, la silla con su recóndita intención de vuelo,
la lámpara santificada por su aureola de papisa doméstica—
surgen siempre otra mesa, otra lámpara, otra silla, envueltas en el color de otro lugar;
depósitos de visiones adulteradas por pérdidas y olvidos,
todo un desfile irreal que me impide llegar como un telón al fin de cada viaje (ND 279).

Una vez más, se hace patente la imposibilidad de alcanzar ese sentido/destino último, velado siempre. Para este momento, la sobreimposición de cosas sobre el mismo espacio contribuirá a la confusión de la voz poética, que marca su desconfianza frente a la apariencia de la realidad. Hay, también, una suerte de elasticidad espacial, entre su mano y los objetos caben más objetos, de modo tal que en un punto hay sitio para la multiplicidad, y además:

Entre mi mano y otra mano que se aproxima para la permanencia o el adiós
no hay más que divisiones ilusorias, espejismos del verbo en cada nombre,
destinos que solo son fragmentos en custodia del estallido de los cielos
pugnando por reintegrarse a la sustancia intercambiable y única de Dios;
pero surgen consignas como lápidas, cuerpos atrincherados en huesos
solitarios,
hogueras y glaciares que trazan sus fronteras y me señalan mi lugar.

Y no hay ningún acceso,
ninguna superficie permeable bajo el guante de estupor adherido a esta mano
que se desliza, ajena, contra la amurallada dureza del planeta (ND 280).

Así, la imagen de la casa, otrora sólida y fija, se mueve y se rompe en el intento de la materia por unirse a la totalidad. No obstante, hay siempre confirmaciones de la estancia dolorosa del yo lírico en el mundo, el lugar se le señala con estamentos hirientes como marcajes de la realidad que de cualquier manera tampoco terminan de otorgarle identidad ni posibilidad de salida. Los mismos espacios que antes eran abrigo, para este momento son obstáculo.

Nos detendremos, por último, en la “Balada de los lugares olvidados”, donde los espacios no sólo contienen sino que están hechos de recuerdos y de vivencias de sus habitantes:

Mis refugios más bellos,
los lugares que se adaptan mejor a los colores últimos de mi alma,
están hechos de todo lo que los otros olvidaron.

Son sitios solitarios excavados en la caricia de la hierba,
en una sombra de alas, en una canción que pasa;
regiones cuyos límites giran con los carruajes fantasmales
que transportan la niebla en el amanecer
y en cuyos cielos se dibujan nombres, viejas frases de amor,
juramentos ardientes como constelaciones de luciérnagas ebrias.

[...]
Parecerían espejismos rotos,
recortes de fotografías arrancados de un álbum para orientar a la nostalgia,
pero tienen raíces más profundas que este suelo que se hunde,
estas puertas que huyen, estas paredes que se borran.

Son islas encantadas en las que sólo yo puedo ser la hechicera.

[...]
¿Porque quién si no yo les cambia el agua a todos los recuerdos?
¿Quién incrusta el presente como un tajo entre las proyecciones del pasado?
¿Alguien trueca mis lámparas antiguas por sus lámparas nuevas?

Mis refugios más bellos son sitios solitarios a los que nadie va
y en los que sólo hay sombras que se animan cuando soy la hechicera (ND 293-295).

El yo lírico funge como oficiante del rito de volver a los espacios para obtener de ellos lo que ha quedado impregnado, pues

el espacio lo es todo, porque el tiempo no anima ya la memoria. [...] Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias. [...] Para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas la localización de nuestra intimidad en los espacios (Bachelard 31-32).

Así, la marca de los otros queda bien signada en sus espacios, la voz poética será la encargada de alejar al olvido y conjuntar presente y pasado gracias a los lugares de los que puede obtener material para su investigación poética en busca de la totalidad. Queda claro con ello que para Orozco los espacios no valen únicamente por sí mismos, sino como posibilitadores de la rememoración y apertura temporal: tiempo y espacio quedan inextricablemente unidos, es el segundo el que posibilita la intervención y el juego con el primero.

“COMO UNA LLAGA EN LAS TINIEBLAS”: ESPACIO, AMOR Y

MUERTE

En *Desde lejos* (1946), primer poemario de Olga Orozco, Legaz percibe “la inestabilidad propia de las intuiciones iniciales” (43). Me parece que en él se concentran ya las preocupaciones y métodos que la poeta empleará indagando en ellas y realizando, por supuesto, variaciones según su maduración poética y vital, pero en realidad manteniéndose constantes. Aparecen como temas centrales la infancia y la nostalgia por ella, la familia, el universo de seres que junto a los que habitó la poeta, y ella misma desdoblada. El tratamiento del espacio aparece ya bien definido y delimitado y es posible identificar la situación del yo lírico en el universo que va creando a partir del lugar que ocupa y desde el cual va profiriendo la palabra poética.

DESDE LEJOS: ESPACIO, TIEMPO Y ABRIGO FAMILIAR

Ella canta junto a una niña extraviada que es ella (Pizarnik 213).

En “Quienes rondan la niebla” se encuentran los seres que esa voz poética ha sido, comenzando por “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” (26): la duplicación que anuncia Pizarnik en “Cantora Nocturna”, poema que dedica a Orozco y del que he extraído el epígrafe con que inicio esta sección. Ya desde ahora se evidencia la necesidad de construir y percibir los espacios: sin el lugar de la infancia no tendríamos a los seres que habitan en “esa región de pena”. Ello a pesar de que, como afirma Bollnow, “no se puede alcanzar el horizonte, porque ni siquiera tiene una situación determinada en el espacio. Aunque limita al espacio, no se encuentra en él [...]. Horizonte y perspectiva atan, pues, al hombre a la «finitud» de su existencia, pero a la par le permiten actuar en él” (77). Aquí, el horizonte aparece como marca de extensión: la causalidad temporal se sustituye por una distancia espacial gracias a la casa, que implica una cesura en la continuidad del espacio y

es también un dominio de los lugares mediante la vista; la partición del espacio permite una práctica panóptica a partir de un lugar desde donde la mirada transforma las fuerzas extrañas en objetos que se pueden observar y medir, controlar por tanto

e «incluir» en su visión. Ver (de lejos) será también prever, adelantar el tiempo mediante la lectura de un espacio (De Certeau 42).

La voz poética observa a las niñas que conforman su infancia desde su yo adulto y rompe con el transcurso del tiempo: no hay ni un antes ni un después en su existencia, sólo hay un allá y un aquí, un mirar de lejos que permite la coexistencia de todos los momentos; aparecen, simultáneamente, esas otras que ella ha sido en diferentes edades y tiempos: la niña de la alegría, la de los sueños, la de la soledad, la de la pena, la del olvido, “que llama sin reposo sobre su corazón adormecido”; la niña eterna, la niña del espanto y, finalmente, las niñas de la sombra; todas ellas constituyen las “dóciles máscaras con que la luz recubre cada día sus amargos desiertos” (DL 26). Es algo como lo que Kamenszain reconoce en la infancia poética de Amelia Biagioni, otra de las voces frecuentemente asociadas a Orozco: “Decir yo, hacer hablar por boca de la nena no a aquella que fui sino a la que ahora me represento que soy, para siempre” (Bosque 93): sólo que acá la representación no sucede a partir de una enunciación infantil: corresponde a la voz poética mostrar a la distancia esas imágenes fijadas de ella misma a su paso por el tiempo-espacio.

«¿Qué memoria es ésta que sólo recuerda hacia atrás?», dice la Reina Blanca de *Alicia en el país de las maravillas*, y entonces es posible responderle que la memoria es una actualidad de mil caras, que cara recubre la memoria de otras mil caras, y que si el pasado ha estampado sus huellas infantiles en los muros agrietados del porvenir, también el futuro ha dejado su marca fantasmal sobre el pretérito (Orozco, Creación 471).

La referencia a Carroll no está sólo en estas líneas. Hay mucho de su obra en el juego con los espejos que realiza Orozco. También, cuando Requeni le pregunta qué obra le habría gustado escribir, ella responde con *Alicia en el país de las maravillas*, conjunción de onirismo, extrañeza y también, en algún sentido, infantilización de la visión y la creación del mundo. Todo es inocente al mismo tiempo que guarda en sí la perversidad de la excepción. Nótese las construcciones con que se describe a las pequeñas; sólo al inicio hay un poco de luminosidad, después predominan imágenes sombrías y, finalmente, luz y oscuridad se conjuntan. Esta idea de un yo disperso en el espacio —y, de alguna manera, también en el tiempo— se continuará a lo largo de toda la obra orozquiana; la imagen de la máscara será para ello imprescindible: hay una totalidad oculta y escindida en diversos sitios y planos de realidad y sólo se muestra mediante la máscara de lo transitorio, lo fugaz o lo lejano. Más adelante veremos la reelaboración de este elemento en otros poemas.

Lo que separa a la poeta de las niñas no es que unas existan en el pasado o en la memoria y la otra en el presente, sino un pedazo de tierra, acaso también un sueño del que aún no se despierta:

Esperadme, esperadme, inasibles criaturas del rocío,
porque despertaré y hermoso será subir,
bajo idéntico tiempo,
las altas graderías de la ciudad del sol y las tormentas (27).

El anhelo de existir “bajo idéntico tiempo” implica anular su transcurso y permitir un instante común, a la manera de lo que para De Certeau sucede cuando un caminante ubica los lugares recorridos en un mapa: “metamorfosea la articulación *temporal* de lugares en una continuidad *espacial* de puntos” (41-42), de manera que no se habla sobre el lugar en el que se estuvo antes o después, sino que las nociones se elaboran a partir de un aquí y un allá. Así, mediante la poesía se accede a un lugar con tiempo anulado, en todo caso al menos reelaborado: gracias al recorrido poético se *camina* por diversas épocas y a partir de ello se van rescatando los fragmentos del ser que se quedan; la totalidad se muestra gracias al artificio del yo lírico.

LA MUERTE Y LA ESPACIALIDAD

En la relación del hombre con la muerte, como vimos en el primer capítulo, se funda la esencia del ser para Heidegger. Giorgio Agamben sigue esta idea y la relaciona con el lenguaje: lo que nos distancia de los animales es tanto la conciencia de muerte como el lenguaje.

El hombre es *Dasein* en tanto ser-para-la muerte y, al mismo tiempo,

el «allí» es la determinación de algo que hace frente dentro del *mundo*. Un «aquí» y un «allí» sólo son posibles en un «ahí», es decir, si *es* un ente que ha abierto como ser del «ahí» la espacialidad. Este ente ostenta en su más peculiar ser el carácter del «estado de no cerrado». La expresión de «ahí» mienta este esencial «estado de abierto» (Heidegger, Ser y tiempo 17-18).

Es, entonces, gracias al ente —que se coloca como centro de orientación, se preocupa, y se vuelve consciente de su entorno y lo nombra—que puede aparecer el *Da*, el ahí, surgido como espacialidad. Agamben extiende: “la posibilidad de ser el *Da*, de estar en casa en el propio lugar, queda alcanzada a través de la experiencia de la muerte” (18).

De aquí podremos deducir que esta conciencia de la muerte funda la existencia y que la muerte, es, en sí misma, un *estar en casa*, que completaría (al mismo tiempo que terminaría) la existencia terrena. A continuación intentaremos establecer una verificación de estas ideas en nuestra poeta.

La abuela es una de las figuras constantes en la obra que ahora analizamos, y su presencia se anuncia siempre desde la distancia de la muerte; ella “mira pasar desde su lejanía las vanas estaciones”, contempla todavía, desde el otro mundo, a la familia que ha dejado y la visita a veces:

recorre aún la sombra de su vida,
el afán de otro tiempo, la imposible desdicha soportada;
y regresa otra vez,
otra vez todavía, desde el fondo de las profundas ruinas (29).

Hacia el final se anuncia también que “nos mira ya desde la verdadera realidad de su rostro”. Es decir, sólo después de atravesar el umbral del otro mundo se muestra esa faceta que, para los otros, los vivos, es desconocida.³⁷ La verdadera casa —tanto como el verdadero rostro— es interior y se llega a ella sólo al término de la estancia en este mundo: el regreso a la morada la revela. Aquí es evidente la concepción de la vida como un fragmento, apenas un instante, de la existencia, que se continúa —transformada— después de la muerte.

Emilio, el hermano, está también “en su cielo”, y

aquí están tus recuerdos:
este leve polvillo de violetas
cayendo inútilmente sobre las olvidadas fechas;
tu nombre,
el persistente nombre que abandonó tu mano entre las piedras;
el árbol familiar, su rumor siempre verde contra el vidrio;
mi infancia, tan cercana,
en el mismo jardín donde la hierba canta todavía (32).

Este recuerdo es infértil, inútil, porque Emilio ha partido ya al otro mundo y no hay manera de retorno absoluto. Aunque a veces, gracias a la poesía, el rito mágico y la invocación, es posible alcanzar por un momento a quienes habitan detrás de los muros. Mientras:

¡Qué sola estará hoy, detrás de las inútiles paredes,
tu morada de hierros y de flores! [...]
tu piel, tan desolada como un país al que sólo visitaran cenicientos pétalos (32).

³⁷ La misma idea volverá a aparecer en *Los juegos peligrosos* (1962): “Desde adentro de todos no hay más que una morada / bajo un friso de máscaras” (155).

La vida de los otros continúa y la tumba abandonada alberga esa piel que se marchita, pues, como se ha visto con la abuela, al otro reino se accede despojado de la máscara —en este caso, esa especie de disfraz que es la piel³⁸—. Para el yo lírico, hay cierta condena en la desaparición de los seres queridos:

el grito de la abuela,
la misma soledad, la no mentada,
y este largo destino de mirarse las manos hasta envejecer (33),

una espera dolorosa para reunirse con ellos. Aunque se habla de ese “mirarse las manos hasta envejecer”, la infancia está aún cercana y se sabe que el tiempo por delante será largo: la niña ha sido despojada de la dicha del amor familiar.

En “Cuando alguien se nos muere”, se condensan todas las preocupaciones y reflexiones acerca del espacio que queda ante la ausencia del ser y lo que sucede con su partida: “era tu adiós, la despedida última, / la última señal que acercaba los sueños desde el incontenible amanecer” (DL 66). La despedida acerca los sueños acaso porque en ellos se puede volver a estar con los muertos; como un ademán mágico, los trae al espacio del yo lírico desde la lejanía. O acaso porque el sueño de la muerte es el verdadero despertar: “el incontenible amanecer”. “Mas nada pudo el débil llamado de tu vida contra pesadas puertas”, dice el poema. No hay manera de dar ese paso en tanto el corazón esté latiendo, hay ciertos umbrales que no pueden atravesarse más que con la muerte, que posibilita la apertura de las puertas a las que antes se llamaba.

Con la ausencia de la abuela, “Ahora estamos más solos por imperio de muerte, / por un cuerpo ganado como un palmo de tierra por la tierra baldía” (DL 68). Esta alusión al Eliot del campo polvoso, estéril, territorio infantil al que vuelve la memoria, se combina con la noción neoplatónica del cuerpo como cárcel que permea la producción de Olga Orozco. Continúa el poema:

Cuando alguien se nos muere,
no hay un lugar vacío, no hay un tiempo vacío [...],
tanto de lo que él fue respira con nosotros la fatiga del polvo pasajero,
tanto de lo que somos reposa irrecobrable entre su muerte,
que así sobrevivimos,
llevando cada uno una sombra del otro por los distantes cielos (DL 68).

³⁸ Retomaremos este asunto en el apartado “Una máscara frente al espejo”.

Resulta de aquí que el tiempo también es espacialidad porque tiene una extensión que no queda vacía. Algo del muerto queda en los vivos, y simultáneamente algo de los vivos se va con él; cada sobreviviente lleva esos fragmentos a lo largo de su recorrido vital, éstos le van dando sentido y forma a los espacios recorridos y vivenciados.

Las muertes (1952) es un paréntesis en esta evocación familiar, pues los muertos aquí son personajes literarios, sin embargo, ellos también siguen hablando de la poeta. Si bien se asume su existencia como seres ficcionales (lo que se evidencia con el verso “He aquí unos muertos cuyos huesos no blanqueará la lluvia” y con “porque no conocieron ni el sueño ni la paz en los infames lechos vendidos por la dicha” (LM 75)), también se dice que “sus muertes son los exasperados rostros de nuestra vida” (LM 75) y, en ese sentido, siguen siendo relevantes para la construcción del imaginario poético orozquiano. Entre estos muertos y los anteriores sí hay cierta distancia afectiva: no se ha compartido con ellos la infancia, como sucede en *Desde lejos*. Sin embargo, las asociaciones metafóricas espaciales siguen presentes y no desaparecerán en ningún libro de la poeta. Retomaremos este libro en capítulos siguientes para no desviarnos ahora de nuestros objetivos.

LA MADRE QUE DEJA LA CASA

La figura de la madre aparece en “Si me puedes mirar”, perteneciente a *Los juegos peligrosos* (1962), donde se encuentra un buen ejemplo del poder de la voz poética:

Madre: es tu desesperada criatura quien te llama,
quien derriba la noche con un grito y la tira a tus pies como un telón caído
para que no te quedes allí, del otro lado,
donde tan sólo alcanzas con tus manos de ciega a descifrarme en medio de un muro
de fantasmas hechos de arcilla ciega (129).

La palabra, al mismo tiempo que derriba a la noche, invoca a la madre. El yo lírico se afana en superar su orfandad terrena y hacer presente a la muerta; a través de la poesía se emite un conjuro que intenta hacer que otro ser traspase los umbrales y ambas puedan reunirse en este mundo:

Pero aquí estoy, sobre mi pedestal partido por el rayo,
vuelta estatua de arena,
puñado de cenizas para que tú me inscribas la señal,
los signos con que habremos de volver a entendernos.
Aquí estoy, con los pies enredados por las raíces de mi sangre en duelo (129).

A lo largo de los trabajos orozquianos será común hallar estos lugares ruinosos por los que el yo lírico transita. Ella vuelta estatua de arena (a menudo también estatua de sal, como la mujer de Lot) espera un hechizo, el trazo de un símbolo mágico que le permita volver a comprender a sus seres amados, ya muertos, de quienes no se puede desligar, pues su sangre se conecta al mundo terreno, donde quedan todavía sus huellas.³⁹ En el mismo poema, hacia el final, leemos:

Porque día tras día alguien que se enmascara juega en mí a las alucinaciones y a la muerte.
Yo camino a su lado y empujo con su mano esa última puerta,
esa que no logró cerrar mi nacimiento
y que guardó yo misma vestida con un traje de centinela funerario (131).

Hay, pues, una voz poética acechada y contenida en ella misma. La puerta que no logró cerrar su nacimiento es la misma que enlaza con otros mundos y que para otros se ha cerrado ya; el yo lírico se sabe poseedor de un don especial para acceder, así sea sólo mediante la poesía, al otro reino. No obstante, es insuperable esa sensación de desamparo que se verificará a lo largo de toda su obra y que implica una conciencia del ser arrojado, abandonado en medio del bosque.

