

Las puertas del tiempo
La composición poética de Olga Orozco

Katherina Mansilla Fuentes

Máster en Literaturas Hispánicas:

Arte, Historia y Sociedad



MÁSTERES
DE LA UAM
2018 - 2019

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Autónoma de Madrid
Facultad de Filosofía y Letras
Máster Universitario en Literaturas Hispánicas: Arte, Historia y Sociedad



LAS PUERTAS DEL TIEMPO
LA COMPOSICIÓN POÉTICA DE
OLGA OROZCO



Katherina Mansilla Fuentes

Tutora: Selena Millares

Trabajo de Fin de Máster

ÍNDICE

1. Introducción general	2
1.1. Olga Orozco	7
1.2. Las puertas del tiempo. Introducción a la concepción del tiempo y el espacio en el universo de Olga Orozco	12
2. La composición poética de Olga Orozco	17
2.1. Primera etapa	17
2.1.1. Parte I. Presentación del universo orozquiano	17
2.1.1.1. <i>Desde lejos</i> (1946)	18
2.1.1.2. <i>Las muertes</i> (1952)	22
2.1.1.3. <i>Los juegos peligrosos</i> (1962)	27
2.1.2. Parte II. El cuerpo, la emisaria	33
2.1.2.1. <i>Museo salvaje</i> (1974)	34
2.1.2.2. <i>Cantos a Berenice</i> (1977)	38
2.2. Articulación. <i>Mutaciones de la realidad</i> (1979)	41
2.3. Segunda etapa	48
2.3.1. Parte I. Sin salidas	48
2.3.1.1. <i>La noche a la deriva</i> (1983)	50
2.3.1.2. <i>En el revés del cielo</i> (1987)	54
2.3.1.3. <i>Con esta boca, en este mundo</i> (1994)	59
2.3.2. Coda. Despedida	65
2.3.2.1. <i>Últimos poemas</i> . Edición póstuma	65
3. Conclusiones	68
Bibliografía	73

INTRODUCCIÓN GENERAL

Caigo y caigo hacia ninguna parte, sin ningún talismán,
sin un hilo sagrado, sin una piedra de amor apretada en
la mano. Contra la falsa luz que no permite ver elijo lo
invisible. ¿Será porque también la luz es un abismo?
(Orozco, 1995: 236)

En el presente trabajo se estudia el contenido temático de la composición poética de Olga Orozco. Para ello, en primer lugar, es necesario precisar, al menos brevemente, el contexto geopolítico y sociocultural en el que aparece tal producción. Cabe aclarar que se considera contexto de la obra, también, a las décadas que la preceden, debido a la relación que guardan con la misma.

El foco está puesto en el siguiente espacio geográfico: Occidente, América Latina, Argentina, Buenos Aires. Entre los años 20 y 40, aproximadamente, se sitúa el período conocido como de entreguerras, durante el cual, no obstante, ocurre la Guerra Civil española, entre 1936 y 1939, generando el exilio de, entre otros, varios artistas e intelectuales que se asentaron en Argentina. Tal fue el caso de «escritores como Rafael Alberti, Ramón Pérez de Ayala, Arturo Serrano-Plaja, Rosa Chacel o Ricardo Baeza; músicos como Manuel de Falla, dramaturgos como Jacinto Grau y Alejandro Casona; artistas plásticos como Luis Seoane, Manuel Colmeiro y Alfonso Castelao, y numerosos actores y periodistas» (Zuleta, 1999: 36). En Argentina, en 1930 tiene lugar la llamada Década Infame que inicia por el derrocamiento del gobierno de turno —electo mediante sufragio— a causa de un golpe militar. Posteriormente, con la llegada de los años 40, mientras se desencadena la Segunda Guerra Mundial, en Argentina se suceden enfrentamientos y movilizaciones que terminarán con un nuevo llamado a elecciones presidenciales, en 1946.

A nivel literario, en Hispanoamérica, hacia fines de los años 20 ocurre la evolución de la poesía pura, lo cual «dio paso a la manifestación de profundas inquietudes metafísicas y religiosas» (Fernández, 1991: 45), junto con la presencia del surrealismo como «nuevo movimiento de vanguardia» (Fernández, 1991: 45). Por otra parte, durante los años 30, sucede una «manifestación de inquietudes espirituales, de la exploración de dimensiones profundas de la consciencia» (Fernández, 1991: 46). Y, finalmente, el andar

de los «contemporáneos»¹, en México, desemboca hacia finales del 30 y principios del 40 en la creación de:

textos cada vez más difíciles y profundos, con frecuentes resonancias barrocas, de una simbología compleja que parece multiplicar sus significados [...] se habían iniciado en la lucha por un lenguaje capaz de captar la esencia de lo poético, y poco a poco descubrieron que eso equivalía a indagar en el hombre, en la vida, en la muerte, en el amor, en Dios. Al profundizar en esos temas, la búsqueda de absoluto se transformó en nostalgia de absoluto, y la poesía hubo de dar cuenta de un malestar existencial cada vez más acusado (Fernández, 1991: 49-50).

Asimismo, en el contexto estético que precede, y luego ve surgir, a la poeta argentina, es preciso mencionar a los *forties* —Inglaterra—, quienes «de un neorromanticismo teñido de surrealismo, se orientarán inversamente hacia el desarrollo individual y no social de la poesía» (Fernández Moreno, 1967: 218). Con respecto a este grupo, se «observa algún paralelismo con el movimiento análogo que se insinúa en la poesía española de entreguerras, y que, algo después, veremos aparecer en la Argentina» (Fernández Moreno, 1967: 218). Las fuerzas vanguardistas que llegan de Europa, sobre todo de España, «irán volcando [la] poesía [argentina] hacia un polo neorromántico, es decir, nuevamente sentimental y no ya meramente técnico, como pregonaba el ultraísmo» (Fernández Moreno, 1967: 218) del 20, señalando a la década del 30, en Argentina, como un período de transición y calma.

Uno de los puntos de encuentro y eclosión de los caminos previamente reseñados se encuentra en Buenos Aires: la cuestionada Generación del 40. En concordancia con otros intelectuales, Fernández Moreno (1967) ubica como principales influencias de la mencionada generación, a la que él mismo pertenece, a Pablo Neruda y Rainer María Rilke, quienes por «su confluencia romántico-surrealista [...] determinan a calificar a esta promoción como neorromántica» (227). En referencia a estas influencias, cabe aclarar que, en el caso literario particular de Orozco, la primera es negada por ella misma, en entrevista con Marco Antonio Campos (1999), y la segunda es avalada, tanto en declaraciones como en su obra, lo que se observa, por puntualizar un ejemplo, en el epígrafe de su sexto poemario, *Mutaciones de la realidad*. Además, se considera a Rilke «un simbolista que comparte [...] la angustiada búsqueda del secreto de Dios» (Fernández Moreno, 1967: 227-228), lo que se refleja en la forma extrínseca de la poesía del 40, a través del versículo, el estilo amétrico, la predominante falta de rima y el aliento amplio

¹ «Escritores mexicanos que por algún tiempo se reunieron en torno a la revista *Contemporáneos* (1928-1931)» (Fernández, 1991: 48).

de sus líneas, rasgos reconocibles también en Olga Orozco (Fernández Moreno, 1967). Por otra parte, en cuanto al carácter elegíaco de los autores de 1940, se toman como precedente los suicidios de tres grandes poetas argentinos, todos ocurridos hacia finales de la década de 1930: Alfonsina Storni, Horacio Quiroga y Leopoldo Lugones, que, según el autor de *La realidad y los papeles*, fueron ocasionados por «la autocrítica de los argentinos» (Fernández Moreno, 1967: 235).

Finalmente, el cese de la Segunda Guerra Mundial, con su halo de desasosiego, generará una transfiguración del surrealismo subyacente del 40 en existencialismo (Fernández Moreno, 1967). Olga Orozco, por su parte, no se une a los fines programáticos del surrealismo, sino que comparte con este «un asombro en relación con el descubrimiento del inconsciente» (Kamenszain, 2013: 7); ella se concibe en seres múltiples al interrogar poéticamente al tiempo desde la «compulsión [surrealista] a la repetición y a la pulsión de muerte» (Kamenszain, 2013: 7). Asimismo, «quizá constituya el caso más notable en la [...] poesía argentina de una voz que desde el principio al fin *clama* por conocer el sentido último de la existencia» (Sirimarco, Roque-Pitt, 1987: 65). Por su parte, Fernández Moreno (1967), así como Aníbal Salazar, Stella Maris Colombo y Jacobo Sefamí la reconocen en el «corazón del neorromanticismo» (225), y Escaja (1998) señala con acierto que Olga Orozco, con respecto al postvanguardismo en Latinoamérica, es «una de [las] voces más singulares y, sin embargo, menos reconocidas» (34). Debido a que, si bien posee influencia del surrealismo, ella misma relata lo siguiente:

Estuve cerca de ellos [surrealistas] más por amistad que por identidad. Creo que he tenido en común el sentimiento de otros planos de la realidad que no son estos, la valoración de lo onírico, la emoción exaltada de la libertad, la justicia y el amor, pero nunca hice automatismo, ni poemas subconscientes. Todo lo contrario: he escrito poemas de gran coherencia, muy contruidos, muy orgánicos, donde cada línea rigurosamente se teje y se entreteje con la otra como una red geométrica (Campos, 1999: s. p.).

A Orozco le preocupaba interrogar atentamente los misterios de la realidad, de la noche, del sueño, de la muerte, etc. «Por esta razón, su poesía persiste en la búsqueda de la revelación, ese ‘otro lado’ desde el cual se explica la propia realidad mutante y escurridiza» (Sefamí, 1996: 96). No obstante, «más allá de sus relaciones con las corrientes literarias de su época, ‘Generación del 40’, neorromanticismo y surrealismo, la obra orozquiana se desarrolla fuertemente determinada por su trayectoria vital, por su especial relación con el mundo, impregnada de presagios, esoterismo y conjuros, con un temor declarado a la muerte» (Blanco, 2009: 14).

Con respecto al mencionado cuestionamiento en torno a la existencia de la Generación del 40, están, por un lado, quienes consideran que tal grupo posee cohesión estética, que, de hecho, son algunos de sus propios integrantes, como César Fernández Moreno y León Benarós, quien fue el primero en pensar aquel colectivo como generación literaria, tal como indican Salazar (2010) y Colombo (1983). Asimismo, se suman a favor otros puntos de vista como, por ejemplo, los de Stella Maris Colombo (1983), Aníbal Salazar (2010), Jacobo Sefamí (1996), quienes en mayor o menor medida se basan en el desolador contexto histórico del 40, así como en el hecho de que estos creadores coincidieron en el mismo escenario cultural, el cual supone una influencia para la inclinación elegíaca de sus producciones, el carácter universal de sus temáticas, el existencialismo, la influencia surrealista; «radicalmente distinta de la festiva y ruidosa que caracterizó a los martinfierristas» (Colombo, 1983: 7). Asimismo, considerando la existencia de tal generación, se señala una doble vertiente dentro del grupo: una hacia lo local y otra hacia lo universal, de las cuales, sin duda, Orozco pertenece a la segunda, con la única posible objeción acerca de la presencia del paisaje argentino, particularmente el pampeano, en su obra (Colombo, 1983). Por su parte, Aníbal Salazar (2010) destaca la nostalgia por la infancia y el pasado en general, la revalorización de las cualidades mágicas del amor, así como las influencias diversas —Neruda, Milosz, Rilke, Cernuda, Molinari, Mastronardi, Borges— en reemplazo de un único modelo a seguir y la vuelta a la seriedad poética, en oposición a los juegos metafóricos de la década del 20.

Sin embargo, algunos difieren acerca de la cohesión estética del grupo en tanto generación, aunque, por lo general, de manera parcial. Cabe señalar que entre esas voces se cuenta la de la propia Olga Orozco. Por un lado, se apunta que «estos poetas carecieron de un programa teórico aglutinador al modo de los ultraístas» (Colombo, 1983: 9). Salazar (2010), por su parte, considera que admitir la poca cohesión y la diversificación del grupo «responde de forma más realista [...] al extenso y diverso panorama de la poesía española de los años 30-40» (114). Olga Orozco niega que junto con sus compañeros pudieran conformar una generación, debido a la heterogeneidad estética e ideológica que, según afirma, contradice la definición misma de generación literaria, y cuando es consultada sobre las tertulias porteñas a las que comenzó a asistir desde los quince años, de las que surge la, aunque entre polémicas y contrastes, finalmente recordada como Generación del 40, responde lo siguiente:

Nos reuníamos para tramar una revista y, sobre todo, para acostar la noche. Nos disolvíamos al alba y permanentemente hablábamos de poesía y poética de

manera muy sabia y especialmente muy errada, poniéndole el san Benito a grandes escritores, como a Lugones, cosa de la que nos fuimos arrepintiendo poco a poco. Hicimos una revista que nos había aglutinado, se llamaba Canto y el nombre se quedó como una forma de llamarnos: la generación de Canto. Éramos muy dispares. Unos procedían de la literatura francesa, otros de la inglesa, otros de la alemana y otros incluso del ultraísmo. Nuestras edades eran muy distintas y yo era la menor. Vicente Barbieri, por ejemplo, tenía cuarenta años, Castañeira de Dios tenía diecinueve y había otros poetas que después fueron muy reconocidos, como Enrique Molina (Moscona, 1999: s. p.).

Algunos de los nombres que se relacionan con esta generación son César Rosales, Vicente Barbieri, Enrique Molina, Alberto Fernández Moreno, Ponce de León, Aldo Pellegrini, Alfonso Sola González, León Benarós, Emilio Sosa López, Manuel J. Castilla, Alberto Girri, Olga Orozco y varias decenas más de escritores que se sumaron con el pasar de los años, entre los cuales se cuentan mujeres y representantes del resto de las provincias, dato que rescata Salazar (2010) en *Territorios de fuego para una poética*.

1.1. OLGA OROZCO

Abro con otras manos la entrada del sendero que no sé adónde da
y avanzo con la noche de los desconocidos
(Orozco, 2013: 155)

Olga Orozco es, como lo han advertido diversos filólogos, una voz cuya consistencia emerge junto con su primer libro, *Desde lejos*, publicado en 1946 por Editorial Losada. Asimismo, más allá de los poemarios, sostiene un alto nivel literario en toda su producción, por lo que resulta una de las escritoras excepcionales del siglo XX en el territorio hispanohablante. Su señalada solidez artístico-literaria se constituye a partir de una compleja dinámica intrínseca de componentes esenciales, y, por tanto, invariables, que, a su vez, mantienen una relación especial con la vida personal de Olga Orozco. Estos rasgos fundamentales de su obra, aunque a primera vista pueden resultar demasiado globales o inespecíficos, son los que definen, en primera instancia, una identidad literaria singular, y, es a partir de ellos, y sus especificidades, que resulta viable intentar un estudio temático sobre la composición poética completa de Orozco. Cabe aclarar, asimismo, que por los límites que rigen al presente trabajo se transita solo lo que se considera el principio de un camino que conduce hacia «innumerables puertas» (Orozco, 2013: 36).

En líneas generales, la producción de Orozco, teniendo en cuenta que vivió 79 años, si bien no es demasiado abundante, sí es notablemente laboriosa. Por ejemplo, se sabe que comenzó a escribir *Desde lejos* en 1941, lo que indica que tuvo cinco años de producción, tal como señala Jacobo Sefamí (1996). Por otra parte, en cuanto a forma externa, es notoria la extensión de sus poemas y su inclinación hacia el versículo, como indica Víctor Gustavo Zonana (2010), ambas, características que conserva hasta el final. Asimismo, cuando Campos (1999) pregunta a Orozco sobre su preferencia por el versículo, ella responde: «yo creo que se debió a mis frecuentaciones de los libros sagrados, y tal vez, me atrevo a creerlo, porque nací en la pampa, donde la llanura se extiende y donde el horizonte lo rodea a uno por todas partes» (s. p.). De este modo, Orozco comienza a expandir la semántica y a entretejer las conexiones que unifican su obra, aunque, por lo visto, no se libera de dudas.: «demasiado largos, ¿no?» (2017, 23:26), pregunta Orozco sobre sus poemas en 1998 durante un capítulo de Canal Encuentro — Argentina— dedicado a ella.

No sé cuánto me lleva escribir un poema, soy muy obsesiva. Nunca he escrito cosas instantáneamente, llevada por algo que sale a borbotones, jamás. Salvo dos sueños en los que lentamente compuse un poema y cuando me desperté los pasé

a papel. Voy escribiendo y corrigiendo y no puedo interrumpir demasiado porque pierdo la estructura. Tiene que empezar y terminar, aunque pasen días enteros. Entonces lo que hago lo hago pensando en el poema, no lo suelto. Tengo que tener mucho cuidado porque es peligroso caminar en dos universos paralelos. En uno hay colectivos y baches, en el otro no (Dillon, 1999: s. p.).

El universo orozquiano es arduamente develado por la escritora argentina, quien, no tan solo en su labor poética, deseaba y buscaba, por todos los medios posibles, ver más allá. Por tanto, las concepciones del espacio, el tiempo y el ser, es decir, algunos de los engranajes poéticos principales de su obra y, a su vez, puntos de partida del presente estudio, se erigen sobre sus propias leyes, aquellas que la poeta solo puede indagar y que, a través suyo, invaden cómodamente la realidad cotidiana. Casi impunemente, mediante su composición poética, Orozco hará sospechar a los lectores sobre la existencia tal de las puertas de sus mundos, los invitará a pasar y expandirá aquello que se percibe como realidad. Resulta que, en la poesía de Olga Orozco, lo abstracto y lo concreto se funden para generar un nuevo estado entre lo objetivo y lo subjetivo. Este es uno de los rasgos logrados mediante el tratamiento que esta realiza sobre las metáforas, recurso central en su estilo.

Las metáforas de la autora pampeana se basan en la «animización, proyección de sentimientos sobre elementos del mundo exterior, concretización de lo abstracto» (Colombo, 1983: 25). Colombo (1983), quien ha estudiado este tema en profundidad, sostiene que el uso que esta hace de la metáfora es una «auténtica marca de expresividad y semántica con propiedades estructurales» (12) que define su estilo, pues «su mérito reside en considerar a la metáfora como un fenómeno discursivo sobre la base del reconocimiento de la frase —no ya de la palabra— como unidad de significación» (12). Además, en relación con la dinámica de los mundos orozquianos, comenta que, allí, «la metáfora abre una nueva dimensión de la realidad, hecho que confirma su valor epistemológico» (Colombo, 1983: 12). «Un rasgo distintivo del discurso metafórico de Olga Orozco lo constituye el hecho de que, por lo general, las metáforas no se presentan en forma aislada, sino que la tendencia estilística predominante es la metáfora en haz, encadenada, imbricada [...] el desarrollo de las metáforas ocupa con frecuencia la totalidad de la estrofa» (Colombo, 1983: 13). La ya mencionada «estructura externa de los poemas: [...] estrofa irregular integrada por versículos de amplio aliento» (Colombo, 1983: 13) favorece a dicho procedimiento. «Entonces se habla de ‘conjuntos metafóricos’ como táctica expresiva de la obra de Olga Orozco» (Colombo, 1983: 14). Allí, adquiere «relieve la maestría estilística de nuestra poeta en la manipulación de este procedimiento

del lenguaje [y] le imprime a su obra un aura de ensueño, magia, alucinación» (Colombo, 1983: 15). Por último, es fundamental resaltar el «carácter discursivo de la metáfora, que es lo que garantiza su esencia predictiva, portadora de significación» (Colombo, 1983: 49), lo que explica, en parte, la indiscutible capacidad de la poeta para instaurar una nueva dinámica de tiempos, espacios y seres:

como los poetas de los 40, la estética de Olga Orozco parece recuperar en sus poemas la confianza en el valor de representación del lenguaje que se había perdido durante las vanguardias. Esta recuperación se pretende mediante la función analógica de la palabra poética en su capacidad emuladora del principio creador, del 'Verbo', en la tradición judeocristiana. Sin embargo, la perspectiva a menudo existencialista y trascendente propia de los escritores que publican en los 40, hereda de la vanguardia el sentimiento de fracaso del valor comunicativo del signo lingüístico [...] Reflejo de su deseo fracasado de la Palabra, o de su correspondencia en la pérdida esencial de la Unidad, es la extensa obra de Olga Orozco (Escaja, 1998: 33-34).

Asimismo, es cierto que Orozco confiesa en reiteradas oportunidades que mientras viva en este mundo jamás va a terminar de descifrar los misterios que la realidad le insinúa. Ese fracaso es de los medios con los que la escritora pampeana cuenta para indagar tales misterios; el instrumento con el que ella indaga, y el cual le resulta insuficiente o inútil, es su propio ente, que, aun en el mundo subjetivo, se encuentra sujeto a un cuerpo sensible que solo le entorpece el camino, que es jaula, y, en ese mundo circunscripto al ámbito de lo invisible, inasible e inefable, su ser corre el peligro de alejarse demasiado de su cuerpo y perderse o volver siendo otro. La suya es una búsqueda de trasmundos acometida por un yo que se encuentra atrapado en su *museo salvaje*. Del siguiente modo, Orozco relata lo antes expuesto, o, en otras palabras, delinea la condición del sujeto poético en su obra, en *La oscuridad es otro sol* —libro de relatos—:

a veces tengo la sensación de haber prolongado indefinidamente la sucesión del juego; otras, creo que hubo algún error, algún trueque involuntario producido por mi apresuramiento al oír unos pasos sorprendidos; pero más frecuentemente siento que el primer yo —es decir, el último— no regresó intacto alguna vez, que hubo un descuido, una grieta que siguió permitiendo la irrupción de cualquiera, por sorpresa, cuando menos lo pienso (Orozco, 1991: 174-175).

Con el ejemplo anterior, es posible señalar, aunque de manera incipiente, que la prosa y la poesía de Orozco no escapan a la entramada relación que atraviesa a todos los paralelismos y opuestos que rodean a la autora. Mientras, por su parte, tal como sostienen Lergo (2010) y Blanco (2009), entre otros, cabe aclarar que la palabra —a la cual hizo referencia Escaja en la cita anterior—, en Orozco, tiene un poder generador y transformador. Es su Verbo creador y su conjuro más peligroso. Es «el instrumento

fundamental en [su] actitud vital y estética [...], la cual parece recuperar la capacidad demiúrgica desestimada en las vanguardias» (Escaja, 1998: 36). Entonces, si bien ella misma ha renegado, tanto en prosa —con el *alter ego* que encarna su infinita infancia—: «me enseñaste un abecedario cuya clave está encerrada en un lugar que ignoras, y la abuela también, y la madre de la abuela, y la madre. Nadie lo heredará de mí. Yo seré la primera en desconfiar de la trampa de mi condición» (Orozco, 1991: 7), como en poesía —con su yo-todos—: «¡Un puñado de polvo, mis vocablos!» (Orozco, 2013: 265), de la materia prima de su composición literaria, en la queja asume el revés del lenguaje, el otro abecedario que está ahí, pero que las limitaciones de este mundo no le permiten decodificar. Cuando Marco Antonio Campos (1999) le pregunta sobre esto en entrevista, Orozco responde: «las palabras son claras, pero aquellas otras realidades no puedo catalogarlas» (s. p.). En el fragmento recién citado del libro de relatos, *La oscuridad es otro sol*, se advierte el vínculo entre Orozco, su obra y su ascendencia—sobre todo en las figuras de su madre y su abuela materna—, lo cual es de total importancia en cuanto a su percepción del mundo. Los medios que Olga Orozco empleará y ejercerá, en los distintos momentos de su vida y su obra, para intentar violentar las fronteras que suponen el tiempo y el espacio, provienen del ocultismo y el gnosticismo. La magia, el tarot y la religión tentarán los deseos más profundos de la autora, que transita, como ella lo ha dicho, *con esta boca, en este mundo*, entre la nostalgia por el pasado y la certeza de su puerta más pesada: la muerte.

