



HAL
open science

El muro y la brecha: umbral(es) sagrado(os) en la voz última de Olga Orozco (1979-1999)

Héctor Calderón Mediavilla

► **To cite this version:**

Héctor Calderón Mediavilla. El muro y la brecha: umbral(es) sagrado(os) en la voz última de Olga Orozco (1979-1999). Linguistics. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II; Universidad de Castilla-La Mancha, 2022. Español. NNT : 2022TOU20060 . tel-04009994

HAL Id: tel-04009994

<https://theses.hal.science/tel-04009994>

Submitted on 1 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE

**En vue de l'obtention du
DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE**

Délivré par l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès

Cotutelle internationale: Universidad de Castilla La Mancha

**Présentée et soutenue par
HECTOR CALDERON MEDIAVILLA**

Le 30 septembre 2022

**Le mur et la brèche: seuil(s) sacré(s) dans la voix d'Olga Orozco
(1979-1999)**

Ecole doctorale : **ALLPHA - Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication**

Spécialité : **Etudes Hispaniques et Hispano-américaines**

Unité de recherche :

FRAMESPA- France, Amériques, Espagne-Sociétés, pouvoirs, acteurs

Thèse dirigée par

Modesta SUAREZ et Angel Luis LUJAN ATIENZA

Jury

M. Enrique FOFFANI, Rapporteur

Mme Gema ARETA MARIGÓ, Rapporteur

M. Serge PEY, Examineur

M. Matías BARCHINO PÉREZ, Examineur

Mme Gaëlle HOURDIN, Examinatrice

Mme Modesta SUAREZ, Directrice de thèse

M. Ángel LUJÁN ATIENZA, Co-directeur de thèse



THÈSE

**En vue de l'obtention du
DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE**

Délivré par l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès

Cotutelle internationale: Universidad de Castilla La Mancha

**Présentée et soutenue par
HECTOR CALDERON MEDIAVILLA**

Le 30 septembre 2022

**Le mur et la brèche: seuil(s) sacré(s) dans la voix d'Olga Orozco
(1979-1999)**

Ecole doctorale : **ALLPHA - Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication**

Spécialité : **Etudes Hispaniques et Hispano-américaines**

Unité de recherche :

FRAMESPA- France, Amériques, Espagne-Sociétés, pouvoirs, acteurs

Thèse dirigée par

Modesta SUAREZ et Angel Luis LUJAN ATIENZA

Jury

M. Enrique FOFFANI, Rapporteur

Mme Gema ARETA MARIGÓ, Rapporteur

M. Serge PEY, Examineur

M. Matías BARCHINO PÉREZ, Examineur

Mme Gaëlle HOURDIN, Examinatrice

Mme Modesta SUAREZ, Directrice de thèse

M. Ángel LUJÁN ATIENZA, Co-directeur de thèse

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi más sentido agradecimiento a todas aquellas personas que de una manera u otra han colaborado en la construcción de esta tesis y especialmente a mis dos directores, Modesta Suárez y Ángel Luis Luján Atienza, por su escucha, consejos y benevolencia. Quisiera hacer extensiva mi gratitud a los investigadores de FRAMESPA-UMR 5136 y al Instituto de las Américas, sin cuyo apoyo material la escritura de esta tesis hubiera sido infinitamente más complicada.

A mis padres y hermana, por su cariño incondicional, también a familiares y amigos.

Y, sobre todo, a Emilie y a Diego, que tienen *intelecto de amor*.

¡Sea, vayamos al Istmo!

Friedrich Hölderlin. *Pan y vino*.

Todo ángel es terrible.

Rainer M. Rilke. *Elegías de Duino*.

...y sí dije sí quiero Sí.

James Joyce. *Ulises*.

Introducción.....	15
I. Lo sagrado en la obra de Olga Orozco.....	27
A. La brecha.....	35
1. La brecha de la caída: el dualismo gnóstico.....	36
2. La brecha del inconsciente: el surrealismo	49
3. Incidir en la brecha: la operación crítica	53
B. Lecturas y fracturas	58
1. Tradición.....	60
2. Memoria y mito.....	64
3. Historicidad y estilo.....	66
C. Secularización, apertura hermenéutica y desaparición	68
1. Sobre la necesidad de un absoluto	73
2. ¿Adueñarse de la propia voz o desaparecerla?	79
D. Eternidad ideal e historicidad arqueológica	86
1. Espesor y estratificación de las discursividades sagradas	88
a) <i>El laberinto discursivo</i>	88
b) <i>Arqueología y símbolos</i>	93
c) <i>La arqueología sagrada</i>	97
2. El individuo como referencia	102
3. Idealismo e individuación del sujeto artístico	110
a) <i>Del sustancialismo a la ontogénesis</i>	114
b) <i>Metaestabilidad y ruina</i>	121
II. Desenmascarar el fundamento	125
A. El restablecimiento de la piel.....	127
1. La rosa de nadie	128