De esta forma, la figura de la madre es imagen de la protección y el abrigo (de esa cabaña a la mitad del mundo que, por un momento, salva de las amenazas externas, ese recinto de seguridad y calma que, una vez perdido con la muerte, se intenta recuperar una y otra vez mediante la generación de permeabilidades a partir de las puertas, de los telones que se derriban.

EL SITIO DE LOS QUE SE VAN

En “No han cambiado y son otros” se presentan imágenes de los seres queridos, ya idos, que se resuelven también espacialmente:

[Mi abuela] se fue por un jardín con su dócil cortejo de pájaros, de locos y de duendes. [...]
Mi madre fue una reina que trocó sus dominios en la tierra por un lote en el cielo,
un pequeño lugar para erigir de nuevo la casa y la familia. [...]
era tan majestuosa como una catedral y más heroica que cualquier muralla [...].
[Mi padre] vino de mar en mar,
desde una isla donde se entrecruzaron terremotos, dinastías y vientos,

³⁹ Exploraremos más adelante la imagen de la estatua de sal como representación del destierro y de la situación espacial del yo lírico.

y fundó unas colonias de secretas nostalgias y traicionera sal
que absorbieron un día y otro las ávidas arenas [...]
y era capaz de convertir de pronto un recinto enlutado en un salón de fiesta
Se fue por un larguísimo camino,
así como se aleja, llevándose todo el sol, una montaña [...]
vuelven con grandes trozos de paredes Ellos vuelven y ocupan sus lugares junto a
esas ventanas, esta mesa, este lecho;
y muebles y paisajes disueltos
y construyen con ellos extraños escenarios que intercalan a través de los años
(ND 301-303).

Es interesante la caracterización de la madre, cuya fortaleza se explica mediante el recurso de las edificaciones sólidas. Ella accede al cielo para volver a erigir ahí la casa que compartieron en la vida terrenal. Mientras ella se presenta mediante construcciones, el padre se encarna visualmente desde la apertura paisajística. Ella es el centro de la vida doméstica y la seguridad del abrigo, él es sujeto volcado hacia el afuera. Ella, interioridad; él, salida al mundo. Al final, los tres regresan a poblar la casa deshabitada y siguen siendo parte de ella. No desaparecen del todo puesto que sus huellas quedan ahí para que el yo lírico las sienta; su vuelta, además, propicia la aparición de nuevos escenarios en los lugares de siempre.

Cierra el poema: “No han cambiado y son otros./ No es museo de cera la memoria”, y con ello recordamos a Michel De Certeau cuando dice que la memoria es, justamente, el “antimuseo” (120). Mientras en el museo existe un ordenamiento de objetos, hechos y acontecimientos por razones históricas, científicas o culturales, aquí el ordenamiento viene dado más bien por una sucesión de recuerdos que en cuanto evocan a los seres amados también los transforman y los libran de ser figura estática. No es pues, un ordenamiento cronológico sino, más bien, topológico: colocación estratégica en el espacio mediante la que se forman enlaces regidos por agrupaciones de sentido.

En otro momento, Orozco retoma a las figuras de la madre y la casa familiar. En *Con esta boca, en este mundo* (1994) aparece “Señora tomando sopa”, que es una regresión a la infancia: mientras come, vienen a ella los recuerdos; “detrás del vaho blanco está la orden, la invitación o el ruego”. Mediante el plato de sopa se convoca a la mesa a esas presencias que ofrecen “trocar un sorbo hirviente por un reino”. El yo lírico vuelve a ser la niña que “no quiere traficar con su horrible alimento”. Este poema tendría la simpleza anecdótica de un remilgo infantil, pero hay una transmutación: si no come, “se quedará sin fiesta, sin amor, sin abrigo / y sola en lo más negro de algún bosque invernal donde aúllan los lobos”. Y así es como, al final, se ha quedado:

Ahora que no hay nadie,
pienso que las cucharas quizá se hicieron remos para llegar muy lejos.
Se llevaron a todos, tal vez uno por uno,
hasta el último invierno, hasta la otra orilla.
Acaso estén reunidos viendo a la solitaria comensal del olvido,
la que traga este fuego,
esta sopa de arena, esta sopa de abrojos, esta sopa de hormigas,
nada más que por puro acatamiento,
para que cada sorbo la proteja con los rigores de la penitencia,
como si fuera tiempo todavía,
como si atrás del humo blanco estuviera la orden, la invitación, el ruego (391).

Sola, tomando sopa, se consuela con la posibilidad de que, al otro lado del río, ellos la contemplen reunidos. El alimento es de arena, duele tragarlo, porque trae consigo la conciencia del abandono, es una especie de castigo ya inútil, no hay más tiempo. Nótese la circularidad del poema, inicia con un “Detrás del vaho blanco está la orden, la invitación o el ruego”, que se repite en el final; eso lo convierte en una especie de ritual doloroso —y estéril—, y además lo sumerge en un tiempo repetido: la mujer adulta vuelve a ser una niña mientras come, pero regresa al momento pretérito ya con su orfandad arrastrada del futuro.

En “Tú, la más imposible” (EB 395), se interpela a la hermana, también ya muerta, con la dedicatoria: “A Yola”. Una vez más, “como arena de vidrio entre los dientes”, la sensación de estar mascando el dolor, el recuerdo: “Es la cuota definitiva de la soledad, el saldo de la herencia”. Como se ha visto antes, el castigo para la voz poética es quedarse sola para clausurar la vida de la familia en este mundo. “Mío sólo es el luto”, es lo único que le queda de aquella dicha alguna vez poseída. “Ahora soy *yo sola* para toda la pena”, dice enseguida jugando con la sonoridad del nombre de la hermana: aquélla es Yola, el yo lírico será *yo sola*.

La casa que habitaron juntas “se va; / la casa insomne / que se levanta y anda entre las ruinas se va yendo contigo” (395). La morada deambula, sin dueño, y pareciera que algo de ella misma se borra en la memoria del yo lírico; está hecha de recuerdos y va desapareciendo junto con sus antiguos moradores. El espacio se disuelve cuando ya no hay quién lo rememore pues ésta ha sido construido, reelaborado y dotado de significaciones por sus habitantes, sin ellos va perdiendo el sentido que antes tuvo.

Para Heidegger, volver al hogar representa estar de nuevo en lo sereno, lo dichoso, que no necesariamente implica una sensación alegre, sino una presencia de las cosas en cuanto tales. Al poeta que regresa se le muestra lo oculto de la tierra y de los hombres, y en su retorno se revela,

por primera vez, el significado real de estar en casa, porque esta sensación sólo puede experimentarse después de un periodo de ausencia. Para volver hay que irse, y para sentirse en casa hay que partir de ella. La tierra provee el espacio para el ser que habita y se muestra con toda su fuerza una vez que el poeta vuelve.

A partir de estas ideas, esa casa de la memoria se nos revela con toda su fuerza y su nostalgia: el dolor que sobreviene surge, precisamente, porque no se puede regresar a ese sitio. Por el paso del tiempo y las transformaciones del yo lírico en su devenir, la morada no puede ser la misma. Empero, la casa emite un llamado doloroso hacia quienes la habitaron; el lugar de la dicha anuncia la imposibilidad de su alcance; apenas puede atisbarse por momentos, desde el ensueño o la memoria, pero el regreso es imposible. Sólo cuando la voz lírica pueda reunirse con sus muertos podrá regresar a aquella suerte de paraíso hiriente que ha sido la infancia.

En el mismo poema, las hermanas son el reflejo invertido una de la otra:

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 (396).

Una tiene la alegría y la otra la pena, y ahora están en los lados opuestos del muro:

Pienso si aún recordarás que fuimos ángeles, girasoles, Julietas y hechiceras.
Ahora ya eres reina. Tú llegaste primera,
y ahora soy apenas poco más que mendiga al final de la carrera.
Tú ya lo sabes todo,
y hasta podrás mirar por dentro un hormiguero, así como querías (397).

La competencia infantil la ha ganado la hermana; como en un juego de carreras, ella llega primero al otro mundo y se vuelve sabia, puede mirar adonde quiera⁴⁰ mientras el yo lírico, resentido, anuncia: “Ya no puedo hablarte a través del espejo, como siempre, / como cuando cambiábamos sonrisas y secretos sólo con las imágenes hermanas”. Mucho de irónico y doloroso hay en ese triunfo, algo de la identidad del yo se muere con la hermana, pues ella era el opuesto, ese espejo en el que podía mirarse para encontrarse a sí misma. Así cierra el poema: “Estoy aquí para apagar las luces, para cerrar las puertas, / cuando vuelva por mí la casa en que te vas”. La

⁴⁰ Igual sucede en el inicio de “Sol en Piscis”, de *Los juegos peligrosos* (1962): “Solamente los muertos conocen el reverso de las piedras” (141); solamente a ellos les es dado observar debajo de la tierra y, por tanto, conocen de este mundo aquello que los vivos no pueden percibir. Más adelante volveremos a este poema.

poeta sobrevive a todos, se queda para clausurar la vida familiar en este mundo, ése es su castigo último y su tarea: sufrir el abandono porque ya no queda nadie más. Como si la penitencia de beber sopa en soledad se continuara aquí y se exacerbara, ella debe permanecer en la tierra hasta que el último de su estirpe haya desaparecido. Y sin embargo, un doble la espera al otro lado de la vida; reunirse con éste sería así una posibilidad de alcanzar la unidad perdida, de recuperarse de la fragmentación del ser provocada con el nacimiento.

En “*Les jeux sont faits*” hay un regreso al motivo de la casa que se destruye:

Madre, madre,
vuelve a erigir la casa y bordemos la historia,
vuelve a contar mi vida (EB 429).

Aquí, el yo lírico se halla en una encrucijada y se dirige a la madre muerta en busca de respuestas: “El tiempo se hizo muro y no puedo volver. / Aunque ahora supiera dónde perdí las llaves y confundí las puertas” (EB 428) . Hay un error que se desconoce, ese que causa la condena y que acaso sea, radicalmente, el nacimiento. Aquí, nuevamente, la distancia temporal se sustituye por una distancia —en este caso más bien un obstáculo— espacial: la pared del tiempo impide el retorno para recomponer los errores; es de hacer notar, también, que las dudas se traslapan a un recorrido de habitaciones, perdió las llaves y confundió las puertas, está perdida en esa casa que es la vida. Más adelante:

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 fulgurara
como un negro telón partido por un tajo, desde ayer, desde nunca (EB 428).

Como se ve, la relación espacio-tiempo se vuelve a hacer patente en la imagen del amante: se separa por siglos, pero en realidad su alejamiento está dado por la piedra —el muro— que lo cubre. Aparece también, nuevamente, la idea de que los objetos de la memoria se forman mediante la conjunción de varias personas con recuerdos en común: memoria colectiva que da forma al recuerdo. En ese antimuseo el principio de orden está dado, más bien, a partir de improntas ligadas, de un recuerdo que lleva a otro. En este caso, la unión de diferentes conciencias llevará a la reconstrucción del hogar que compartieron en algún momento, de tal forma que, aunque se vuelva a la casa como espacio, será siempre necesaria la presencia de todos los que la habitaron. Por eso sólo con la muerte podrá alcanzarse ese ideal, cuando estén reunidos en aquel mundo.

El telón surge nuevamente en un poema dedicado a la madre. El día asoma, como un momento de iluminación atemporal: “¡Tanto esplendor y tanto desamparo! / Sé que la luz delata los territorios de la sombra y vigila en suspenso”. Esta claridad funciona como contraste: para saber de la noche debe conocerse el día, igual que para conocer la muerte se debe vivir primero, y para guardar un principio de realidad en la vigilia hay que ser capaz de internarse en el mundo de los sueños y aceptarlos como experiencia valedera. Debemos tener cuidado aquí de recordar que, para Orozco, estos elementos no son necesariamente opuestos, sino que anuncian más bien una continuidad, una totalidad, en una filiación romántica y surrealista. Para los románticos, la idea de haber perdido la unidad con Dios, con lo divino, fue una constante (Béguin); para los surrealistas —aunque en esencia es una idea heredada de aquellos—, el sueño es entendido como posibilidad de conocimiento en la que se revelan verdades de otro modo inaccesibles. Nuestra poeta, como recientemente han señalado María Elena Legaz y Tamara Kamenszain, hereda estas preocupaciones y no tanto las formas de construcción poética de ambos.⁴¹

Resulta interesante observar que, en *Últimos poemas*, el libro de Orozco publicado póstumamente, se regresa a las figuras de la infancia, pero con la conciencia de que cada vez están más cerca. “Había una vez” comienza: “Si llamara a esa puerta ya nadie me abriría” (452). Esa puerta es la de la casa del recuerdo, de donde ya han partido todos los habitantes y en la que se invoca, de nueva cuenta, a la abuela: “Abuela, dulce abuela portentosa: tú oficiabas la suerte, / tú repartías premios, indultos y castigos”. Aquí, ya con arrepentimiento, el yo lírico pide perdón “por los bienes perdidos, por los pasos no dados, por el ocio/ por la fe inquebrantable y traicionada”, pues sabe que se le agota el tiempo. Luego:

Abuela, sé que estarás allá, contando historias,
tal vez en una nube semejante al refugio hechizado que tuvimos.
Yo no te pido entrar en este día.
Te invoco para entonces, para cuando recorra la real eternidad
en busca de un espacio de luz a la medida de un sueño perdurable (453).

Ya no hay, como antes, un llamado para que la abuela venga a mitigar la orfandad terrena de la voz poética; ahora la intención es, más bien, hacer que la acompañe después de la muerte. Lo mismo sucede en “Vuelve cuando la lluvia” (UP 458), donde el yo lírico evoca a las hermanas y les

⁴¹ Reviso esta noción al inicio de la tesis, en el apartado “La raíz está en otro sitio”.

pide que esperen para completar la canción que se fragmentó cuando ellas partieron, canción que encarna, al mismo tiempo, la idea de una totalidad escindida en diversos planos de realidad y la de una especie de canto ritual que se ejecutará cuando todas se reúnan.

LOS TERRITORIOS DEL AMOR

El amor de pareja tiene en Olga Orozco la forma de un paréntesis, de una suspensión de lo incomprendible, como en esta invocación, de *Desde lejos* (1946):

cuando el terror llamaba verdadero en el interminable corredor de un sueño
y desde lo ignorado de nosotros respondían la crueldad, la piedad y el abandono,
tú cantabas de pie, invencible y altivo sobre los delirantes despertares (59)

Esta personificación del amor lo hace recorrer “solo esos abandonados dominios del silencio”, para buscar “un pecho transparente / donde la soledad y el desamparo contemplaran su imagen lo mismo que en un río”. Busca un cuerpo para habitarlo, para hacerlo prisionero, “como una tierra donde tan sólo habita un dios inmortal”. Pero el amor no exime de la sombra y el dolor, y por eso no puede considerarse, como asegura Myriam Moscona, una suerte de paraíso recobrado, sino más bien un paliativo, una especie de conciencia de los momentos dichosos de la vida, un estado que permitiría la instalación de lo sereno, en el sentido heideggeriano del que antes hemos hablado, un ir y volver a las cosas con luces que muestran su esencia.

Es en “No hay puertas” (JP 115) donde, creemos, se rezuman las cualidades del espacio (des)amoroso. El poema empieza con una enumeración de imágenes que combinan luminosidad y penumbra y conforman la soledad de la voz poética: el “amor que se enciende de pronto como una lámpara en medio de la noche”, como esperanza artificial, efímera, se combina con “el vértigo de mirar hacia arriba” y enfrentar lo desconocido. “Como los cuerpos de los amantes: no se abandonan a la transubstanciación, se tocan, renuevan infinitamente su espaciamento, se separan, se dirigen el uno (a) el otro” (Nancy, Corpus 18).

Es como si el espacio que la pareja comparte se fuera poblando día tras día de esos elementos que se enlistan, para que, tras la ruptura, todos ellos implosionen y generen una sensación de vacío y abandono total:

Mi soledad está hecha de ti [...] y tiene, como tú, esa mirada de mirar que me voy más lejos cada vez,

hasta un fulgor de ayer que se disuelve en lágrimas, en nunca (115).

Llama la atención, de inicio, la aliteración fonética de las emes, que introducen en el ritmo de lo cíclico, lo que se continúa: una soledad repetida que de esa forma vuelve presente al ausente.

De nuevo, la distancia que marca la voz poética es simultáneamente espacial y temporal. Se aleja, pero ese alejamiento tiene como destino el pasado o un tiempo remoto, no acontecido jamás. Aquel que parte deja la soledad —que ha adquirido un cariz humano— “a mis puertas, como quien abandona a la heredera de un reino del que nadie sale y al que jamás se vuelve”. La voz poética se ve obligada a adoptarla, pero su acogimiento no tiene nada de maternal: crece sola y se alimenta “con esas hierbas que crecen en los bordes del recuerdo”; se mueve puerilmente y puebla “las alamedas con los enmascarados que inmolan el amor”; despliega

en medio de una sala esa lluvia que cae junto al mar,
lejos, en otra parte,
donde estarás llenando el cuenco de unos años con un agua de olvido (116).

El otro también está sufriendo e intenta anegar el tiempo compartido con olvido. “Mi soledad es todo cuanto tengo de ti”, expone más adelante, en una construcción que se aproxima mucho al “Mi soledad está hecha de ti” que hemos visto antes. Esta repetición nos sumerge de nueva cuenta en un tiempo redondo, sin principio ni fin, en el que, como en una habitación, los lectores también estamos encerrados:

Aúlla con tu voz en todos los rincones.
Cuando la nombro con tu nombre
crece como una llaga en las tinieblas (116).

Esta soledad es una hija bastarda que ha heredado del padre justo eso que a la voz poética más le duele, aunque

un atardecer levantó frente a mí
esa copa del cielo que tenía un color de álamos mojados y en la que hemos
bebido el vino de eternidad de cada día,
y la rompió sin saber, para abrirse las venas,
para que tú nacieras como un dios de su espléndido duelo (116).

Así que la niña-soledad deshizo ese último bastión de la memoria en la que se guardaba el único trozo de eternidad al que se accede mediante el amor. Es ella quien pare a su propio padre, interpelado en estos versos, y tras un intento de suicidio ritual, se exclama: “no pudo morir / y su mirada era la de una loca”. Aquí, el sentimiento se personifica para hacer compañía al yo lírico, en

lo que Heidegger llama *la presencia de la falta* (32): no se tiene al amado pero se posee su hiriente ausencia, que es otra forma de evocarlo y de construirlo en la morada. Ante la partida, el yo lírico va rescatando los fragmentos del otro que quedan en la memoria y en el hogar para formarlo de nuevo, para instaurar un hueco desde el cual puede recordarse, a la manera de un dios ya ido, al que no deja de rendírsele culto. Ésta, para la voz poética, es otra forma de sobrellevar la falta: recordar que no está es volver a hacerlo presente.