Olga Orozco nació el 17 de marzo de 1920 en Toay, La Pampa, Argentina, y falleció el 15 de agosto de 1999 en Buenos Aires, donde desarrolló la carrera literaria que avala su inmortalidad artística. Amó viajar, lo cual pudo hacer con frecuencia, y fue escritora, periodista, crítica, traductora y maestra. «Recibió premios nacionales e internacionales, entre muchos, el Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes (1980), el Primer Premio Nacional de Poesía (1988) y el Premio Juan Rulfo de Literatura (1998), en Guadalajara, México» (Blanco, 2009: 11). En cuanto a lo estético, como señalan otros estudios, Orozco pertenece al grupo de artistas que se resisten a encajar en clasificaciones simples. Y, en cuanto a lo artístico-literario, tal es el efecto que genera la obra de la escritora argentina que, al estudiarla, uno siente que atraviesa junto a ella sus puertas. Orozco, hasta el día de hoy, establece una estrecha conexión con sus lectores a fuerza de sostener, exponer y desgranar hasta el final su forma de percibir y sentir. Luego de leer los distintos análisis sobre su obra, se tiene la sensación de que esta produce más poesía

a partir de sus versos. Orozco dejó las llaves y las puertas de un universo completo por explorar.

En cuanto a la metodología: este trabajo, abocado a la temática de la poesía completa de Olga Orozco, parte desde las concepciones que esta tiene sobre el tiempo y el espacio para, luego, analizar cómo esto afecta al resto de los elementos que componen su universo. En segunda instancia, se estudian diversas investigaciones realizadas acerca de su obra, así como la propia palabra de Orozco en distintas entrevistas y escritos para, posteriormente, volver a sus poemarios, realizar una observación panorámica e intentar identificar los distintos momentos que matizan su extensa trayectoria. En otras palabras, se puede decir que este estudio busca sumergirse en el universo oroquiano —que merece tal denominación no solo porque este reúne su obra completa, sino porque su obra constituye un universo en sí misma—. Es necesario volver a Orozco, a observar en retrospectiva el escenario hispanoamericano y a la poesía para seguir desentrañando los códigos bajo los cuales se conforman y resignifican los lenguajes artísticos, sin olvidar que la palabra es elemento compositivo primario del arte poético.

Las preguntas y presupuestos que originan la presente investigación, son los siguientes:

1. ¿Olga Orozco posee una concepción particular sobre el tiempo y el espacio?
¿Cuál?
2. ¿Qué función ejercen el tiempo y el espacio en la obra poética completa de Olga Orozco?
3. ¿Cómo se relacionan y comportan los componentes del universo oroquiano que resultan afectados por tal concepción del tiempo y el espacio?
4. ¿Qué observan acerca de las temáticas del tiempo y el espacio los estudios realizados sobre la obra de Olga Orozco?

1.2. LAS PUERTAS DEL TIEMPO. INTRODUCCIÓN A LA CONCEPCIÓN DEL TIEMPO Y EL ESPACIO EN EL UNIVERSO DE OLGA OROZCO

Innumerables puertas:
os contemplo otra vez desde las grietas piadosas de los tiempos
(Orozco, 2013: 36)

El desarrollo del presente trabajo está dedicado a un análisis personal, cotejado con estudios de otros autores y centrado en los poemarios de Olga Orozco. Se parte de la premisa de que sus concepciones del tiempo y el espacio constituyen un nuevo sentido de realidad y, por tanto, otorgan esta cualidad al particular universo de Orozco. «Recinto tras recinto retrocedía el tiempo apagando sus galas, / hasta llegar al último» (Orozco, 2013: 80). Se considera que aquel no es otro que el que habitó la propia Olga Orozco cotidianamente, entonces, la verdadera singularidad reside en la mirada trascendente de la autora, en su capacidad de ver lo que a los demás se les (nos) escapa. La escritora argentina avista las puertas del tiempo, su palabra fértil de poemas extensos nace de allí, de su necesidad por decir, contar, traspasar los umbrales y describir, en una eterna búsqueda de respuestas, es decir, reúne y conjuga sus descubrimientos mediante «la utilización de todas las vías de conocimiento, sin desdeñar aquellas que escapan al reducido mundo de los sentidos» (Lergo, 2010: 24).

Víctor Gustavo Zonana (2010), en *Territorios de fuego para una poética*, realiza un estudio de lo que denomina la «prehistoria literaria» (129) de Olga Orozco. Es decir, la etapa previa a la publicación de su primer poemario, focalizándose en la ya mencionada estructura versicular que identifica a los poemas de la autora argentina. Allí explica que «la amplificación, entendida como una estrategia discursiva de base, se impone y le permite a la escritora adquirir esa forma versicular característica» (Zonana, 2010: 130). Para llevar a cabo este trabajo, recoge poemas publicados en periódicos, ya que las primeras publicaciones de Orozco, según relatos de ella misma, fueron en la revista *Péñola* —perteneciente al Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires—, *Canto*, *La Nación*, *Papeles de Buenos Aires*, *Cabalgata*, *Correo Literario*, *Anales de Buenos Aires* y *Sur* (Zonana, 2010). El primer poema de Orozco apareció en la revista *Péñola*. Según Zonana (2010) se denomina «Sombra» (133), sin embargo, Sefamí (1996), escribe que Orozco, en la entrevista de 1990, responde que el mencionado poema se titula «Árbol de niebla» (100).

En la poesía de la autora pampeana, las distintas temáticas mantienen una interrelación compleja. Pues, a lo largo de sus libros y a base de coherencia y perduración, logra trasladar su campo gravitatorio sin perder la unidad característica que destaca a su obra poética total. Su concepción del tiempo, que aquí se considera uno de los ejes temáticos generales, junto con las puertas, identificadas como símbolo funcional, forman parte fundamental de la estructura que sostiene y erige al universo orozquiano. En las definiciones del tiempo y el espacio —este último representado, en este caso, por las puertas— se encuentran las reglas y excepciones que permiten al lector descubrir y comprender la dinámica del mundo que devela la poeta argentina.

De acuerdo con lo dicho en el párrafo anterior, se desarrolla a continuación su contenido. Primero, las temáticas de Orozco se pueden clasificar en dos líneas. Por un lado, aquellas que funcionan como eje temático general, como el tiempo, el espacio, Dios, el ocultismo, el gnosticismo, la muerte, el sueño, el destino, la memoria. Y, por otro lado, aquellas que funcionan como campo gravitatorio de un poemario completo, que, en algunos casos, como se verá en cada capítulo, se corresponden con las primeras. «La memoria y el tiempo van a tener en [ella] un papel protagónico, en especial la transgresión del tiempo. Eran dos cosas para hacer retroceder la realidad, o mejor, la aspereza de la realidad» (Campos, 1999: s. p.). La clasificación antes presentada apunta a facilitar la comprensión de un sistema jerárquico que, en último caso, no permitiría la utilización de moldes para definirlo. Por tanto, se debe tomar como un borrador inicial y flexible a partir del cual se profundizará en el laberíntico mundo que ofrece Orozco.

Con respecto a la concepción del tiempo y del espacio planteadas en su obra, se puede señalar, en primer lugar, la multiplicidad inherente a estas. Inmaculada Lergo (2010), con acierto, comienza a describir la poética de Orozco mencionando esta misma condición, pero reflejada sobre el sujeto poético y su “tiempo y espacio sin límites pasados o futuros” (23). Sin embargo, el resto de las cualidades de estos aspectos se irán descubriendo y definiendo a lo largo del estudio de la poesía completa de Orozco. Cabe aclarar que se considera a las puertas como símbolo funcional en tanto representantes de la multiplicidad del espacio. «Las ‘puertas’, sin lugar a duda, son el lugar de tránsito hacia otra vida, límite de un tiempo y apertura hacia otra dimensión» (Colombo, 1983: 20). Estas simbolizan lo posible, lo imposible, lo misterioso, ya estén abiertas, cerradas —o reemplazadas por muros— o entreabiertas, respectivamente. Desde ese lugar, dan viabilidad a la existencia y comunicación con otro lugar; el más allá, el cielo —con su revés—, los sueños, el pasado, etc. Por otra parte, es interesante añadir las definiciones

proporcionadas en *Diccionario de símbolos*, es relevante la relación que allí se expone entre las puertas y la casa, aquella que Orozco siente y confiesa que lleva consigo:

Puerta:

Psicoanalíticamente símbolo femenino que, de otro lado, implica todo el significado del agujero, de lo que permite el paso y es, consecuentemente, contrario al muro. Entre la puerta del templo y el altar hay la misma relación que entre la circunferencia y el centro; aun siendo los dos elementos más alejados, son en cierta manera los más próximos, ya que se determinan mutuamente y se reflejan. Esto se advierte en la decoración arquitectónica de las catedrales, en las que con mayor frecuencia la portada es tratada como retablo del altar (Cirlot, 2004: 379).

Puertas:

Umbral, tránsito, pero también parecen ligadas a la idea de casa, patria, mundo. En la antigua Escandinavia los exiliados se llevaban las puertas de su casa; en algún caso las lanzaban al mar y abordaban en el lugar donde las puertas encallaban; así se fundó Reykjavik en 847 (Cirlot, 2004: 379).

En este punto, se puede anticipar que el tiempo es, además, espacio. La distancia recae sobre el tiempo constantemente hasta convertirse en un rasgo inherente a este, en busca de materializar la posibilidad de medir el espacio que separa al ser de las distintas edades que menciona Orozco. «Ese siempre tan lejos como nunca» (Orozco, 2013: 29). Es decir, su condición abstracta se fusiona con lo concreto, convergen, ya que el ser, o, más específicamente, el yo poético de Orozco puede dirigirse, en su pluralidad, a otros tiempos.

Gran parte de las puertas de Orozco están entreabiertas. Entonces, surge necesariamente la pregunta: ¿por qué? Porque es vital pasar al otro lado, a los otros mundos, así como volver. «La poeta se muestra, desde el poema inaugural de [su] primer libro, ‘Lejos, desde mi colina’, atenta a todo tipo de rastro o mensajes del otro lado —el de lo muerto, borrado, desaparecido o ausente—, y nombra lo inefable a través de sus casi imperceptibles manifestaciones» (Ramón, 2012: 172). Como primer riesgo, se puede definir que ese es el sentido de su universo: atravesar las puertas, que el tiempo y los mundos atraviesen al ser para contemplar cómo se sobrevive a ello, cómo se convive con esos pasajes que vuelven al tiempo múltiple y que presionan los límites de este gran juego peligroso, cuya partida se lleva a cabo en «mundos posibles con múltiples puertas entreabiertas que dan con insospechados enigmas e imprecisos senderos, con vertiginosas paradojas, donde lo inverosímil aparece verdadero e indudable» (Blanco, 2009: 17).

Según las entrevistas realizadas a la autora, se puede observar que esta percepción del mundo no era meramente literaria, sino que atravesaba su propia existencia. Por lo que se considera que de allí proviene la coherencia temática de su obra, que se extiende

a su vez a sus escritos pertenecientes a otros géneros, por donde se pasean idénticos personajes, temáticas y dinámicas de lo metafísico. Su primer libro de relatos comienza de la siguiente manera: «Había una vez una casa (no) Había en un tiempo una casa (no) Había en varios tiempos varias casas que eran una sola casa. ¿Era realmente una casa o era un espejo fraguado por los tres tiempos, de modo que cada uno era la consecuencia y el motivo del otro?» (Orozco, 1991: 5). Este mismo punto de vista se puede trasladar a los ejes temáticos desde los cuales parte este estudio. Entonces, como consecuencia del ejercicio propuesto, se observa que la unidad del yo-todos y de los tiempos-espacios se convierte en la primera regla que conduce a la comprensión de la visión orozquiana del mundo. Las puertas, por su parte, se transforman en elementos primordiales para hacer viable la interacción entre seres y tiempos atravesados por la unidad que compone su esencia.

A su vez, otro aspecto por destacar sobre las puertas es, ni más ni menos, el hecho de que son objetos. Para comprender la importancia de tan simple reflexión, es necesario remitirse a la primera pregunta de la entrevista de Jacobo Sefamí a Orozco, realizada en 1990, en Nueva York, en la que hace referencia a lo genealógico. Olga, en su respuesta, destaca la concepción mágica del mundo por parte de su abuela materna, pues, hereda de allí la atribución de poderes a los objetos, los cuales no son pasivos, sino que rodean al ser «para proteger[lo] o para llevar[lo] al abismo» (Sefamí, 1996: 97). Por tanto, la multiplicidad de la que se habla cuando se estudia a Orozco tiene que ver, también, con la unidad del todo, dentro de la cual, en lo específico, se debe tener en cuenta el perfil mágico de los objetos. Desde allí es que se establecen las relaciones de todo lo que lo habita y constituye. No es casual la sensación de integridad y cohesión predominante que se aprecia en las conclusiones de quienes han leído y estudiado la obra de la autora pampeana, tiene que ver no solo con la innegable coherencia creativa y técnica de esta, sino, también, con los trasfondos que le son revelados en su insistente curiosidad ontológica por el mundo.

Asimismo, en alusión a su ascendencia siciliana —abuela paterna—, Orozco atribuye a la cultura de estos antepasados su capacidad de hacer que todo se vuelva excesivo, desmesurado (Sefamí, 1996). Por otra parte, cuando se refiere a su tierra natal, a la que recuerda como misteriosa y laberíntica, explica que esta tiene que ver con su obra fundacional: «casi hasta la alucinación, como para hacerme saltar a otro mundo» (Sefamí, 1996: 97). Es decir que la forma de ver e interpelar al mundo que posee Orozco guarda una consistencia genealógica. Ese universo cuyos misterios se empeña por develar la

trasciende o, quizás, ella lo expande y, como tantas veces menciona en sus poemas, retrocede a través de las edades, vuelve a su infancia e, incluso, hasta sus antepasados para dejar allí las semillas que luego serán las puertas del tiempo.

1. LA COMPOSICIÓN POÉTICA DE OLGA OROZCO

2.1. PRIMERA ETAPA

2.1.1. PARTE I. PRESENTACIÓN DEL UNIVERSO OROZQUIANO

Sólo te falta el arma con que al matar te mates.
Yo elegí los delirios, las magias y el amor
(Orozco, 2013: 150)

La primera etapa de la composición poética de Olga Orozco consta de cinco poemarios: *Desde lejos*, *Las muertes*, *Los juegos peligrosos*, *Museo salvaje* y *Cantos a Berenice*. Los tres primeros presentan aspectos fundamentales del universo orozquiano: la infancia, y con ella el pasado, su casa, su ascendencia; la importancia de la circunstancia espacio-temporal en cada contexto; la muerte; la religión; el ocultismo, y, junto con todo ello: otros mundos, entre los cuales, el de mayor predominancia es el más allá. Como se puede apreciar, algunos de estos aspectos aparecen como temas² propiamente dichos, mientras otros permanecen —en el sentido de estar— afectando y otorgando sentido de unidad a aquellos temas. Como ocurre, por ejemplo, con las circunstancias espacio-temporales. En torno a los segundos, se establecen las leyes que sostienen a este universo, las cuales se complejizarán siguiendo caminos cuyas luces y sombras siempre serán enigmas que no acaban de resolverse.

Museo salvaje y *Cantos a Berenice* conforman la segunda parte de esta primera etapa. En ellos, ya inmersa en los reveses de la realidad, Orozco se ocupa de dos elementos específicos: su cuerpo y su emisaria. Finalmente, esta primera fase culmina con *Mutaciones de la realidad*, el cual funciona, según el presente trabajo, como punto de articulación entre las dos etapas propuestas para el estudio de la poesía completa de Olga Orozco. Ambas etapas se encuentran unidas por una interrogación ávida, de puertas entreabiertas, acerca de lo que está más allá de la realidad visible, así como de la relación de esto con los seres que habitan los múltiples mundos. Por otra parte, se valoran los títulos de Orozco, tanto de los poemarios como de los poemas, tanto como para sintetizar su obra, así como para identificar los distintos momentos por los que esta atraviesa.

² Se entiende por tema a los elementos esenciales, es decir, aquellos que constituyen el universo orozquiano y son susceptibles de cambiar su estado o comportamiento según los efectos generados a partir de las leyes físicas y metafísicas de cada plano. Es decir, según las cualidades que el tiempo y el espacio asuman en cada mundo. Por ejemplo, en el plano de la realidad, la materialización del espacio supone un límite infranqueable para lo invisible o, en otras palabras, para la sustancia ontológica de los entes.

2.1.1.1. *DESDE LEJOS* (1946)

Son los seres que fui los que me aguardan
(Orozco, 2013: 26)

La publicación del primer poemario —y los tres sucesivos— de Olga Orozco se dio a partir de una anécdota que ella misma ha relatado en entrevistas: en una reunión, en la que se encontraban Rafael Alberti y Gonzalo Losada, el primero, tras leer un número de la revista *Canto*, la señaló —junto a Enrique Molina— como uno de los poetas destacados del grupo que se recuerda como Generación del 40, causando que el segundo le propusiera la edición con una frase concluyente: «tu primer libro es mío» (Sefamí, 1996: 103). Así, se abrió la primera puerta para la difusión comercial de la obra de una de las voces fundamentales del siglo XX hispanoamericano.

*Desde lejos*³ está dedicado a Eduardo Jorge Bosco, un poeta amigo de Orozco e integrante de la Generación del 40, quien se había suicidado tres años antes de la publicación de dicha obra. Las inclinaciones e intereses de la escritora salen a la luz desde este primer gesto paratextual que, en este caso, señala al tema de la muerte. Este será un *leit motiv* de gran presencia a lo largo de su obra, además de que, en muchas ocasiones, le dedica poemas completos a personas o personajes fallecidos. Es necesario aclarar que, en las elegías de Olga Orozco, más allá de lo formal⁴ se conserva el concepto de «lo elegíaco como un registro temático que incluye una serie de motivos: el paso del tiempo, el sentido de la vida, las penas de amor, el dolor ante la muerte» (Zonana, Castellino, 2008: 119). A lo largo de su obra, se encuentran los siguientes epitafios: «Para Emilio en su cielo» —a su hermano—, en *Desde lejos*; el total de los poemas que componen su segundo libro, *Las muertes*, incluyendo uno escrito para la suya propia; *Cantos a Berenice*, poema y poemario íntegramente dedicado a su gata; «‘Pavana para una infanta difunta’» —a Alejandra Pizarnik—, en *Mutaciones de la realidad*; «Tú, la más imposible» —a Yola, su hermana—, y «En la brisa, un momento» —a Valerio, su último esposo—, en *Con esta boca, en este mundo*.

³ Como particularidad, dado que esto no se mantiene de igual manera en el resto de los poemarios de Orozco, se observa en *Desde lejos* una notoria cantidad de referencias a la música. La escritora ha declarado en entrevista que la música es importante en su obra, pero más bien la ha destacado por el ritmo que acompaña a su modo de escritura. Con respecto a este tema, se observa que también ha aludido a distintos géneros musicales para titular poemas a lo largo de su obra, ellos son: «Variaciones sobre el tiempo», «Balada de los lugares olvidados», «Andante en tres tiempos», «Cantata sombría», «Rapsodia en la lluvia», «Himno de alabanza», y el título homónimo de la obra de M. Ravel, «‘Pavana para una infanta difunta’».

⁴ No emplea dístico elegíaco.

Los estudiosos de la obra de Orozco, como es el caso de Zonana (2008), coinciden en indicar que su primer poemario es un libro maduro, donde su estilo y temáticas ya constituyen su particular voz. Lo cual se comprueba, en primer lugar, en los títulos que lo componen, ya que allí se encuentran algunas de las claves de su obra. Orozco siempre tuvo claras sus preocupaciones e intereses, incluso, según sus propias declaraciones, desde la niñez. Entonces, en estos títulos, están presentes la distancia, su ascendencia, la casa⁵, los sueños, la muerte —a la cual se refiere de distintas maneras: sombra, enemiga, hilandera...—, el amor, las puertas y el tiempo. Además, desarrolla y amplía su «pasión por todo lo imposible» (Orozco, 2013: 38), es decir, aquello que le otorga singularidad en cada poema. Por su parte, el título del poemario anuncia, como se ha anticipado, que la distancia es el matiz que lo atraviesa y en el que se desdibujan las fronteras entre los conceptos de espacio y de tiempo. Asimismo, dentro del ya citado tratamiento de la metáfora, cabe destacar que predomina la personificación, en particular, aquella que alude al rostro del tiempo: «cuando un sueño cualquiera entretejió fosforescentes redes sobre el rostro del tiempo» (Orozco, 2013: 82).

Ocurre a menudo la condensación de sus *leit motifs* en un poema o en algunos versos sucesivos. Tal es el caso del poema de apertura. Por tanto, se resalta que, desde la unidad compositiva más pequeña con sentido completo aparece la consistencia de su voz: título, verso, poema, poemario. En otras palabras, se puede decir que sus motivos fundamentales adquieren aquí un sentido premonitorio, lo cual genera la sensación de estar en presencia de una obra palíndromo, ya que se presentan las bases de la obra completa antes de haber sido concebida en su totalidad, esto le permite dar la vuelta en el tiempo. Esta capacidad de variar la dirección del tiempo es uno de los rasgos que presenta dicho concepto, sobre todo, en la idea del retorno, que contiene, por un lado, la nostalgia, por el otro, la trascendencia después de la muerte: «como alguien que retorna desde el tiempo» (Orozco, 2013: 23). En este primer poema de todos sus poemarios publicados, se considera, en concordancia con Escaja (1998), que Orozco ya asoma al revés de la realidad tomando a la memoria como instrumento y ejercicio, lo cual realizará en varios momentos en el resto de su obra. Asimismo, la nostalgia de Orozco en este libro, más que

⁵ «Casa: los místicos han considerado tradicionalmente el elemento femenino del universo como arca, casa o muro; también como jardín cerrado. Otro sentido simbólico es el que asimila estas formas al continente de la sabiduría, es decir, a la propia tradición. [...] Sin embargo, en la casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos (o vida humana), como han reconocido empíricamente los psicoanalistas» (Cirlot, 2004: 127).

la de una joven que recuerda su infancia, parece la de alguien que observa en retrospectiva su vida entera:

Éstas fueron mis puertas.
Detrás de cada una he visto levantarse una vez más
una misma señal que por cielos y cielos repitieron los años
en mi sangre:
no de paz, ni tampoco de cruel remordimiento;
pero sí de pasión por todo lo imposible.
Por cada soledad,
por cada tierno brillo destinado a morir,
por cada frágil brizna movida por un soplo de belleza inmortal
«Las puertas» (Orozco, 2013: 38).