a)	<i>La realidad del lenguaje racional</i>	130
b)	<i>La piel y sus reflejos</i>	134
c)	<i>Carne sin atavíos</i>	136
2.	El modelado de la piel	140
a)	<i>Al acecho de una forma</i>	142
b)	<i>Una cicatriz de lo actual y de lo virtual</i>	147
c)	<i>La piel y las incrustaciones individuales</i>	150
3.	La difícil incorporación carnal.....	155
a)	<i>Cultivar y absorber el deseo</i>	158
b)	<i>Devenir-animal</i>	161
c)	<i>Cuerpos-perspectiva</i>	164
4.	Telones, doseles, membranas	171
a)	<i>Mediación arrasada</i>	174
b)	<i>La soga</i>	176
c)	<i>Preservar las superficies relacionantes</i>	180
B.	Lo sagrado y la individuación.....	186
1.	Ecología de lo sagrado, lo sagrado como ecología.....	187
a)	<i>Zoo-poética</i>	188
b)	<i>Un pacto precario</i>	191
c)	<i>El envío</i>	195
2.	Creación sacrificial.....	199
a)	<i>Sacrificio y comunidad</i>	205
b)	<i>La comunión en lo imposible</i>	210
c)	<i>Encarnación</i>	215
3.	El sacrificio: un crimen victimario	219
a)	<i>Vampirización</i>	224
b)	<i>Profanación</i>	231
c)	<i>Saqueo</i>	235
III.	<i>Liberar la Imaginación</i>.....	241
A.	La <i>Stimmung</i>	242
1.	Melancolía y <i>Stimmung</i>	244

2.	Entonamiento de la <i>Stimmung</i>	248
3.	La voz faltada	252
B.	La facultad imaginante	260
1.	Una potencia sin nombre	261
2.	Sensaciones y condensaciones	268
3.	Aura y huella sintomática	273
	a) <i>El síntoma y el aura</i>	273
	b) <i>La figura aurática, figura sintomática</i>	275
	c) <i>La huella profanada</i>	279
	d) <i>El síntoma es profético, la profecía es sintomática</i>	283
C.	Remember a Dionisos	286
1.	Sintomatología y discursividad órfica	287
2.	La carnicería	293
	a) <i>Sondear la imagen, fondear en la carne</i>	293
	b) <i>Grafía cinematográfica</i>	295
	c) <i>Rostro del intervalo</i>	299
3.	Montar, desmontar, remontar	302
D.	Máquinas y cristales poéticos	309
1.	Acoplamiento maquinístico	313
2.	Cristalización	318
	a) <i>Calcificar el afecto</i>	319
	b) <i>Cristales oníricos</i>	325
	c) <i>Flores vitriadas</i>	330
<i>IV. Convertir el dictado celeste</i>		337
A.	De un silencio a otro	339
1.	Clamor desierto	340
	a) <i>Consultar el desierto blanco</i>	342
	b) <i>La revelación del Escriba</i>	347
	c) <i>La cosa del pensamiento</i>	349
	d) <i>Pensar el molde</i>	352

2.	Construir derrumbes	357
3.	El revés del canto	365
4.	Sacrificio, colonización y ecología.....	374
5.	Desencanto y contrapalabra.....	385
B.	(Re)anudaciones: estrategias de modelización vocálica	396
1.	Reanudaciones del mito.....	397
	a) <i>Teseo, Ariadna y el minotauro</i>	398
	b) <i>El sudario de Penélope</i>	404
2.	La técnica de las reanudaciones.....	409
	a) <i>Una perspectiva fonética</i>	413
	b) <i>Alrededor de lo sintáctico</i>	417
	c) <i>Reanudaciones paronomásticas</i>	421
	d) <i>Reflexiones en torno a la métrica</i>	422
	e) <i>Visiones etimológicas</i>	428
	f) <i>Cardados enunciativos</i>	433
3.	El nudo o la palabra acreditada	435
C.	La manera del cielo	450
1.	Ser canto.....	452
	a) <i>Un cantar de maneras</i>	453
	b) <i>Manos a las ruinas</i>	458
	c) <i>Maneras intranscendentes</i>	461
2.	El narrador de la tradición	466
	a) <i>Narración fosilizada</i>	469
	b) <i>¿Qué narra la estría-Olga Orozco?</i>	477
3.	Ver la medialidad por transparencia	481
V.	<i>Cuidar de la muerte</i>.....	491
A.	La comedia tradicional	499
1.	La <i>siha</i> oscura.....	505
2.	El basural tradicional.....	513
3.	El retorno de la tradición como castigo.....	520