Para De Certeau, una de las características del espacio para la pareja es que se comparte y disuelve la noción del espacio propio, pues los amantes comparten sus cuerpos y, junto con ellos, su mundo entero, al tiempo que se privilegia el posesivo “nuestro”. Cuando hay una ruptura, estos espacios vuelven a dividirse y el ser reclama la propiedad individual sobre la común; se hace un intento de subsanar la pérdida recuperando esas zonas antes cedidas, y se erigen una vez más los límites. Esto, en Olga Orozco, se verifica hacia el final del poema:

Entonces se abrió un muro
y entraste en este cuarto con una habitación que no tiene salidas
y en la que estás sentado, contemplándome, en otra soledad semejante a mi vida
(117).

El amante reingresa al espacio de la voz poética pero carga consigo uno propio —esa habitación que no tiene salidas— y no puede nunca abandonarlo. Es otro morador, casi un prisionero, en la casa de la memoria del yo lírico. Aunque ya no compartirán los mismos lugares, tampoco puede haber una separación definitiva; la casa y la soledad misma son fragmentos de la relación que han compartido y ese otro que observa es también la conciencia de la separación y el abandono. Ambos se contemplan desde sus regiones porque la soledad no puede ser nunca compartida; una vez que se presenta la ruptura, cada uno va a mascar sus recuerdos por separado.

Especularmente a este poema puede leerse “Habitación cerrada”, los dos enuncian desde su título la clausura y la imposibilidad de salir; en los dos, también, el amor fungió como umbral abierto que ahora, ya tapiado, deja apenas un gusto a eternidad en la boca, “algo palpita allí entre labios de piedra que no fueron cerrados para guardar el canto de la sangre cernida por el polvo” (JP 146). El poema se halla en este mismo tono. Se conjugan descripciones de una pareja, ahora separada, con el yo lírico que intenta reconocerse en el desamor. Hay una lucha constante por no olvidar, por forzar el recuerdo e identificarse con esa que se mira en el espejo:

¿No eres acaso tú vista del otro lado,

tú, con ojos de mirar más lejos? [...]
¿Cómo no has de poder desentrañar entonces lo último que fuiste detrás de la última
puerta del amor,
aunque tu llave sea ya como una antorcha debajo de las aguas? (JP 145).

En el abandono se pierde la claridad de ver al otro lado de los límites —la última puerta del amor— y la antorcha en el agua es la imagen de eso, la pérdida y la calidez que se consume. “Ella se convirtió en cera transparente” —y ¿qué es la cera transparente sino una vela inútil, apagada?— ; “Él quedó envuelto en hielo”, en una inmovilidad cercana a la muerte, sin que lo sea del todo. El amor, sus mejores momentos, consume a los seres y, una vez que se ha esfumado, los deja vacíos, en búsqueda.

“Allí en el costado de los remordimientos / los días sin vivir se abren como la onda de la piedra en el lago”. Todo lo no hecho, lo no dicho, es una carga que aumenta: “Lo cierto es que algo vibra, / algo palpita entre los labios de piedra”. Ese sonido, esa amenaza latente, es interior: “Tú, la deshabitada, / ¿no oyes que resuena dentro de ti lo mismo que el llamado en la casa vacía?”. Ella misma, abandonada, es también una casa en la que quedan sólo los ecos de otros tiempos y con ellos otras presencias; el sonido incesante que la habita es el mismo que él, el otro, “estará escuchando dondequiera que esté”, acaso porque también se ha quedado vacío y tiene uno propio, o porque el llamado del yo lírico alcanza a llegar a sus oídos. Final, por lo demás, bastante similar al de “No hay puertas”. El otro, ajeno, lejano, sigue conectado con la voz poética, así sea mediante el dolor y el recuerdo de las palabras antes pronunciadas, cuyo eco queda impregnado en esa habitación.

Desde dentro, la dicha ya lejana la interpela y le impide el sosiego, rebota persistentemente en los muros y no la deja sola nunca. Pero no todo el amor se desvanece, como ha anunciado ya en *Desde lejos* (1946):

ahora, cuando a solas con la tierra,
en idéntico anhelo, la luz nos va envolviendo como a yertos amantes cuyos labios
no consigue borrar ni la insaciable tiniebla de la muerte (61).

Es interesante que aquello que permanece sean los labios: posibilidad primera de contacto mediante la palabra e imagen de la comunión erótica.

Durante el amor, dice en “La abandonada”, de *En el revés del cielo* (1987), “el mundo era un vidrio del color de la dicha” (347); “se corregían con un nuevo bautismo los errores, se llenaban

los huecos con una lluvia de oro, se bruñían las faltas”. Es de notar este encadenamiento de imágenes líquidas, contrastante con el “agua del olvido” de “No hay puertas”: mientras allá se encarga de ahogar la memoria y la alegría, aquí el agua es clara, vital; aunque luego también este sentimiento se transformará: “algo rompió el reflejo”. Y “ahora estás a solas frente a unos ojos de tribunal helado que trizan los cristales”. La mirada atroz de los otros sobre el ser desamparado, que no puede ocultar su “pelambre maltrecha”, su “mirada de animal en derrota”. Ellos contemplan pero no ayudan; el yo lírico es una bestia vulnerada, expuesta, su dolor queda exhibido.

No hay posibilidad de perdón, ni de victoria. “Otro cielo sin dioses, otro mundo al que nadie más vendrá / sumergen en las aguas implacables tu imperfección y tu vergüenza”. Estas aguas son inversas a las del Leteo, son las aguas de la memoria que no le permitirá olvidar aquello de sí misma que le lastima, un flujo constante de la conciencia que impide el sosiego. La liquidez como antídoto para el ardor, como antítesis del fuego, y simultáneamente como un espejo: otra de las dualidades tan constantes en los objetos verbales de Orozco. El agua, en tanto que la refleja, es también una encarnación de ella misma, otra parte de sí cuyos fragmentos se encuentran dispersos en otros elementos, como la sal y la arena, muy presentes en su obra.

En “En la brisa, un momento” (EB 415) (1994),⁴² hay un lamento por la muerte de Valerio, el esposo muerto a quien está dedicado el poema. La torcaza evoca, una y otra vez, la ausencia del amante; este recordatorio de la pérdida hace que la voz poética se pregunte cómo volver a ver las cosas que antes, junto a él, eran venturosas y ahora más bien son signos de la falta: “¿y qué serán tus ropas, y hasta mi lecho a solas, si me animo? / Posesiones de arena, sólo silencio y llagas sobre la majestad de la distancia” (415). Esta vuelta a la imagen de la arena confirma lo que aparece a todo lo largo de la obra orozquiana: la arena y el polvo se posan sobre los objetos para señalar el paso del tiempo, y ahí está lo inasible: un castillo que se deshace apenas se intenta tocarlo; la arena es el recuerdo, lejano, de alguna roca que ha sido arrastrada por el viento y con el transcurrir de los años se ha ido desvaneciendo, fragmentando.

Valerio se fue por un tajo en el tiempo, una cesura que todo modifica: el pasado ya no es el mismo desde su ausencia y el futuro se corta. “Acaso nos veríamos más desnudos que nunca, como

⁴² En este mismo poemario se encuentra la “Pavana para una infanta difunta”, que dedica a Pizarnik tras su muerte, es constante a lo largo del libro el dolor por la ausencia de dos de los seres más queridos.

después de nunca”, dice en consonancia con lo que hemos revisado: luego del amor llega una conciencia mayor de las carencias, de la *desnudez*. Excepto el recuerdo de Valerio, todo se le niega a la voz poética, porque él está perdido y no hay forma de encontrarlo, esta vez ni siquiera en la memoria, que contiene sólo objetos irrelevantes: “Aléjate, memoria de pared, memoria de cuchara, memoria de zapato. / No me sirves, memoria, aunque simules este día” (416).

Una y otra vez pide a Valerio que la busque, que se deje ver, porque sabe que no se ha esfumado del todo. El yo lírico necesita reestablecer el contacto con su pareja, volver a aprender los códigos, “por más que todo sea un desvarío de lugares hambrientos / una forma inconclusa del deseo, una alucinación de la nostalgia”. Ellos, que anduvieron por la vida juntos, ahora están separados porque han tomado preso a Valerio y él ha logrado escapar, mientras el yo lírico queda atrapado en este mundo. Sin embargo, hay esperanza: “Aún nos queda el amor: / esa doble moneda para poder pasar a uno y otro lado (418) .El yo lírico reclama la presencia del amante para unirse en un recuerdo, “apenas un instante” sin tiempo, un fragmento de eternidad para permanecer en él. El amor posibilitaría, aquí, el traspaso de los umbrales y la posibilidad de unión para otros negada: el amante debe esforzarse para, desde su mundo, presentarse de nuevo. Si la reunión es imposible, al menos se enuncia la capacidad de afrontar la ausencia mediante breves manifestaciones, momentos de contacto efímero que recuerden que ni el amor ni el ser amado han dejado de existir, si bien su lugar no se encuentra ya en este reino mortal.

Este diálogo con Valerio se continúa en el poema que le sigue, “Para que vuelvas”. Si antes el yo lírico tenía la certeza de estar siendo observado por él, acá dice: “tal vez ni siquiera puedas verme, prisionero en la escarcha como estás”. Se siente alejada, ignorante: “tú estás en todo tiempo, y yo casi en ninguno”. Con ello vuelve a la idea anterior de la muerte como reunión de fragmentos; Valerio está en todo tiempo porque ha alcanzado la unidad; el ser se encuentra simultáneamente en varios momentos —es incluso capaz de acariciar al “tímido niño” que él mismo ha sido, como el yo lírico ansió hacerlo en “Quienes rondan la niebla”—, mientras la voz poética está alejada de esa posibilidad y pregunta si a ella no le corresponde también un poco de esa eternidad que ahora posee el amante, a quien le reprocha irse “sin volver la cabeza, / sin levantar un brazo y agitar una mano”. Este gesto es una especie de ritual que, correspondido por la voz poética, *propiciaría el regreso*, “pero éste no es un puerto ni me dices adiós”, corrige el yo lírico, y a pesar de ello traza “contra el duro destino la señal”. Como se ve, hay una oscilación entre el reconocimiento de la partida y la

negación de la misma; a ratos Valerio se siente, está presente, y en otro momento ha se ha esfumado ya completamente, y no hay rasgaduras, estrías ni resquicios que le permitan a la voz poética el acceso al nuevo lugar que el muerto habita.

Como hemos visto, en la poesía de Olga Orozco el amor tiene algo de autorreconocimiento, el amante es capaz de mirarse en el espejo y verse a sí mismo, pero, en cuanto se precipita la separación, vuelve la sensación de derrota, hay un regreso doloroso al mundo. Se accede a un trozo de alegría que luego es arrebatada. La imposibilidad de reconocimiento posterior viene de la certeza, de la evidencia de todo eso que se ha sido y a lo que no se puede volver: ésa es la huella de la imperfección, del fracaso; logra recuperarse un fragmento del yo que hasta entonces había estado oculto y después se pierde de nuevo. El amor es una comunión entre dos seres mortales cuyo encuentro, en el instante del éxtasis, mucho se aproxima a la comunión divina. Cerca del amante se está cerca de dios y se supera la fragmentación primigenia, como señaló Bataille. En Orozco, el amor surge como un paliativo a la ruptura y la escisión, es un paréntesis que lleva al yo lírico a la unidad, para luego arrojarlo nuevamente al plano vital, material y doloroso de la existencia. Por eso de él se vuelve con menos esperanza: se ha probado la eternidad sólo para después alejarse de ella.

A lo largo de nuestro recorrido hemos descubierto que los espacios conformados en la poesía “concentra[n] ser en el interior” (Bachelard 23) y son vividos en tanto extensión, o correlato material, de la memoria y del yo lírico. Ante la partida de los otros, en las zonas habitadas permanecen sus huellas como cenizas de la fogata que se consume, para que el hueco vacío sea siempre un recordatorio para la voz poética atormentada; desde el otro lado del muro, en el otro reino, ellos la contemplan y su mirada le verifica la soledad y el abandono.

EL LUGAR DE LA MÁSCARA FRENTE AL ESPEJO

Para continuar esta sección, vale la pena tomar el poema “Espejos a distancia”, incluido en *Los juegos peligrosos*, como hilo de Ariadna; el laberinto orozquiano es atrayente y al tiempo peligroso y no quisiera perderme en la dispersión temática.

De toda la obra de Olga Orozco, es quizá este poemario el más leído y el que más se emplea para interpretar su poética. Son característicos sus acercamientos a la magia, la adivinación, el

hechizo y, en general, el esoterismo. Si bien la misma autora hubo afirmado en diversos momentos que estos motivos no se encontraban presentes en todo su trabajo, la crítica ha tendido a realizar generalizaciones sobre el conjunto de la poesía sólo a partir de este libro. Como ella misma afirmaba:

Eso está en *Los juegos peligrosos*, y después queda uno que otro elemento. Hay personas que han hecho tesis en Estados Unidos por ejemplo, muy bien hechas por cierto pero que toman exclusivamente el esoterismo. No lo religioso, que en mi poesía es tanto o más importante que lo esotérico. Además en *Los juegos peligrosos* hay una cantidad de elementos que están explícitamente jugados en ese orden pero en lo que no se tiene que insistir tanto (Boca que besa).

Y no se tiene que insistir tanto porque ni siquiera en todos los poemas del libro aparece esta temática. Una muestra es el que analizaremos ahora. Me permito citarlo completo, pese a su extensión, pues todo él nos resulta útil para dar cuenta de los fenómenos que estaré trabajando aquí.

Espejos a distancia

I

Tú, testigo tan implacable y fiel como la piedra al sol del mediodía,
búscame en algún sitio donde sea más fuerte que el sabor del tiempo,
tráeme desde algún lugar donde las aguas del diluvio hayan bajado,
y yo esté allí aún,
envuelta con el manto de los invulnerables después de toda prueba. 5

Y es como una burbuja desprendida de la espuma del cielo.
Ve abierta de par en par una ventana sólo para salir a la intemperie,
sólo para seguir este reguero de migajas sombrías que lleva hasta la muerte.
Ve un jardín inmenso sepultado en la huella de una pata de pájaro.
Y la casa que crece entre los sueños con raíces de locura furiosa, 10
la casa que simula a la distancia navíos y combates,
se ha levantado y anda debajo de la arena.
Ve unas gradas en las que retumba la cabeza del miedo
—olas, galope y trueno—,
cercenada de pronto por el primer cuchillo que guardo en la nostalgia.15
Cae, cae conmigo hasta el regazo.
¡Oh piedad! ¡Oh sangre siempre insomne del corazón materno,
Lúcida como la hierba me has guardado!
Y yo tengo en los ojos el tamaño de lo irrecobable.
Soy apenas ese fulgor del otro perdido que cualquier puede mirar 20
después de sus propias lágrimas.

II

Tú, ladrón de la gloria y la miseria,
merodeador de tantas escenas
que se encienden después igual que un talismán en el fondo del alma,
desentierra el lejano amor del huésped,
ábreme las cavernas donde fui arrebatada con ese brillo de ascua, 25
déjame contemplar en la nostalgia de esas vivas estatuas que miran hacia atrás.

Y es un vapor que sube desde cada caldera donde me están hirviendo,
un vaho de salvajes corazones en el ritual del hambre,

un humo de expiación que asciende desde el fin de toda hoguera
¿Quién era yo desnuda, bajo esos velos de eternidad tejidos por la sed 30
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 ha perdido entre mil. 35

¿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?

III

Tú, cómplice de la rampa del abismo, 40
con ese brillo de ángel caído entre dos mundos,
ilumina este rostro que pugna por asomar desde mi nacimiento,
muéstrame a la que mide con mirada de siglos la distancia que me aparta de mí,
a la que marca con un tatuaje fúnebre todo cuanto me habita,
lo mismo que una herida. 45

Y es como una bujía que asciende desde el fondo del estanque.
Hay un fulgor de verde venenoso,
una luna que avanza como la emanación de vegetales milenarios.
Ella pega sus mejillas de reina leprosa contra el cristal del invernáculo.
—Carne desconocida, 50
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? 55
¿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?
Sin embargo la tierra en algún lado está partida en dos; 60
en algún lado acaba de cambiarse una cifra inútil sobre las tablas de la revelación;
en algún lado,
donde yo soy a un tiempo la esfinge y la respuesta.
Que se calle mi nombre en esa boca como en un sepulcro.
Voy a empezar a hablar entre los muertos. 65
Voy a quedarme muda (JP 112-114).

Formalmente, destaca la construcción en la que hay una estrofa que comienza con “Y es...”
intercalada con aquellas que no inician así. Hay además un *tú* que funciona como destinatario del
yo lírico y que puede ser, al mismo tiempo, el dios, el amante o un reflejo de aquél en éste, de modo

tal que una construcción y otra se colocan casi especularmente, una frente a otra, se oponen y se ‘responden’.

El otro aparece como posibilidad de identidad propia: mediante el contacto con él surgen los cuestionamientos necesarios para el autorreconocimiento. A esta figura se le interpela en las estrofas impares mientras en las pares hay una vuelta a la primera persona. Además de lo abominable de los espejos que, como la cópula —diría Borges— multiplican a los hombres, aquí el miedo viene dado porque puestos uno frente a otro generan una proyección de infinito. La mirada rebota obsesivamente de una persona a la otra y de forma simultánea se observa el entorno “como una burbuja desprendida de la espuma del cielo”, fragmento de una totalidad intuita pero imposible de conocer mediante la imagen reflejada⁴³. Como dice De Certeau, es en el espejo donde

se inaugura la posibilidad del espacio y de una localización (un «no todo») del sujeto. [...]. Lo que importa en este juego iniciático como en la animación jubilosa del niño que, delante del espejo, se reconoce *uno* (es *él*, y puede totalizarse), pero sólo es el *otro* (*eso*, una imagen con la cual se identifica), es el proceso de esta «captación espacial» que inscribe el paso al otro como la ley del ser y la del lugar. Practicar el espacio es pues repetir la experiencia jubilosa y silenciosa de la infancia; es, en el lugar, ser *otro* y *pasar al otro* (122).