El tema principal del poemario es la nostalgia por su niñez, la cual simboliza a través de la casa, su ascendencia y el paisaje de Toay, La Pampa. Es necesario hacer un paréntesis para señalar la presencia de la soledad, motivo subyacente durante la obra que revela su verdadero peso en la segunda etapa. «La niña de la soledad, buscando entre la lluvia de las alamedas el secreto del tiempo...» (Orozco, 2013: 26). En cuanto a la forma estructural de los poemarios, cabe destacar, como sucederá en todos, que los poemas iniciales y finales otorgan sentido de unidad a cada libro, los cuales han sido ubicados estratégicamente. En este caso, el poemario comienza con «Lejos, desde mi colina»: su infancia, y finaliza con «Cortejo hacia una sombra»: la muerte. Aquí, se ve plasmada la sensación de que la autora parece haber visualizado su vida completa, lo que se refleja de lleno en el poema «Las puertas», cuyos nueve versos finales fueron citados en este mismo apartado. Es así que tal pieza parece escrita desde el final de su vida, ya que en ella contempla el paso del tiempo y sus numerosas puertas.

Entonces, retomando el primer poema, de gran importancia para su obra completa, se observa que allí Orozco menciona un llamado y distintos mensajeros, lo indecible y la noche, la memoria y la nostalgia, la existencia de otro cielo, la posibilidad de marchar a través de todas sus edades. Asimismo, aparece, de manera intrínseca, otro tema recurrente: el sueño. La misma Orozco cuenta que «hay algunos sueños en [sus] poemas. Hay uno íntegro, que se llama ‘Repetición del sueño’; e inclusive el poema a [su] hermano, ‘Para Emilio en su cielo’, es también un sueño» (Sefamí, 1996: 116). Cabe señalar que la presencia de lo onírico es una de las aristas surrealistas de Orozco, lo cual se incluye en su visión de un universo de múltiples planos. Además, las puertas, desde un principio se anuncian como elementos fundamentales, así como innumerables. Y en relación con ellas, con los umbrales, aparece, incluso en otros componentes —los días, la tierra—, la imagen de aquello es se encuentra entreabierto.

Ahora, ya en el desarrollo del poemario, aparecen los motivos que desde distintos niveles, estos aún no tan definidos jerárquicamente, entretejen los cimientos poéticos de Orozco: la muerte, el cielo, la eternidad, los médanos —que remiten a su Toay natal—, la infancia, las máscaras, el destino, la abuela, las ventanas, la boca, la caída —en relación con la imagen del ángel caído—, numerosos huéspedes o criaturas invisibles, los ángeles, el cuerpo: los huesos, la mirada, la piel, las manos, la sangre; religión y ocultismo: las plegarias, los conjuros, el abismo, el retorno, la oscuridad, la luz; el ya mencionado sueño. En «Había una vez», de *La oscuridad es otro sol*, en relación con la caída, Orozco escribe: «mi caída que es la caída de todos la caída de Dios en cada uno que no puede juzgarlo porque es el mismo Dios en tránsito hasta rehacer el cielo» (Orozco, 1991: 9). Es decir, para constituir la imagen de la caída, Orozco pone en escena a Dios, el ángel, el yo y el «todos» para acusar, así, la unidad transustancial que existe entre Dios y todos, o cada uno. En su poesía, este paralelismo afecta directamente al sujeto poético, por lo que es necesario observarlo sin escindirlo del «todos», de Dios y de los demás aspectos —que serán abordados conforme el devenir orgánico de la obra— que hacen el complejo perfil oroquiano.

«Oh, vosotros, los inclementes ángeles del tiempo» (Orozco, 2013: 39). Abundan, en *Desde lejos*, las referencias y consideraciones acerca del tiempo, además, ella misma confiesa que aquel «es un tema permanente» (Sefamí, 1996: 104) en su obra. Entre las distintas reflexiones y cualidades atribuidas al tiempo, y en concordancia con lo señalado anteriormente respecto del recurso de personificación, Orozco dice que este nos conoce, se arrepiente, se guarda, se contiene, es letal y, siempre, hay otro tiempo. Los ejes principales de la poesía de Orozco, que se encuentran estrechamente interrelacionados, obligan constantemente a cruzar temas para evitar el desmembramiento de la obra. En este caso, por ejemplo, se hace referencia a la multiplicidad: «son los seres que fui los que me aguardan» (Orozco, 2013: 26), he aquí un verso que se encuentra atravesado por la multidireccionalidad del tiempo, en tanto este da un giro de 180 grados trasladando el desdoblamiento del yo: los que fue son los que la aguardan. Finalmente, el libro se cierra afirmando su esencia premonitoria con «Cortejo hacia una sombra»: «Lejos van nuestros gestos, / las palabras recién desamparadas, / la imagen de los cuerpos prisionera del aire, / a entretejer distantes otro tiempo con todo lo que acaso sobreviva a nuestra vida misma» (Orozco, 2013: 71); «Ahora, cuando yo me pregunto en qué región [...] encontraré ese tiempo al que cada llegada me condujo» (Orozco, 2013: 72).

2.1.1.2. *LAS MUERTES* (1952)

Guardadla para siempre en esta misma puerta abierta
en el celaje de los siglos
(Orozco, 2013: 82)

La muerte es el centro gravitatorio del segundo poemario y, como ya se ha mencionado, es una de las temáticas dominantes en toda la obra de Orozco. Stella Maris Colombo y Tamara Kamenszain señalan que la poeta argentina aborda este tema de distintas maneras en cada libro. Colombo (1983) considera que, en *Desde lejos*, «el canto a la muerte se asienta sobre el motivo de las muertes familiares» (19) y que también alude a «las muertes parciales experimentadas en la propia interioridad del ser a lo largo de la vida» (20); y que, en las *Las muertes*, «Orozco apela al recurso de la intertextualidad⁶ que le permite llevar a cabo una compenetración con otros mundos poéticos» (21). Kamenszain (2013) concluye, en líneas generales, que la madre muerta le proporcionó la llave para hablar con los muertos y Valerio —su último esposo—, con quien compartió gran parte de su vida, las llaves para comunicarse con las cosas. En particular, en este poemario, «la muerte de los otros entendida como un recuerdo deviene la marca de una experiencia actualizada con los otros» (Kamenszain, 2013: 8). En palabras de la autora, el segundo poemario «es un libro construido en base a lecturas. Lo que pretende es ser un libro de mitos modernos, de cosas intocables, porque cada una de las muertes es ejemplar, en el sentido de que ya no pueden cambiarse [...] Son ejemplares porque representan (más que enseñan) el bien, el mal, la frustración, el triunfo, la desdicha suprema» (Sefamí, 1996: 105-106). Pero, para Orozco, ¿qué es la muerte? Ella afirma que nunca pudo creer que no existiera algo más allá de esta vida, que no tuvo temor de ese temor. Para ella la nada es impensable. Una vez más se convoca a su propia voz: «la muerte para mí sería una continuidad, difícil de imaginarla, pero existente, verdadera, y por demás, muy entremezclada con la vida» (Campos, 1999: s. p.). Asimismo, para continuar armando el puzle de varios estudios y de las interrelaciones temáticas, se cita a Escaja (1998), quien afirma que la muerte pretende, en la poesía de Orozco, convertirse en el medio de la trascendencia (41).

La muerte de mi madre, hace cuarenta años, es igual que si hubiera sucedido ayer. Tengo una memoria que es enemiga del tiempo y de la muerte, los hace retroceder. [...] Así como uno cree que el pasado influye en el porvenir, creo que el porvenir influye en el pasado. Hay una interacción permanente de tiempos y

⁶ La intertextualidad en Orozco es un tema que ha elaborado, de manera sumamente interesante, Cristina Piña. Su exposición se puede encontrar en *Territorios de fuego para una poética*, Inmaculada Lergo (coord.), (2010).

para esto me ayuda la poesía, para hacerle trapisondas al tiempo que al final me va a vencer. Igual que la muerte (Dillon, 1999: s. p.).

Este poemario, así como *Mutaciones de la realidad* y *Con esta boca, en este mundo*, comienza con un poema homónimo, con el que se introduce al lector a través de una concentrada elaboración del tema que sirve de eje al libro en cuestión. En esta ocasión, finaliza con «Olga Orozco⁷», su propia elegía. Esta idea tiene cohesión con su voluntad de explorar el sitio de la muerte, así como de explorar el desdoblamiento y moverse en el tiempo; es decir, pronunciarse desde otro yo y desde otro momento que, a fin de cuentas, son también ella misma en ese mismo instante. Este sentido de unidad le permite violentar el tiempo y probarse otros rostros —expresiones caras a la autora— a lo largo de su obra. Por su parte, en el desarrollo del poemario, recorre la muerte de una serie de personajes literarios, uno pictórico y antes del final, el hijo pródigo, lo que, a nivel analítico, sirve para remarcar la presencia constante de la religión en su trabajo, así como la relación tangencial que tiene este tema con la muerte. A continuación, una respuesta de Orozco que sirve de complemento a su declaración anterior:

Esos personajes de novela que yo elegí como mitológicos eran seres que habían cumplido con una vida perfecta. Cuando digo perfecta, me refiero a su ética o al hecho de haber tenido un inicio, un desarrollo y un final que hace de ellos seres intocables a los que ya no se les puede agregar nada más. Eso me inducía a verlos como mitos modernos: personajes, casi todos, de novelas que tenían una vigencia notable (Moscona, 1999: s. p.).

Entonces, en el primer poema abre la puerta de la muerte —notar que este es el libro previo a *Los juegos peligrosos*, que publicará diez años después— y nos señala el espacio que ha de transitar. Como indica Colombo (1983), entre otros, los de este libro son «los muertos sin flores» (Colombo, 1983: 21), pero más resonante para la poética de Orozco es que son la «arena⁸ sin pisadas en todas las memorias» (Orozco, 2013: 75), pues, «nadie regresará por esas huellas» (Orozco, 1983: 93). Este aspecto es importante debido a que, sin la memoria, aspecto relevante en la poética de Orozco y central en este poemario, sin pisadas sobre sus arenas, es imposible volver, otro motivo abrasador en las preocupaciones de la autora. «Déjale recobrar entre la muerte sus antiguas edades, / el olvidado nombre, la historia de los seres que son huecos desiertos en los vanos retratos, /

⁷ Debido a que el tema excede los límites del presente trabajo, para acceder a un análisis panorámico acerca de la discusión alrededor de la autoficción narrativa y lírica, y su relación con la poética de Olga Orozco, se recomienda el artículo «En busca de la unidad perdida: sobre dos autoficciones poéticas argentinas», de Enzo Cárcano (2016).

⁸ La arena es estudiada como símbolo recurrente en la obra de Olga Orozco en *Metáfora y cosmovisión en la Poesía de Olga Orozco*, de Stella Maris Colombo (1983).

la esperanza de ser algo más que la sombra de la sombra de un Dios que nos está soñando a todos...» (Orozco, 2013: 90). Se trata de la posibilidad de recordar, es decir, de que el pasado permanezca, y aquello no les ocurre a estos personajes: «...entreabrió los muros por donde tu pasado huye sin detenerse como por una herida» (Orozco, 2013: 77); así como de trascender más allá de la muerte. «No es ésta la morada de ninguna memoria, / de ningún olvido» (Orozco, 2013: 97); «ni el miedo de partir y volver a llamar desde la lejanía sin que nadie responda» (Orozco, 2013: 95); «Nadie supo quién fue. / Nunca estuvo más cerca de los hombres que de los mudos signos» (Orozco, 2013: 87). «Esa atención puesta sobre lo que retorna en forma compulsiva dando cuenta de los avatares de una subjetividad es la impronta surrealista que de entrada se apodera de la poesía de Orozco» (Kamenszain, 2013: 7). La memoria, la flexibilidad del tiempo, la multiplicidad del ser, la unidad del todo: la mención de memorias que abarcan siglos trasvasa lo que es, fue y será; el pasado, el presente y el porvenir. Dos trilogías que se fusionan, en Orozco, en su interior y entre ellas: «Vinieron mis hermanas, / aquellas que hace siglos tienen un mismo rostro en la memoria» (Orozco, 2013: 93). En el último trayecto de su obra, Orozco comienza a pensar en lo que no será, su pensamiento se detiene en aquella idea que se relaciona con este rasgo de su primera etapa, pero desde los matices que definen su segundo momento compositivo.

Sin embargo, la idea de transfigurar sitios bajo el faro de la unidad del todo acude al consuelo de estos: «decidme si un corazón amante y solitario, / si un árido sagrario donde ardemos irrevocablemente perdidos / y llorados, / no puede ser tal vez nuestro sitio en el cielo» (Orozco, 2013: 94); «No será en ese cielo. En otro nos veremos» (Orozco, 2013: 87). Como ya se ha dicho, esta idea de otros sitios, del revés del universo, es también una constante en su obra: «él estará también pálidamente absorto contemplando la otra cara del muro» (Orozco, 2013: 88), de hecho, uno de sus últimos poemarios se dedica por completo al revés del cielo. En otros casos, solo hay la sórdida sentencia: «Guardadla para siempre en esta misma puerta abierta en el celaje de los siglos, / donde se balancea despidiéndose, / como la luminaria en el claro final de la arboleda. / Del otro lado yace su reino alucinado. / Nunca entraréis en él. Juntos se abismaron debajo del recuerdo y del olvido» (Orozco, 2013: 82). Por otra parte, la inquebrantable soledad de «Bartleby» propone, desde este punto de vista, relacionar estos dos hondos motivos de Orozco; la no memoria puede ser otra forma de quedarse solo. Esto, a su vez, se integra a la idea de la unidad del todo: «tu soledad: un poco de cada soledad» (Orozco, 2013: 77).

Las venas y arterias de esta poética llegan así, desde su centro, a las distintas vertientes que retroalimentan el andar de la obra. El destino —sin que su revés, el azar, lo deje de alcanzar en un mano a mano constante— tiene, por su parte, un punto inmutable, la muerte. Por eso mismo juega un rol constante y subyacente en este poemario: «porque así estaba escrito en todos los papeles» (Orozco, 2013: 95). Ese punto de llegada en común para todos les resultó, a estos personajes, «fulmíneo como un tajo» (Orozco, 2013: 75) en sus «arenas sin pisadas» (Orozco, 2013: 75), «porque no conocieron ni el sueño ni la paz en los infames lechos / vendidos por la dicha» (Orozco, 2013: 75). La certeza de un destino, y aquí se hace referencia a su obra total, suscita su acusación y provocación ante aquellas «pacientes leyes que ignoramos» (Orozco, 2013: 87).

Desde el comienzo de su obra el tiempo es un hiper-tema en el universo orozquiano. Si bien la forma en que se defina el tiempo, en esta y en cualquier obra, sucederá de forma inherente a cada situación o elemento que habite tal universo, lo destacable aquí es la atención que la autora deposita sobre este aspecto. Entonces, es necesario preguntarse cómo se redefine la vida y la muerte, lo visible y lo invisible, según las cualidades específicas que aquí presenta el tiempo. «Alcanza entre los tiempos ese único instante en que el cielo y la tierra se abismaron» (Orozco, 2013: 76), en esta línea se observa la conjugación del tiempo y el espacio, así como su pluralidad, y, entre ellos, se encuentran situaciones, lugares, seres. Pues, en este ejemplo, cielo y tierra se abisman en un instante específico que es posible localizar entre los tiempos. El tiempo orozquiano tiene diversas direcciones y es múltiple, esas condiciones afectan directamente a las cualidades de los seres y los espacios que estos habitan: los mundos, los tiempos, los seres, todos ellos guardan una interrelación ontológica. «Del lado de los hombres el tiempo era tan sólo el color de unas hojas [...] Del lado de los dioses el tiempo era una insignia de sangre y de coraje» (Orozco, 2013: 95). Asimismo, esto conduce a la reflexión acerca de la fusión de lo abstracto con lo concreto. Más allá de los caminos plagados de metáforas que nos facilita Orozco, hay algunas palabras específicas que colaboran en la materialización del tiempo: por un lado, la personificación ya mencionada, por el otro, la «envoltura del tiempo» (Orozco, 2013: 78), aquella que Orozco intenta violentar. «Hasta el fin de los siglos levantará su canto rebelde contra el mundo. / Su paso es una llaga sobre el rostro del tiempo» (Orozco, 2013: 84). «Allá, donde no eres el deslumbrante luto que guardas por ti misma, / sino aquella que rompe la envoltura del tiempo» (Orozco, 2013: 78). De esta manera, este concepto abstracto se vuelve tangible y visible. En

consecuencia, se complejiza la conjugación de los conceptos de tiempo y espacio, pues las puertas nos llevan a otros lugares y, además, dejan que el tiempo, como ya se ha citado, huya, que se mueva en distintas direcciones o que se circunscriba como una tangente de lo múltiple. «En la pequeña eternidad que el hombre crea para sus propias muertes» (Orozco, 2013: 93). Asimismo, la idea de eternidad aparece ligada a la trascendencia luego de la vida: «‘Levántate. Es la hora en que serás eterno’» (Orozco, 2013: 99).

En el comienzo del estudio se plantea que, tal vez, uno de los sentidos del universo orozquiano sea, tras develar los otros tiempo y mundos, averiguar cómo se sobrevive o no a ello; o, al menos, observar cómo se atraviesa y se es en tales situaciones; o en último caso, cómo ocurre tal experiencia metafísica. Con el camino trazado por Orozco hasta aquí, se puede comenzar a intentar respuestas: lo que le sucede al ser es que, sin perder su unidad, se vuelve múltiple para así transitar por todas las puertas que dan a otros lugares o planos. Entre los cuales la muerte se encuentra envuelta por una doble atmósfera perteneciente a lo que Orozco denomina lo invisible: el gnosticismo y el ocultismo; hacia arriba y hacia abajo. No casualmente, en el próximo libro se desgranarán los filosos juegos peligrosos que rondan esta poética.

Somos tantos en otros, que acaso es necesario desenterrar del fondo de cada corazón el semblante distinto,
la bujía enterrada con que abrimos las últimas tinieblas,
para saber que estamos completamente muertos.
«...Lievens» (Orozco, 2013: 89).

2.1.1.3. *LOS JUEGOS PELIGROSOS* (1962)

Tú sellaste las puertas con tu nombre inscripto en las cenizas de
ayer y de mañana
(Orozco, 2013: 107)

Aunque no se analizarán todos los eventos paratextuales de su poesía completa, debido a las líneas de estudio recorridas, se considera necesario detenerse en el epígrafe con el que se abre el libro dedicado a indagar las columnas que otorgan particularidad a este universo: «Lo eterno es uno, pero tiene muchos nombres» (*Rig Veda*⁹). El ocultismo y el gnosticismo —tal vez debería incluirse, también, la tradición védica—, se consideran tales columnas, ya que no solo son instrumento para indagar misterios, sino objeto cuya sola existencia legítima y constituye un prodigio *per se*, en tanto son tomados como auténticos. Así como el plano de la realidad está incluido en la obra de Orozco, se logre comprobar o no, según las posibilidades que sus propias leyes dictan —el mundo sensible se comprueba mediante los sentidos—, su sola presencia afecta la estructura y dinámica del universo. En *Los juegos peligrosos* se acentúa la idea de unidad del todo y de lo eterno, que, como ya se ha dicho, es consecuencia de la posibilidad de volver a través de las edades y trascender después de la vida.

En *Los juegos peligrosos* se desobedece, como el ángel caído —«Tú, cómplice de la rampa del abismo, / con ese brillo de ángel caído entre dos mundos» (Orozco, 2013: 114)—. Orozco, aquí, intentará descubrir los otros mundos hacia abajo, según su visión del ocultismo que es la contracara de la religión, que asciende. Intento que lamentará, hacia el final de su vida, en entrevistas y, como se verá, en su propia poesía. De hecho, hay un poema en este libro dedicado a «La caída»: «el paraíso roto» (Orozco, 2013: 132); «¡Oh Dios, mitad de Dios cautiva de Dios mismo!» (Orozco, 2013: 133). «La magia, todo lo que entra dentro del ocultismo, es muy distinto a la poesía que, igual que la plegaria, asciende. El manejo del tarot, de las cosas ocultas, el ejercicio de la videncia, convocan

⁹ Una breve revisión de los textos del *Rig Veda* y de trabajos del CONICET, Argentina, dedicados a su estudio, arroja un evidente paralelismo de este con las ideas que rigen al universo orozquiano. Se considera oportuno señalar entonces que, se debe considerar el gnosticismo, el ocultismo y, asimismo, las ideas védicas que, en tanto se consideran literatura sagrada, adquieren estatuto de verdad. Los cuatro *Vedas* (*Rig Veda*, *Sama Veda*, *Yajur Veda* y *Atharva Veda*) constituyen «el texto más antiguo de la cultura de la India, escrito en sánscrito, y que si bien no es de naturaleza filosófica contiene con todo los primeros intentos de reflexión filosófica [...] De los cuatro Vedas el más antiguo es el Rig Veda que debemos ubicar hacia el inicio de la Época Védica, alrededor del año 1500 antes de Cristo.[...] Dos ideas de los Vedas son especialmente interesantes para el propósito de este trabajo: la idea de que el origen de todo fue lo Uno (*ekam*) y la idea de un Orden Cósmico que todo lo regula (*rita*). La primera tiene que ver con la creación y la segunda con el funcionamiento del mundo» (Tola, Dragonetti, 2003:217-218).

fuerzas oscuras, las trae hasta acá. Yo [Olga Orozco] vivo entre esos dos mundos también» (Dillon, 1999: s. p.). Por su parte, la presencia del tarot en su obra ha sido descrita por la filóloga y poeta Selena Millares:

La escritura poética se enlaza con los conjuros rituales para acoger el prodigio y la visión, a través de las imágenes de las cartas del tarot: ahí desfilan el Loco y el Emperador alucinado, la Luna reflejada en las aguas y cubierta de helechos, el Ahorcado que anuncia la noche pavorosa del destino, los Amantes con su río de fuego o el Cubiletero que hace rodar los dados sobre la mesa de juego de la vida. La poeta actúa como suma sacerdotisa que convoca los poderes del verbo y la profecía, y confirma el eterno retorno de los ciclos (Millares, 2013: 53).

Orozco cuenta en su entrevista con Jacobo Sefamí (1996) que aprendió a tirar el tarot desde pequeña y que estudió astrología durante varios años. «La religión y el misticismo son una ascesis del espíritu, son una tentativa por elevación. Y la magia procede al revés: convoca hacia abajo las fuerzas o los poderes» (Sefamí, 1996: 107). Religión y ocultismo convergen en este poemario y, por su parte, la unidad del todo se devela a través de estas no dualidades¹⁰ —que serán enumeradas en su totalidad más adelante—. En la obra de la escritora pampeana, y en este libro en particular, «hay elementos mágicos como la cartomancia, talismanes, conjuros para destruir a la enemiga. La poesía misma, el sueño reiterado; en general, los elementos abismales: todo aquello que rompe con las leyes establecidas de causa y efecto. La magia, como la poesía, se maneja por una conversión simbólica de todo el universo» (Sefamí, 1996: 106).