4.	La regresión y la cura	527
	a) <i>Dar brillo a los olvidados</i>	531
	b) <i>Nadar muerte arriba</i>	534
5.	La mendiga y la tradición.....	538
6.	Tradición bárbara.....	545
	a) <i>La prédica de Job</i>	546
	b) <i>Mala dicción</i>	548
	c) <i>Por la desgarradura, el regreso</i>	551
B. La redención de la tradición		558
1.	Una ventana con vistas	560
	a) <i>La noche abrasada</i>	562
	b) <i>La ventana de los condenados</i>	565
	c) <i>Mesianismo hermenéutico</i>	567
2.	La regeneración del baldío	571
	a) <i>Primavera cruel</i>	572
	b) <i>La ceniza esperanzada</i>	583
	c) <i>Mirar solar</i>	592
C. La esperanza y los nombres.....		596
1.	En el jardín de la espera.....	598
2.	Nombres dados.....	610
	a) <i>La suerte de los nombres</i>	612
	b) <i>El recuento final o los ojos de Beatriz</i>	621
<i>Conclusiones puntuales</i>.....		629
<i>Bibliografía</i>.....		637

INTRODUCCIÓN

Es inherente a la forma del ensayo su propia relativización: el ensayo tiene que estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier momento. El ensayo piensa discontinuamente, como la realidad es discontinua, y encuentra su unidad a través de las rupturas, no intentando tajarlas.

Theodor W. Adorno. "El ensayo como forma". In *Notas de literatura*.

I.

Si por fortuna el lector decidiese acercarse a la entrada de *Con esta boca, en este mundo*¹ (1994), poemario que en más de un sentido signa el abocamiento en el silencio mortal de la voz de Olga Orozco (Toay, 1920-Buenos Aires, 1999), este habrá de toparse brutalmente con la siguiente sentencia, situada en su pórtico: "No te pronunciaré jamás, verbo sagrado"². Y a continuación, si todavía se atreviera a aproximar un poco más el centro de ese espacio textual, aunque escondido es posible que descubriera grabado allí un emblema poético en donde se registra: "igual que las mendigas destempladas de los basurales"³. Lo llamativo de este epigrama alegórico⁴ es que representa el quehacer practicado en aquel emplazamiento, toda vez que la verbalización sagrada hubo aparecido, según decíamos, como algo imposible. Por ello, presumimos, tendría especial relevancia para la comprensión de esas páginas, y aun de toda la obra orozquiana, aclarar en qué pudiera consistir esa particular praxis poética que, tras el ocaso de la tónica sacra, lleva a examinar los basurales en busca de alimento.

¹ Olga Orozco. *Con esta boca, en este mundo*. In Olga Orozco, Ana Becció y Tamara Kamenszain. *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013, p. 317-388.

² Olga Orozco. "Con esta boca, en este mundo". In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 318.

³ Olga Orozco. "Se levanta en la noche y anda". In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 410-412.

⁴ En adelante, cuando calificamos un poema de emblema lo haremos teniendo en mientes la definición que de esa palabra inventada por Alciato hace Mario Praz en sus *Estudios de emblemática*. Y si según prescribe este crítico, los emblemas son "representaciones" que ilustran un concepto, para nosotros el título poético, a la inversa, funcionará como resumen aforístico o epigramático de lo formalizado por el poema. Del mismo modo que el barroco ponía al pie de sus empresas conceptos para comprender la moralidad que allí se encerraba, pensamos que los títulos orozquianos serían resúmenes pedagógicos del contenido que sus poemas despliegan emblemáticamente. Mario Praz. *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática*. Madrid: Siruela, 1989.