Es de esta forma que gracias al juego especular se propicia tanto la aparición del sujeto delimitado, el yo, como la del lugar propio desde el cual se percibe y se construye el mundo. En ese sentido va también Foucault: Es el espejo y es el cadáver quienes asignan un espacio a la experiencia profunda y originariamente utópica del cuerpo; es el espejo y es el cadáver quienes lo hacen callar y apaciguan y cierran sobre un cierre —que ahora está para nosotros sellado— esa gran rabia utópica que hace trizas y volatiliza a cada instante nuestro cuerpo. Es gracias a ellos, es gracias al espejo y al cadáver que nuestro cuerpo no es lisa y llana utopía. Si se piensa, empero, que la imagen del espejo está alojada para nosotros en un espacio inaccesible, y que jamás podremos estar allí donde está nuestro cadáver, si se piensa que el espejo y el cadáver están ellos mismos en un invencible otra parte, entonces se descubre que sólo unas utopías pueden encerrar sobre ellas mismas y ocultar un instante la utopía profunda y soberana de nuestro cuerpo (Foucault 17)

Esta cercanía del espejo y la muerte propicia entonces la conciencia del sujeto, la conciencia de la *corporalidad* del sujeto como *utopía profunda* en tanto abre la visualidad de un sitio —el propio— que se vuelve inaccesible aunque nos constituye.

⁴³ Interesante recordar que Pizarnik más o menos elabora este mismo motivo en *Árbol de Diana*:

El poema que no digo,
el que no merezco.
miedo de ser dos
camino del espejo:
alguien en mí dormido
me come y me bebe (116).

Escaja dice sobre Orozco: “«Espejos trizados», «repeticiones», «desdoblamientos», «máscaras», participan entonces de la distorsión que en sí misma produce la distancia, distorsión que anula finalmente la percepción lineal de lo inmediato, sea en su superficie contingente de lo real, del tiempo o del espacio” (37), de manera tal que estos elementos funcionan para dilatar, para extender mediante la reproducción eso que se muestra en la unicidad fragmentada.

Mientras el pintor que se retrata a sí mismo pintando o el autor que escribe que escribe se reconocen, al tiempo que se extrañan de y en el dibujo propio, aquí la voz poética no se identifica con los cuadros de preguntas que en lugar de reflejo sostiene incrédula en los versos 30 a 39 y 55 a 59 y que van entregando matices nuevos; de la “cara de cuenco blanco, hecha para beber el ácido brebaje del olvido” viene la imposibilidad de mirarse, luego llega la cara de cuenco rojo (como imposibilidad de reconocerse mediante los otros) y finalmente la de cuenco negro que señala el vacío detrás de la máscara, confirmado en los versos 53 y 54, y cancela toda oportunidad de identificación con lo que escupe el espejo. Las características de éste se desplazan a la cara “trizada por el golpe del engaño”, de forma que la destrucción del reflejo es un intento de destruir la máscara y hallar lo que subyace. “No me puedo mirar”, dice, porque el verdadero rostro está oculto, y sólo habrá de develarse en la muerte, justo como le sucede a la abuela en el poema que le dedica en *Desde lejos* (1946), pues hacia el final de su vida “mira ya desde la verdadera realidad de su rostro” (29).

Las plegarias al otro están encaminadas al encuentro de sentido; hay que completar la imagen desconocida, por eso implora sucesivamente: búscame, tráeme, ábreme, déjame contemplar, ilumíname, muéstrame... El suyo es una suerte de viaje iniciático hacia adentro que pretende realizar apoyada por ese otro que aparece en el poema, hay que viajar hacia las profundidades de ella misma para traerse y, una vez fuera, en el mundo, contemplar el hueco que la salida deja en su ser, por eso aparecen repetidamente las alusiones a un rostro y un cuerpo vacíos (por ejemplo, 53 y 54).⁴⁴

En la segunda estrofa aparece un “reguero de migajas sombrías que lleva hasta la muerte”, alusión a *Hansel y Gretel*. El procedimiento de reelaboración macabra y dolorosa del ya de por sí

⁴⁴ También en Pizarnik, algo parecido: “explicar con palabras de este mundo /que partió de mí un barco llevándome” (115)

atroz cuento de hadas se repite también en *Últimos poemas* (2009). La resolución de estas historias está encaminada al arribo de la muerte que, como se ha estado viendo, no es un final sino apenas la posibilidad de ingresar en otro reino, no necesariamente horrible, sí desconocido y atemorizante. Hay, también, “un jardín inmenso sepultado en la huella de una pata de pájaro” que anuncia nuevamente un concepto que se nos muestra con más fuerza cuando se recuerda la mención constante de esa misma imagen en diferentes periodos de su producción, por ejemplo en la “Pavana para una infanta difunta”, escrita para Alejandra Pizarnik tras su muerte, donde se lee: “Pero otra vez te digo/ [...] en el fondo de todo hay un jardín” (MR 257). Esta metáfora recurrente anuncia la esperanza nunca clausurada del encuentro con la totalidad, al jardín se accede luego de atravesar diversas galerías —planos de realidad, vida, ensoñación o pasado—, es la representación de la apertura primordial y del encuentro con la naturaleza que bien podría entenderse como un retorno al origen que sería, en ese sentido, la vuelta a la unidad perdida con el dios. Vuelvo hacia ella en el final de este trabajo.

La “sangre siempre insomne del corazón materno” presenta su linaje de mujeres inquietas, adivinatoras, magas, con quienes explora la relación en múltiples momentos que veremos más adelante. “Tengo en los ojos el tamaño de lo irrecobable”, anuncia, pues la suya es una imagen perdida en el mundo, desconocida pero que “cualquiera puede mirar desde sus propias lágrimas”: se desdobra y aparece en los ojos de los otros como un nuevo, y al fin vano, intento de encontrarse a sí misma en el destello.

Hacia la estrofa cuatro aparece una niebla hiriente que se presenta como una condena a la vida y la sitúa en otro tiempo; comienza a preguntarse sobre sí misma, desconocida, en el pasado (33, 36, 38 y 39). En el inicio de la estrofa III, se vuelve a suplicar al cómplice que muestre a “la que mide con mirada de siglos la distancia que me aparta de mí”, en una imagen cuya unión tempoespacial muestra la dificultad, siempre patente, de analizar de forma separada estos elementos en nuestra poeta. Mientras el abismo presentado mediante un espejo frente a otro es más bien espacial, hay también una intuición del instante como eternidad o, al menos, como tiempo suspendido (57).

En 49, la que “pega sus mejillas de reina leprosa contra el cristal del invernáculo” no es sino la voz poética misma del otro lado del vidrio: queda la duda sobre quién es la encerrada, si la que aparece en el espejo o la otra, situada en el mundo. El espejo es al mismo tiempo límite y origen en tanto que marca el inicio y el final de los mundos y, mientras ordena, traza también la posibilidad

—y la patente imposibilidad— de acceder a ellos. Hay que recordar, pues, que sólo gracias al límite, aquí dado por el espejo, se nos presenta la zonificación y somos capaces de reconocer sitios extraídos a la totalidad espacial, cada uno bien definido y con funciones claras en el interior de la obra.

El yo lírico no puede comprender su “mirada de ave embalsamada en mitad de su vuelo” que presumiblemente clausura la oportunidad de acceder (retornar) a la tierra prometida: el tiempo suspendido la aleja simultáneamente de la vida y la muerte. Sigue, sin embargo, la conciencia de ser un *yo* dividido en diversos planos en 60 que en otro sí conoce las respuestas, o acaso ni siquiera formula preguntas porque tiene plena conciencia de sí y no busca sentido en la noche ni en las cifras que el tiempo va labrando sobre su rostro en 63.

Los últimos versos son una invitación a los poemas siguientes. Primero, a modo de ruego hacia el otro, pide ya no ser nombrada para intentar la búsqueda por medios propios; luego, ese “empezar a hablar entre los muertos” es el inicio de un nuevo viaje hacia lo desconocido que más tarde verificará su sentido en “Sol en Piscis”, pues “solamente los muertos conocen el reverso de las piedras” (JP 147): hablar entre los muertos es, entonces, llamar a todas las cosas con su verdadero nombre, el nombre total, ése al que se llega únicamente cuando se ha alcanzado la iluminación final y la revelación es ya una roca acabada y pulida. Sin embargo, no es posible la comunicación de esa experiencia, pues sus hallazgos quedan condenados al mutismo terreno: hablar entre los muertos para quedarse muda es un balbuceo inaudible para quienes no han atravesado al otro reino; la voz poética lo sabe y por eso escribirá los textos que secundan a “Espejos a distancia”, en un intento desesperado por traer a la vida nuestra esa palabra plena, nueva, capaz de desplegar el verdadero sentido de lo que, en todo el poema, ha quedado apenas insinuado.

Luego de analizar “Espejos a distancia” tenemos una conciencia mucho más clara de los elementos a los que nos enfrentamos: además de la intuición espacial que va formando las imágenes y estructura una cartografía— en la que, por ahora, se encuentran el reino de este mundo, el de la muerte y el del otro lado del espejo— aparece la fuerte duda ante la comunicabilidad de las experiencias vividas en otros planos de realidad y se esboza ya la noción de límite que exploraremos enseguida. También se hace más que evidente esta idea de un yo escindido como el que volverá a aparecer en “Entre perro y lobo”, del mismo poemario, donde un corte “con las tijeras de la pesadilla” la hace ir por el mundo “con media sangre vuelta a cada lado: / una cara labrada desde

el fondo por los colmillos de la furia a solas, / y otra que se disuelve entre la niebla de las grandes manadas” (JP 139), así los dos caninos son representación de su linaje, tan luminoso y manso como inquieto y atormentado.

En “Habitación cerrada” se lee:

Pero la hierba muda en el umbral, ¿no te recuerda nada?
¿No te recuerda acaso a la sonámbula que vela en los espejos
para que nada invada nada?
¿No eres acaso tú vista del otro lado,
tú, con tus ojos de mirar más lejos? (JP 145)

Donde también hay un yo dividido del que se muestra el reverso y cuyos ojos están hechos para mirar a lontananza: su reino no es el de este mundo —ni el de aquél—, es como la hierba del umbral porque su naturaleza es la del límite, el punto congelado de la duda y el debate entre una región y la otra, desterrada siempre porque no ha pertenecido del todo a ninguna de ambas y, simultáneamente, aparece en los dos mundos. Así, “las determinaciones espacio-temporales dejan de ser predicaciones para conformar la multiplicidad de lo que aparecía como sujeto” (Páez 104) y, en ese sentido “el espacio se vuelve inestable, ni subjetivo ni objetivo” (Páez 105): hay una conciencia que se dispersa en más de un plano. La otra de los espejos, sonámbula sin sueños, con esa posibilidad onírica clausurada, es empero guardiana del orden. El juego de miradas las dota a ambas de sentido al mismo tiempo que las aleja. Separadas por el vidrio del espejo, forman también unidad gracias al trayecto de unos ojos a los otros.

No podemos por supuesto hablar de la máscara sin retomar el “Desdoblamiento en máscara de todos”: “Lejos, / de corazón en corazón, / más allá de la copa de niebla que me aspira desde el fondo del vértigo, / siento el redoble con que me convocan a la tierra de nadie”, dice para empezar por desconocerse a sí misma:

(¿Quién se levanta en mí?
¿Quién se alza del sitio de su agonía, de su estera de zarzas,
y camina con la memoria de mi pie?)
Dejo mi cuerpo a solas igual que una armadura de intemperie hacia adentro y
depongo mi nombre como un arma que solamente hiere (JP 155).

“Abro con otras manos” —las de ella en el instante del ritual, que la saca de la existencia cotidiana y, mediante los ofrecimientos y los cantos al dios, las convierte en otras— “la entrada del sendero que no sé adónde da/ y avanzo con la noche de los desconocidos”, invocada una vez más

por el llamado de muertos y desaparecidos, que no cesan de buscarla como articulación para la comunicabilidad de mundos. “Miro desde otros ojos”, ella desdoblada, transformada; el rito de mirarse en el espejo dispone a sus sentidos para la música de la región que anuncia su soledad y la de esa “raza de todos menos uno, que se llamó la raza de los otros/ un lenguaje de ciegos que ascendía en zumbidos y en burbujas hasta la sorda noche”, es decir, lenguaje estéril para los oídos de nadie, confirmación de que el ser humano es siempre uno solo, y él mismo es también muchas soledades conjuntas. Se va dejando a sí mismo en su paso por la vida en los espacios que habita, hasta despojarse del habitáculo último, el del cuerpo bajo las máscaras que es, en última instancia, también una máscara. Para Torres de Peralta, este elemento presentaría una línea divisoria entre apariencia y realidad mediante la cual se perfila una necesidad de “volver a ella [a Lía, personaje infantil que aparece en *La oscuridad es otro sol* y que guarda semejanzas con las figuras que aparecen a lo largo de la producción poética] a través de sus incursiones al pasado para recomponer en una su realidad desdoblada” (Oscuridad 10).

En el procedimiento orozquiano, se presenta un universo delimitado y marcado por la voz poética, se establecen las diferencias entre una región y otra, luego se va hacia la casa que protege, más tarde a la habitación que alberga y finalmente al cuerpo, en un ir desnudándose que revelará la verdadera apariencia de fragmentos, rocas, sombras de Dios (ese “menos uno” de los versos citados arriba) que aguardan la reunión con él: la revelación viene dosificada en círculos concéntricos iguales a los que forma una roca arrojada al agua, la roca del sujeto que se hunde en la búsqueda de sentido, ir y volver del afuera hacia el adentro que lo configura a él y a su entorno.

“Un cuerpo es una diferencia. Como es diferencia de todos los otros cuerpos —mientras que los espíritus son idénticos— nunca termina de diferir. También difiere de sí.” (Nancy, *Indicios* 18), de manera tal que el cuerpo como apariencia no es nunca el mismo, ni permite la identidad —ni con el espejo ni con los otros—. El reconocimiento y, ya en un nivel más profundo, la comunión, el hermanamiento, no puede darse sin el despojo de la máscara de la carne, esta desnudez revelará la casa última, la del espíritu:

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;
desde adentro de todos cada historia sucede en todas partes:
no hay muerte que no mate,
no hay nacimiento ajeno ni amor deshabitado.

(¿No éramos el rehén de una caída,
una lluvia de piedras desprendida del cielo,
un reguero de insectos tratando de cruzar la hoguera del castigo?)
Cualquier hombre es la versión en sombras de un Gran Rey herido en su
costado.

Despierto en cada sueño con el sueño con que Alguien sueña el mundo.
Es víspera de Dios.
Está uniendo en nosotros sus pedazos (JP 156)⁴⁵.

En esta casa, como se ve, habita Dios cubierto de veladuras, disperso en el todo y repetido en miniatura, en imperfecta versión, en cada hombre, así como se anuncia en el epígrafe del Rig Veda que abre *Los juegos peligrosos* (“lo eterno es uno, pero tiene muchos nombres” (105)) o como también se extiende en “Los reflejos infieles”:

Me moldeó muchas caras esta sumisa piel,
adherida en secreto a la palpitación de lo invisible
lo mismo que una gasa que de pronto revela figuras emboscadas
en la vaga sustancia de los sueños. [...]
Ningún signo especial en estas caras que tapizan la ausencia.
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 (MR 247).

De donde reconocemos que la imperfección patente es al mismo tiempo la condena para seguir buscando, constante en la poética orozquiana que se verá encarnada también en la imagen de la estatua de sal, que enseguida analizaré.

Mediante esta aproximación he querido mostrar la manera en que la máscara y el espejo revelan accesos a los espacios-otros (Foucault) de la muerte y la divinidad. La primera oculta y en tanto oculta separa, es muro infranqueable tras el cual queda intuida la reunificación con lo eterno: del otro lado están otras versiones de nosotros mismos integrados en el orden de lo sagrado. Por el contrario, el espejo es ventana sin cortinaje, traslúcida pero igualmente intraspasable: mediante él hay posibilidad de visión, mas no de tránsito. Así, tanto una como el otro son apertura con expresa distancia: marcan el aquí y el allá porque son límite entre la voz poética y ella misma: un espejo colocado a la mitad del rostro que revela la mitad intangible mediante la cual puede preguntarse si es real el mundo y (o) su revés.

⁴⁵ Destaca en este poema, además, el juego con las aliteraciones (“Desde adentro...”, “No hay...” que es constante en todo el trabajo de Orozco, acaso porque acerca, como antes he dicho, al ritmo del conjuro y el hechizo.

Por ahora, baste mencionar que en “Espejos a distancia” la reelaboración del cuento de hadas también hace su primera aparición y, como veremos, se retoma en diversos momentos. Viene ya también delineada la imagen de la estatua de sal, con la que continuamos el recorrido.

LA ESTATUA DE SAL: CICATRICES DEL DESTIERRO

Edith, la mujer de Lot, desobedeció a Dios y miró al pasado, a la tierra que dejaba tras de sí; su curiosidad mereció el castigo de convertirse en estatua de sal. Otra en el linaje de Eva que busca lo prohibido y quiere hallar la verdad en eso que no debe ser observado. Los demás se van, pero Edith queda condenada, suspendida en el tiempo, aunque al fin y al cabo con los ojos eternamente enfocados en lo que le estaba vedado. Es el duelo eterno ante la pérdida del lugar en su sentido primero, la cincelada de la angustia.

No es casual, por tanto, que en la poesía de Olga Orozco la estatua de sal sea otra de esas metáforas recurrentes, ella es la representación del dolor por el destierro primigenio, cuerpo femenino petrificado y estéril castigado por no acatar las leyes divinas que, paradójicamente, la acercan al tiempo que la alejan de su presencia, porque ésta se encuentra vedada en la vida terrena. Concreción de la *apatridad*, la estatua de sal es mujer que contempla con nostalgia la tierra que le ha sido arrebatada por una deidad severa. Para ver a Dios hay que desobedecerlo, indagar con magia, hechicería y artes adivinatorias, como hace en *Los juegos peligrosos*; así se accede al conocimiento del camino que él ha forjado para ella y los otros.

En “Espejos a distancia” aparecen en el verso 26 las “vivas estatuas que miran hacia atrás” y la “desolación petrificada” en el 58, primeras imágenes de esa silueta tan importante en Orozco, condensación del dolor por la pérdida, el destierro, la condena y el castigo que luego se extiende en “La caída”,⁴⁶ que muestra a una voz poética otra vez desdoblada, exiliada del propio cuerpo. Pellarolo identifica en el poema dos estatuas distintas, la de la sal y la del azul, pero nosotros más bien la reconocemos como una sola de la que el yo lírico se desprende y se desconoce, es el “incesante comienzo de mi culpa” (Orozco JP 132) pues es origen del deseo y el pecado,

⁴⁶ Para un análisis más detallado del simbolismo presente en este poema, véase el trabajo de Pellarolo.

concepción heredada de la cosmovisión cristiana de la carne; es la estatua la que anuda una roca a su cuello “para que fuese dura la caída”, el peso de la materia como atadura del alma y, como ahí mismo se anuncia, es también “la señal del exilio que te lleva a partir y a volver a nacer en este mismo oficio de tinieblas” (133 JP), es la nostalgia rezumada, el dolor por la tierra que es también un dolor por el lugar (paraíso, acaso infantil) perdido.