Como ocurre en cada poemario, es necesario destacar lo formal. En este caso, el libro se abre con «Cartomancia» y se cierra con «Desdoblamiento en máscara de todos». Este comienzo y este final delimitan las leyes del universo tal como ella lo percibe y cuestiona. En el corazón del poemario se siguen, uno tras otro, títulos sobre puertas, espejos, sueño, talismanes, la enemiga, memoria, hombre, etc. De más está decir que, todos ellos resultan sumamente significativos. Ahora bien, con respecto al contenido de los poemas, se puede observar que, en «La cartomancia», Orozco realiza una tirada de cartas a un tú que en el desdoblamiento orozquiano suele ser un verdadero yo: un yo que, según su punto de vista, somos todos; por otra parte, estos juegos generan en este libro un lenguaje con cierto hermetismo, es decir, más alejado de los códigos que estamos acostumbrados a leer en nuestro idioma. Se considera al respecto la relación que tiene el enunciado poético con el objeto a enunciar, pues, en el territorio esotérico se circunscribe el de lo abstracto, lo imposible, lo indecible e inasible. En cuanto a los presagios

¹⁰ Tema caro al vedismo.

develados en dicha tirada: son más bien oscuros. «Y yo tengo en los ojos el tamaño de lo irrecobable. / Soy apenas ese fulgor del oro perdido que cualquiera puede mirar desde sus propias lágrimas» (Orozco, 2013: 113); «¿Quién era yo, desnuda, bajo esos velos de eternidad tejidos por la sed en el palacio de los espejismos?» (Orozco, 2013: 113).

El desdoblamiento del sujeto poético se complejiza con la multiplicidad de los mundos, lo cual, como es de esperar, tiene mucha presencia en este libro. «Búscame en algún sitio donde sea más fuerte...» (Orozco, 2013: 112); «en algún lado, / donde yo soy a un tiempo la esfinge y la respuesta» (Orozco, 2013: 114); «nadie ha quedado en ti. / ¿Quién era yo?» (Orozco, 2013: 113); «Ya soy ajena a mí, / pero es el mundo entero quien emigra conmigo» (Orozco, 2013: 122); «Yo no entiendo esta piel con que me cubren para deshabitarme. / No comprendo esta máscara que anuncia que no estoy» (Orozco, 2013: 114). El desdoblamiento del yo y el juego de ser otra —la última cita corresponde al poema «Para ser otra»— aparecen también en el último relato de *La oscuridad es otro sol*, donde se trata de destruir al yo: «Es un juego para efectuar a deshoras, cuando la persistente repetición del propio nombre, musitado en voz baja, muy pausadamente, se convierte en un martillo que bien manejado hace trizas al yo» (Orozco, 1991: 172). El último poema de este libro, «Desdoblamiento en máscara de todos», es un primer punto de llegada de este tema, es la unidad poética donde Orozco elige concentrar aquello que le sucede ontológicamente al sujeto cuando está inmersa en este universo, es decir, el planteo con el que se abría el campo de este juego. «Miro desde otros ojos esta pared de brumas» (Orozco, 2013: 155); «¿Quién se levanta en mí?» (Orozco, 2013: 155); «¿No había en otra parte, lejos, en otro tiempo, / una tierra extranjera, una raza de todos menos uno, que se llamó la raza de los otros» (Orozco, 2013: 155); «Dejo mi cuerpo a solas igual que una armadura de intemperie hacia adentro» (Orozco, 2013: 155). La predominancia *in crescendo* de la enajenación que experimenta el sujeto poético desemboca en la concepción del cuarto y próximo poemario, donde explorará tal sensación en busca de respuestas.

Por el momento, esta condición del yo se interrelaciona con la eternidad y la distancia: «Y de pronto, ¿este desgarramiento, / esta palpitación en medio de la noche que corta su atadura en la vena más honda de la tierra [...] este solo recuerdo del porvenir desde el comienzo de los siglos? / ¿Quién soy? ¿Y dónde? ¿Y cuándo?» (Orozco, 2013: 123). La conjugación de estos conceptos produce una vuelta y resignificación desde *Los juegos peligrosos* hacia aquello que propuso en su primer poemario, *Desde lejos*:

«Alguien me llama a veces desde una casa¹¹ que hunde sus raíces de arena en la distancia que llamamos nunca» (Orozco, 2013: 121). Hay, incluso, un poema dedicado a su madre muerta: «Si me puedes mirar». Aquí, la nostalgia se vuelve una provocación contra las leyes del universo, dejando entrever el riesgo y el temor: «muéstrame a la que mide con mirada de siglos la distancia que me aparta de mí» (Orozco, 2013: 114); «Madre: tampoco yo te veo, / porque ahora te cubren las sombras congeladas del menor tiempo y la mayor distancia» (Orozco, 2013: 129); «la velocidad de la distancia» (Orozco, 2013: 119). Se insiste en las singularidades ya mencionadas sobre el tiempo, y es necesario señalarlas para comprender los cambios de ángulos, así como la consistencia temática de la obra: «El porvenir no es nada más que mirar hacia atrás» (Orozco, 2013: 125), «Y había siempre y nunca / como ahora vueltos de pronto boca abajo» (Orozco, 2013: 125). Se vuelve más notorio aquí que, en relación con lo que le sucede a los seres y su multiplicidad, la imagen de lo cerrado aparece siempre ligada a lo negativo, en contraposición a las puertas abiertas o los umbrales accesibles.

cierra de par en par, lejos de mí, tus fauces sin crueldad y sin misericordia,
como si fuera ya la invulnerable,
aquella que sin pena puede probarse ya los gestos de los otros
y tiéndete a dormir, bajo la ciega lona de los siglos,
el sueño en que me arrojas desde ayer a mañana:
esta escarcha que corre por mi cara.
«Día para no estar» (Orozco, 2013: 124).

«¿Quién me oirá si no me oyes? / Y nadie me responde. Y tengo miedo» (Orozco, 2013: 130). La ausencia de Dios y el temor que experimenta en *los juegos peligrosos*, entre otras cosas que se verán luego, la conducen a alejarse de ellos en favor de lo religioso, lo cual se observará en su segunda etapa compositiva. «Una tierra sin nombre todavía corrió sobre este rostro con que habito en la desconocida: / era la tierra del castigo» (Orozco, 2013: 125); «¿qué gran planeta aciago deja caer su sombra sobre todos los años de mi vida? / ¡Oh, Dios! Tú eras cuanto sabía de ese olvidado país de donde vine» (Orozco, 2013: 130); «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» (Orozco, 2013: 131).

¹¹ La casa es un símbolo recurrente ligado a su infancia. Lo cual se aprecia en mayor medida en sus libros de relatos.

«Con arenas ardientes que labran una cifra de fuego sobre el tiempo, / con una ley salvaje¹² de animales que acechan el peligro desde su madriguera, [...] hiciste día a día la soledad que tengo» (Orozco, 2013: 115). Así comienza uno de los poemas más representativos del punto de partida del presente estudio: «No hay puertas». Cabe recordar que, en el primer libro, también dedica un poema completo a estos objetos hechos para transitar: «Las puertas», aunque, en este caso, aparecen por su negación, teñidas por las trampas de los juegos. Otra observación pertinente, es la aparición del tema de la soledad, el cual ya ha sido señalado como una de sus preocupaciones recurrentes que gana mayor presencia en la segunda etapa, en donde, de igual manera, ganará terreno la ausencia de puertas o las puertas cerradas, lo que generará una atmósfera sin salidas. No es casual que en el libro en que agrede con mayor fuerza las leyes de la realidad y la abordan respuestas o intuiciones proporcionalmente amenazadoras se presenten la soledad y la ausencia de puertas. «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» (Orozco, 2013: 117).

Además, se encuentran múltiples referencias a las puertas, aquel símbolo que sostiene la estructura del universo orozquiano. En alusión a su función de comunicar múltiples mundos: «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» (Orozco, 2013: 142); «para cruzar la última puerta del arcano» (Orozco, 2013: 141); «para entregar a cada huésped la llave al rojo vivo que abrirá / cualquier puerta hacia este lado, / una consigna de sobreviviente / y las semillas de su eternidad» (Orozco, 2013: 147). Asimismo, las llaves complementan la función de las puertas: «¿Quién llama?, ¿pero quién llama desde tu nacimiento hasta tu muerte / con una llave rota» (Orozco, 2013: 107); «¿Dónde buscar ahora la llave sepultada de mis días?» (Orozco, 2013: 130).

Teniendo en cuenta las relaciones expuestas recientemente, resulta que el tiempo, cual hilo conductor, une los diversos miembros que se interrelacionan para constituir el universo orozquiano. Ya se ha hablado de la interdependencia sostenida entre los conceptos de tiempo y espacio, que, por lo general, se expresa a través de metáforas y que es uno de los rasgos principales del universo orozquiano, ya que condiciona todo lo demás que sucede y habita en él. A saber: condiciona al ser, a la muerte, posibilita la convivencia de la religión y el ocultismo, etc. «Hay un hilo que corre solamente desde siempre hasta

¹² Anticipa el tema del poemario siguiente. Se suele encontrar indicios de las obras sucesivas, lo que genera un mayor sentido de unidad.

nunca / que ata con unos nudos invencibles las ligaduras de la separación» (Orozco, 2013: 147). Se rescatan a continuación, algunas metáforas recurrentes sobre el tiempo y que se encuentran en este poemario: «el sabor del tiempo» (Orozco, 2013: 112), «la ronca garganta de los siglos» (Orozco, 2013: 132), «el fantasma de un tiempo que gritará contigo en el estanque muerto de algún sueño» (Orozco, 2013: 126); «tampoco ningún tiempo pronunció ningún nombre con su boca de arena» (Orozco, 2013: 147); «¿Y no sientes acaso tú también un dolor tormentoso sobre la piel del tiempo / como de cicatriz que vuelve a abrirse allí / donde fue descuajado de raíz el cielo?» (Orozco, 2013: 134)

En conclusión, este poemario deja observar la relación entre el desdoblamiento, la religión, el ocultismo, el revés del mundo, su multiplicidad y unidad, así como la singularidad del tiempo y la función de las puertas como fronteras para comunicar y sostener la estructura de este universo. Y en particular, no se puede obviar que la partida de *los juegos peligrosos* se lleva a cabo «Para destruir a la enemiga» (Orozco, 2013: 136) —hacia el final de su obra, incluso, declarará que ese ha sido su verdadero combate poético total—, así como para conjurar la memoria y el olvido: «de estas aguas no beben las bestias del olvido» (Orozco, 2013: 135); «para no estar» (Orozco, 2013: 124), «para hacer un talismán» (Orozco, 2013: 127). La muerte se llena de símbolos y, sin lugar a duda, es otro mundo con su respectiva puerta.

2.1.2. PARTE II. EL CUERPO, LA EMISARIA

Los primeros poemarios de Orozco se publicaron con varios años de distancia entre uno y otro. Sin embargo, el mayor intervalo se observa entre el tercer y el cuarto poemario, con el que se inicia esta segunda parte de su primera etapa compositiva. *Museo salvaje*, publicado doce años después de *Los juegos peligrosos*, se distancia, a su vez, tan solo tres años de *Cantos a Berenice*, su compañero en este apartado. Cabe destacar que, en los poemarios sucesivos se acorta la distancia de publicación y, por tanto, de gestación, entre uno y otro. En cuanto a la forma extrínseca, los dos libros que contiene esta sección se estructuran en diecisiete¹³ partes. *Museo salvaje* cuenta diecisiete poemas y, el quinto libro, diecisiete cantos que pertenecen a un único poema.

En el cuarto poemario es donde se encuentran menos referencias al tiempo y mayor dedicación al principal conflicto del sujeto poético: el cuerpo. La escritora pampeana ha presentado y desarrollado los principios fundacionales de su universo en los poemarios anteriores. En consecuencia, su cuerpo y su gata, los dos elementos más cercanos a ella, ya sea por el sentido de pertenencia-enajenamiento o por tratarse de dos elementos que —aunque en el caso del cuerpo le resulte por demás insuficiente— funcionan como vías de comunicación para su ser, resultan sumamente extraños en el plano de la realidad. «Uno siente que no es este el límite, que continúa de esa manera subterránea, en veinte mil ecos y solicitaciones y recepciones de cosas que no llega a plasmar ni a poder transferir ni transmitir. El cuerpo es interrupción e intermediario; el cuerpo tan ambivalente, para comunicarse y para negarte la salida» (Sefamí, 1996: 124). Entonces, se torna necesario detenerse a observar estos elementos, comenzando por el propio cuerpo. Es así como, en esta subetapa, Orozco se vuelve hacia sí misma y, llamativamente, se planta en el tiempo real. Ya no el del pasado, ni el de la muerte, ni aquel tiempo violentado y trizado del tercer libro. Ahora mira su cuerpo, despide a su emisaria. «Tal vez seas ahora tan inmensa como todos mis muertos [...] Déjame tu sonrisa / a manera de perpetua guardiana¹⁴, / Berenice» (Orozco, 2013: 2018).

¹³ *Las muertas*, el segundo poemario, también se compone de diecisiete poemas.

¹⁴ «Guardián: por analogía, tal como los poderes de la tierra han de defenderse, toda riqueza o potestad mítica, religiosa o espiritual ha de ser protegida contra los poderes contrarios o frente a la posible intromisión de lo que no es digno de penetrar en su dominio» (Cirlot, 2004: 237).

2.1.2.1. *MUSEO SALVAJE* (1974)

La jaula del gran día abrió sus puertas al delirio del sol
con tal que todo nuevo cautiverio del tiempo fuera deslumbramiento
en la mirada
(Orozco, 2013: 160)

«El cuerpo siempre me produjo una extrañeza angustiosa, como si fuera el enmascaramiento de otra cosa, como si detrás hubiera algo que no sé pero que siento con fuerza. [...] Escribí el poema a los ojos y terminé usando anteojos, escribí sobre la sangre, tuve glucosa; los pies, luxaciones constantes. Entonces tuve que terminar rápido con esa aventura porque no iban a quedar de mí más que las borras. A lo mejor esas zonas se sintieron agredidas» (Dillon, 1999: s. p.).

«El llegar a tocar fondo me ayudó a luchar contra las fantasmagorías que significaban esas angustias tremendas, esos temores de enloquecer por pensar en un ojo, por pensar en una boca, en un hueco de mí misma. Me acostumbré a mi propio extrañamiento, lo fui incorporando, aunque me haya ido desechando» (Sefamí, 1996: 108).

Luego de *Los juegos peligrosos*, este poemario se vertebra a través de relatos de la *Biblia*, otorgando así un equilibrio subyacente entre ocultismo y religión a su obra en general. Cuando se habla sobre las analogías del ángel caído¹⁵ y la consecuente pérdida de unidad con el todo, tema aludido por varios estudiosos de su obra, la principal es la del momento de nacimiento del sujeto. Es decir que, la caída es la causa de lo que percibimos como realidad, entendiendo a esta como la materialización sufrida por una parte de la sustancia del todo, que provoca, por añadidura, la división de lo indivisible. En otras palabras, lo que en verdad nos es ajeno, es el mundo sensible, en primer término, el cuerpo humano. Por su parte, para completar una primera vista panorámica de *Museo salvaje*, Blanco (2009) aporta una interesante descripción acerca de cómo el título del poemario refleja el contenido de este:

el término ‘museo’ nos remite a la idea de un conjunto de objetos por los que ha pasado la lija áspera del tiempo: objetos gastados, temporales, incompletos, abandonados, inmóviles. Son elásticas connotaciones de la dimensión histórica del cuerpo-materia; y en vibrante oposición aparente ‘salvaje’, transposición o símbolo de lo dinámico, lo desconocido, lo escurridizo, lo agreste (72).

En coherencia con lo anterior, el poema que abre al libro es «Génesis», homónimo del primer capítulo del *Antiguo Testamento* de la *Biblia*. «Es como si se volviera a crear el mundo desde mi conocimiento, desde mi parte personal» (Sefamí, 1996: 108). Y

¹⁵ «Y fue lanzado fuera aquel gran dragón, la serpiente antigua, que se llama Diablo y Satanás, quien engaña a todo el mundo; fue arrojado a la tierra, y sus ángeles fueron arrojados con él» (Ap. 12: 9).

concluye, «con las puertas abiertas» (Orozco, 2013: 192), desplegando su heterodoxa visión acerca del sexto día de la creación¹⁶ en los últimos versos de «Corre sobre los muelles», último poema: «o igual que una inmigrante que se lleva en pedazos su país, / para depositar toda tu carga de pruebas y de errores a los pies del gran mártir o el pequeño verdugo: / ese juez prodigioso que bajó el sexto día, / que está sentado aquí, a la siniestra, en su sitial de zarzas, / y que será juzgado por vivos y por muertos» (Orozco, 2013: 193).

Orozco se encarga de expresar cómo cada una de sus partes le resulta ajena, poniendo en evidencia cómo es que estas limitan, es decir, no definen, sino que coartan las posibilidades de su ser, o, en otras palabras, de su yo ontológico. He aquí la razón por la que el revés del mundo objetivo le resulta invisible, inasible, indecible. A continuación, los versos de Orozco en referencia a lo expuesto hasta el momento. Ojos: «hasta la ciega condena de estos ojos que me impiden mirar» (Orozco, 2013: 176); «dos fragmentos arrancados a la cantera de la eternidad» (Orozco, 2013: 175). Manos: «pero estas que prolongan mi espesa anatomía [...] no son manos que sirvan para entreabrir las sombras» (Orozco, 2013: 171); «Todavía me duelen las manos que me faltan, / esas que se quedaron adheridas a la barca fantasma que me traje» (Orozco, 2013: 171). Pies: «¡Qué ineptos instrumentos ineptos para salir y para entrar!» (Orozco, 2013: 183). Boca: «Duro brillo, este oráculo mudo» (Orozco, 2013: 191). Piel: «No me sirve esta piel que apenas me contiene, esta cáscara errante que me controla y me recuenta, / esta túnica avara cortada en lo invisible a la medida de mi muerte visible» (Orozco, 2013: 179). Del mismo modo, ha expresado su enajenamiento de forma general: «¿Y quién ha dicho acaso que éste fuera un lugar para mí?» (Orozco, 2013: 163); «Soy mi propio rehén» (Orozco, 2013: 163). «No sé desde dónde surjo a veces, aferrada a este cuello, sin encontrar los nudos que me atan a esta extraña cabeza» (Orozco, 2013: 170).

Resulta sustancioso citar, aquí, la voz de Inmaculada Lergo, quien ha estudiado este poemario en profundidad. En primer lugar, en referencia a la condición de las partes del cuerpo expuestas en *Museo salvaje*: «en vez de puertas abiertas al mundo, son clausuras para el conocimiento verdadero de qué es este mundo, de qué hacemos en él, de qué pieza somos en el universo, en la existencia plena de la vida sin límites de espacio, de tiempo, de vida o de muerte» (Lergo, 2011: 121). Lo cual se puede ejemplificar con el siguiente verso de Orozco: «Cautiva en esta piel, / cosida por un hilo sin nudo a esta ignorancia» (Orozco, 2013: 179). Ignorancia que aparece, a su vez, adjunta a la sensación

¹⁶ En el sexto día de creación, según el *Antiguo testamento*, Dios creó al hombre y a la mujer.

de enajenamiento: «No consigo hacer pie dentro de esta membrana que me aparta de mí» (Orozco, 2013: 179); «siempre a orillas del mundo, siempre a orillas del vértigo del alma» (Orozco, 2013: 179); en términos de Lergo (2011):

normalmente la piel es considerada como receptáculo del tacto y por ende como vehículo de contacto, de unión con el otro. En Orozco funciona además y en contrapartida en sentido contrario, cercenando esa comunicación [...] Para Olga Orozco la piel envuelve esa fiera amputación que la vida le ha hecho. Ha sido arrancada de Dios y ‘envuelta’ en esa piel cuyo perfume es la nostalgia (134-135)

El sentimiento de exilio, por su parte, resalta el revés que suponen su cuerpo y su alma. Primero, en reiteradas ocasiones en los versos de este poemario: «¿A semejanza de qué dios migratorio fui arrancada y envuelta en esta piel que exhala la nostalgia?» (Orozco, 2013: 180). Luego, en entrevista, en este caso con Marta Dillon: «aunque digan que somos a imagen y semejanza suya, ni siquiera sabemos cómo somos» (1999: s. p.). Esta expresión extraída de la *Biblia*, reza allí en varias ocasiones. «El día en que creó Dios al hombre, a semejanza de Dios lo hizo» (Gn. 5: 1). Resulta, asimismo, de interés la exposición acerca del lenguaje en una de dichas menciones:

Y la lengua es un fuego, un mundo de maldad. La lengua está puesta entre nuestros miembros, y contamina todo el cuerpo, y enciende el curso de la vida, y es encendida por el infierno. Porque toda especie de bestias, y de aves, y de serpientes y de criaturas del mar se doma y ha sido domada por el ser humano; pero ningún hombre puede domar la lengua, que es un mal que no puede ser refrenado, llena de veneno mortal. Con ella bendecimos al Dios y Padre, y con ella maldecimos a los hombres, que han sido hechos a la semejanza de Dios. De una misma boca proceden bendición y maldición. Hermanos míos, esto no debe ser así. ¿Acaso echa alguna fuente por la misma abertura agua dulce y amarga? (Stg. 3: 6-10).

Debido a que Orozco, buscadora confesa tanto del ascenso como del descenso del alma —hacia la luz y hacia el abismo—, en el final de su vida, se mostrará arrepentida de ello, pedirá perdón por la fe traicionada. En un análisis retrospectivo, en su octavo poemario, *En el revés del cielo*, Orozco escribe: «¿No era ese tu triunfo en las tinieblas, poesía? / Cada palabra a imagen de otra luz, a semejanza de otro abismo» (Orozco, 2013: 385). Lo cual provoca un cambio que afecta a su obra en aquella segunda etapa compositiva. Lo que no impide a Orozco, en este poemario, confirmar, a su vez, el carácter de salvación que le imprime a la palabra —otras veces ejemplificado con carácter de conjuro—: «Y debajo estas bocas que se abren en el muro, contra toda esperanza, y que musitan siempre la palabra. Palabra inaudible, palabra empecinada, palabra terrible —mi mantra de ascenso y del retorno—, palabra como un ángel suspendido entre la

aniquilación y la caída» (Orozco, 2013: 182). Las palabras, la poesía, se presentan aquí como umbral para pasar a los otros mundos, son bocas como puertas.

Cabe aclarar que, a lo largo del poemario, continúan las referencias que aparecen desde sus primeras obras: el tiempo, con lo eterno sobre todo y las puertas con la posibilidad de acceso o salida. En primera instancia, Orozco, para nombrar el origen, piensa en el tiempo, ese elemento constante y transversal en su juego: «no había ningún signo sobre la piel del tiempo» (Orozco, 2013: 159). Este es el punto de partida de su «Génesis». Entre muchas otras claves de su poética que se mencionan en este poema y que, por supuesto, aparecen íntimamente entrelazadas, se señala el sentido de verticalidad, ya mencionado, con que Orozco interpreta al universo: «y el alma descendió al barro luminoso para colmar la forma semejante a su imagen» (Orozco, 2013: 161); «Y las aguas tenían hacia arriba ese color de espejo en el que nadie se ha mirado jamás, / y hacia abajo un fulgor de gruta tormentosa que mira desde siempre por primera vez» (Orozco, 2013: 160). Además, perfila la singularidad instante-eternidad inherente a su concepción del tiempo, así como reafirma su idea acerca del retorno: «este tam-tam con que se le convoca a un eterno retorno» (Orozco, 2013: 184). Una última consideración, que se convalida en este poemario, es que Orozco no escribía para conmover, sino para decir. Sus poemas describen ferozmente aquello que devela, aquello que deja al lector absorto y lo hace sospechar del revés del mundo que lo rodea.