Que una voz moderna —como sucede ser la de Olga Orozco— notifique el devenir desacralizado en el que moramos no es algo novedoso, pero sí lo es, en cambio, el hecho de que ese devenir se haya convertido en un basural necesitado de regulación y de cuidado. No solo en la osadía con la que acata un destino vulgar y ásperamente humano, sino sobre todo en ese gesto mendicante de recolección y redención de los desperdicios sagrados, habrían de mesurarse entonces las posibilidades —éticas, políticas, estéticas— de esta poesía, por cierto, desatendidas hasta ahora. Creemos que en la distancia que transcurre de un punto —la negación de lo sagrado— al otro —su cuidado ruinoso— la obra vocálica de Olga Orozco estaría fundamentando una dicción alternativa para la Modernidad: una *manera*⁵ discursiva dedicada a la modulación ecológica del medio, antes sagrado y ahora damnificado por la expansión de la metafísica técnico-racional. El propósito de lo que aquí se introduce es ilustrar la trayectoria poética que explica ese cambio de paradigma epistémico.

II.

De lo dicho se colegirá la calidad paradójica de nuestra investigación, a horcajadas entre la indagación del fenómeno sagrado y el comentario poético. Ni monografía de la artista, ni reflexión filosófica que tiene al poema por pretexto, nuestro trabajo explorará un paradigma de conocimiento, el eco-lógico, alternativo al racional.

El hecho de que nuestra tesis esté completamente orientada a la liberación de la palabra esperanzada que aloja la obra de Olga Orozco justificaría, por otro lado, nuestras elecciones formales o metodológicas. Dada la primera de ellas, producir una contextualización histórico-literaria en la que insertar a la voz de Olga Orozco no será para nosotros una etapa obligada que precediera al análisis textual. A nuestro modo de ver, operar de tal manera supondría incurrir en la más grave de las idealizaciones, aquella que obliga a recortar la continuidad del medio bajo esquematismos artificiales —nación, época, disciplina... etc.—, haciendo así de la voz individual un producto (lógico) de lo ya manifestado.

En su lugar, desde los propios textos y aceptando caer en la confusión, desearíamos inmiscuirnos en aquellos huecos de la tradición donde aún no imperan las identidades parcelarias. Por aquellas *brechas* que dan hacia su afuera, la tradición, lógicamente recortada por *muros* separadores, dejaría entrever una suerte de *recinto comunitario* sobre el que no rigen las reglamentaciones artificiales, ni todas esas demarcaciones patrimoniales tendentes a crear propietarios del “saber”. La tradición, en el sitio en que nosotros desearíamos operar, es todavía

⁵ A menos que se especifique lo contrario, las palabras en bastardilla serán, como en este caso, elección estilística nuestra.

un horizonte abierto al que le faltan las guías o los nombres; su sentido, de tenerlo, aparece en el punto de llegada, no en el momento de salida.

Si la esperanza es precisamente aquello que, por ser virtual o informe, todavía no ha sido presentado, sino que a lo más permanece a la espera de serlo, convendrá el lector que nada de lo ya *dado tradicionalmente* puede servir para despejar una vía a la esperanza. Muy al contrario, aquello que ya ha sucedido —la tradición consensuada— no hace más que molestar el paso esperanzado. La presencia de las formas tradicionales incomoda por ello la visualización de lo que está detrás, el verdadero escenario viviente.

Las páginas de esta tesis quisieran imaginar ese espacio impensable. Y puesto que en esencia esa palabra adjetiva aquello que solo puede pensarse desde sí mismo, para allegar lo impensable es necesario, primero, interrogar y criticar lo que ya ha sido pensado, así como los modos de pensamiento que limitan y coartan la libertad de acceder a lo desconocido.

El método de conocimiento al que recurriremos puede llamarse también indiciario. En *Mitos, emblemas, indicios*, el historiador Carlo Ginzburg da noticia al lector de ese modelo epistemológico que ambicionaba elaborar un saber acerca de las cosas ocultas a base de reunir elementos *poco apreciados o inadvertidos*⁶. Si vamos a la constitución de ese paradigma, (re)aparecido de manera dispersa a finales del siglo XIX, notamos su emergencia alrededor de algunos escritos más o menos interconectados, entre los que destacan una serie de artículos sobre pintura italiana publicados en la revista alemana *Zeitschrift für bildende Kunst*. Los firmaba un desconocido estudioso ruso, Iván Lermolieff; el traductor al alemán era un no menos desconocido Johannes Schwarze, pero en realidad su paternidad correspondía al médico italiano Giovanni Morelli, nombre del que Johannes Schwarze era un calco, y Lermolieff el anagrama.