La última estrofa del poema es como sigue: “¡Oh Dios, mitad de Dios cautiva de Dios mismo!/ ¿Quién llama cuando llamo? ¿Quién? ¿Quién pide socorro desde todas partes?/ Hay aquí una escalera, / una sola escalera sin tinieblas para el día tercero” (JP 133). Esa mitad de Dios no es sino la voz poética que se reconoce como parte de la deidad al tiempo que va desconociéndose de sí misma, sin perder del todo la esperanza, que queda simbolizada en la imagen de la escalera: camino para el ascenso y la reunión en el “día tercero” de la resurrección y el encuentro con su carcelero divino que, por ahora, le clausura las salidas del mundo terreno.

Dice Jean-Luc Nancy:

El cuerpo es una prisión o un dios. No hay término medio. O bien el medio es un picadillo, una anatomía, una figura desollada, y nada de eso hace cuerpo. El cuerpo es un cadáver o es glorioso. Lo que comparten el cadáver y el cuerpo de gloria es el radiante esplendor inmóvil: en definitiva, es la estatua. El cuerpo se realiza en estatua (16).

La realización en estatua es, pues, la conjunción de cadáver y dios, que instaura en su fijeza la aparición de la eternidad, aquí como castigo, como una promesa de reunión nunca alcanzada; mujer convertida en estatua, paralizada su vida por el contacto con aquello prohibido, no cadáver porque la descomposición no llega (eso sería de nuevo la vida en su cíclico volver), tampoco figura sacralizada, el yo lírico muestra así su cercanía con Dios mediante la parálisis: Dios no está vivo porque no puede morir, igual que la estatua de sal que no llegará nunca a la meta ni podrá quitar los ojos de ella.

En “Habitación cerrada” aparecen los amantes convertidos en estatuas, no de sal, sí de cera y hielo:

Ella se convirtió en cera transparente.
Pero allí en el costado de la condenación
su pecho se ha fundido en una flor abierta contra un cristal de invernadero.
Él quedó envuelto en hielo.
Pero ahí en el costado de los remordimientos
los días sin vivir se abren como la onda de la piedra en el lago.
No sé si hay que llorar.
Ambos están tendidos en su abrazo de adiós

arrebatado para siempre a los mármoles del cielo
y a las losas sangrientas del infierno (JP 145).

Así, mientras ella es material dispuesto para arder, él está congelado, ambos paralizados en ausencia de calor pero vivos, el pecho de ella es una flor abierta contra ella misma (el cristal de invernadero); se salvan sólo gracias a la palabra:

Mas no están muertos, no.
¿No alcanzas a escuchar el susurro de cada promesa, de cada abandono,
como un cordaje tenso sumergido en la almohada? (JP 146)

“SOL EN PISCIS”: MORIR DESDE MUCHOS SITIOS

Si antes “Espejos a distancia” nos fue útil como hilo conductor para retomar las imágenes de la estatua de sal, la máscara, el espejo y el desdoblamiento del yo, ahora trabajaremos con “Sol en Piscis” (JP 141) para hablar de la continuidad vida-muerte en el universo orozquiano. Resalta de sobremanera el inicio, ya antes mencionado en este trabajo: “Solamente los muertos conocen el reverso de las piedras./ Solamente las piedras conocen el reverso de los muertos/ Lo sé”, anuncia el yo lírico para colocarnos en la antesala de la revelación forzada: nos obliga a ver eso “que nadie quiere ver”, porque “nadie quiere pensar que hay muchas muertes por cada corazón. / Tantas como muertos nos lloren” (JP 141), lo que embona bien con aquello que ya hemos revisado respecto a la relación de la voz poética con sus seres queridos y cómo con su muerte dejan algo de ellos en quienes siguen vivos.

La voz poética anuncia la existencia de una canción “que entre todos levantan desde los fríos labios de la hierba”, ella sería la energía ritual condensada que permite la unión con la Totalidad, “la consigna del sueño para la eternidad del centinela”. Este canto carece de palabras pues es una sola voz larga y colectiva que conjunta a dios, naturaleza y hombres (es, también el “redoble con que [de corazón en corazón] me convocan a la tierra de nadie” que leímos en “Desdoblamiento en máscara de todos” [JP 155]), algo así como la música potente del infinito que habita en cada corazón. Acceder a ella, empero, es tarea punzante: “Escarba donde más duela en tu corazón./ Es necesario estar como si no estuvieras”, es decir, disponerse a la pérdida y al desprendimiento, al desarraigo que, como hemos visto antes, es imposible pues se vive siempre con la angustia del destierro a cuestras, con la casa de la memoria a cuestras.

Una piedra es siempre más que una piedra:

He aquí el pequeño guijarro recogido para la gran memoria.
De este lado no es más que un pedazo de lápida sin inscripción alguna.
Y sin embargo desde allá es como un talismán que abre las puertas de
mi vida.
Por sus meandros azules llego a veces más allá de mis venas:
Cerraduras que giran contra la misteriosa rotación de los años. (JP 142)

La piedra como trozo de la tierra que se ha recorrido antes, fragmento portátil de historia geológica y de vida; asírla es poseer la contraseña necesaria para conectarse con aquello que para los demás permanece ajeno.

La voz poética se habla a sí misma: “Heroína de miserias, balanceándote ahora casi al borde de tu alma, / no mires hacia atrás, no te detengas, mientras arde a lo lejos la galería de las apariencias”, porque volver la vista implicaría, como sabemos, la irremediable conversión a estatua de sal, a mujer petrificada en su trayecto a la salvación, quien de cualquier manera va “a solas con la herida del exilio desde tu nacimiento, / a solas con tu canción y tu bujía de sonámbula para alumbrar los rostros de los desenterrados” (JP 142), excluida de los otros por el privilegio de la videncia, condenada al sitio que no le pertenece, habrá de buscar llegar al otro lado de ella misma mediante diversos medios, aunque el único definitivo y efectivo, intuye, es la muerte, a la que se accede mediante galerías (de nuevo una resolución espacial para el problema de la comunicabilidad de mundos):

Sin embargo, esta palabra sin formular,
cerrada como un aro alrededor de mi garganta,
ese ruido de tempestad guardada entre dos muros,
esas huellas grabadas al rojo vivo en las fosforescencias de la arena,
conducen a este círculo de cavernas salvajes
a las que voy llegando después de consumir cada vida y su muerte.
Celdas tornasoladas del adiós para siempre, para nunca,
y cada una se abre hacia las otras con la fisura de una gran nostalgia
por donde pasa el soplo de los siglos (JP 143).

El silencio, la condena a la incomunicabilidad, la vuelven un animal preso con el aro atado a la garganta, que por ello mismo avanza en círculos hacia el abandono: traspasar las galerías de los días es alejarse (y también acercarse, en tanto espera de la muerte) de la reunión con aquel que “sueña conmigo como con una cárcel de muros transparentes”, “ese que ya fui o el que no he sido en este y otros mundos”, presentado como huésped en el cuerpo del yo lírico. Para definirlo, hay una enumeración de diez elementos que intenta dar forma a lo informe: ese ser del que ha sido parte es ahora desconocido, y puede sólo intuirse mediante el rodeo, no tiene un rostro preciso,

sino el de todos “los que habitan aquí o en otro lado lejos de las investiduras de la sangre”; se recubre con una cabeza de león, con ropajes de águila... , se resiste a mostrar su rostro perdido entre un montón de subordinadas adjetivas que formalmente nos atrapan en la estructura de lo desconocido revelado así como intuición: no podemos saber bien a bien qué y cómo es, pero podemos entreverlo mediante el inventario de imágenes. “Todos los grandes vértigos del alma nacen del otro lado de las piedras”, cierra el poema: el vértigo de la muerte —ése, no olvidemos, es el otro lado de las piedras— como la mirada al abismo que simultáneamente atrae y repele.

EL CUERPO, ESE MUSEO SALVAJE

*Cuerpo como una punta de hueso,
como un guijarro, un tono grave,
una pedrada que cae del cielo.
(Nancy, Corpus 19-20)*

Líneas atrás ya he destacado con relación al motivo del espejo la corporalidad que se plantea como origen de la vivencia del espacio. Es a partir del reconocimiento (y el extrañamiento) de la imagen propia que se identifica el sitio que se ocupa en el mundo tanto como el tiempo en el que se deviene. El cuerpo físico es el anclaje con el mundo *real* para la voz poética debido a su gravedad, a su condición de piedra lanzada al mundo que añade peso a la conciencia. La tangibilidad del cuerpo es un tema que Orozco explora en muchos momentos, pero sobre todo en *Museo Salvaje* (1974). El poemario inicia con el instante del nacimiento, cuando la poeta: “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” (MS 159), luego cada poema está dedicado a un miembro o un órgano: boca, pies, cabeza, ojos, manos...

Sin cuerpo no hay alma y no hay, tampoco, búsqueda poética en Orozco. Como dice Nancy: “El cuerpo es precisamente lo que dibuja esta forma. Es la forma de la forma, la forma del alma.” Es, como hemos ya visto también con Merleau-Ponty, la espacialidad primera, en ella se extiende el alma porque ésta y aquella van juntas, como parte esencial una de la otra, pero “el cuerpo es también una prisión para el alma. Allí purga una pena cuya naturaleza no es fácil de discernir, pero que fue muy grave. Por eso el cuerpo es tan pesado y tan penoso para el alma. Necesita digerir, dormir, excretar, sudar, ensuciarse, lastimarse, caer enfermo” (Nancy, Indicios 15), retiene como jaula y al mismo tiempo da forma como vaso: “No me sirve esta piel que apenas me contiene, / esta cáscara errante que me controla y me recuenta” (Orozco MS 179). Su degradación inevitable es la prueba tangible de la mortalidad humana.

En esa museografía de la carne, Orozco parece estar respondiendo a las preguntas que Jean Luc Nancy lanzaría décadas más tarde al indagar sobre el cuerpo:

¿Por qué hay, para cada sentido, umbrales, y entre todos los sentidos, muros? Más aún: ¿no son los sentidos universos separados? O bien: ¿la dislocación de cualquier

universo posible? ¿Qué es eso de la separación de los sentidos? ¿Y por qué cinco dedos? ¿Por qué ese lunar? ¿Por qué esa comisura en el extremo de los labios? ¿Por qué ese surco, ahí? ¿Por qué ese aire, ese paso, ese comedimiento, esa desmesura? ¿Por qué este cuerpo, por qué este mundo, por qué absolutamente y exclusivamente él? (Nancy, Corpus 28)

Más que por las respuestas, obsesión por las preguntas: la poeta va generando incomodidad hacia esa posesión primera que, como una palabra a fuerza de ser repetida muchas veces, termina siendo ajena, desconocida, de manera tal que nombrar el cuerpo es tanto una manera de asirlo como una forma de dilatar su sentido. Sin cuerpo no hay orden, pues el primer nivel de la orientación viene dado a partir de las coordenadas de los miembros: izquierda y derecha, arriba y abajo, están siempre determinados por el aquí de la experiencia espacial del individuo en y con su materialidad.

El espaciamento del cuerpo, su disección imaginaria, permiten la zonificación y el establecimiento de definiciones que generan categorías mediante las cuales la voz poética se va constituyendo. El reconocimiento del cuerpo como espacio aparece desde el primer poema, “Génesis”, que muestra la escena del nacimiento, dado inicialmente por la palabra sagrada que se pronuncia e instaure así el surgimiento del cuerpo con su espíritu, es decir, la *en-carnación*, posicionamiento del sujeto con, en, y por su carne: gracias a ésta se adquiere un sitio en el mundo y simultáneamente, reconocemos, existe el mundo mismo en tanto ordenación dada por quien escribe. Antes del arribo al mundo, dice Orozco, “yo estaba en algún lado muy lúcido de Dios;/ yo con los ojos cerrados” (MS 160), luego viene la división y la confusión generada por aquélla. “Infundieron un soplo en las entrañas de toda la extensión./ Fue un roce contra el último fondo de la sangre” (MS 161), dice enseguida y recalca así la permanencia de eso divino que, aunque diseminado, sigue hallándose ahí.

El cuerpo es siempre una partida: un aquí que se instaure al tiempo que se descentra: “El cuerpo es *sí mismo* en la partida, en cuanto que él parte, en cuanto que justo aquí se separa de *aquí*” (Nancy, Corpus 29), es por ello que Orozco no se siente como en casa en el propio cuerpo y emprende un recorrido por esos territorios que le son tan desconocidos como familiares. “El cuerpo es esta partida de sí a sí” (Nancy, Corpus 29). Viaje en el umbral que no puede cruzarse, caminata apenas en el límite entre el yo, su interioridad y el afuera, el recorrido por el cuerpo sirve para hablar del cuerpo mismo al tiempo que re-elabora y re-configura la andanza. Según la

definición de Nancy, tanto como de los otros autores que hasta ahora hemos revisado, el cuerpo sería la instauración del *lugar*, el punto cero del mundo para cada sujeto, sitio de la apertura. Sin embargo, “No consigo hacer pie dentro de esta membrana que me aparta de mí” (MS 179) pues el terreno es siempre inestable, arenas movedizas las de la carne, sobre ella se trazan surcos, se señalan faltas, se instauran ausencias:

Los cuerpos no son de lo «pleno», del espacio lleno (el espacio está por doquier lleno): son el espacio *abierto*, es decir, el espacio en un sentido propiamente *espacioso* más que espacial, o lo que se puede todavía llamar el *lugar*. Los cuerpos son lugares de existencia, y no hay existencia sin lugar, sin *abí*, sin un «aquí», «he aquí», para el *éste*. El cuerpo-lugar no es ni lleno, ni vacío, no tiene ni fuera, ni dentro, como tampoco tiene partes, totalidad, funciones, o finalidad (Corpus 14).

Hemos de entender, entonces, que el cuerpo simplemente *existe* y su verificación es al mismo tiempo la verificación tanto del sujeto que *lo existe* como del mundo que a partir de este punto límite se conforma:

Los cuerpos no tienen lugar, ni en el discurso, ni en la materia. No habitan ni «el espíritu» ni «el cuerpo». Tienen lugar al límite, en tanto que límite: límite — borde externo, fractura e intersección del extraño en el continuo del sentido, en el continuo de la materia. Abertura, discreción” (Corpus 16).

Y, agregamos en el caso de Orozco, disección poética que termina en devolver una visión de conjunto: cada miembro se separa imaginariamente de los otros pero hay hilos que los siguen uniendo: el extrañamiento, la corrupción del cuerpo, la aparición en éste de lo divino, el miedo ante la muerte.

Indagar poéticamente sobre el cuerpo es, también, lanzar preguntas en torno a la constitución del sitio propio: si yo soy este *aquí*, ¿entonces cómo el *aquí* me constituye? Dice Nancy que nos hace falta un *corpus* de entradas al cuerpo, de salidas, ventanas y clausuras, inventario que, para él, debería ordenarse a modo de diccionario:

Entradas de la lengua, entradas enciclopédicas, todos los *topoi* por donde introducir el cuerpo, el registro de todos sus artículos, el índice de sus emplazamientos, posturas, planos y repliegues. El corpus sería la inscripción de esta larga discontinuidad de entradas (o salidas: puertas siempre batientes) (Nancy, Corpus 44).

Sólo que Orozco ordena, en concordancia con esa idea del cuerpo como espacio para ser recorrido, en el itinerario de museo. De una ubicación a otra, la voz poética se va desplazando del corazón al esqueleto para extraer en cada poema los restos de divinidad que quedan ocultos tanto como los resquicios de duda.

Sigo esta parte de análisis con el “Lamento de Jonás” (MS 162), poema que reelabora el mito del hombre que, tras desobedecer el mandato de Dios y embarcarse hacia un destino contrario al que aquél le hubo encomendado, fue arrojado por la borda, tragado por una ballena y luego escupido cerca de la orilla. Sólo que, además del juego con la historia bíblica, aquí se hace evidente la angustia generada por el cuerpo, presente en general en todo el poemario que lo incluye, pues Jonás es la figuración del espíritu; la ballena, la materialidad que lo contiene.

“Este cuerpo tan denso con que clausuro todas las salidas,/ este saco de sombras cosido a mis dos alas/ no me impide pasar hasta el fondo de mí” (MS 162): pesa pero no es grave, cárcel de libertades, apertura al mundo y distancia del mundo, no puede reclamarse como propio porque sin él mismo no hay sujeto que posea: mi cuerpo no *es mío* porque *yo soy mi cuerpo*, “soy mi propio rehén”, dice el yo lírico encerrado entre los muros de piel y hueso: Jonás es también la ballena, es el hombre y su cueva⁴⁷ clausurada.

El cuerpo aparece también como espacio habitado en el que van quedando los restos del tiempo transcurrido:

Aquí suelo encontrar vestigios de otra edad,
fragmentos de panteones no disueltos por la sal de mi sangre,
oráculos y faunas aspirados por las cenizas de mi porvenir.
A veces aparecen continentes en vuelo, plumas de otros ropajes sumergidos;
a veces permanecen casi como el anuncio de la resurrección (MS 162).

Es el museo portátil de la historia personal: cicatrices, imperfecciones: registro de eso que ha sido y que, en tanto marca, sigue siendo. Sin embargo, dista mucho de ser familiar o amigable, de modo tal que siempre hay intenciones de escapar:

pero es mejor no estar.
Porque hay trampas aquí.
Alguien juega a no estar cuando yo estoy
o me observa conmigo desde las madrigueras de cada soledad.
Alguien simula un foso entre el sueño y la piel para que me deslice hasta el último
abismo
de los otros
o me induce a escarbar debajo de mi sombra (MS 162)

Nuevamente, aparece esta escisión dentro del yo que obliga al reconocimiento de una amenaza, algo que desde dentro genera incomodidad, desazón. La trampa del cuerpo es que el alma

⁴⁷ Se encuentra una vez más esta vuelta a la imagen de la cueva, que ya hemos mencionado al hablar de la casa y sus avatares siniestros.

no está en ninguna parte y, por ello mismo, está en todas, por eso en él hay un vacío que no es tal, sino diseminación del sentido.

En cada miembro que la poeta va describiendo se encuentra ella extrañada y, en cierto sentido, disociada de sí misma. Al mismo tiempo, la presencia del cuerpo es la encarnación de la ausencia del dios como fundamento y origen: segmento extirpado de la divinidad que tiene que buscar lo que de ésta aún guarda.

No obstante, la búsqueda no debe cesarse: el abismo está dentro y hay que hallarlo, eso que se presenta como hueco es la huella de todo lo divino que hay en la materia terrena que, sin embargo, no alcanza para completar la unidad con Dios: “El cuerpo finito contiene lo infinito que no es ni alma ni espíritu, sino el desenvolvimiento del cuerpo” (Nancy, *Indicios* 16), es decir, su propia existencia vendría a ser probatoria de la divinidad.