2.1.2.2. CANTOS A BERENICE (1977)

Que eras, por otra parte, la emisaria de una zona remota
donde el conocimiento pacta con el silencio
y atraviesa siglos arrastrando como boa de plumas la nostalgia
(Orozco, 2013: 200)

Berenice es su emisaria, lo que, en primera instancia, señala una cualidad diametralmente opuesta a las que se le atribuyen al cuerpo, particularmente en *Museo salvaje*, en tanto instrumento deficiente para la comunicación metafísica. A su vez, es un nuevo desdoblamiento del sujeto poético: «sí, tú, mi otra yo misma en la horma hechizada de otra piel» (Orozco, 2013: 207). A su vez, es una pérdida personal, lo que remite, una vez más, a la muerte: «Te alcanzó tu enemiga poco a poco» (Orozco, 2013: 213). Técnicamente, es «nombre de reina egipcia y también de personaje de Poe» (Millares, 2013: 54). En última instancia, fue su mascota durante quince años. «Claro que no era un gato; era mi tótem. Tenía poderes especiales» (Sefamí, 1996: 109). El amor por Berenice muestra un nuevo costado de Orozco, otro nivel de subjetividad. Este es un poemario donde no se limita a interrogar e intentar respuestas, sino que aquí expresa sus propios deseos acerca de cómo es aquel mundo que la rodea. «Quiero pensar que no eras la cría repudiada» (Orozco, 2013: 199); «Puedo creer que no eras trofeo ni residuo» (Orozco, 2013: 199). Frases como «quiero pensar» y «puedo creer» no tiene precedentes en su poesía, porque, como se mencionó anteriormente, Orozco compone para indagar y decir —aunque se trate de su propia nostalgia— antes que para depurar su afectividad.

En *Cantos a Berenice* resaltan el destino y el azar. Y en líneas generales, se observa cómo su universo mantiene la estructura presentada y se complejiza: «¿Crecían entre tú y yo inmensos universos transparentes?» (Orozco, 2013: 2014). Por otra parte, en este caso, la coherencia formal del libro pasa por el hecho de que es un solo poema que consta de diecisiete cantos. A través de ellos, la autora relatará su relación y su historia con Berenice. En el canto I, reina la carta del destino y comienza de la siguiente manera: «Si la casualidad es la más empeñosa jugada del destino, / alguna vez podremos interrogar con causa a esas escoltas de genealogías / que tendieron un puente desde tu desamparo hasta mi exilio / y cerraron de golpe las bocas del azar» (Orozco, 2013: 197) y, además, se menciona la ascendencia de Berenice: los «dioses egipcios» (Orozco, 2013: 197).

No obstante, la condición de emisaria, teñida de un ineludible matiz metafísico, por una parte, insiste en la multiplicidad del mundo: «¡Anagramas intransferibles para nombrar la múltiple y exigua realidad!» (Orozco, 2013: 214); «y que en algún lugar dejó

un agujero por el que te aspiran / y al que debes volver» (Orozco, 2013: 203); «las orejas pegadas al muro ensordecedor de otros planetas» (Orozco, 2013: 218); «Te desertó la tarde; / te arrojó como escoria a la otra orilla» (Orozco, 2013: 211). El tiempo: «en cada tiempo y a cualquier distancia» (Orozco, 2013: 207); «Que eras la fugitiva de esos tiempos errantes» (Orozco, 2013: 200); «¿O qué error milenario volviste a corregir?» (Orozco, 2013: 204). Y, por último, la multiplicidad del ser: «otras nosotras mismas» (Orozco, 2013: 206); «Pero ¿qué fuiste entonces, antes de ser ahora?» (Orozco, 2013: 200); «Venías condensándote desde la encandilada transparencia, / probándote otros cuerpos como fantasmas al revés» (Orozco, 2013: 198); «en tu doble del cielo» (Orozco, 2013: 201). Además, tal título le otorga, entre otros poderes, la capacidad de descifrar aquel alfabeto que para Orozco resulta imposible: «¿En qué alfabeto mítico aprendiste a interpretar los símbolos?» (Orozco, 2013: 208);

traductora de signos dispersos en el viento;
por tu paciencia frente a puertas que caen como lápidas rotas,
intérprete del oráculo imposible;
por tu sabiduría para excavar la noche y descubrir sus presas y sus trampas,
oficiante en las hondas catacumbas del sueño;
por tus ojos cerrados abiertos al revés de toda trama,
vidente ensimismada en el vuelo interior
«XII» (Orozco, 2013: 209).

Por lo recién expuesto, se observa que, una vez más, Orozco ha pasado de la predominancia religiosa, que se advierte en *Museo salvaje*, a una atmósfera esotérica donde la dinámica con los otros mundos se rige mediante elementos mágicos. Sin embargo, vale la aclaración para su poesía completa: nunca, por mayor predominancia que haya de uno u otro, la religión o el ocultismo terminan de estar completamente excluidos. Como ya se ha dicho, Orozco acostumbra a condensar sus elementos y consideraciones en unidades pequeñas, ese es el caso del canto X en este libro:

Sí, tú, mi otra yo misma en la horma hechizada de otra piel
ceñida al memorial del rito y la pereza.
No fetiche, donde crujen con alas de langosta los espíritus puestos a secar;
no talismán, como una estrella ajena engarzada en la proa de la propia tiniebla;
no amuleto, para aventar los negros semilleros del azar;
no gato en su función de animal gato;
sino tú, el tótem palpitante en la cadena rota de mi clan.
¡Ese vínculo como un intercambio de secretos en plena combustión!
¡Ese soplo recíproco infundiendo las señales del mal, las señales del bien,
en cada tiempo y a cualquier distancia!
¡Esas suertes ligadas bajo el lacre y los sellos de todos los destinos!
¿No guardabas acaso mi alma ensimismada como una tromba azul entre tus
siete vidas?
¿No custodiaba yo tus siete vidas,
semejantes a un nocturno arco iris en mi espacio interior?

Y este rumor y ese gorgoteo,
este remoto chorro de burbujas soterradas
y ese ronco zumbido de abejorro en suspenso entre los laberintos de tu sangre,
¿no serían acaso mi mantra más oculto y tu indecible nombre
y la palabra perdida que al rehacerse rehace con plumas blancas la creación?
«X» (Orozco, 2013: 207).

La memoria y el olvido son motivos que resuenan, a lo largo de *Cantos a Berenice*, en permanente tensión con los temas consabidos: «no comiste del loto del olvido / —el homérico privilegio de los dioses—, / porque sabías ya que quien olvida se convierte en objeto inanimado / —nada más que en resaca o en resto a la deriva— / al antojo del caprichoso mar de otras memorias» (Orozco, 2013: 203); «lo atestiguaba ya tu ser secreto, vuelto en contemplación hacia nubes de la sabiduría, / suspendido en tus ojos como una lluvia de oro, / más allá del recuerdo, más allá del olvido» (Orozco, 2013: 200); «las respuestas se pierden como tus pasos de algodón en los panteones del recuerdo» (Orozco, 2013: 215). En consonancia, en el final del libro, Orozco se permite pedir un deseo personal. Por si acaso gana el olvido y retornar se vuelve imposible: «Aunque se borren todos nuestros rastros igual que las bujías en el amanecer / y no puedas recordar hacia atrás, como la Reina Blanca, / déjame en el aire la sonrisa» (Orozco, 2013: 218).

2.2. ARTICULACIÓN. *MUTACIONES DE LA REALIDAD*

(1979)

Me embalsaman en estatua de sal a las puertas del tiempo
(Orozco, 2013: 226)

En *Mutaciones de la realidad* la autora argentina realiza una observación traspanorámica del universo. Lo visible y sus interferencias, la realidad y las irregularidades provocadas por otros planos. La formulación del título del poemario señala que el foco está puesto en las mutaciones, pues aquello es lo que a Orozco le ha atraído desde siempre. Fue, según sus declaraciones, el germen de su poesía y su poética, que se remontan a su infancia, incluso antes de que aprendiera a escribir. Una poética de prodigios de toda índole que a veces abren sus puertas, otras no. Es por eso, entre otras razones, que, en su obra total, este libro aparece como punto de articulación entre las dos etapas que se han propuesto. Después de todo, no podía ser otro el nudo que enlace o deshile este universo:

Me parece que *Mutaciones de la realidad* es una constante de mi poesía, si no como tema, sí como accidente permanente. La sensación de que la realidad huye, de que se me escapa, de que es simultánea, de que es múltiple. Es como si la realidad tuviera una variedad infinita de planos y cada una de esas realidades que tienen infinitos planos admite ésta, pero de repente ésta sustrae esos planos, da simplemente indicios de esos planos, da señales [...] Mi función consiste en buscar esa imagen sepultada, en buscar eso que produce reflejos; no lo encuentro, pero mi búsqueda es esa (Sefamí, 1996: 110).

No el pasado, no las muertes, no los juegos, ni el cuerpo, ni la emisaria. El objeto de este poemario es una realidad sin «certificado de garantía» (Sefamí, 1996: 113). Por ello, cabe recordar que el tiempo y el espacio orozquianos, además de ser múltiples, se encuentran atravesados por la conjugación de lo abstracto con lo concreto. En consecuencia, violentar el tiempo es, también, violentar las fronteras de la materia involucrada en dicha realidad: «...las indescifrables colonias de otro mundo» (Orozco, 2013: 263); «Cioran dice que una de las principales aventuras del hombre es la de tergiversar el tiempo, violentarlo. Eso lo he conseguido hacer en todas direcciones. Como Eliot, he hecho que el futuro influya en el pasado y que cada tiempo incida en los otros a su manera» (Moscona, 1999: s. p.);

El traje de humaredas y telarañas rotas que permite cruzar alguna vez
-aunque jamás indemne-
esas grietas que entreabren en los muros aquellos cuyo destierro está del otro
lado;

el sombrero de ortigas insomnes para forzar los sueños hasta la pesadilla,
o el otro, como enjambre furioso, convocando las chispas del desvarío y de la
fiebre;
los guantes de corteza y llaga viva que se contagian de todo cuanto rozan
y que palpan mejor el lecho de las ascuas donde se incuba el porvenir;
la capa de ráfaga emplumada para girar más rápido en la rueda de las
metamorfosis
y dejarse aspirar por esas regiones al vacío donde se pierde el yo
y no se toca fondo en otro albergue y se confunde la salida;
y zapatos de hierba, de agujas, de hormiguero,
hechos para explorar todos los reinos y violar las fronteras.
«Atavíos y ceremonial» (Orozco, 2013: 260).

Sin embargo, sucede que el acto de violentar las fronteras, otrora ejercido con total determinación, comienza a ceder frente al temor por las implicancias del ocultismo, la amenaza latente de un final que empieza a sentirse cercano, la soledad que van dejando sus pérdidas. Por tanto, el destino comienza a asumir otra relevancia. Orozco dice sobre el poema «Los reflejos infieles»: «es todo lo que me ha robado mi propio destino. Alguna vez encontraré en alguna parte todas las pérdidas. Tengo la sensación de que llevo conmigo, como un muro, el obstáculo que me impide pasar la puerta verdadera [...] A un mismo tiempo, en el otro costado, llevo como un espacio vacío donde se va depositando todo lo que voy perdiendo» (Sefamí, 1996: 113). Entonces, los muros predominan sobre las puertas; las salidas no se encuentran. Estos rasgos, inherentes a la segunda etapa, comienzan a crecer en este punto de quiebre que es *Mutaciones de la realidad*. «La realidad genera ese tipo de visiones ambiguas, inalcanzables, inasibles, y cuando sucede me acosa la falta de seguridad, el piso que se me escapa debajo de los pies, la falta de solidez. Todos la tenemos, nadie es dueño de un conocimiento total para abarcar el universo, ni para saber el porqué ni el para qué de cada hecho» (Sefamí, 1996: 111).

He aquí una de sus definiciones poéticas de la realidad:

No niego la realidad sin más alcances y con menos fisuras
que una coraza férrea ciñendo las evaporaciones del sueño y de la noche
o una gota de lacre sellando la visión de abismos y paraísos que se entreatren
como un panel secreto
por obra de un error o de un conjuro
«Mutaciones de la realidad» (Orozco, 2013: 221).

En los versos citados se puede observar que la realidad es la versión macro de aquel obstáculo estudiado en *Museo salvaje*, pues, la sustancia es una. «Sé que de todos modos la realidad es errante, / tan sospechosa y tan ambigua como mi propia anatomía» (Orozco, 2013: 222). El sujeto poético se siente identificado con la sustancia que supone su ser, no con el cuerpo que habita: «Estoy hecho con la misma sustancia del abismo / y

oficio contra la nada mi caída en las inmóviles tinieblas» (Orozco, 2013: 262). Además, la presencia del conjuro y del error, en el mismo verso, señala la no dualidad de sus mundos y, en específico, acusa la permanencia de la magia, como de lo religioso, representado por el paraíso que figura, en el poema, junto al abismo. Pues hay en Orozco un «afán totalizador, una pretensión de síntesis en la que se disuelven los contrarios» (Colombo, 1983: 28), se encuentra en su obra la «conjugación de factores de signo diverso, que recuerda la pretensión superrealista de superación de antinomias» (Colombo, 1983: 28). Aparecen en su obra en los siguientes ejemplos, algunos de los cuales también son señalados por Diana Irene Blanco (2009): vida y muerte; lo visible y lo invisible o la realidad y otros mundos; religión y ocultismo o arriba y abajo; abismo y paraíso; cuerpo y alma; memoria y olvido; envoltura e intemperie; hacia afuera y hacia adentro; sueño y vigilia.

Por otra parte, en este poemario de articulación se invoca una gran cantidad de puertas, las cuales aparecen abiertas, entreabiertas o clausuradas. Tal equilibrio resulta funcional a la transición hacia la segunda etapa, la cual podría calificarse como de sin salidas. A continuación, algunas citas de lo antes mencionado: «a través de las pequeñas puertas abiertas y cerradas en su propia sustancia» (Orozco, 2013: 242); «las apuestas a medias hasta perder la llave / y unas puertas que se abren cuando ruedan los últimos dados de la muerte» (Orozco, 2013: 232); «Un sello de clausura sobre todas las puertas del deseo» (Orozco, 2013: 234); «no gires con la ronda en el portal de las apariciones» (Orozco, 2013: 229); «a través de las dobles espesuras que cierran la salida» (Orozco, 2013: 264); «todas las puertas son para salir» (Orozco, 2013: 256), en referencia a la muerte, en el poema que dedica a Pizarnik tras su suicidio.

En «‘Pavana para una infanta difunta’», —poema homónimo de la obra de Maurice Ravel¹⁷—, Orozco retrata a Pizarnik «como un ángel caído, víctima de la autodestrucción, habitante de la delgada frontera entre la vida y la muerte, imantada por esa flor azul que representara el amor y la poesía en Novalis, y que ella, como un nuevo Narciso, intentó vanamente asir, sin alcanzar otra cosa que la muerte» (Millares, 2013: 54). Allí le repite uno de los conjuros que empleaba para consolarse y salvarse: «en el fondo de todo hay un jardín» (Orozco, 2013: 255). Cuenta Orozco: «yo le hacía certificados a Alejandra; me llamaba a las tres o cuatro de la mañana y me decía que se sentía muy mal, por ejemplo, y que le hiciera un certificado» (Sefamí, 1996: 114). Tanto

¹⁷ Compuesta en 1899 originalmente para piano y orquestada en 1910 por el mismo compositor, gran virtuoso de la orquestación.

Cristina Piña (2015, 00:47) —entrevista para Canal Encuentro, Argentina— como Marianela Navarro (2000) mencionan la orfandad en Olga Orozco; la primera de ellas lo hace en relación con Pizarnik, quien compartía este rasgo. Por otro lado, con respecto a esto, se recuerda que su *alter ego* en los libros de relatos —que complementan el universo orozquiano—, Lía, aparece como una niña con una marcada empatía —una empatía capaz de comprender aquellas cartas en las que Anonalino no quería decir nada y, entonces, estaban vacías—. Pues, tal como se ha dicho, la infancia de Orozco es la época fundacional de la poética que se vuelca en este poemario, por tanto, precisa indagación. «Esos laberintos de la infancia, sin acertar jamás las verdaderas puertas» (Orozco, 2013: 239). A su vez, en relación con su ascendencia, cabe destacar que, en *Mutaciones de la realidad* se incluye de manera explícita la concepción mágica que Orozco tiene de los objetos y que heredó de su abuela materna: «los objetos adquieren una intención secreta en esta hora que presagia el abismo. / Exhalan cierto brillo de utensilios hechos para la enajenación y el extravío» (Orozco, 2013: 253), del poema «Objetos al acecho». Se considera que Orozco ha enunciado su mejor síntesis acerca de su niñez en el siguiente fragmento de entrevista: «mi infancia estuvo llena de prodigios. Ha sido muy larga y no ha terminado aún. Es paralela a todo el resto de mi vida» (Campos, 1999: s. p.).

Además, se advierte en este libro, tanto en sus títulos como en sus versos, una marcada presencia de la noche, lo que anticipa al poemario que le sigue: «Operación nocturna» —poema— (Orozco, 2013: 227); «Remo contra la noche» —poema— (Orozco, 2013: 228); «madrasta de las sombras» —verso— (Orozco, 2013: 228). Asimismo, aparece la expresión: «el revés del cielo» (Orozco, 2013: 230), que se corresponde con el título del octavo poemario. Sin embargo, se cree, no que estas circunstancias sean intencionales, sino que sus *leit motifs* aparecen con mayor frecuencia en tanto comienzan a urgir y, de la mano de una autora que no traiciona su intuición, luego se convierten en poemario.

El espacio y el tiempo: es sumamente significativo, teniendo en cuenta el cuidado constante en la elección de los poemas de apertura y cierre en cada libro, que, en este caso, comience con «Mutaciones de la realidad», como ya se dijo, y culmine con «Variaciones sobre el tiempo». Los dos títulos comienzan por el sustantivo que indica la alteración, primero del espacio —realidad— y luego del tiempo. De esta manera, Orozco ofrece el mejor extracto de sus concepciones acerca de estos dos componentes primordiales que fueron punto de partida de este estudio.

«Mutaciones de la realidad» comienza haciendo referencia a su especificidad en las alteraciones que sufre lo material, consideradas, por la autora, como prodigios:

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

Es posible, como todo prodigio al que deshojan las manos de la ley.
(Orozco, 2013: 221).

Luego realiza referencias a las puertas, símbolo primordial de este universo:

1: Pero es sólo un deseo sedentario, como fijar la luna en cada puerta;
nada más que un intento de hacer retroceder esas vagas fronteras que cambian de lugar
¿hacia dónde? [espacio] ¿hacia cuándo? [tiempo]
o emigran para siempre aspiradas de pronto por la fuga de la revelación impenetrable.
(Orozco, 2013: 221-222).

2: Y ni en la puerta exigua ni en la desmesurada estaba la salida.
(Orozco, 2013: 222).

Finalmente, «Variaciones sobre el tiempo»:

Tiempo:
te has vestido con la piel carcomida del último profeta;
te has gastado la cara hasta la extrema palidez;
te has puesto una corona hecha de espejos rotos y lluviosos jirones,
y salmodias ahora el balbuceo del porvenir con las desenterradas melodías de antaño,
mientras vagas en sombras por tu hambriento escorial, como los reyes locos.

No me importan ya nada todos tus desvaríos de fantasma inconcluso,
miserable anfitrión.
Puedes roer los huesos de las grandes promesas en sus desvencijados catafalcos
o paladear el áspero brebaje que rezuman las decapitaciones.
Y aún no habrá bastante,
hasta que no devores con tu corte goyesca la molienda final.

Nunca se acompasaron nuestros pasos en estos entrecruzados laberintos.
Ni siquiera el comienzo,
cuando me conducías de la mano por el bosque embrujado
y me obligabas a correr sin aliento detrás de aquella torre inalcanzable
o a descubrir siempre la misma almendra con su oscuro sabor de miedo
y de inocencia.
¡Ah, tu plumaje azul brillando entre las ramas!
No pude embalsamarte ni conseguí extraer tu corazón como una manzana de oro.

Demasiado apremiante,
fuiste después el látigo que azuza

el cochero imperial arrollándome entre las patas de sus bestias.
Demasiado moroso,
me condenaste a ser el rehén ignorado,
la víctima sepultada hasta los hombros entre siglos de arena.

Hemos luchado a veces cuerpo a cuerpo.
Nos hemos disputado como fieras cada porción de amor,
cada pacto firmado con la tinta que fraguas en alguna instantánea eternidad,
cada rostro esculpido en la inconstancia de las nubes viajeras,
cada casa erigida en la corriente que no vuelve.
Lograste arrebatarme uno por uno esos desmenuzados
fragmentos de mis templos.
No vacíes la bolsa.
No exhibas tus trofeos.
No relates de nuevo tus hazañas de vergonzoso gladiador en las desmesuradas
galerías del eco.

Tampoco yo te concedí una tregua.
Violé tus estatutos.
Forcé tus cerraduras y subí a los graneros que denominan porvenir.
Hice una sola hoguera con todas tus edades.
Te volví del revés igual que a un maleficio que se quiebra,
o mezclé tus recintos como en un anagrama cuyas letras truecan el orden
y cambian el sentido.
Te condensé hasta el punto de una burbuja inmóvil,
opaca, prisionera en mis vidriosos cielos.
Estiré tu piel seca en leguas de memoria,
hasta que la horadaron poco a poco los pálidos agujeros del olvido.
Algún golpe de dados te hizo vacilar sobre el vacío inmenso entre dos horas.

Hemos llegado lejos en este juego atroz, acorralándonos el alma.
Sé que no habrá descanso,
y no me tientes, no, con dejarme invadir por la plácida sombra
de los vegetales centenarios,
aunque de nada me valga estar en guardia,
aunque al final de todo estés de pie, recibiendo tu paga,
el mezquino soborno que acuñan en tu honor las roncadas maquinarias
de la muerte,
mercenario.

Y no escribas entonces en las fronteras blancas ‘nunca más’
con tu mano ignorante,
como si fueras algún dios de Dios,
un guardián anterior, el amo de ti mismo en otro tú que colma las tinieblas.
Tal vez seas apenas la sombra más infiel de alguno de sus perros.
(Orozco, 2013: 266-268).

El tiempo se presenta aquí como aliado de la enemiga, la muerte. Por lo que esta pieza que cierra el sexto poemario es, a su vez, la entrada definitiva a la segunda etapa compositiva. Hasta aquí, la enemiga, como tal, convivía con las clamorosas ansias por pasar, por alcanzar e indagar las otras orillas. Sin embargo, aquí el cambio de carácter se define en favor del temor y el rechazo hacia aquella puerta que, para Orozco, devela el

conocimiento total: la puerta de la muerte. Desde esa actitud, la escritora argentina continuará transitando sus mismos senderos. En definitiva, será ese carácter el que determine los centros de gravedad de los próximos títulos¹⁸ de su poesía: *La noche a la deriva*, *En el revés del cielo*, *Con esta boca, es este mundo*, que serán desarrollados en sus respectivos capítulos.