El carácter paradójico del cuerpo se expresa bien en la aseveración de Bollnow respecto a que “el cuerpo es, en cierto modo, un «inespacio». No se tiene, no se posee. El hombre «es» de algún modo su cuerpo” (257). No hay una contradicción entre la idea merleauPontiana y ésta: el cuerpo ha de ser tanto la apertura al espacio ‘de fuera’ como el acceso al espacio más íntimo y propio de la carne: “He «devenido» en el cuerpo corporal y espacialmente, de modo que estoy implantado en el espacio por mi cuerpo” (Bollnow 257).

El poema cierra con el verso: “¿Y quién ha dicho acaso que éste fuera un lugar para mí?”, revelación de la angustia en el sentido último. Este término, recordemos, viene del latín *angustus*, angosto, estrecho. La angustia como el no caber en el mundo, el no hallar lugar propio ni sitio para habitar. Heidegger ha dicho que ésta es el miedo ante la nada; en cierto sentido, ante lo trascendente por lo que constantemente interroga el hombre pero que en realidad desconoce, nos movemos por la angustia que nos hace estar siempre en la búsqueda de algo que no sabemos qué es.

Respecto al periodo de escritura de *Museo Salvaje*, Orozco asegura que:

fue una época de angustias, y la angustia esencial mía era la angustia de muerte con relación a cierta sensación de enajenamiento con respecto a mi cuerpo, que Yurkievich confunde con asco y con algo demoníaco, y está muy equivocado. Jamás. El cuerpo siempre me ha parecido un intermediario sagrado (Colombo).

En efecto, no hay una demonización del cuerpo, sí un extrañamiento que linda con el miedo, más cercano a lo ominoso que antes hemos revisado hablando de la casa: eso familiar que

de tan cercano termina pareciendo ajeno y amenazador y que muestra sus matices más siniestros cuando se le mira de cerca, por ejemplo:

No son manos que sirvan para entreabrir las sombras,
Para quitar los velos y volver a cerrar.
Yo no entiendo estas manos.
Sí, demasiado próximas,
Demasiado distantes,
ajenas como mi propio vuelo acorralado adentro de otra piel (MS 171).

En estos versos se muestra tanto la frustración ante la incompreensión del cuerpo como su inutilidad para llegar a las regiones de conocimiento que tanto se anhelan. Las manos inquietan en tanto se han de ver muchas veces y en ellas se reconocen también otras manos, miembros de un cuerpo múltiple que se abandonó en el nacimiento, ese mismo que se menciona en “Génesis” en “Máscaras a distancia” y, en general, en los momentos en los que se afirma la separación de la divinidad única en multiplicidad:

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 (MS 171).

En este juego con las manos se elabora además un movimiento temporal hacia el futuro y el pasado:

Me pregunto, me digo
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 final (MS 172).

Las dudas acerca de las manos culminan, como se ve, en un reconocimiento de su utilidad concreta que bien se puede enlazar con el “largo destino de mirarse las manos hasta envejecer” (DL 33) que cierra “Para Emilio en su cielo”: con el paso del tiempo, las manos van de la torpeza y la ternura en la infancia a la precisión en la edad adulta para terminar en la degradación, la arruga y, de nuevo, la torpeza en la vejez, de modo que con ellas se puede ilustrar el paso del tiempo, o bien, el devenir del cuerpo sobre la temporalidad.

El movimiento es aquí también el desarraigo: no se está bien en ningún lado porque el viaje que debe hacerse es hacia adentro. La voz poética lo sabe y lo intenta, pero sin éxito: intuye a Dios dentro de ella pero no lo mira a los ojos.

El cuerpo guarda su secreto, esa nada, ese espíritu que no está alojado en él sino que está esparcido, expandido, extendido completamente a través suyo, de modo que el secreto no tiene ningún escondite, ningún repliegue íntimo donde un día sería posible ir a descubrirlo. El cuerpo no guarda nada: se guarda como secreto. Por eso el cuerpo muere, y se lleva su secreto a la tumba (Nancy, Indicios 25).

Ese secreto que, en Orozco, se presenta como “el reverso de las piedras” y sólo les es develado a los muertos. De más está decir que para nuestra poeta ese espíritu es tanto manifestación individual como divina: en el mismo cuerpo actúan el alma y su origen.

Decir aquí es, también y siempre, decir un sitio, “pero, por supuesto, se adivina la formidable angustia: «he aquí» no es, pues, seguro, hay que asegurarlo. No consta que la cosa misma pueda estar ahí. Ahí, donde nosotros estamos, tal vez no sea nunca otra cosa que reflejo, sombras flotantes” (Nancy, Corpus 8). Igual que cuando se dice “ahora” el instante en que se termina de enunciar ha pasado, de manera que ese “ahora” nunca es, no llega, así pasa en nuestra poeta con el “aquí”. “El cuerpo es el extraño «allá lejos» (es el lugar de todo extraño) *puesto que está aquí*. Aquí, en el «allá» del aquí, el cuerpo abre, corta, separa el «allá» *lejos* (Nancy, Corpus 18). Cesura del mundo tanto como puente, la poeta no deja de anunciar el carácter paradójico de este acercamiento al sitio propio.

Principio de ordenamiento espacial, cuerpo que se recorre con preguntas tanto como con certezas: la escritura es así caricia, punto de roce entre el sentido y el no-sentido, entre el sentir y el decir. El cuerpo es tanto el sitio de la comunión con Dios como la separación de éste. La poeta muestra su confusión ante un cuerpo que es simultáneamente ajeno y propio: ni lo tiene ni la contiene. Es siempre un-otro pese a que es, también, un yo. Si, como dice Nancy, nosotros hemos inventado al cuerpo y “«El cuerpo» es nuestra angustia puesta al desnudo” (Corpus 10) el intento de la poeta se encamina a la reinención poética del cuerpo propio como posibilidad de conocimiento de aquello que subyace y habita tanto dentro como fuera de ella.

“El cuerpo ocupa el límite, el extremo: nos viene de lo más lejos, el horizonte es su multitud que viene” (Nancy, Corpus 12), tanto como la inmediatez de lo nuestro. Para reconocerlo, hay que

escribir: tocar el extremo. ¿Cómo entonces tocar el cuerpo, en lugar de significarlo o de hacerlo significar? Uno está tentado de responder con prisa que o bien eso es imposible, que el cuerpo es lo ininscribible, o bien que se trata de remedar o de amoldar el cuerpo a la misma escritura (bailar, sangrar...). Respuestas sin duda inevitables —sin embargo, rápidas, convenidas, insuficientes: una y otra hablan en el fondo de *significar* el cuerpo, directa o indirectamente, como ausencia o como presencia. Escribir no es significar. Se ha preguntado: ¿cómo tocar el cuerpo? Puede que no sea posible responder a este «cómo», como si de una pregunta técnica se

tratara. Pero lo que hay que decir es que eso —tocar el cuerpo, tocarlo, *tocar* en fin— ocurre todo el tiempo en la escritura [...] Tocar el cuerpo (o más bien, tal o cual cuerpo singular) *con lo incorporal* del «sentido». Y, en consecuencia, *hacer que lo incorporal conmueva tocando de cerca*, o hacer del *sentido* un toque. (Nancy, Corpus 13)

No hay, enfatizamos, intención de entregar significados extraídos del cuerpo. Escribirlo es tocarlo para descubrirlo, para hacer de palabras un recorrido que va mostrándonos diferentes sentidos, entendidos éstos como direcciones, rutas de paso para orientarse en él. Progresión de certezas provisionales que van empleándose para rodear el misterio que no se puede alcanzar, eso *incorporal*, para usar la expresión de Nancy, que sólo mediante el cuerpo se deja ver. Continúa:

no [es] posible escribir «al» cuerpo, o escribir «el» cuerpo, sin rupturas, cambios de parecer, discontinuidades (discreción), ni tampoco sin inconsecuencias, contradicciones, desviaciones dentro del discurso mismo. Hace falta meterse por entre este «sujeto» y este «asunto», al que la palabra *cuerpo*, por sí sola, impone una dureza seca, nerviosa, que hace restallar las frases donde se la emplea (Nancy, Corpus 19).

Y esto es, sin duda, lo que sucede con la búsqueda de nuestra poeta a lo largo de *Museo Salvaje*: hay caminos libres que se van trazando de acuerdo a las posibilidades que se abren a partir de cada poema. Así, el itinerario tiene el siguiente orden: primero, hay tres poemas dedicados al cuerpo como un todo, luego va hacia el corazón, la cabeza, las manos, el cabello, los ojos, el sexo, la piel, las orejas, los pies y los pulmones, para después volver al recuento del cuerpo como un todo y reconocerlo explícitamente en su condición espacial. El libro cierra con los poemas dedicados al esqueleto, la boca y la sangre.

En los primeros tres textos, se hace patente la escisión del yo y su experiencia, con unas bestias que, dentro “me habitan, como organismos de otra especie, atrapadas en este impalpable paraíso de mi leyenda negra” (MS 165) y son los fantasmas de lo que ella misma ha sido en otros tiempos y que se quedan viviendo dentro de su carne para aparecer de pronto.

La oscilación en Orozco la lleva de afirmar que su sexo no es “Ni siquiera un lugar, aunque se precipite el firmamento y haya un cielo que huye, innumerable, como todo instantáneo paraíso” (MS 177), a reafirmar la idea de cuerpo como espacio en “Tierras en erosión”: “Se diría que reino sobre estos territorios,/ se diría que a veces los recorro desde la falsa costa hasta la zona del gran fuego central” (MS 187). Pero esos territorios son a cada momento repelentes y amenazan con expulsar de pronto a su habitante/caminante. Así, el corazón “siempre a punto de abrir y de cerrar y arrojarme hacia afuera en cada tumbo”, sístole y diástole que retienen y expulsan, el latir y el

movimiento de sangre y músculos se convierten en un golpeteo del miedo contra la poeta; inhalación y exhalación que “Me incorpora a su vez a la asamblea general, me expulsa luego a la intemperie ajena que es la mía” (MS 185): el ritmo del cuerpo se muestra también como rito, tiempo repetido de entrada y salida de él hacia el mundo. Zona inestable,

¿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 a la inocencia y sella a sangre y fuego su condena en la estirpe del alma? (MS 177)

El orificio es ventana hacia la nada y ventana a lo divino, apertura de la carne que juega a develar en ella lo eterno y lo completo mientras también se sigue haciendo expresa la idea de un organismo total que ha sido dividido: la “cabeza impar,/ sólo a medias visible desde donde se mire” (MS 169) y los pies “remotos como dos serafines mutilados por la desgarradura del camino” (MS 183) quedan como muestras de esta fragmentación primigenia.

La frustración ante el cuerpo que no responde suficientemente las preguntas, que no alcanza nunca a llegar al horizonte —porque allá, en el horizonte está Dios, como la luz de un tren que vemos al final de un túnel, pero va en la misma dirección que nosotros—, los pies no pueden andar por donde no hay camino, son torpes, ciegos que no se aproximan nunca. Ésta es la premisa que posibilita “El sello personal”, donde se parte precisamente del extrañamiento ante ese punto de contacto con la tierra y de ahí con el cosmos:

No son bases del templo ni piedras del hogar.
Apenas si dos pies, anfibios, enigmáticos,
Remotos como dos serafines mutilados por la desgarradura del camino (MS 183).

Igualmente, se reconoce su inutilidad: “¡Qué instrumentos ineptos para salir y para entrar!” (MS 183) Hay una ausencia patente que se muestra en forma de abismo, faltante irreparable al que la voz poética se acerca todo el tiempo pero que no puede hallar nunca:

Pies dueños de la tierra,
pies del horizonte que huye,
pulidos como joyas al aliento del sol y al roce del guijarro:
dos pródigos radiantes royendo mi porvenir en los huesos del presente,
dispersando al pasar los rastros de ese reino prometido
que cambia de lugar y se escurre debajo de la hierba a medida que avanzo.
[...]
Nada más que este abismo entre los dos,
esta ausencia inminente que me arrebató siempre hacia adelante,
y este soplo de encuentro y desencuentro sobre cada pisada (MS 183-184).

El horizonte aparece acá como un tipo de límite un tanto más sutil, difuso: es el punto inaprehensible e inalcanzable hacia el que, sin embargo, se proyecta el sentido, la dirección de los pasos. Es a partir de la visión a distancia que el sujeto se constituye y se hace consciente de su demarcación: “No se puede alcanzar el horizonte, porque ni siquiera tiene una situación determinada en el espacio. Aunque limita al espacio, no se encuentra en él” (Bollnow 77). El horizonte es, de alguna manera, otro *inespacio* mediante el cual se configura la experiencia vital, ya que “horizonte y perspectiva atan, pues, al hombre a la «finitud» de su existencia, pero a la par le permiten actuar en él” (Bollnow, Hombre y espacio 77). El horizonte, “esa región de pena que se vuelve al poniente” (Orozco DL 26) y en la que se proyectan también diversos tiempos. Al final, los pasos que se dirigen hacia ese punto de fuga acercan al desencanto:

Y ninguna evidencia, ningún sello de predestinación bajo mis pies,
después de tantos viajes a la misma frontera.
Nada más que este abismo entre los dos,
esta ausencia inminente que me arrebató siempre hacia adelante,
y este soplo de encuentro y desencuentro sobre cada pisada.
¡Condición prodigiosa y miserable!
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 (MS 183-184).

Aparece así otro momento de duda que culmina en la esterilidad de las preguntas sin respuesta, aproximaciones apenas a la definición de lo inestable: cuestionarse poéticamente sobre el cuerpo y el origen de su estirpe es el objetivo de todo el poemario, intención repetida en múltiples ocasiones a lo largo de la obra orozquiiana. La productividad radica, precisamente, en la ausencia de respuestas únicas y la proliferación de certezas provisionales y dudas que se aproximan a la nada y, como dijimos antes, la rodean para delimitarla: mostrar la falta es hacerla ya presencia.

Tanto como con la indagación verbal, los mecanismos del reconocimiento del cuerpo se activan con la aparición del otro, una carne ajena ante cuyo encuentro propicia la agudeza sensible y devuelven la fe en el encuentro con lo divino. El erotismo, recordemos, es otra forma de éxtasis, salida del sí mismo para el encuentro con el otro y lo otro: 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 en la cabeza hasta los pies igual que una sonrisa (MS 177).

A lo largo de todo Museo Salvaje es frecuente encontrar alusiones a la *incompletud* del cuerpo: “El sexo, sí, / más bien una medida: / la mitad del deseo, que es apenas la mitad del amor” (MS

178). Fragmento del fragmento, el sexo es una conexión con lo infinito, pedazo extraído de la totalidad que queda como posibilidad abierta.

Porque tú y yo no somos dos mitades de una inútil batalla,
ni siquiera dos caras acuñadas por la misma derrota,
sino tal vez apenas una pequeña parte de algún huésped sin número y sin rostro
que
aguarda en el umbral (MS 193).

Dice la poeta interpelando a su propia sangre, “mapa al rojo que anticipa el destino” (MS 192), descripción que enfatiza nuevamente su carácter espacial: si la sangre es un mapa, es forzosamente representación, simulación de lo otro que no está pero se manifiesta en el movimiento de venas y arterias. Pero esa sangre es tanto mapa como el mismo agente que recorre: “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 sólo se fragua el crimen con las puertas abiertas”: el mapa está vivo y se transforma conforme avanza el tiempo.

El recorrido por el cuerpo, como decía antes, no se termina en *Museo Salvaje*. En otros poemas existen referencias a la espacialidad de éste, por ejemplo en “El Narrador” (RC 360), poema por demás interesante para estudiar lo que ahora me compete. En él, quien narra y lo narrado se encarnan en un mismo organismo:

“En paz es un relato descriptivo el que repite paso a paso el cuerpo,
una enumeración de llanuras y ocasos, de barcas y colinas,
que no tiene comienzo ni final,
lo mismo que un fragmento entresacado el texto de otra historia” (RC 360),

donde esta última imagen del “fragmento entresacado” queda en concordancia con lo que hemos venido observando respecto a la idea de separación de la unidad en una multiplicidad de la que la forma humana sería apenas sección.

El relato, empero, no es continuo, está pleno de irrupciones, disrupciones y pausas que complejizan el entendimiento de su condición:

En cuanto cunde el miedo, la penuria o la peste,
la narración se altera en esos puntos donde se quiebra el orden,
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
tal como si habitara en el párrafo intruso de una leyenda negra (RC 360).

Aquí se conjunta el lugar del cuerpo con el espacio de la batalla humana: lucha contra la vida y por la vida, cuando no se gobierna sobre el cuerpo —por la enfermedad, el dolor o la angustia que lo dominan— el ser que lo habita se siente ajeno, sin reconocer ni ejercer su propiedad sobre la carne. Aparece también la unión del cuerpo humano con el cuerpo textual: párrafos como miembros de un organismo vivo, que late y se reconfigura con la aparición de líneas nuevas.

Nuevamente, el erotismo viene como pausa, momentánea unión con lo absoluto:

Pero llega el amor, su séquito de estrellas y el ala inalcanzable del deseo,
sobrepasando siempre los límites de toda separación, de todo abrazo,
y el cuerpo se hace altura, precipicio, vértigo, desvarío,
dispuesto a transgredir y a ser atajo hacia lugares en los que nunca estuvo,
él, el protagonista de una fábula única,
el que se prueba por primera vez el corazón, los ojos y las manos,
y es la respuesta exacta y el espejo donde alguien recupera el paraíso (RC 360).

Si el encuentro erótico es el lugar de la transgresión, un cuerpo hecho altura y precipicio implica una conversión de éste con la totalidad ilimitada, resuelta, en la que recobra eso que antes le ha parecido ajeno, se prueba por vez primera miembros y órganos porque, pese a que lo han constituido desde el inicio de su existencia, una vez que sucede el éxtasis amoroso hay una suerte de desprendimiento que le permite luego volver a sí mismo con la plena conciencia de lo que es y lo que lo constituye,

Aunque al final apenas permita traslucir la puñalada del destino:
así agoniza cada vez el mundo,
con un cuerpo que sobra y con una novela interrumpida (RC 360).

El mundo agoniza porque, como dijimos en la introducción, es manifestación de lo fragmentario, de la disrupción y la irrupción, de lo contingente, direcciones apenas de orientación: si el mundo es un cuerpo sobrante, ese cuerpo sobrante alberga caminos de sentido cuyo fin, empero, es inexistente: el término de la andanza por el cuerpo y de la novela vital es, ya la muerte, ya la reunión de las partes en un todo. Mientras, “no hay aridez como la que se narra con un cuerpo que termina en sí mismo,/ un cuerpo que se lee lo mismo que un adiós borroneado en la arena”. Porque si el cuerpo es cosa cerrada se clausura la posibilidad de enlace, el ciclo de la vida se termina ahí, el relato se cierra en lo estéril.

Pero en otros momentos hay dudas y alertas

con los que ilustra el cuerpo sus cuentos fantasmales,
episodios ambiguos donde las sombras crujen y ni hay nadie
o se siente avanzar el provenir a través de la escarcha de otro mundo,
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 el 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,
el mártir, el incauto, el que no sabe,
el que apaga las luces y cierra el escenario de este lado? (RC 361)

Ese no saber que el cuerpo no es de aquí recalca su carácter ajeno, siempre un extranjero que habita una casa prestada, se distiende hacia otros *allás* porque es inasible, no se contiene a sí mismo. No aclara si es “una opaca versión de lo invisible”, es decir, visibilización del Dios, materialización del espíritu divino que para la poeta, como vimos, late en todas las cosas sin estar nunca del todo en ellas. El cuerpo sería así copia infiel de aquello superior, máscara para usar en el mundo, “escenario de este mundo”, que tras el telón oculta la continuación de la existencia.

A estas alturas, el cuerpo es lo narrado y el que narra, recorrido y pasos, mapa y territorio, imagen propia y reflejo. No es nunca sólo un puñado de carne que contiene sino que ella misma constituye el centro de la experiencia de la vida terrena, por ello mismo es a veces también un estorbo y un acertijo indescifrable. Sin esta espacialidad primera, sin embargo, no hay manera de interactuar en y con el entorno. El aquí del cuerpo posibilita el allá del entorno.

En “¿Lugar de residencia?”, también perteneciente a *En el revés del cielo* aparece “ese andamiaje que se sostiene en vilo contra lo inalcanzable,/ donde despierto y me alzo cada día”: apenas estructura que se muestra como

Un lugar inconcluso, ambiguo, insuficiente,
donde se escurre sin cesar el horizonte y se expanden los agujeros del hambre.
Tal vez una fisura entre subsuelos, un refugio de ratas,
o quizás sólo escombros de un derrumbe que tapia la visión y oculta la salida (364).

Si se atiende a los otros poemas que lo acompañan, éste acepta tanto una lectura referida al cuerpo como otra referida más bien al sitio de abrigo provisional que se posee en la vida de este lado. En la primera forma, el cuerpo como sitio inacabado puede ser construcción dejada a medias o ruina de otro tiempo: el aquí señala permanentemente un allá, prolongación a un tiempo y otro.

Si bien en otros momentos aparecía la confianza en que podría alcanzarse el momento de la iluminación (ya mediante el encuentro erótico, ya mediante la muerte), para este momento esa certeza está disuelta:

Porque la carne es menos que la hierba y la gloria más breve que la flor del campo.
Ni siquiera sabemos interpretar esta intemperie, este raro abandono,
estos huecos del alma que claman por el retorno de algún rey.

No hay huella semejante a nuestro pie ni objeto fiel a nuestra mano.
Nada. Ninguna clave, ni puerta, ni vestigio de mensaje sagrado,
ni estrella irrefutable que nos guíe.
Nada más que la inmensa nostalgia que me aspira hacia la tierra prometida
y esta visión a medias como un sello de Dios (364-365).

Las posibilidades de entendimiento van cancelándose conforme la poeta transita en la vida de este mundo, a más años mayor desencanto y más grande duda. Todo ello culmina en el espanto visible en los *Últimos poemas*. Por ahora, basta observar que aquello que antes se mostraba como verdad evidente, aquí es un “calco vacío que delat[a] el relieve al revés de toda ausencia”: de modo tal que en una ausencia ya no se insinúa, como en otros momentos, una presencia, sino otra falta, carencia de la verdad que antes parecía inmutable y que obligaba a la voz poética a seguir en la investigación poética que le ayudara a nombrarla.

Le queda aún una trinchera: “mi espeso muro, desde mi escala insostenible para trepar al cielo”. El espeso muro puede ser nuevamente una alusión al cuerpo: límite él mismo, constitución que es adentro y afuera. Empero, al final resulta inútil:

Pero aunque me adormezca con la cabeza en una nube de promesas doradas,
despierto cada día sólo asida a mi muerte,
con un viático avaro y una exigua sustancia que ni alcanza para hacerme visible
aquí, en este asilo ajeno, casual, tan inestable
que apenas por lo incierto se parece a sí mismo (RC 364).

La muerte es la única certeza: sólo el cuerpo consumido (y consumado) puede dejar de parecer ajeno. Más allá de éste, la voz no puede hacerse visible porque sin él no existe. Fuera de la carne que tanto estorba no hay nada, dentro tampoco, es ella quien posibilita y abre el sentido, la dirección, la conciencia.

Como hasta aquí pudimos ver, la espacialidad surgida a partir del sitio propio queda surcada por una serie de dudas que, si bien al final parecen no aproximarnos a su entendimiento, sí van dándole forma. La oscilación entre la confianza y el miedo, entre la propiedad y el extrañamiento, permiten señalar el carácter inestable e inasible de eso que en apariencia resulta bien determinado: en estos poemas laten siempre las mismas preguntas respecto a la forma en que se interactúa con el mundo desde la piel y los huesos. En este cuestionamiento viene también incluido uno más grande sobre la posición de la existencia respecto a ese otro superior del que la poeta se siente copia defectuosa.

EL CORAZÓN COMO ORILLA

Para entender al cuerpo, su intento es la disección: partirlo para delimitarlo, describirlo para cifrarlo en códigos verbales que le permiten asir en fragmentos porque su totalidad es inasible, igual que aquella que se extiende fuera de la carne. Esta división permite también el desdoblamiento: un yo que se aleja para contemplar aquello que lo constituye pero al mismo tiempo le resulta incómodo. Así, el desdoblamiento del que al inicio dimos cuenta con el motivo de la máscara y el espejo, se continúa en otros momentos con la separación de la voz en diversas voces o de eso de la poeta que se deposita en otros seres. El corazón es el punto desde el cual la vida se distribuye y hacia el que confluye el mundo, este órgano aparece en el poema titulado, precisamente, “Olga Orozco” (M 101), en el que comienza enunciándose a sí misma: “Yo, Olga Orozco, desde tu corazón digo a todos que muero”, lo que señala una partición del yo lírico que transforma la posición de sus enunciados: el yo en este poema se coloca fuera de la corporalidad propia que ha aparecido en los poemas que revisamos antes. Además “la muerte es aquí conciencia de muerte que escinde al yo y que es un tópico romántico. 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 89).

Para este momento, el giro va hacia aquello de lo que ella es que no radica en ella misma. Viene la idea de que a su paso por este mundo:

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 (M 101).

De modo tal que, aunque el cuerpo se desvanece, hay algo que no se borra del todo, pero

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 (M 101).

Como se ve, la voz poética está consciente de poseer diversas formas según diversos mundos, la huella que deja es, pues, una marca de la corporalidad terrena. Aquella que contempla es ella misma, desdoblada, en otro sitio. Intenta reconocerse, se interpela en un *ella* que a momentos parece otra, su “propia aparecida”, castigada a ser ese cuerpo que no le parece familiar. La suya es

una muerte que “no tiene descanso ni grandeza”, y que implica una contemplación dolorosa de sí misma.

Mientras, la muerte es un verbo en gerundio, acto que se realiza durante muchos tiempos, hasta llegar al momento final en el que ella, la (parte) que enuncia desde el corazón de otro, muera junto con el órgano en el que, incluso después de muerta, sigue latiendo: “debo seguir muriendo hasta tu muerte”, dice. En el nivel de la enunciación, afirma Genovese:

El yo es un sol negro, un yo opacado que, sólo en la fisura que crea su conciencia de muerte, gana el derecho al nombre. Pero atravesada esa fisura contra el lenguaje, hay en este poema una autoafirmación de un sujeto mujer, de una escritora que deja de elegir otro áter ego y escribe el propio nombre de mujer para desplegar un yo múltiple que fluye y salta barreras temporales; como si la autora dijese: yo que soy muchas y tengo un nombre femenino hablo, no sólo aquí y ahora sino también con la que fui, con la que soñé ser, con la que seguiré siendo. Es esta autoafirmación un gesto a contrapelo del discurso masculino, una reinscripción de un sujeto mujer que deja el lugar de interlocutora silenciosa o ausente para emerger habitada por muchas voces propias, por múltiples voces. Un gesto de mujer que es lo opuesto del uso del seudónimo masculino con el que tantas mujeres escribieron (91).

Algo se queda en el sitio desde donde habla, con el que se halla unida en una sentencia que recuerda a un conjuro matrimonial reelaborado: “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” (M 101-102). Este primer aposento es imagen sólida de la estadía en este mundo, que una vez concluida queda sólo como mancha. Así, las posibilidades de esta enunciación desde lo femenino, como la ve Genovese, implican también la unión del tópico romántico de un yo escindido con las posibilidades de empoderamiento de la voz a partir de esta misma partición entre diversos planos y seres.

En este desdoblamiento que permite la palabra proferida desde el propio corazón o desde el de otro se percibe también cierto linaje rilkeano. Recordemos que el autor de las *Elegías del Duino* fue uno de los escritores más admirados y leídos por Orozco⁴⁸; en la Cuarta Elegía se lee: “¿Quién no se sentó temeroso ante el telón de su propio corazón?/ Éste se abrió: el escenario fue una despedida (87).

Con esta influencia es posible rastrear entonces la idea de la enunciación desde el sitio del corazón, a partir del que se reafirma el extrañamiento y la escisión del yo, como en “La

⁴⁸ Así consta en las entrevistas realizadas por Colombo y Requeni.

Cartomancia”: “¿Quieres saber quién te ama?/ El que sale a mi encuentro viene desde tu propio corazón” y “vas a quedarte en la intemperie de tu pecho para que hiera quien te mata” (Orozco JP 109-110). El corazón, originalmente interioridad, se convierte en algo que posibilita el distanciamiento. En otro poema, es “Esta herida del corazón por donde salgo” (JP 119): apertura, órgano permeable desde el cual el mundo se desconoce tanto como se acepta: es desde él que la sangre se expulsa hacia el resto del cuerpo y es, también, el punto que propicia que el sujeto salga líricamente de sí mismo. Desde el corazón de los otros se invoca al yo dividido: “Nadie quiere pensar que hay muchas muertes por cada corazón. / Tantas como muertos nos lloren” (JP 141), de forma tal que éste es también punto hacia el cual se dirige la poeta y desde el cual vive y perdura incluso luego de muerta. Recordemos el “Desdoblamiento en máscara de todos” del que ya hablamos antes: “Lejos, / de corazón en corazón, / más allá de la copa de niebla que me aspira desde el fondo del vértigo,/siento el redoble con que me convocan a la tierra de nadie” (JP 155).

Puede entenderse así que el corazón, y en un sentido más amplio todo el cuerpo, es herida abierta mediante la cual el ser sale al mundo y le confiere sentido. El sitio propio como superficie reclamada, que se comparte con los otros en el momento de la unión erótica y que se va problematizando conforme envejece: el paso del tiempo va surcándolo de preguntas nuevas y, hacia el final, es ya la encarnación de la duda ante la inminencia de eso desconocido que es la muerte, continuación de la existencia terrena en una forma distinta.

PARA CLAUSURAR LA ESTANCIA

Como se ve, mientras al inicio de la producción lírica de Orozco el tema del cuerpo puede no parecer tan importante si bien aparece desde los primeros momentos, hacia el final, en los últimos poemarios, tiene más fuerza. Ya en *La noche a la deriva* (1983) se lee:

Yo, que aspiraba a ser arrebatada en plena juventud por un huracán de fuego
antes que convertirme en un bostezo en la boca del tiempo,
me resisto a morir. (330)

El cuerpo degradándose se convierte en una guarida cada vez más permeable, que no alcanza a detener las amenazas del exterior. La voz poética ahora siente que se encuentra al final de la vida, hacia un ocaso que clausura la luminosidad de antaño:

Se acabaron también los años que se medían por la rotación de los encantamientos,
esos que se acuñaban con la imagen del futuro esplendor
y en los que contemplábamos la muerte desde afuera, igual que a una invasora
-próxima pero ajena, familiar pero extraña, puntual pero increíble-,
la niebla que fluía de otro reino borrándonos los ojos, las manos y los labios (330).

Esta “Cantata Sombria” sirve como constatación de la cercana muerte, que ya no puede verse desde fuera a la muerte “próxima pero ajena, familiar pero extraña, puntual pero increíble”, porque “Ahora soy tu sede./ Estás entronizada en alta silla entre mis propios huesos”: de forma tal que, mientras en otros momentos era el yo el que podía salir del cuerpo, desdoblarse y, en la separación enunciar desde un sitio ajeno, para este momento el cuerpo funge también como contenedor de ella, ajena tanto como propia pero siempre desconocida que amenaza y late “más desnuda que mi alma, que cualquier intemperie” (330) pues contra ella no hay abrigo posible: “Tú escarbas mientras tanto en mis entrañas tu cueva de raposa/ me desplazas y ocupas mi lugar en este vertiginoso laberinto en que habito” (331). Para este momento, el cuerpo es un laberinto en cuyo centro parece irse alojando ya la muerte: si en otro momento las amenazas provenían principalmente de fuera, ahora el desamparo es total, pues el peligro está dentro, como una semilla a punto de germinar.

Si bien es cierto que la autora vivió todavía quince años más luego de la publicación de esta *Noche a la deriva*, el título ya debe parecernos sugerente respecto a su actitud: casi un naufragio último, un estar en manos de la inmensidad que la contiene. El final del poema es ya una duda que antes no había aparecido: “¿Y habrá estatuas de sal del otro lado?” (332). Si, como revisamos antes, la estatua de sal es imagen de la desterrada nostálgica que ha perdido el sitio que le correspondía y es condenada a mirarlo obsesivamente sin llegar a recuperarlo, para este momento es entonces la angustia ante la pérdida del sitio en la existencia terrena. Mientras al inicio en la muerte se hallaba la seguridad de la alianza con lo divino, la recuperación del uno que en la vida cotidiana se encontraba fragmentado, ahora la confianza no es tan evidente: el miedo hace su aparición porque la muerte, mirada de cerca, no parece tener un rostro conocido: es otra imagen de lo oculto que aguarda inexorablemente a la poeta.

En el siguiente poemario, viene reafirmada esta imposibilidad de conocimiento que antes se intuía. Una prohibición que le impide cruzar del otro lado del muro porque, interroga casi como afirmando: “¿no será que yo llevo esta pared conmigo?” (EB 346). Si al inicio de la búsqueda poética

había ciertas certezas respecto a que, en algún momento, sería posible alcanzar la iluminación, éstas van diluyéndose conforme pasa el tiempo. Ya en las entrevistas de *Travesías* Orozco afirma que la poesía:

tiende siempre a algo que está un poco más allá de lo inmediato. Pero el misterio último es algo que no desentrañaremos desde este costado del mundo. Nuestro propio cuerpo parece que nos cerrara las ranuras por donde pasamos al llegar y por donde podríamos espiar hacia el otro lado [...] La poesía sirve para indagar en lo desconocido, para acompañar al otro, también frente a lo desconocido, frente a esos enigmas que son tan inquietantes, que a veces enajenan. Sirve para mirar juntos el fondo del abismo y ayuda a no dormirse sobre el costado más cómodo (121-122).

Si antes la poesía era medio confiable para alcanzar lo eterno, ahora es imagen de la incomodidad que fuerza a aproximarse a eso que no se sabe pero que no se podrá alcanzar mediante ella misma: siempre un acercamiento, un rodeo cuyo vislumbre final está impedido por ese muro último, que para este momento se manifiesta en el mismo sujeto que percibe.

Hemos visto antes que en *Con esta boca, en este mundo* (1994) hay una constante interpelación hacia esos otros que han partido ya. El mismo título del poemario, que es a su vez título del primer poema, es de entrada un guiño hacia el “En esta noche, en este mundo” de Pizarnik y comienza con un rotundo “No te pronunciaré jamás, verbo sagrado” (389) que clausura de entrada la posibilidad de acceso a la revelación. Luego se sigue con las alusiones familiares que revisamos en el apartado correspondiente para clausurar con la invocación a la madre, a quien le pide volver a erigir la historia: repetir el rito de la vida en esta realidad que ya se percibe casi terminada: el futuro no es más una línea trazada hacia el horizonte con límites difusos, sino un telón cerrado al que la poeta se aproxima.

En el poemario publicado póstumamente, y escrito justo antes de su muerte, hay prácticamente en cada poema imágenes referidas a este punto final, fondo de las cosas, “Pero no; ya no estamos. Fue un temblor, un relámpago, un suspiro, el tiempo del milagro y la caída” (UP 450). *Últimos poemas* es una serie hecha para cerrar puertas, clausurar ventanas, sellar hendiduras: la poeta está partiendo y lo sabe.

Es, además, la última de su estirpe; el miedo es el único compañero, la muerte una amenaza que inexorablemente será cumplida: no fatalismo sino aceptación del destino, de la derrota de quien sabe que no ha podido llegar a la verdad que tanto anhelaba. Si bien con la cercanía de la partida

viene también la posibilidad del vislumbre, éste no parece una certeza como en las obras anteriores.

Hay un intento por aferrarse a las imágenes del pasado:

Recuerdo, déjenme recordar,
(tengo que asirme de algo hasta que se ataví de color lo invisible),
entre la incertidumbre y el pavor recuerdo cualquier día,
cuando el mundo empezaba frente a mis pies menudos como un festival de
soles
invitándome a entrar,
y yo, con los bolsillos repletos de cristales, de cosechas sagradas y amuletos,
rechazaba de pronto los esplendores y los descubrimientos (UP 443).

Ese momento de soberbia pueril disfrazada de inocencia: inicio luminoso en el que el conocimiento no era necesario porque se poseía aún y que ahora queda como último resabio, ropaje al final inútil contra “los abusos del miedo probándome los trajes de la muerte” (UP 444) y contra esa que, desconocida, se muestra finalmente en el espejo. Al cabo de casi ochenta años, al final del recorrido, el cuerpo transformado por su devenir, tan mirado e interpelado poéticamente, se muestra completamente ajeno, igual que una palabra pronunciada mil veces se vuelve apenas un conjunto inconexo de sonidos. Así, le suplica a la propia sombra: “No me dejes entonces nunca a solas con mi desconocida:/ no me dejes conmigo”. La sombra es silueta que reafirma la tangibilidad del cuerpo, su espesor y su gravedad: los que tienen sombra están vivos y por eso ella insiste tanto en que ésta no desaparezca.