¹⁸ Existe un poemario póstumo, *Últimos poemas*, que también será incluido en la segunda etapa compositiva.

2.3. SEGUNDA ETAPA

2.3.1. PARTE I. SIN SALIDAS

Ya se ha dicho que a Olga Orozco le apasiona lo imposible. Sin embargo, no es una tarea sencilla, ni gratuita, aquella de la que nunca pudo hacer caso omiso. En una de las diversas entrevistas que le realizaron hacia el final de su vida, Olga Orozco cuenta lo siguiente acerca de su quehacer literario: «es un mandato. Escribir no es placer, es mi manera forzosa de expresarme. La poesía me produce un profundo sufrimiento» (Dillon, 1999: s. p.). Asimismo, en otra entrevista del mismo año, con Marco Antonio Campos, da una respuesta tanto más amplia, como menos oscura, donde resume su punto de vista sobre qué significa la poesía para ella: es «mi modo de expresión y una forma de conocimiento no necesariamente racional. Todo en mí se relaciona con la poesía y con una visión armónica: personas, objetos, animales, aves, hechos. Todo son rituales y cada hecho y cosa están cargados de trascendencia» (Campos, 1999: s. p.).

En esta segunda etapa se reúnen sus últimos cuatro poemarios. Por un lado, lo evidente es que se encuentra en su etapa final. Teniendo en cuenta únicamente los poemarios publicados en vida, esta última fase abarca once de cuarenta y ocho años de producción. No obstante, Orozco continuó escribiendo hasta el final de su vida, por lo que existe también el libro póstumo: *Últimos poemas*. El caso es que, si bien Orozco es fiel a su particular estética a lo largo de su obra completa, como han reconocido distintos estudiosos, pues, «prosiguió [...] sin experimentaciones [...] antes bien ahondando y creciendo» (Colombo, 1983: 10), existen algunas características que se acentúan luego de *Mutaciones de la realidad* y que merecen un análisis que alcance aquellos matices que tienen que ver con la dinámica de una obra que no fue estanca, sino que se complejizó, se repensó, transitó las sombras, se quedó sin salidas, se reconoció en este mundo y, luego, continuó desatando sus nudos hasta alcanzar la puerta final.

En este apartado se estudiarán los siguientes poemarios: *La noche a la deriva*; *En el revés del cielo*; *Con esta boca, en este mundo*, y *Últimos poemas*. Los títulos de Orozco han servido a este trabajo para comprobar los momentos que constituyen la identidad de cada etapa y cada libro. Esta segunda fase, se puede dividir entre los últimos tres publicados en vida, por un lado, y el póstumo que posee un título que lo contiene, pero que no le otorga unidad temática, por el otro. Esto se refleja, además, en el contenido de este, que, si bien posee algunos rasgos que lo diferencian, no alcanza suficiente contraste

como para abrir una nueva etapa. A modo de introducción, se recuentan a continuación y de forma simplificada las características que, luego, serán desarrolladas en cada poemario: temor, soledad, obsesión por la cercanía de su muerte, búsqueda desesperada de Dios, frustración. Por ejemplo, Lergo (2011) es una de las investigadoras que señala «los momentos de desaliento al final de su trayectoria poética» (116). Se recuerda aquí la tirada de cartas con la que comienza *Los juegos peligrosos*, los presagios allí develados son oscuros, y, en esta etapa, se vuelven un sombrío legado del que se intenta escapar. Todo ello la estimula a realizar una retrospectiva, a buscar respuestas en su pasado literario, a recontar lo perdido y a sentir todas las puertas cerradas o transformadas en muros. Es necesario señalar que algunos elementos ocultistas, como conjuros o talismanes, continúan apareciendo, aunque es cierto que hay una presencia dominante de lo religioso. En palabras de Orozco:

En una época las cosas del ocultismo fueron muy importantes para mí, una manera de transgredir la realidad, de sentir que a través de ese tipo de juegos yo pasaba por encima del aquí y del ahora, de las leyes de causa y de efecto, del orden lineal del tiempo, que es un estrechamiento y una limitación. Después poco a poco sentí que eso equivalía a omnipotencia, que eran cosas bastardas, irreales, y que en cambio la plegaria y la poesía eran maneras de ascesis, vías de ascensión del espíritu para buscar otras fuerzas de poder como son las religiosas o las trascendentales. Aquellas, en cambio, eran el descenso a formas oscuras para mantener un poder ilusorio. En mis últimos libros, usted lo habrá visto, eso ya no existe (Campos, 1999: s. p.).

2.3.1.1. LA NOCHE A LA DERIVA (1983)

Esa puerta es sentencia de plomo; no es pregunta.
Si consigues pasar,
encontrarás detrás, una tras otra, las puertas que elegiste
(Orozco, 2013: 305)

Desde lejos, esa nostalgia de toda una vida fue su punto de partida; por lo tanto, a esta altura, su «propensión a mirar hacia atrás» (Sefamí, 1996: 121) promueve su retrospectiva, su gran temor. La distancia ha crecido y su búsqueda desesperada de Dios se convierte en «una protesta contra la muerte, absoluta. Es el no querer morir» (Sefamí, 1996: 121). Así se expresa la autora sobre «Cantata sombría», el último texto de *La noche a la deriva*: «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» (Orozco, 2013: 330); «¿Y habrá estatuas de sal¹⁹ del otro lado?» (Orozco, 2013: 332). Poemario que, a su vez, comienza con «En tu inmensa pupila», un canto dirigido a la noche que, en líneas generales, guarda gran coherencia entre la sombra, la oscuridad y la muerte. «Este libro, publicado cuando Orozco había superado los sesenta años, se constituye en un viaje que se dilata y se repliega en una elegía protectora y colectiva que, sin embargo, se va diluyendo para dar paso a un Yo solitario que se desmiembra y se arma infatigablemente ante la demoledora inminencia de la muerte» (Blanco, 2009: 85). Resulta de interés detenerse a considerar la soledad del sujeto poético de Orozco, pues este se vuelve solitario en su condición de humano, en su individualidad. Por eso, es necesario tener en claro que la unidad del todo se encuentra arraigada al plano de lo invisible, de la sustancia de las cosas. Para finalizar la presentación de este libro, se observa una clara reminiscencia de *Mutaciones de la realidad*. Pues este entretendido constante hace a la nombrada consistencia de la voz orozquiana: «-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» (Orozco, 2013: 279).

¹⁹ Un relato de la *Biblia*, que trata sobre la destrucción de las ciudades de Sodoma y Gomorra, cuenta cómo tras la desobediencia y la curiosidad, «la esposa de Lot», muere al ser convertida en estatua de sal: «Y aconteció que cuando los hubieron llevado fuera, uno dijo: Escapa por tu vida; no mires tras ti ni pares en toda esta llanura; escapa al monte, no sea que perezcas. [...] Entonces la esposa de Lot miró atrás, a espaldas de él, y se volvió estatua de sal» (Gn. 19: 17-26). Olga Orozco ya refleja, en *Los juegos peligrosos*, la amenaza que supone la curiosidad y la desobediencia, y suele expresarlo mediante la posibilidad de ser estatua de sal. Sin embargo, en esta etapa, tal temor se encuentra acentuado por un contexto ya explicado en el cuerpo del trabajo.

En este poemario se encuentran varias referencias al pasado, el presente y el porvenir, atravesados por un tiempo que, como ya se ha dicho, es capaz de mezclarlos. «¿Quién incrusta el presente como un tajo entre las proyecciones del pasado?» (Orozco, 2013: 294); «a esa trampa del tiempo solapado que se desdobra en antes y en después» (Orozco, 2013: 320); «cualquier anónima y oscura traficante de tiempos. / Pero no hablemos por eso de no estar, ni tampoco siquiera de ser otros» (Orozco, 2013: 314); «y todo tiempo inscribe su sentencia bajo las aguas de los otros tiempos» (Orozco, 2013: 321); «Llegan rostros que fueron siempre y nunca en las olas más altas del amor, / ciudades inextinguibles donde el tiempo era un pájaro en llamas» (Orozco, 2013: 277); «Pero no quiero contemplar dos veces lo que vuelve del polvo o es rehén de otro reino» (Orozco, 2013: 285); «La arranqué de la luz sólo para sumirla en extravío en las trampas del tiempo» (Orozco, 2013: 311); «el círculo de fuego con el que encandilaba al escorpión del tiempo» (Orozco, 2013: 294); «Basta que una palabra me atravesase de pronto lado a lado, / Sobre todo si es siempre, sobre todo si es nunca, o acaso, o demasiado» (Orozco, 2013: 299). Asimismo, en relación con el tiempo, aparece nuevamente en sus versos su ascendencia: su abuela materna, su padre y su madre: «Es posible que intenten como yo la aventura de violentar el tiempo, / de mezclar las barajas del presente, del porvenir y del pasado» (Orozco, 2013: 303).

Como se ha anticipado y explicado, comienzan a aparecer múltiples puertas cerradas —que veces se acusan solo como falta de acceso—, otras que han quedado sin abrir, otras, cada tanto se convierten en apenas fisuras o, finalmente, en muros. «Trabaste con agujas de hielo mis palabras, mi único talismán en las tinieblas, [...] / a veces las dejaste entre puertas cerradas en laberintos insolubles / que siempre desembocan en una cámara circular de aguas estancadas» (Orozco, 2013: 291); «Sin embargo hay errores como puertas cerradas entre la espesura» (Orozco, 2013:); «No hay acceso» —poema— (Orozco, 2013: 279); «Y no hay acceso, / ninguna superficie permeable bajo el guante de estupor adherido a esta mano / que se desliza, ajena, contra la amurallada dureza del planeta» (Orozco, 2013: 280); «sin encontrar jamás una salida» (Orozco, 2013: 297); «Sorprendente inventario en el que testimonian hasta las puertas sin abrir» (Orozco, 2013: 321); «porque nunca hay salida para nadie en los vertiginosos albergues de los sueños» (Orozco, 2013: 326).

A continuación las referencias a los muros y los accesos tapiados: «Donde había una ciega pared se abre una puerta al rojo / como una invitación irresistible hacia las cámaras de las altas torturas» (Orozco, 2013: 275); «estas puertas que huyen, estas

paredes que se borran» (Orozco, 2013: 293); «hasta que Dios se cumpla / Y las paredes se abran / Y los tiempos no hablen» (Orozco, 2013: 278); «te tapié la casa con una piedra viva calentada en mi mano» (Orozco, 2013: 289); «donde había una puerta que acaban de tapiar y una cortina que se desvanece» (Orozco, 2013: 308); «para que te acorrale contra el muro la ronda de los cuervos» (Orozco, 2013: 296). Además, se dijo que en *Los juegos peligrosos* se observa un lenguaje con guiños de hermetismo, en *La noche a la deriva* ocurre lo mismo, y una consideración que se suma a la de aquel entonces hace foco en que un estilo con tintes herméticos —generado por su elaborado tratamiento de las metáforas—, se condice con un ambiente de puertas cerradas, tapiadas; de muros: sin salidas.

Por otra parte, nuevamente sucede que Orozco condensa sus claves en un poema. En todo caso, se puede pensar en estos momentos como columnas temáticas que se constituyen cada cierto intervalo. He aquí el poema referido, «Detrás de aquella puerta»:

En algún lugar del gran muro inconcluso está la puerta,
aquella que no abriste
y que arroja su sombra de guardiana²⁰ 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 ahora cruja con una melodía incomparable contra el oído de tu ayer,
acaso resplandezca como un ídolo de oro bruñido por las cenizas del adiós,
acaso cada noche esté a punto de abrirse en la pared final del mismo sueño
y midas 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 lo 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.
¿Acaso cada paso que diste no cambió, como en un ajedrez,
la relación secreta de las piezas que trazaron el mapa de toda la partida?
No te acerques entonces con tu ofrenda de tierras arrasadas,
con tu cofre de brasas convertidas en piedras de expiación;
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.
(Orozco, 2013: 304-305).

²⁰ Véase la nota núm. 14.

Asimismo, como se anunció, la escritora argentina continúa transitando sus senderos de conjuros y plegarias entre los mundos: «Lugar seguro» —poema— (Orozco, 2013: 275), «Por dondequiera que se parta en dos la colmena del sueño» (Orozco, 2013: 275); «Quizás te hayas confundido otra vez el lugar y las horas / y andes como viajera perdida nuevamente entre dunas errantes y encrucijadas circulares» (Orozco, 2013: 307); «Mi casa es la que nunca termina de llegar» (Orozco, 2013: 275), en el proceso evocativo en que se encuentra inmersa, se acentúa su añoranza por su casa y las figuras femeninas de su familia. «Tal vez el reino de la unidad perdida entre unas sombras, / el reino que me absorbe desde la nostalgia primera y el último suspiro» (Orozco, 2013: 300); «Teñida por tres veces²¹ con el color de la otra orilla» (Orozco, 2013: 290); «expulsada de todos los paraísos de este mundo» (Orozco, 2013: 306); «igual que de este lado» (Orozco, 2013: 306). Una conclusión ineludible acerca de la poética de Orozco es que su universo tiene reveses y no dualidades, bajo el signo de la unidad del todo. Por ello, al estudiar este poemario, resuena una frase que la autora pronuncia en entrevista: «...Es la noche la que me tiene que iluminar a mí...» (Sefamí, 1996: 116).

²¹ Los números, sobre todo el dos y el tres, son usados para pronunciar conjuros.

2.3.1.2. *EN EL REVÉS DEL CIELO* (1987)

El alma que te habita es también la mirada del cielo que te incluye
(Orozco, 2013: 355)

Según la autora, este es el libro en el que logró llegar más lejos en su travesía de trasmundos, pero el acento de esa afirmación está en la derrota. Es decir, aquello confirma que su búsqueda de Dios, a través de las palabras, se quedará sin respuestas, cuenta a Sefamí (1996: 122). Asimismo, se puede apreciar que, de igual manera, pasa por todos los mundos que ha ido acumulando en su mapa universal, probablemente influenciada por la atmósfera de desesperación y resistencia que cubre su etapa final. «No, este cuerpo no puede ser tan sólo para entrar y salir» (Orozco, 2013: 338); «porque hay prolongaciones inasibles que llegan más allá, / zonas inalcanzables donde tal vez se impriman las pisadas de Dios, / subsuelos transparentes que se internan a veces en los jardines / de otro mundo» (Orozco, 2013: 380-381). De todas maneras, no hay derrota en su poesía, que nunca deja en punto muerto a Orozco. La escritora argentina, obstinada desde siempre, llegó a la puerta final con la pluma en la mano. «Y a veces ni es persona, ni color, ni perfume, ni huella de este mundo. / Ambos están tejidos con la sustancia misma del silencio. / Se parecen a Dios en su versión de huésped reversible: / el alma que te habita es también la mirada del cielo que te incluye» (Orozco, 2013: 355). Y siempre el revés: «Ajeno, el día que te envolvió en su piel ya no te incluye» (Orozco, 2013: 368).

En cuanto a la estructura externa, se puede decir que *En el revés del cielo* se cierra con el poema «‘En el final era el verbo’, [que] es el complemento del primero ‘El resto era silencio’» (Sefamí, 1996: 121-122). Además, en líneas generales y con respecto al contenido, aparece el cielo como temática religiosa, principalmente en alusión a la muerte y a la perduración de la vida después de ella. Sin embargo, así como se advirtió sobre la estructura de «Mutaciones de la realidad» y «Variaciones sobre el tiempo», nótese que aquí sucede lo mismo, en el sentido de que el cielo aparece en segundo término, primero se anuncia que se trata de su revés. Entonces, ¿cuál es el revés del cielo?, en general, se ha puesto negro sobre blanco, concreto sobre abstracto, pero cuál es el revés de lo metafísico: es el sitio donde más lejos ha llegado Orozco. Se puede decir que se propone, en algún verso, el infierno: «El inasible huésped de algún cielo o quizás el cautivo de un análogo infierno» (Orozco, 2013: 369).

Por otra parte, Orozco declara uno de sus principios: «Al pájaro se lo interroga con su canto» —poema— (Orozco, 2013: 354), lo que remite a su sujeto poético que, sin

lugar a duda, es quien interroga: «Pretendo interrogar a las cosas con su sustancia misma, para llegar a captarlas, y ése [*En el revés del cielo*] es el libro con el que he llegado más lejos en esa búsqueda. Es el libro donde he alcanzado a espiar, en el sentido de asomarme a algo, lo más lejos posible que he podido. No creo que pueda mirar más allá» (Sefamí, 1996: 122). Consecuentemente, ese punto límite, así como la sensación de temor y derrota, otorgan cierta impunidad desde la cual se habilita un nuevo tipo de provocación: «Ahora sólo hay muro, un larguísimo muro bajo ráfagas grises. / Ya no hay sol, ni pasado, ni porvenir siquiera. / Vamos entonces: ¡hiere!» (Orozco, 2013: 367).

Algunas verdades de su universo, aquellas que fueron indagadas hasta alcanzar el punto final de cada poema, aparecen aquí como verdades resueltas: «como si no supiéramos que el cuerpo no es de aquí, / que viene de muy lejos y se va, / sin aclararnos nunca si es reverso del alma, una opaca versión de lo invisible, / una trampa superflua, / ¿o un nudo, sólo un espeso nudo en la gran transparencia?» (Orozco, 2013: 361); «No hay instrumento alguno que prolongue mis manos y mis pies / que amplíe mis dominios más allá de cualquier superficie y de cualquier distancia» (Orozco, 2013: 377). Esto sucede porque todo el pasado poético de Orozco aparece aquí como material disponible. Aunque este poemario se centra, como se ha dicho, en lo que está más allá de lo metafísico, resulta notablemente referenciado, entre otros, *Museo salvaje*: «Estos pies que son tierra bajaron varias veces al infierno» (Orozco, 2013: 367), originalmente, en *Museo salvaje* se señaló a sus pies como su parte más terrenal; «¿Lugar de residencia?» — poema— (Orozco, 2013: 364), homónimo al poema dedicado al corazón en *Museo salvaje*; «Sin embargo no encuentro mi verdadera forma ni aun a plena luz, / Por más que me recuento, me recorra y persiga por fuera y por debajo de la piel» (Orozco, 2013: 380).

Además, así como hay desesperación, hay momentos de aceptación, y esta se traduce en reconciliación y, si se quiere, también en paz²²: «Aunque no haya descanso, ni permanencia, ni sabiduría, / defiendo mi lugar: / esta humilde morada donde el alma insondable se repliega, / donde inmola sus sombras / y se va» (Orozco, 2013: 338); «No importa; haremos tiempo con astillas y plumas de los lentos, / lentísimos crepúsculos; / con algún agujero de la trama haremos un lugar para sobrevivir» (Orozco, 2013: 343). Esto no significa que sea un rasgo predominante, sino que es un nuevo agregado en el

²² En la primera etapa, es constante la agitación que le produce la multiplicidad de los mundos y sus ineficientes medios para indagarlos. Se recuerda aquí este verso explícito, de «Mutaciones de la realidad»: «Y apenas si hay momentos de paz entre nosotras» (Orozco, 2013: 213).

diverso universo orozquiano. Por lo demás, es cierta la sensación de soledad, de derrota y la mirada retrospectiva: «o volver del revés todas las envolturas que adoptó la nostalgia: / no encontrarás ni brizna de verdor ni hebra que se anude a la esperanza. / Tu imagen, una sombra de áspero desencanto. / Tu imagen, una desgarradura» (Orozco, 2013: 357);

Aún no hace mucho tiempo,
cuando el mundo era un vidrio del color de la dicha, no un puñado de arena,
te mirabas en alguien igual que en un espejo que te embellecía.
Era como asomarte a las veloces aguas de las ilimitadas indulgencias
donde se corregían con un nuevo bautismo los errores,
se llenaban los huecos con una lluvia de oro, se bruñían las faltas,
y alcanzabas la espléndida radiación que adquieren hasta en la noche los
milagros.
Imantabas las piedras con pisarlas.
Hubieras apagado con tu desnudez el plumaje de un ángel.
Y algo rompió el reflejo.
Se rebelaron desde adentro las imágenes.
¿Quién enturbió el azogue?, ¿quién deshizo el embrujo de la transparencia?
Ahora estás a solas frente a unos ojos de tribunal helado que trizan los cristales,
y es como si en un día la intemperie te hubiera desteñido
y el cuchillo del viento hecho jirones y la sombra del sol desheredado.
No puedes ocultar tu pelambre maltrecha, tu mirada de animal en derrota,
ni esas deformaciones que producen las luces violentas en las amantes
repudiadas.
Estás ahí, de pie, sin indulto posible, bajo el azote de la fatalidad,
prisionera del mismo desenlace igual que una heroína en el carro del mito.
Otro cielo sin dioses, otro mundo al que nadie más vendrá
sumergen en las aguas implacables tu imperfección y tu vergüenza.
«La abandonada» (Orozco, 2013: 247-348).

Cabe mencionar que, naturalmente, se hallan numerosas referencias a la muerte: «Calculaba tal vez si hacer hablar al polvo que fue columna y fue fulgor dorado / no era erigir dos veces el poder de la muerte, / o si nombrar enigmas al acecho y visiones que llevan a otros cielos» (Orozco, 2013: 335); «el que apaga las luces y cierra el escenario de este lado?» (Orozco, 2013: 335); «Más allá o más acá, una zona en alerta / una tierra de nadie adonde nos convocan a oscuras y acudimos / aun más incompletos, aun más mutilados, / casi a punto de ver, siempre al alcance de la sanción y de la muerte» (Orozco, 2013: 351).