CONCLUSIONES

Luego de este recorrido en el que he querido insistir sobre las conexiones que surcan la obra de Olga Orozco, me parece que nos encontramos en posibilidad de revisar, también, la transformación que sus aproximaciones van sufriendo a lo largo del tiempo. Al principio hemos visto que para Legaz la poesía de Orozco puede dividirse a partir de cada libro publicado; por otro lado, Genovese reconoce:

Hay toda una primera y larga etapa en la obra de Olga Orozco en la que explora, a través de ese descenso, zonas inciertas y abismales. La magia, la cartomancia forman parte de “los juegos peligrosos” que pueden facilitar la entrada a los mundos invisibles. Hay una segunda etapa en su obra: cuando abandona esos “juegos peligrosos” y aparece, en algunos de sus poemas, un movimiento ascendente, una impregnación con las cosas concretas, de este mundo (64).

Estos juegos con el arriba y el abajo son esencialmente formas distintas para una misma búsqueda.

Kamenszain también percibe una línea que, si bien va modificándose a lo largo del tiempo, mantiene la estabilidad de las mismas preocupaciones:

Se puede ir viendo cómo 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. Si empieza aferrada a la diada yo-tú para dar cuenta del otro mundo a través de una boca que se sitúa lejos, después se irá acercando a este para adueñarse definitivamente del presente (“con esta boca, en este mundo”). Un presente donde la muerte de los otros entendida como recuerdo deviene la marca de una experiencia actualizada con los otros. Este arduo trabajo de adueñarse de la propia voz es la vida que entre 1946 y 1999 pide ser reunida en una obra (Kamenszain, Prólogo 8).

Genovese piensa en una exploración que tiene que ver con la búsqueda de lo oculto, Kamenszain en una relación con la muerte y con los muertos: ambas cosas están presentes en Orozco, ambas se modifican con el paso del tiempo pero no aparecen en ningún lapso.

Al principio, hay una confianza casi ingenua en la palabra poética, que va de *Desde Lejos* (1946) hacia *Las muertas* (1952). El primer libro, con la niñez y la casa familiar más o menos cerca, tiene la imagen de un camino por andar que acercará a la ya desde entonces muy ansiada revelación. El segundo poemario no hace sino afirmar esta confianza en la literatura como forma de acercamiento a ella misma: todos son personajes literarios que mueren y luego son retratados, invocados, en el poema. La culminación viene con el poema “Olga Orozco”, en el que la voz poética adquiere plena conciencia de sí y de su lugar en el mundo. A partir de ahí, se afirma su

posición como enunciadora capaz de conectarse con otras realidades y como oficiante del rito mágico de la poesía.

Puede decirse que la investigación poética orozquiana se continúa luego con la búsqueda de aquello eterno que es uno, pero tiene muchos nombres, como reza el epígrafe del *Rig Veda* con que inicia *Los juegos peligrosos* (1962). La eternidad siempre intuida se buscó primero en el pasado que llegaba en forma de casa de la infancia y arenas en *Desde lejos*, luego el camino se trazó hacia los sufrimientos literarios. Ya para *Los juegos peligrosos* se vuelca hacia la magia, la adivinación y la hechicería como maneras para comunicarse con esa divinidad siempre esquiva, a la que se aproxima un poco más pero a la que no logra llegar del todo.

En *Museo Salvaje* (1974) la búsqueda es hacia ella misma, en el adentro-afuera que es el cuerpo, sede del espíritu que se expulsa con la muerte pero que, en tanto habitáculo en este plano de la realidad, configura al sujeto tanto como le posibilita las posibilidades de acercamiento al mundo presente y a aquellos que se han vislumbrado desde el inicio de su obra. *Cantos a Berenice* (1977) puede interpretarse —y no— como una especie de paréntesis en la búsqueda espacial de Orozco. Si bien éste es un poemario dedicado a su gata muerta, las mismas preocupaciones no se dejan de lado: ella es emisaria, enviada antes al otro reino con el que, gracias a ello, puede conectarse la voz poética.

En *Mutaciones de la Realidad* (1979) se presenta un espacio con límites indefinidos, difuminados en el horizonte, permeables, que se estiran o se reducen para acercar o alejar al yo lírico de los otros mundos. Hay una búsqueda en el aquí de lo presente, de lo “real” que se muestra en el mundo. Si la intención antes había estado enfocada hacia esos otros mundos y su comunicabilidad, acá viene más bien una búsqueda por develar el misterio de lo que aparece más cercano.

Al principio es evidente la comunicabilidad de mundos, pero a partir de *Mutaciones de la Realidad* y pasando por *La noche a la deriva* (1983) ya la duda aparece cada vez más fuerte: los límites son flexibles aunque visibles, y franquearlos poéticamente va pareciendo cada vez más difícil. Hacia *En el revés del cielo* (1987) y *Con esta boca, en este mundo* (1994) es más que evidente el reconocimiento de que los umbrales no pueden ya cruzarse sino que se miran por un yo lírico consciente de ellos y de sus limitaciones: el cuerpo ya desgastado como estorbo/escombro que clausura las salidas y va cancelando(se) las entradas. Mientras se desvanecen la confianza y las certezas, la angustia y el

miedo van tomando fuerza. Hay un cambio en la voz poética que, si en los primeros poemarios ansió una y otra vez acceder al reino de la muerte para volver a estar cerca de sus seres queridos, ante la inminencia final de este acontecimiento, se muestra temerosa, doliente, insegura.

Queda, como imagen final, la de una mujer perpetuamente extrañada, ajena del mundo y de sí misma que debe buscarse una y otra vez en el espejo y en la poesía para encontrar su sentido y, en un nivel más profundo, su sitio: la pregunta por el quién soy toma su sentido en el dónde soy/dónde estoy. Su cuerpo como punto de entrada y salida, ida y vuelta al mundo que es el mundo mismo y que va estableciendo lazos como principios de ordenación: ubicar espacialmente diversos tiempos y diversos planos de realidad le permite, mediante la inclusión del fragmento, generar una obra total, que puede abarcarse pero respecto a la cual, empero, nos queda siempre la sensación de estar dejando algo central sin decir. Acaso porque esa misma es la intención que ella tuvo: en el fondo de todo hay un jardín, nos dice una y mil veces, pero a ese jardín no hemos sido convocados. Nos queda sólo mirar por las hendiduras, intuirlo, imaginarlo: ante su negrura (¿o su luminosidad excesiva?) estamos ciegos.

Si para Sarah Martín las escrituras de Olga Orozco y Pizarnik se emparentan con la imagen de Orfeo en su descenso a los infiernos en la búsqueda de una figura femenina —aquí sentido, comunicación con lo divino, imagen propia— yo más bien me atrevo a ver a Orozco en la figura de Edith: no el extraer algo de una tierra sino intento por volver a la tierra misma. No la escritura de la falta sino la escritura del destierro. Poeta que se sabe arrancada de una totalidad que ha de buscar hasta el último momento incluso si, ya como sucede hacia el final, sabe que esa indagación culmina en la esterilidad salada.

Quizás nos sea útil pensar el final de la obra orozquiana en los términos en los que Lacoue-Labarthe y Nancy reconocen el fin romántico que proponía la unión de la religión, la filosofía y el arte a partir de la generación de sentido con fragmentos: ese *absoluto literario* que culminaría con la generación de un conocimiento total:

En el acabamiento del cierre del romanticismo, conmociona con toda seguridad su sistema. Pero también es necesario entonces que se anuncie el fin de la época de las soluciones y de las resoluciones, sistemas y caos. En términos románticos —ya que, en el fondo, apenas si disponemos de otros todavía— digamos que el romanticismo «ha remitido al porvenir», a ese porvenir que aún es el nuestro, solo son «las tendencias de la época» [...] las formas informes en el caos de la época, y nuestros «fragmentos de porvenir». Lo que hemos comenzado a aprender en él, sin embargo, es que el porvenir *es* fragmentario. Y que no cabe hacer *proyecto* de él (522).

Es así que las formas de lo único se estarían presentando en esa división, en esa *seccionalización* de un único territorio que conjugaría todos los momentos y las formas de la existencia. Dolorosa lección de quien ha querido alcanzar a Dios y sólo le ha sido dado intuirlo, mirarlo de reojo. Esta noción, me parece, entra además en consonancia con el progresivo desencanto que traería consigo toda la segunda mitad del siglo XX en la que Orozco se encontraría escribiendo. En el caso de Latinoamérica, las cruentas dictaduras y sus sistemas represivos, así como los constantes declives económicos, tendrían forzosamente que ir impactando en la visión de la poeta que va de la esperanza utópica al desencanto materializado en el cuerpo muriente. Aunado a ello estaría también, claro, la soledad que fue llegando con los años, a partir de la muerte de todos sus seres queridos.

Olga Orozco es una mujer que extendió los brazos al atrayente abismo con la intención de extraer de ahí una verdad que todo el tiempo rozó con las manos pero que, al final, le resultó inasible: la hizo de palabras y así la trajo hacia nosotros. No se la tragó la nada que tanto la amenazó y simultáneamente la sedujo: ahí su mayor victoria.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *El lenguaje y la muerte*. Valencia: Pre-textos, 2008.
- . *Profanaciones*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- Alcorta, Gloria, Olga Orozco y Antonio Requeni (comp.). *Travesías*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.
- . *Travesías*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Trad. Toni Vicens. Madrid: Tusquets, 2007.
- Becció, Ana. «Prólogo.» Orozco, Olga. *Últimos poemas*. Buenos Aires: Bruguera, 2009. 7-11.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. Trad. Mario Monteforte Toledo. México: FCE, 1994.
- Bollnow, Otto Friedrich. *El hombre y el espacio*. Trad. Jaime López de Asiain. Barcelona: Labor, 1969.
- Campanella, Hebe Noemí. «La lírica de Olga Orozco, Magia delirio y amor para horadar el Silencio.» Campanella, Hebe Noemí. *Caminos críticos por la creación literaria; de Iberoamérica y Argentina (1940-1999)*. Buenos Aires: Dunken, 2007. 249-258.
- Casey, Edward S. *The fate of place, a philosophical history*. Londres: University of California Press, 1998.
- Castañón, Adolfo. «Olga Orozco: breve visita a un abismo solar.» Castañón, Adolfo. *América sintaxis*. México, 2009. 81-91.
- Chirinos, Eduardo. *La morada del silencio*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Colombo, María del Carmen, et al. «Boca que besa no canta: entrevista a Olga Orozco.» *Último reino* (1994).

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México: ITESM- Universidad Iberoamericana, 1996.

Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Trad. Luis Gil. Madrid: Guadarrama, 1973.

Escaja, Tina. «La posible aproximación a lo indecible: metafísica del deseo en la poesía de Olga Orozco.» *Hispanic Journal* 19.1 (1998): 35-47.

España, Clara María. «Sujeto itinerante y especular en Hospital Británico de Héctor Viel Temperley.» *Espéculo: revista de estudios literarios* 45 (2010). Digital. 2014 de septiembre de 15. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/sujeitin.html>>.

Espejo, Miguel. «Los meandros surrealistas.» *Agulha. Revista de cultura* (2013): 67-83. Digital. 6 de Junio de 2014. <<http://www.revista.agulha.nom.br/ARC06miguel espejo.htm>>.

Fernández Moreno, César. «Informe sobre la nueva poesía argentina.» *Nosotros* 91 (1943): 71-93.

Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Vol. I. Buenos Aires: Sudamericana, 1964. II vols.

Foucault, Michel. *El cuerpo utópico/ Las heterotopías*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

Garasa, Delfín Leocadio. «Estudio Preliminar.» Molina, Enrique. *Páginas de Enrique Molina*. Buenos Aires: Celtia, 1983. 13-52.

Gelman, Juan. «La indomable y feroz memoria.» *Página 12* 17 de agosto de 1999: 25. <<http://www.pagina12.com.ar/1999/99-08/99-08-17/pag25.htm>>.

Genovese, Alicia. *Leer poesía, lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos. México: FCE, 1992a.

Heidegger, Martin. «Construir, habitar, pensar.» Heidegger, Martin. *Conferencias y artículos*. Trad. Eustaquio Barjau. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994. 127-142.

Heidegger, Martin. «El arte y el espacio.» Barañano Letamendía Kosme, María de. *Chillida, Heidegger, Husserl: el concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. País Vasco: Universidad del País Vasco, 1992. 46-61.

Heidegger, Martin. «La cosa.» Heidegger, Martin. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994. 143-162.

Heidegger, Martin. «Regreso al hogar/ a los parientes.» Heidegger, Martin. *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Trad. Helena y Leyte Coello, Arturo Cortés Gabaudán. Madrid: Alianza editorial, 2005. 11-36.

—. *Ser y tiempo*. Trad. José Gaos. México: FCE, 2010.

Ingarden, Roman. *La obra de arte literaria*. México: Taurus-Universidad Iberoamericana, 1998.

Jitrik, Noé. «Poesía argentina entre dos radicalismos.» Jitrik, Noé. *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1970. 200-221.

Kamenszain, Tamara. «En el bosque de Amelia Biagioni.» Kamenszain, Tamara. *Historias de amor*. Buenos Aires: Paidós, 2000. 93-99.

Kamenszain, Tamara. «Juan L. Ortiz: la lírica entre comillas.» Kamenszain, Tamara. *Historias de amor*. Buenos Aires: Paidós, 2000. 181-186.

Kamenszain, Tamara. «Prólogo.» Orozco, Olga. *Obra poética*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012. 7-18.

Lacoue-Labarthe, Philippe. *Poetry as experience*. Trad. Andrea Tarnowski. California: Stanford University Press, 1999.

Lacoue-Labarthe, Philippe y Jean Luc Nancy. *El absoluto literario, teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

Lefebvre, Henri. *The production of space*. Trad. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.

Legaz, María Elena. *La escritura poética de Olga Orozco, una lección de luz*. Buenos Aires: Corregidor, 2010.

- Lindstrom, Naomi. «Olga Orozco, la voz poética que llama entre mundos.» *Revista Iberoamericana* LI.132-133 (1985): 765-775.
- Malpas, Jeff. *Heidegger's topology: Being, place, world*. Boston: MIT, 2006.
- Márquez, Gonzalo. *Entrevista a Olga Orozco: En el final era el verbo*. 12 de febrero de 2012. 2014 de octubre de 01. <<http://eljardinposible.blogspot.mx/2012/02/entrevista-olga-orozco-en-el-final-era.html>>.
- Martín López, Sarah. *Poesía y conocimiento en la obra de dos poetisas argentinas contemporáneas: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik*. Valencia: Universidad de Valencia, 2013. Tesis doctoral.
- Melchiorre, Valeria. «A manera de presentación.» Biagioni, Amelia. *Poesía completa*. Buenos Aires, 2009. 5-11.
- Merleau-Ponty, Maurice. *El mundo de la percepción*. Trad. Victor Goldstein. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- . *Fenomenología de la percepción*. Trad. Jem Cabanes. Barcelona: Planeta- De Agostini, 1993.
- Molina, Enrique. *Páginas de Enrique Molina*. Buenos Aires: Celta, 1983.
- Moreno, María. «La maestra se fue, a toda orquesta.» *Página 12* 17 de agosto de 1999: 25.
- Moscona, Myriam. «La dolorosa claridad.» Orozco, Olga. *Material de lectura no.199*. México: UNAM, 1999. 4-6.
- Nancy, Jean Luc. «58 indicios sobre el cuerpo.» Nancy, Jean-Luc. *Extensión del alma*. Buenos Aires: La cebra, 2007. 13-34.
- . *Corpus*. Trad. Patricio Bulnes. Madrid: Arena Libros, 2003.
- Nicholson, Melanie. «Darvantara Sharolam, or the Rhetoric of Charm in the poetry of Olga Orozco.» *Letras Femeninas* (1998): 57-67.
- Orozco, Olga. «Alrededor de la creación poética.» Orozco, Olga. *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012. 465-479.
- . *Los juegos peligrosos*. Buenos Aires: Losada, 1962.
- . *Museo Salvaje*. Buenos Aires: Losada, 1974.

- . *Obra poética*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012.
- Ortiz, Juan L. *En el aura del sauce*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1987.
- Páez, Roxana. *Poéticas del espacio argentino*: Juan L. Ortiz, Francisco Madariaga. Buenos Aires: Mansalva, 2013.
- Pellarolo, Silvia. «La imagen de la estatua de sal: síntesis y clave en el pensamiento poético de Olga Orozco.» *Mester* 18.1 (1989): 41-49.
- Pizarnik, Alejandra. *Diarios*. Buenos Aires: Lumen, 2014.
- . *Poesía completa*. Buenos Aires: Lumen, 2013.
- Ramírez Arballo, Alejandro Arturo. *La poética de Olga Orozco como proyección estética del pensamiento moderno: un modelo de doble lectura*. Arizona: The University of Arizona, Tesis de PhD no publicada, 2008.
- Rilke, Rainer Maria. *Las Elegías del Duino, los Réquiem y otros poemas*. Trad. Otto Dörr. Madrid: Visor Libros, 2010.
- Risco, Ana María. «Escenarios conflictivos en la conformación de una página literaria.» *Especulo* 39 (2008). 10 de 01 de 2014.
<<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero39/esceconf.html>>.
- Romano, Eduardo. «¿Qué es eso de una generación del 40?» Romano, Eduardo. *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires, 1983. 155-189.
- Safranski, Rüdiger. *Romanticismo, una odisea del espíritu alemán*. Trad. Raúl Gabás. Madrid: Tusquets, 2012.
- Seydel, Ute. «Espacios históricos – espacios de rememoración – memoria cultural.» Borsò, Vittoria y Seydel, Ute (comps.). *Espacios históricos, espacios de rememoración: espacios de rememoración: la historia mexicana decimonónica en las letras y la cultura visual de los siglos xx y xxi*. México: Bonilla Artigas Editores, düsseldorf university press, UNAM, 2014. 81-124.
- Speranza, Graciela. *Atlas portátil de América Latina*. Buenos Aires: Anagrama, 2012.
- Stojkov, Teresa R. *Jorge Teillier: poet of the heart*. Massachusetts: Rosemont Publishing & Printing Corp., 2002.

- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Teiller, Jorge. «Los poetas de los lares.» *Boletín de la Universidad de Chile* (1965): 48-62.
- Tornero, Angélica. «El objeto puramente intencional en la propuesta de Roman Ingarden.» *CAUCE. Revista Internacional de Filología y su Didáctica* 30 (2007): 447-472.
- Torres de Peralta, Elba. *La poética de Olga Orozco: desdoblamiento de Dios en máscara de todos*. Madrid: Playor, 1987.
- . «Olga Orozco, La oscuridad es otro sol.» *Los universitarios- UNAM* 187 (1981): 10-11.
- Traverso, Ana. «Discusión del concepto de poesía lárca.» *Documentos Lingüísticos y Literarios UACH* (2001-2002): 63-70. 2014 de septiembre de 15.
<www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=147>.
- Vilariño, Idea. *Poesía Completa*. Montevideo: Cal y canto, 2012.
- Vitale, Ida. *Procura de lo imposible*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Zurita, Raúl. *Las ciudades de agua*. México: Era, 2007.
- . *Purgatorio*. Santiago: Editorial Universitaria, 1979.