Aparece aquí también, el estado anunciado para las puertas, representado, algunas veces, como obstáculos que se relacionan, claro está, con la posibilidad de pasar, acceder o salir. «Pero no hay quien divise el centelleo de una sola fisura para poder pasar. / Nunca con esta vida que no alcanza para ir y volver, / que reduce las horas y oscila contra el viento, / que se retrae y vibra como llama aterida cuando asoma la muerte. / Nunca con este cuerpo donde siempre tropieza con el universo» (Orozco, 2013: 337-338); «Siempre

hay una pared que me rechaza, que me arroja a las fieras / o desvía mis pies hacia lugares donde no puedo entrar o adonde nunca llego / y en los que sin embargo estará envejeciendo la primavera que me sueña» (Orozco, 2013: 345); «Nada. Ninguna clave, ni puerta, ni vestigio de mensaje sagrado» (Orozco, 2013: 365). Cabe recordar que este poemario comienza aludiendo al silencio, y ni siquiera desde allí puede pasar:

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,
tal vez la muestra en blanco de una vertiginosa dentellada.
Es estrecha e incierta y me corta el camino que promete con cada
bienvenida,
con cada centelleo de la anunciación.
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 en su favor.
Tampoco logro entrar aunque reduzca mi séquito al silencio,
a unos pocos misterios, a un memorial de amor, a mis peores estrellas.
No cabe ni mi sombra entre cada embestida y la pared.
Inútil insistir mientras lleve conmigo mi envoltorio de posesiones
transparentes,
este insoluble miedo, aquel fulgor que fue un jardín debajo de la
escarcha.
No hay lugar para un alma replegada, para un cuerpo encogido,
ni siquiera comprimiendo sus lazos hasta la más extrema ofuscación,
recortando las nubes al tamaño de algún ínfimo sueño perdido en el
desván.
No puedo trasponer esta abertura con lo poco que soy.
Son superfluas las manos y excesivos los pies para esta brecha esquiva.
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.
«El obstáculo» (Orozco, 2013: 341-342)

Más allá de la importancia primordial de los poemas de apertura y cierre, una de las piezas más significativas en este libro es, también, «El otro lado». Aquí se presenta como un sitio desolador, de duda, de sombra, de peligro, otro lado para esta segunda etapa: «No logras acertar el lugar / aunque te asista el sol y desciendan los cielos» (Orozco, 2013: 382); «donde nadie te aguarda para nacer desde hace dos mil años» (Orozco, 2013: 382); «donde no hay ni medida ni tiempo que se ajusten al hueco de tu mano» (Orozco, 2013: 382); «¿Dónde será otro lugar? ¿dónde será otro lado? / o tú no eres de aquí o ese sitio no está en ninguna parte, todavía. / Aunque tal vez en algún aparte

cerrada, inexpugnable, mentirosa / una sombra ladrona probándose tu vida, / el otro lado» (Orozco, 2013: 383). Sin embargo, en medio de este poemario, Orozco deja un conjuro para la pena, un camino para llegar al revés del cielo: «Al respirar exhala la preciosa nostalgia que te envuelve, / un vaho entretejido de perdón y lamentos que te convierte en reina del reverso del cielo. / Cuando soplas crece como si devorara la íntima sustancia de una llama / y se retrae como ciertas flores si la roza cualquier sombra extranjera» (Orozco, 2013: 362).

2.3.1.3. *CON ESTA BOCA, EN ESTE MUNDO* (1994)

El tiempo se hizo muro y no puedo volver
(Orozco, 2013: 428)

En el presente capítulo se estudia el último poemario publicado en vida de Olga Orozco. El título está inspirado en el poema «En esta noche, en este mundo», de su discípula y amiga, Alejandra Pizarnik. Olga Orozco y Ana Becciu fueron las encargadas de publicar la obra póstuma de Pizarnik —en 1972 se suicida—, en *Textos de sombra y últimos poemas* (1982). «Orozco, quien a su manera también buscaba caminos de salida de esa encerrona lírica, retoma veinte años después a Pizarnik desde el título del mismo poema y lo reescribe» (Kamenszain, 2013: 15). Cristina Piña (2015, 01:00), —para Canal Encuentro, Argentina—, cuenta que Olga Orozco es considerada la madre literaria de Alejandra. En cuanto a este poemario, en esta etapa donde la escritora pampeana no encuentra salidas, *Con esta boca, en este mundo* es una aceptación de su cuerpo y de la realidad sensible, es decir, se instala en aquellos lugares que otrora únicamente intentaba transgredir. El cuerpo humano y la realidad ocupan un sitio especial en el capítulo del poemario anterior, así como en su obra en general, visto que, cuando se estudió *Mutaciones de la realidad*, se los clasificó como las instancias micro y macro, respectivamente, de un mismo obstáculo: aquel que impide la comunicación con otros planos.

no
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia
si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré?

en esta noche en este mundo
extraordinario silencio el de esta noche
lo que pasa con el alma es que no se ve
lo que pasa con la mente es que no se ve
lo que pasa con el espíritu es que no se ve
¿de dónde viene esta conspiración de invisibilidades?
ninguna palabra es visible
«En esta noche, en este mundo» (Pizarnik, 1999: 96-97).

Análogamente, en 1988, seis años antes de la publicación de *Con esta boca, en este mundo*, Orozco publica «Cosas de duendes²³», en *Cuadernos Hispanoamericanos*. El cual comienza diciendo: «Me asombra siempre despertarme y comprobar que he

²³ Luego este relato se incluye en *También la luz es un abismo*, publicado en 1995.

acertado una vez más con este lugar en este mundo, en medio de la infinita variedad del universo» (Orozco, 1988: 87). Otro ejemplo similar ocurre con el poema «¿Quién, quién, quién?» que probablemente sea un conjuro contra la soledad. En el comienzo de *La oscuridad es otro sol*, aparece la triple pregunta «¿Quién? ¿quién? ¿quién?» y la respuesta es «No hay nadie, no hay nadie, no hay nadie» (Orozco, 1991: 6). De modo similar ocurre con los siguientes versos: «mientras caes y caes por la espiral del tiempo, / acorralado dentro de tus propios rincones, sin hallar la salida» (Orozco, 2013: 423) y el siguiente fragmento, y conjuro recurrente en la autora, que aparece en *La oscuridad es otro sol*: «‘En el fondo hay un jardín’, repito mientras caigo» (Orozco, 1991: 6). Como se ha dicho, esta etapa es sombría por diversas razones ya expresadas, este poemario no es la excepción: «¿acaso hay alguien más infeliz que yo en este inalterable, mutilado universo?» (Orozco, 2013:411).

Como ya es regla de sus poemarios, este comienza y finaliza con piezas sumamente significativas. «Con en esta boca, en este mundo» abre para reafirmar su significado, redefinir el hecho poético e instalar una pregunta retórica, con halo de eternidad:

Nuestro largo combate fue también un combate a muerte con la muerte, poesía.
Hemos ganado. Hemos perdido,
porque ¿cómo nombrar con esta boca,
cómo nombrar en este mundo con esta sola boca en este mundo con esta sola boca?
(Orozco, 2013: 390).

Resulta interesante pensar, en este punto de la obra total, la reflexión de Michel Foucault (1983) respecto de la relación entre la escritura y la muerte:

la narración o la epopeya de los griegos estaba destinada a perpetuar la inmortalidad del héroe [...] La narración árabe —pienso en *Las mil y una noches*— tenía también como motivación, por tema y pretexto, el no morir: se hablaba, se contaba hasta el amanecer para apartar la muerte, para rechazar ese plazo que debía cerrar la boca del narrador. El relato de Sherezada es el reverso obstinado del asesinato, es el esfuerzo de todas las noches para llegar a mantener la muerte fuera del círculo de la existencia (55).

Sin embargo, continúa Foucault (1983), «nuestra cultura ha metamorfoseado este tema de la narración o de la escritura hechas para conjurar la muerte; ahora la escritura está ligada al sacrificio, al sacrificio mismo de la vida» (55). Por lo que puede advertirse, una vuelta, en Orozco, a la relación entre la literatura y la muerte como instrumento para no morir.

Por su parte, «Les jeux sont faits» cierra el libro y, además, será el poema que cierre su producción poética publicada en vida. De hecho, no podría haber elegido un título más sugerente: «Los juegos están hechos²⁴», puesto que Orozco utilizó su obra poética como medio y constancia de sus juegos peligrosos, para buscar a Dios, para violar las fronteras, para violentar el tiempo. Asimismo, como anticipando el final, aquel que presiente y anuncia en esta segunda etapa, en el poema de apertura del libro hace un recuento de su obra: «He dicho ya lo amado y lo perdido, / trabé con cada sílaba los bienes, resuena la tenaz melodía, / retumban, se propagan como el trueno / unas pocas monedas caídas de visiones o arrebatadas a la oscuridad» (Orozco, 2013: 389); «Y así, paso a paso, año tras año, hemos forzado el tiempo» (Orozco, 2013: 411). En suma, aquí se dedica a recapitular desde este mundo. Otra interpretación, no excluyente, es que, una vez más, se desplaza de su tiempo para obtener una retrospectiva igualmente descentrada. En otras palabras, es como si observara su trayectoria completa desde más allá. En definitiva, concluye el poemario sentenciando un final, a modo de despedida: «Les jeux sont faits²⁵».

La muerte es un tema que, sobre todo, en este libro, incluye varios motivos. Es decir, se plantea a la religión como camino de ascesis hacia el trasmundo y, con ella, la búsqueda y el temor de lo que concierne al paraíso; se conjura a la soledad invocando a los muertos del sujeto, en primer orden, a los consanguíneos y por añadidura, a seres cercanos como, en este caso, Valerio. Incluso, la casa y el jardín²⁶ configuran, en tanto símbolos, su ADN semántico a partir de aquellas ausencias físicas o, bien, presencias metafísicas. La muerte se encuentra, por su parte, incluida en el tema de la realidad —tema fundacional—, en tanto es uno de los múltiples planos o mundos que están más allá de esta. Ya que es el plano a través del cual —y regido por su ley— el sujeto, en su condición de ser humano, caído o arrancado al reverso de la eternidad, intenta establecer comunicación con el resto. En otras palabras, la realidad es su punto de localización en un universo que, a su vez, es concebido como un todo indivisible. Cabe aclarar que el fin

²⁴ La traducción es mía.

²⁵ *Con esta boca, en este mundo* no fue la última publicación en vida de su obra en general. En 1995 publica su segundo libro de relatos.

²⁶ «El jardín es el ámbito en que la naturaleza aparece sometida, ordenada, seleccionada, cercada. Pero esto constituye un símbolo de la conciencia frente a la selva (inconsciente) [...] Es a la vez un atributo femenino en los emblemas de los siglos XVI y XVII. En los jardines tienen lugar muchas veces acciones de conjunción, o se guardan tesoros, lo cual está en plena conformidad con los significados asignados» (Ciriot, 2004: 267). Asimismo, cabe recordar que también aparece en la definición simbólica de la casa: «Los místicos han considerado tradicionalmente el elemento femenino del universo como arca, casa o muro; también como jardín cerrado» (Ciriot, 2004: 127).

del camino lógico seguido en este párrafo es intentar trazar, de manera simplificada, una interrelación jerárquica establecida entre componentes fundamentales del mundo poético orozquiano, que tienen particular incumbencia en este poemario. Sin embargo, la complejidad de este organismo poético obliga al lector y al investigador a tener presentes las diversas posibilidades y mutaciones que estos caminos adoptan. Dicho esto, a continuación, se extraen algunas referencias de *Con esta boca, en este mundo*:

1 UNIVERSO:

«Quiero partir en dos lo indivisible. / Pero entonces se desmorona el mundo, se me desteje todo el universo» (Orozco, 2013: 395); «El revés y el derecho del destino, / sin encontrar la pura transparencia que permita mirar al otro lado? / Tu fuerza fue habitar en el Reino del No la casa de los innumerables laberintos» (Orozco, 2013: 406); «Rompieron la fantástica envoltura del tiempo; le vaciaron la cara» (Orozco, 2013: 425).

2 MUERTE:

2a RETORNO:

«Pero ésas no son pruebas. / Ni siquiera evidencias de que los muertos vuelvan» (Orozco, 2013: 408).

2b VALERIO:

«En la brisa, un momento» —poema—: «Sé que a veces de pronto me presencias desde todas partes» (Orozco, 2013: 417); «tiernamente, en secreto, con tu nuevo lenguaje. / Lo aprenderé, por más que todo sea un desvarío de lugares hambrientos» (Orozco, 2013: 417); «Pero aun así, ¿qué muro es insoluble entre nosotros?» (Orozco, 2013: 417); «Posesiones de arena, / sólo silencio y llagas sobre la majestad de la distancia. / Ah, si pudiera encontrar en las paredes blancas de la hora más cruel / esa larga fisura por donde te fuiste» (Orozco, 2013: 415); «y otra vez descubrimos que la muerte se parece al amor / en que ambos multiplican cada hora y lugar por una misma ausencia» (Orozco, 2013: 418).

2c FAMILIA:

«Llegan como jirones desprendidos del sueño. / Pero los reconozco: no se han roto los inasibles vínculos. / Son mi abuela, mis padres, mis hermanos en su versión de gasas para el vuelo» (Orozco, 2013: 426); «Tú, la más imposible de los muertos» (Orozco, 2013: 397). La importancia de su abuela materna, así como de su madre, se reflejan con

mayor consistencia en la obra en prosa de la autora, la cual tiene estrecha relación temática con su poesía. Por su parte, en *La oscuridad es otro sol*, «la madre de Olga Orozco es el personaje de mayor intensidad en la autoinvención de la autora. Esta figura a la que no podremos ubicar en ninguna escala de la realidad, porque habita en la interioridad del yo sujeto que la ama, en convivencia con un narrante que la preserva, es una permanencia inagotable en la memoria emotiva de nuestra escritora» (Blanco, 2009: 63). Por ejemplo: en «Juego a cara o cruz» del mismo libro de relatos, el *alter ego* de Orozco le pregunta a su madre: «¿Me ves mamá? ¿Estás segura de que me ves, o crees que me ves porque yo te veo y creo que me ves?» (Orozco, 1991: 169). Asimismo, el final del último poema de *Con esta boca, en este mundo*, genera un círculo sin fin que conecta con el primer poemario, *Desde lejos*: «Madre, madre, / vuelve a elegir la casa y bordemos la historia. / Vuelve a contar mi vida» (Orozco, 2013: 429). En definitiva, su lucha contra la muerte se traduce en amor por la vida. Y, por consiguiente, se abre una pregunta de amplia discusión, a modo de semilla: ¿cuál es la frontera entre la persona y la autora?

2d CASA:

«Ahora soy yo sola para toda la pena. / Y la casa se va, la casa insomne» (Orozco, 2013: 395); «Estoy aquí para apagar las luces, para cerrar las puertas, / cuando vuelva por mí la casa en que te vas» (Orozco, 2013: 395-397).

2e JARDÍN:

«Su asombro es un jardín donde se precipita vertiginoso el universo» (Orozco, 2013: 423); «Sí, sí, reconozco ese olor de humedad subterránea, de jardín clausurado, / ese sabor de exilio en las arenas de la boca» (Orozco: 2013: 413); «y descubre un jardín donde somos posibles todavía» (Orozco, 2013: 418); «No quiero que sea nunca para siempre ni siempre para nunca. / Juguemos a que estamos perdidos otra vez entre los laberintos de un jardín» (Orozco, 2013: 417); «A ti te dictó el canto seductor de la dicha en un jardín cautivo» (Orozco, 2013: 396).

2f PARAÍSO:

«Sin acertar siquiera si este remoto mundo es un reflejo del sospechado paraíso / o sólo un engañoso lugar para probar la medida del

alma» (Orozco, 2013: 424); «aunque sea lejano, ya casi como nunca, / abriste por una vez, por un instante, las puertas de tu irrecuperable paraíso / y te invadió la luz de aquella primavera» (Orozco, 2013: 414); «y haces señas ciegas, remotísimas, a la salida de mi paraíso / lugar imaginario, clausurado, como todo insensato paraíso, / pero en nombre de la profanación y la mentira» (Orozco, 2013: 422).

2g IMPOSIBILIDAD PARA EL ACCESO O SALIDA, SOBRE TODO, EN RELACIÓN CON EL PARAÍSO:

«Y donde no es posible encontrar la salida» (Orozco, 2013: 391); «¿Y hasta dónde tapizarán con piedras tramposas mi camino? / ¿Y hasta cuándo cancelarán la entrada de los más deslucidos paraísos? / Donde había un jardín crecieron como locas las gramillas. / No hubo vino feliz ni el sol volvió a salir desde mi puerta» (Orozco, 2013: 394); «aunque cada pisada clausure con un sello todos los paraísos prometidos» (Orozco, 2013: 398); «El tiempo se hizo muro y no puedo volver. / Aunque ahora supiera dónde perdí las llaves y confundí las puertas» (Orozco, 2013: 428).

Por último, aparecen varias preguntas en este poemario. Algunas suscitadas por su mirada retrospectiva, otras incitadas por las respuestas que nunca obtuvo. «¿No era heroico perder? ¿No era intenso el peligro? ¿No era bella la arena?» (Orozco, 2013: 400); «¿Cómo saber entonces dónde estás en este desmedido, insaciable universo, / donde la historia se confunde y los tiempos se mezclan y los lugares se deslizan, / donde los ríos nacen y mueren las estrellas...» (Orozco, 2013: 416); «¿Y no habrá un paraíso para mí? ¿No vendrás a contarme ningún cielo?» (Orozco, 2013: 420).

2.3.2. CODA. DESPEDIDA

2.3.2.1. ÚLTIMOS POEMAS. EDICIÓN PÓSTUMA

Estos ojos que vienen de muy lejos saben ver más allá
(Orozco, 2013: 450)

En la primera hoja de la *Poesía completa* de Olga Orozco, de Adriana Hidalgo editora, Ana Becció comenta que el material para el poemario póstumo se encontró, ordenado en dos carpetas, sobre la mesa de trabajo de la escritora, en su departamento de Buenos Aires. Luego, prosigue una breve descripción acerca del proceso de edición:

Consciente de que Olga concebía sus libros como una estructura vertebrada por la forma y el contenido, la edición póstuma de estos poemas no ha sido una decisión fácil. Los doce poemas de la carpeta 'A', muchos de ellos manuscritos y con muchas correcciones y variantes, siguen el orden en que fueron escritos. Los once poemas de la carpeta 'B' están mecanografiados y llevan, en su mayoría, su firma al pie, pero el orden no es el mismo, y tampoco coincide con el de la lista de doce títulos que figura en la cartulina del legajo. He optado por ordenarlos según esta última lista. Por la crucecita colocada a la izquierda de cada título, concluyo que Olga la confeccionó cuando terminó de corregir cada uno de los poemas. Comparando las variantes entre una carpeta y otra, es posible afirmar que los títulos de esta lista son los definitivos. En cuanto al orden de los poemas, ella, tal vez, hubiera decidido otro.
(Becció, 2013: 5-6)

Por otro lado, tal como se anticipó, si bien este poemario se incluye en la segunda etapa compositiva de la escritora pampeana, se encuentran en él algunos rasgos, además de las evidentes particularidades de su edición, que lo diferencian en cierto grado del resto de su obra²⁷. Sin embargo, estos no constituyen un nuevo estado de su poesía, por lo que se lo considera una última subetapa que despide, sin perder su sello personal, la vida y obra de Olga Orozco.

En particular, en este último capítulo dedicado al desarrollo del presente estudio, se hará una brevísima mención acerca de su epígrafe, ya que, en cada apartado se optó por una referencia perteneciente al mismo libro que se abordaría, buscando, a través de ellos, delinear un hilo conductor subyacente y aportar, de este modo, a la consistencia del trabajo a nivel general. En este caso, se trata de un gesto «póstumo» en referencia a *Desde lejos*, que, a su vez, nombra un más allá y que, finalmente, la inmortaliza como una eterna espía del universo. De más está aclarar que de su obra no se sale indemne, su ingeniería

²⁷ En el presente trabajo, los poemarios son estudiados en relación con los demás, más que en su especificidad, a fin de obtener una impresión global, no fragmentada, de la poesía completa de Olga Orozco.

literaria legó un universo por develar, un laberinto de puertas que conducen a un jardín sin retorno.

Una vez más: la muerte y la imposibilidad para el acceso. «Imposible pasar» (Orozco, 2013: 451); «Si llamara a esa puerta ya nadie me abriría» (Orozco, 2013: 452); «puertas clausuradas» (Orozco, 2013: 452); «hasta la puerta oculta para salir a los peligros y a la desconocida inmensidad» (Orozco, 2013: 454). En las postrimerías del temor, la obsesión y el estado de encierro que supone la clausura de las salidas, las preguntas continúan imprimiéndose en sus poemas. «¿Y qué pretenden ver estos ojos que indagan la distancia / hasta donde comienza la región de las brumas, ciudades congeladas, catedrales de sal y el oro viejo del sol decapitado?» (Orozco, 2013: 450). A diferencia de la acción implícita en la búsqueda de respuestas, pronunciar las preguntas equivale a un momento de pasividad. «¿Y hacia dónde volver, si todos los caminos me devuelven aquí, / como en los laberintos de los niños perdidos?» (Orozco, 2013: 433); «y yo, con los bolsillos repletos de cristales, de cosechas sagradas y amuletos, / rechazaba de pronto los esplendores y los descubrimientos, / mis pasos paralizados un instante y en seguida llevándome hacia atrás, / lejos de aquellas puertas transparentes» (Orozco, 2013: 443); «Y tampoco leí todos los libros, / pero abrí muchos libros como puertas que daban a circulares laberintos de puertas» (Orozco, 2013: 439). Pues entre los mundos y los tiempos, la ausencia de salidas deviene laberinto²⁸.

Temor, provocación y culpa: se anunció anteriormente que, uno de los aspectos que definen el cambio de actitud de esta última etapa tiene que ver con el arrepentimiento y la culpa, que, a su vez, parte del análisis retrospectivo del propio sujeto poético: «y te pido perdón por los bienes perdidos, por los pasos no dados, por el ocio, / por la fe inquebrantable y traicionada» (Orozco, 2013: 453); «...fue por seguir mi vocación de abismo» (Orozco, 2013: 441): «Sí, tú, la enemiga invisible con corazón de perro (Orozco,

²⁸ El laberinto es un símbolo recurrente en la poesía completa de Olga Orozco. «Laberinto: construcción arquitectónica, sin aparente finalidad, de complicada estructura y de la cual, una vez en su interior, es imposible o muy difícil encontrar la salida. Jardín dispuesto en igual forma. [...] Supónese, pues, ya en los pueblos primitivos, que el laberinto posee una cualidad atrayente, como el abismo [...] Sin embargo, según Waldemar Fenn, ciertas representaciones de laberintos circulares o elípticos, de grabados prehistóricos [...] han sido interpretados como diagramas del cielo, es decir como imágenes del movimiento aparente de los astros. Esta noción no contradice la anterior, es independiente de ella y hasta cierto punto puede ser complementaria, pues el laberinto de la tierra, como construcción o diseño, puede reproducir el laberinto celeste, aludiendo los dos a la misma idea (la pérdida del espíritu en la creación, la 'caída' de los neoplatónicos, y la consiguiente necesidad de buscar el 'centro' para retornar a él) [...] Eliade señala que la misión esencial del laberinto era defender el centro, es decir, el acceso iniciático a la sacralidad, la inmortalidad y la realidad absoluta [...] De otro lado, cabe interpretar el conocimiento del laberinto como un aprendizaje del neófito respecto a la manera de entrar en los territorios de la muerte» (Cirlot, 2004: 273-274).

2013: 434); «Vuelve cuando la lluvia» —último poema del libro—: «paraíso sin sombra y sin olvido» (Orozco, 2013: 457); «Era hace mucho tiempo, hermana de silencios y de luna» (Orozco, 2013: 457); «Era hace mucho tiempo, hermana de aventuras y de sol. / Yo era la más pequeña y seguía tus pasos por sitios encantados» (Orozco, 2013: 457); «Tú inventabas los juegos, las tentaciones, las desobediencias» (Orozco, 2013: 457); «Sé que vuelve ahora para contradecir mi soledad, / para cumplir el pacto que firmó nuestra sangre hasta después del mundo, / hasta que completemos de nuevo la canción» (Orozco, 2013: 458).

Últimos poemas cierra su obra poética total. En definitiva, su búsqueda, también fue la «tentativa imposible [...] de enhebrar los signos» (Orozco, 2013: 455). Aun así, antes de llegar a la puerta final tiene una certeza para este lado y una teoría posible para el otro, respectivamente: «Si miras otra vez el fondo de la taza no verás nunca el sol del otro lado, / desde aquí no verás nunca nada, / no verás más allá sino un desierto blanco» (Orozco, 2013: 456); «Donde comienza tu oculto territorio impredecible, / donde tal vez se acabe tu pacto con el silencio y mi ceguera» (Orozco, 2013: 436). Finalmente, la lejanía, que aparece incrustada en el principio y en el final, trae consigo otra certidumbre: hay un conjuro para salvarse. «Y un jardín encantado que llevaba de pronto hasta muy lejos / —siempre, en el fondo de todo hay un jardín—» (Orozco, 2013: 454).

3. CONCLUSIONES

Cuando yo era muy chica mi abuela me enseñó
que en el fondo de todo hay un jardín
(Campos, 1999: s. p.)

El punto de partida del presente trabajo fue la concepción del tiempo y el espacio en la obra poética de Olga Orozco. A partir de allí, una de las primeras leyes en develarse fue la multiplicidad de estos y la primera conclusión parcial es que, por extensión, el ser es igualmente plural. Luego, apareció la idea del revés²⁹ de la realidad, entendiendo a esta como sinónimo del mundo sensible u objetivo. De manera que por oposición se obtuvo la primera definición del resto de los mundos o planos. Por otro lado, volviendo al punto cero, paralelamente a la interrogación acerca de ¿cuál es la concepción del tiempo y el espacio en esta obra?, se tenía el presupuesto de que las puertas cumplían un símbolo funcional, con esto, se esperaba que aquellas, además de su aporte semiótico, ejercieran un rol estructural a nivel poético. En primera instancia, aquello se cumplió semánticamente mediante sus posibles estados: abiertas, cerradas, entreabiertas, y, por extensión, a nivel psicológico, es decir, son capaces de generar en el lector la idea de lo material en los planos metafísicos del universo orozquiano —triple función de las puertas: semiótica, semántica, psicológica—. Con lo cual, se llegó a un tercer resultado parcial — el primero fue la multiplicidad, el segundo, el revés—, y el primero generado a partir de la tensión entre la pregunta y el presupuesto iniciales, por tanto, primer nivel de complejidad o, en otras palabras, primera posibilidad de observar este universo sin fragmentarlo. A saber: en la poética de la escritora pampeana se funde la frontera entre lo concreto y lo abstracto. Cabe aclarar que la intención de no escindir el cosmos orozquiano, en este trabajo, es inherente al objetivo de obtener una mirada panorámica del entretejido que hace posible la consistencia acusada por todo lector e investigador que tomó contacto con la voz de Olga Orozco. Finalmente, se considera que es una obra de ingeniería creativa, esta que es capaz de erigir y sostener la dinámica de un verdadero universo temático.

²⁹ «Los primeros comienzos de la reflexión científica fueron derechos a la naturaleza, y buscaron en ella un elemento con que explicarlo todo. Pero pronto el progreso del conocimiento tomó una dirección original, peculiar suya. A la mera expresión sensible, que no pasa de la sensación cualitativa, fue sustituyéndose, poco a poco, una serie de conceptos, de formaciones ideales, que no caen bajo el poder de los sentidos, que no son visibles ni tangibles, y que, sin embargo, tienen la pretensión de expresar el objeto mejor, más exacta, más científicamente que lo que llamamos realidad» (García, 2013: 26).

En otro orden de cosas, no es difícil adivinar que su poesía «es una búsqueda apasionada y esperanzada de respuestas a hondos y desgarradores interrogantes por el destino humano» (Colombo, 1983: 25). Que la apremia el «afán de conocimiento absoluto, la búsqueda del ser y de respuestas a preocupaciones esenciales, la atracción por lo desconocido, el misterio, lo inefable» (Colombo, 1983: 25). Por eso mismo, se ha estimado necesario indagar en los matices —aunque, en general, solo se ha recorrido el principio del camino— que configuran la identidad singular de su poética. Entonces, todo lo anterior dio como resultado una propuesta de etapas compositivas de su poesía completa, según los distintos momentos considerados a partir de la contemplación total, en el sentido de no-fragmentada, de esta. La propuesta se observa ya en el índice de este trabajo y ha sido justificada en y a lo largo de cada una de sus partes, por lo que se cree pertinente presentar, aquí, una síntesis de esta. A saber: se observan dos grandes etapas. La primera, comprendida entre el primer y el quinto poemario, abarca desde 1946 hasta 1977; la segunda incluye desde el séptimo poemario hasta el póstumo y abarca desde 1983 hasta 1999 —aquí, se ha tomado en cuenta el año de muerte de la autora—. Por otro lado, se ha señalado un momento de articulación, entre ambas etapas, atribuido al sexto poemario, publicado en 1979. La consistencia y tendencia motívica es la misma en toda su obra. Ahora bien, tal como señala la definición de articulación, lo que sucede es que se permite movimiento entre las partes. Es decir, se ubica el acento en distintos puntos, elementos, estados, generando dos momentos diferenciados de un trayecto temático único. Por último, al interior de cada etapa se delinean dos subetapas, respectivamente. Etapa I, subetapa I, considerada como la presentación del universo orozquiano: *Desde lejos* (1946), *Las muertes* (1952), *Los juegos peligrosos* (1962). Subetapa II —doce años después del poemario anterior—, se abordan dos componentes individuales: *Museo salvaje* (1974), *Cantos a Berenice* (1977). Articulación, intención de realizar una mirada panorámica del universo, punto de inflexión: *Mutaciones de la realidad* (1979). Etapa II, subetapa I —se considera el cuerpo de esta etapa—, puertas cerradas, retrospectiva, arrepentimiento religioso, obsesión por la cercanía de su muerte, vuelta y refugio en su genealogía e infancia: *La noche a la deriva* (1983), *En el revés del cielo* (1987), *Con esta boca, en este mundo* (1994). Subetapa II: coda, despedida: *Últimos poemas* (póstumo).

A continuación, se llega a un segundo nivel de complejidad. Para ello, resultó necesario dilucidar cuáles eran las cualidades específicas, en el contexto del universo orozquiano, del tiempo, por un lado, y del espacio, por el otro. En el primer caso, se trata de la posibilidad de cancelar la dirección y el sentido de continuidad del tiempo. Es decir:

por un lado, puede retroceder y, por el otro, pasado, presente y porvenir —expresión cara a la autora—, pueden mezclarse e influirse indistintamente. En cuanto al espacio, por su parte, faltaba definir, de manera directa, los planos inherentes al revés de la realidad. En síntesis, son lo invisible, intangible e indecible —el principal de ellos: el plano de la muerte—. Por lo que se abre, aquí, un paréntesis:

Aunque el lenguaje sea su material, la poesía está dotada de atributos estéticos y por lo tanto puede expresar las ideas estéticas inaccesibles a ese lenguaje mismo; en el interior del lenguaje, es lo que permite transmitir lo indecible [...] lo indecible provoca, también en este caso, una sobreabundancia de palabras, un desbordamiento del significante por el significado (Todorov, 1993: 269-272).

Dicho esto, el siguiente paso fue observar la relación entre las dos primeras conclusiones: la multiplicidad y el revés del universo, ¿Cómo conviven? O, mejor dicho, ¿cómo se conjugan? En esta instancia, es necesario aclarar que en el primer término se alude a lo plural, mientras en el segundo, a dos caras de un mismo objeto o sujeto. Pues, por un lado, apareció la idea de unidad del todo, luego, la de no dualidad, finalmente, respecto del sujeto, la del yo-todos:

sucede cuando se tiene un sentido de unidad primordial [...] Todos somos uno. ¿Cómo hago para hablar de mi yo, si mi yo es una cosa circunstancial, es un yo que me corresponde en este momento, y en este aquí absolutamente enajenado de todo lo que me rodea que no es yo? [...] la pregunta es ¿quiénes somos todos? Cuando yo pongo mi yo quiero poner todos (Sefamí, 1996: 105).

Lo cual se ordena del siguiente modo: multiplicidad-unidad del todo —aquí se incluye el yo-todos—; revés-no dualidad. Por fin, he aquí lo que termina de reducir la cantidad de términos que giran en torno a la arquitectura de esta poética: por un lado, el concepto de sustancia, pues, con él, la unidad del todo y la no dualidad se vuelven ley, mientras el revés, lo múltiple e incluso la individualidad son estados que adopta la sustancia tras la caída en el mundo objetivo. Lo cual explica el enajenamiento ontológico con el propio cuerpo, así como con la realidad. «El yo corporal contiene el yo individual. El cuerpo es el signo del hombre, el que le marca amenazadoramente sus carencias y sus límites» (Blanco, 2009: 73). Y, complementariamente, las puertas, ya que, en tanto jueces de la comunicación entre los mundos, los tiempos y los seres, funcionan igualmente a cualquier nivel de complejidad. En esta instancia se puede considerar que hay una idea estética del tiempo y el espacio:

Entendiendo por idea estética la representación de la imaginación que incita a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, *concepto* alguno, y que, por tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible. Fácilmente se ve que esto es lo que corresponde [...]

a una *idea de la razón*, que es, al contrario, un concepto al cual ninguna *intuición* (representación de la imaginación) puede ser adecuada (Kant, 2013: 257-258).

Asimismo, Lergo (2011) ofrece una síntesis completa acerca de la condición del sujeto poético de Orozco:

es un yo doble que aúna contrarios, y también un yo múltiple, parte de la divinidad que ha repartido en nosotros sus pedazos, parte de toda la creación, elemento múltiple conformado por otras muchas vidas, y también alma transmigrada, o renovada en el tiempo a través de múltiples reencarnaciones. Olga Orozco crea un yo que media entre un mundo y el otro, pero el gesto no es solo de su yo, sino que participa también con los demás del camino abierto por él, o recorrido por todos [...] no habla desde su yo personal, sino que, sin abandonar éste, lo convierte en el yo del hombre como humanidad, uno y diverso, temporal e intemporal a la vez (112-117).

Por otra parte, aunque de manera breve, se observa el paralelismo entre su obra en prosa y su obra poética. Ya que para estudiar a Olga Orozco es necesario tener en cuenta que el universo en el que se mueve su poesía es, a su vez, el de toda su obra literaria.

La oscuridad es otro sol (1967) se considera junto con el poemario *Desde lejos* (1946) y los relatos bajo el título *También la luz es un abismo* (1995) una tríada ensamblada y portentosa [...] a nuestro parecer toda la producción de esta autora transita por las mismas galerías y parecidos subterráneos de ese gigantesco templo poético-narrativo que su talento y su sensibilidad supieron levantar (Blanco, 2009: 41).

Finalmente, a modo de idea de proyecto, se presenta un presupuesto para la continuación de este trabajo. Acerca del sujeto poético en Olga Orozco: se pretende pensar al sujeto en tanto su relación con otros —intersubjetividad³⁰— en un universo cuyas nociones de tiempo y espacio se encuentran alteradas. Existe en el universo orozquiano una unidad transustancial entre los seres y, a su vez, existe multiplicidad de acuerdo con sus estados, lo que conduce a pensar que la capacidad para expresar lo indecible corresponde, en el caso de su poesía, a un sujeto poético metafísico. Las diversas formas de este a lo largo del tiempo, como señala Cristina Piña (2010), se pueden rastrear siguiendo las teorías de Fichte, Schelling, Béguin y Nietzsche, quienes proponen la existencia de un yo absoluto, la vinculación entre la naturaleza y el espíritu, una voz-otra que es el alma del mundo y un yo transpersonal, atravesado por las fuerzas cósmicas de lo universal, respectivamente. Por su parte, se considera pertinente reconocer al sujeto

³⁰ Intersubjetividad: «...cuyos sujetos singulares están provistos de sistemas constitutivos que se corresponden y conexionan los unos con los otros» (Husserl, 1996: 170).

poético orozquiano como un yo-todos, yo-intersubjetivo, yo-mónada³¹. En términos de Husserl (1996):

Lo primero ajeno en sí (lo primero ‘no-yo’) es, pues, el otro yo. Y ello posibilita constitutivamente un dominio nuevo e infinito de objetos ajenos, una naturaleza objetiva y, en general, un mundo objetivo, al que pertenecemos los otros todos y yo mismo. Es cosa que se halla en la esencia de esta constitución que se eleva a partir de los otros ‘puros’ (que carecen aún de sentido mundanal) el que los ‘otros’ respecto de mí no queden aislados; que, más bien, se constituya (naturalmente, en la esfera de lo mío propio) una comunidad de yoes —que me incluye a mí mismo— como comunidad de yoes que existen unos con otros y unos para otros; en último término, una comunidad de mónadas, y una tal que constituye (en su intencionalidad mancomunada constituyente) el mundo único e idéntico. En este mundo se presentan luego de nuevo todos los yoes, pero en tanto que objetos del mundo, en apercepción objetivadora, con el sentido de ‘hombres’ o de hombres psicofísicos (169).

Por último, una reflexión de Olga Orozco: «Creo que a través del vocablo que hizo al mundo se fueron creando en distintas napas zonas objetivas y creo también que el poeta que busca más allá busca también más arriba. A medida que asciende desanda el camino que hizo el Verbo y va a llegar al punto de la unidad primera cuando éramos uno con la Divinidad» (Campos, 1999: s. p.). Por ello resulta de interés comprender las particularidades de un sujeto poético³² capaz de atravesar los planos y trascender las fronteras del cuerpo, la realidad y el tiempo.

³¹«Cada una de las sustancias indivisibles, pero de naturaleza distinta, que componen el universo, según el sistema de Leibniz, filósofo y matemático alemán del siglo XVII». (RAE, *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed. [versión 23.2 en línea]).

³² En este punto es necesario aclarar que se intenta definir las líneas a partir de las cuales profundizar en el estudio de la obra poética orozquiana, por tanto, se da por supuesto que los conceptos propuestos se emplean para señalar la singularidad de la autora dentro del contexto en el que se desenvuelve y no para añadir, injustificadamente, terminología al largamente problematizado campo del sujeto poético.

BIBLIOGRAFÍA

1. PRIMARIA

1.1. Libros

- OROZCO, Olga, *La oscuridad es otro sol*, Valencia, Pre-Textos, 1991.
- ___, *También la luz es un abismo*, Buenos Aires, Emecé, 1995.
- ___, *El jardín posible*, Buenos Aires, Ediciones en Danza, 2009.
- ___, *Poesía completa*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora S. A., 2013.
- ___, *La voz de Olga Orozco: poesía en la Residencia*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2003.

1.2. Artículos

- OROZCO, Olga, «Fundaciones de arena», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 409, 1984: 35-40.
- ___, «Oliverio Gironde frente a la nada y lo absoluto», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 335, 1987a: 226-250
- ___, «Catecismo animal», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 445, 1987b: 71-78.
- ___, «Cosas de duendes», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 459, 1988: 87-94.
- ___, «La corona final», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 472, 1989: 49-55.
- ___, «Mujer en su ventana», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 484, 1990: 87-90.
- ___, «Alas bajo la nieve», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 496, 1991: 21-32
- ___, «Jorge Luis Borges en su historia de la eternidad», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505-507, 1992: 119-122.
- ___, «Soltando hilo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 513, 1993: 85-92.
- ___, «Feliz nochebuena», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 539-540, 1995: 117-126.

1.3. Multimedia

- Canal Encuentro. «Olga Orozco: Obra (capítulo completo) – Canal Encuentro». *YouTube*. YouTube, LLC, 3 Nov. 2017. Web. <<https://www.youtube.com/watch?v=ANgi1ihT7As&t=33s>>. 28 Jun. 2019.

2. SECUNDARIA

2.1. Libros

- BLANCO, Diana Irene, *Olga Orozco: la jerarquía de la palabra*, Buenos Aires, Dunken, 2009.
- BRÚ, José (comp.), *Acercamiento a Olga Orozco: Premio Juan Rulfo 1998*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1998.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Ediciones Siruela, 2004.

- COLOMBO, Stella Maris, *Metáfora y cosmovisión en la poesía de Olga Orozco*, Argentina, Cuadernos Aletheia de Investigación y Ensayo, 1983.
- FERNÁNDEZ MORENO, César, *La realidad y los papeles, panorama y muestra de la poesía argentina*, Madrid, Aguilar, 1967.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, *La poesía hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, Anaya, 1991.
- GÓMEZ, Julieta, *Dos textos sobre la poesía de Olga Orozco*, Buenos Aires, Tekne, 1991.
- HUSSERL, Edmund, *Meditaciones cartesianas*, (trad. Gaos, J. y García-Baró, M.), México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1996. Web. <<https://richardfong.files.wordpress.com/2011/02/husserl-edmund-meditaciones-cartesianas-fce-1996.pdf>>. 11 Jun. 2019.
- KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, (trad. pról. y ed. García, M.), Barcelona, Espasa, 2013.
- LEGAZ, María Elena, *La escritura poética de Olga Orozco: una lección de luz*, Buenos Aires, Corregidor, 2010.
- LERGO, Inmaculada (coord.), *Territorios de fuego para una poética*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010.
- PIZARNIK, Alejandra, *Textos selectos*, Buenos Aires, Corregidor, 1999.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. [versión 23.2 en línea], 2014. Web. <<https://dle.rae.es>>. 1 Sep. 2019.
- SANTA BIBLIA, *Antiguo y nuevo testamento*, Utah, EE. UU., La iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días, 2009. Web. <<https://media.ldscdn.org/pdf/lds-scriptures/holy-bible/holy-bible-spa.pdf>>. 5 Jun. 2019.
- SAUTER, Silvia, *Teoría y práctica del proceso creativo: con entrevistas a Ernesto Sábato, Ana María Fagundo, Olga Orozco, María Rosa Lojo, Raúl Zurita y José Watanabe*, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- SEFAMÍ, Jacobo, *De la imaginación poética: conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Alvaro Mutis y José Kozler*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1996.
- TODOROV, Tzvetan, *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1993. Web. <<https://linguisticaydiscursividadsocialunr.files.wordpress.com/2015/04/todorov-teorc2a1as-del-sc2a1mbolo.pdf>>. 28 Jun. 2019.
- TORRES DE PERALTA, Elba, *La poética de Olga Orozco: desdoblamiento de Dios en máscara de todos*, Madrid, Playor, 1987.
- ZULETA, Emilia de, *Espanoles en la Argentina, el exilio literario de 1936*, Buenos Aires, Ediciones Atril, 1999. Web. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/espanoles-en-la-argentina-el-exilio-literario-de-1936--0/>>. 9 Jul. 2019.

ZONANA, G. Y CASTELLINO, M., *Poesía argentina, dos miradas*, Buenos Aires, Corregidor, 2008.

2.2. Artículos, prólogos y capítulos

CAMPOS, Marco Antonio, «Entrevista con Olga Orozco, Nada hay más indefenso que la dicha».

La Jornada Semanal. 31 Ene. 1999: s. p. Web.

<<https://www.jornada.com.mx/1999/01/31/sem-orozco.html>>. 25 Jul. 2019.

CÁRCANO, Enzo, «En busca de la unidad perdida: sobre dos autoficciones poéticas argentinas»,

Perífrasis Revista de Literatura, Teoría y Crítica, 7, 13, 2016: 40-54. Web.

<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/en-busca-de-la-unidad-perdida-sobre-dos-autoficciones-poeticas-argentinas-932296/>>. 14 Jul. 2019.

CHIRINOS, Eduardo, «Olga Orozco en el revés del cielo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 504,

1992: 122-124.

DILLON, Marta. «Olga Orozco X Marta Dillon, La Orozco (Glorias)», *Página 12*. 28 Mayo 1999:

s. p. Web. <<https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-79414-2007-01-23.html>>.

26 de Ago. 2019.

ESCAJA, Tina, «La posible aproximación a lo indecible: metafísica del deseo en la poesía de Olga

Orozco», *Hispanic Journal*, 19, 1, 1998: 33-47. Web.

<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3380665>>. 20 Jun. 2019.

FOUCAULT, Michel, «Michel Foucault ¿Qué es un autor?», París, *Littoral*, 9, 1983: 51-82. Web.

<<https://azofra.files.wordpress.com/2012/11/que-es-un-autor-michel-foucault.pdf>>. 25

Jul. 2019.

GARCÍA, Manuel, «Prólogo. La estética de Kant», en Immanuel Kant, *Crítica del juicio*,

Barcelona, Espasa, 2013: 17-71.

KAMENSZAIN, Tamara, «Prólogo», en Olga Orozco, *Poesía completa*, Buenos Aires, Adriana

Hidalgo Editora, 2013: 7-18.

LERGO, Inmaculada, «Presentación», en Inmaculada Lergo (coord.), *Territorios de fuego para*

una poética, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010a.

___, «Decir lo indecible. Olga Orozco o la revelación a través de la palabra», en Inmaculada

Lergo (coord.), *Territorios de fuego para una poética*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010b.

___, «Un rehén en las tinieblas: visión del cuerpo en *Museo Salvaje* de Olga Orozco», en Ramírez

Almazán, Dolores (ed.). *In corpore dominae. Cuerpos escritos/Cuerpos proscritos*. Sevilla, ARCiBEL, 2011, pp. 113-145.

- MILLARES, Selena, «Olga Orozco, peregrina de la muerte», en Inmaculada Lergo (coord.), *Territorios de fuego para una poética*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010.
- _____, «Olga Orozco y Alejandra Pizarnik: poesía y videncia», *Revista de Lengua y Literatura*, 36, 2013: 47-55. Web. <<http://170.210.83.53/htdoc/revele/index.php/letras/article/view/98/96>>. 25 Jul. 2019.
- MOSCONA, Myriam, «Entrevista con Olga Orozco, La puerta que no abriste», *La Jornada Semanal*, 29 Ago 1999: s. p. Web. <<https://www.jornada.com.mx/1999/08/29/sem-myriam.html>>. 25 Jul. 2019.
- NAVARRO, Marianela, «El oculto territorio de Olga Orozco», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 597, 2000: 129-131.
- PIÑA, Cristina, «El descentramiento del sujeto en la poesía de Olga Orozco», en Inmaculada Lergo (coord.), *Territorios de fuego para una poética*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010.
- RAMÓN, Esther, «Las puertas en el muro», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 745-746, 2012: 172-175. Web. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/puertas-en-el-muro/>>. 26 Ago. 2019.
- SALAZAR, Anibal, «Olga Orozco y la generación neorromántica del 40. Una revisión crítica», en Inmaculada Lergo (coord.), *Territorios de fuego para una poética*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010.
- SIRIMARCO, M. C. y ROQUE-PITT, H., «Primera antología española de Olga Orozco», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 445, 1987: 65-70.
- TOLA, F. y DRAGONETTI, C., «El vedismo. Los Vedas. Lo uno como origen de todo. El orden cósmico», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, 39, 2003: 217-241. Web. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-vedismo-los-vedas-lo-uno-como-origen-de-todo-el-orden-csmico-0/>>. 29 Ago. 2019.
- ZONANA, Víctor Gustavo, «Hacia la definición de los rasgos de estilo. El desarrollo expresivo de Olga Orozco entre 1938 y 1946», en Inmaculada Lergo (coord.), *Territorios de fuego para una poética*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010.

2.3. Multimedia

- Canal Encuentro. «Memoria iluminada: Alejandra Pizarnik (Olga Orozco, su madre literaria) – Canal Encuentro HD». *YouTube*. YouTube, LLC, 6 feb 2015. Web. <<https://www.youtube.com/watch?v=Ts4VxdVMmy4>>. 25 Ago 2019.