¿En qué consistía ese método, aplicado a la distinción de los cuadros originales y de las copias? A la hora de hacer una atribución, los especialistas decimonónicos basaban los rasgos distintivos de un autor en la emergencia de *las características más evidentes*, las cuales eran, por ese mismo motivo, con mayor probabilidad susceptibles de una imitación epigonal. Por el contrario, Morelli entendía que era más oportuno examinar *los detalles menos trascendentes*, y menos influidos por las características de la escuela a la que el pintor pertenecía. En efecto, el paradigma morelliano postulaba que los *marginalia* eran reveladores porque constituían los momentos en los que el control del artista, vinculado con la tradición, se relajaba, y cedía su lugar a impulsos puramente individuales. Así fue como aquel médico, luego devenido senador del Reino de Italia, revolucionó las autorías catalogadas en las pinacotecas europeas: fijándose en los lóbulos de las orejas, en las uñas o en la forma de los dedos de las manos y de los pies.

⁶ Carlo Ginzburg. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa, 2008 [2ª ed.].

El método indiciario recopila *vestigios* y con ellos diagnostica la presencia de un objeto que todavía permanece ausente. Así lo hacía también, ya en época arcaica, aquel en cuyo gesto ha de buscarse el origen de nuestro paradigma: el cazador. Lo que caracteriza al saber cinagético es su capacidad de remontarse desde datos empíricos aparentemente secundarios a una realidad compleja, no experimentada en forma directa. De ahí que, como argumenta Ginzburg en su libro, el cazador fuese el primero en contar una historia, porque era el único que se hallaba en condiciones de interpretar, en los signos mudos dejados por la presa, una serie coherente de acontecimientos. Con la disposición acertada de esos indicios, el cazador reconstruía una secuencia narrativa cuyo objetivo principal era descubrir la imagen del objeto evadido.

Como cazadores, también nosotros vamos a la zaga de la voz orozquiana, tras de su palabra esperanzada, la cual avanza acallada por las estribaciones del poema. Aunque a esta no se la encuentre por ninguna parte, de la huida quedarían sus huellas: los símbolos lingüísticos. Tanteando la positividad de esos materiales, pues, querríamos elaborar una narración o, si se prefiere, iluminar con un agrupamiento de indicios el rastro dejado por aquella. Para ello nos basamos en un saber concreto, el propiciado por la experiencia del texto. Sin abstracciones totalizantes ni regularidades panorámicas, sino dirigiendo la atención hacia esas minúsculas huellas que son las palabras y los poemas. La voz del lector que somos sería, en esa tesitura, como la del cazador; con nuestra energía vocálica efectivamente reanimamos las pruebas, las hacemos significar.

Cuenta Ginzburg que el mismo uso metafórico que aplicaba el cazador al descifrado del rastro animal era utilizado por los adivinos mesopotámicos para predecir el comportamiento de los dioses mediante las señales dejadas en los astros. Más tarde, en Grecia, la medicina hipocrática también definió sus métodos reflexionando sobre otro tipo de huellas, las evidenciadas por el síntoma o *semejon*. Los practicantes hipocráticos creían que la enfermedad era siempre individual y concreta y que por lo tanto solo observando atentamente y registrando con minuciosidad los síntomas era posible elaborar “historias” precisas. La enfermedad, como el dios, no existía, para aquellos médicos, más allá de su manifestación indiciaria.

El paradigma al que nosotros recurriremos será asimismo sintomático y tendrá por anclaje, como decíamos, a las palabras, síntomas manifestados por la voz; esta última, por su parte, sería como la enfermedad, naturalmente sin manifestación formal antes de la actualización en un cuerpo. Sin perder de vista ese dato, nos hemos esforzado en dar relevancia a la forma material: recurriendo tanto a la deconstrucción etimológica como a la morfológica, nuestro trabajo con las palabras — las de la autora, las de nuestro discurso— quisiera reflotar a la superficie toda la información que los usos impuestos o adquiridos han ocultado, cuando no decidida y conscientemente obliterado. Gracias a la materialidad de las palabras y de los textos —síntomas que exponen un profundo

dolor— estaríamos en condiciones de saber en qué inmediaciones se encuentra enclaustrada la esperanza vocalizada por Olga Orozco. Porque la esperanza, a diferencia de la lógica, no camina recto. De las contorsiones necesarias para perseguir a la esperanza de Olga Orozco nace la forma des-quiciada de esta tesis, su fragmentación.

Como bien matiza Ginzburg, la interpretación de las huellas exige por demás un saber intuitivo. Para el cazador, las huellas están dispersas y no presentan *a priori* ninguna familiaridad entre ellas. La coherencia, si coherencia hubiera, la funda el gesto que las escruta, la mirada que las relaciona. Apoyada por lo tanto en la afectividad —en la facultad de apropiarse emotivamente las señales—, la pericia del cazador tiene como correlato una experiencia *particular* del lugar en el que opera. El medio, para cada cazador, no significa lo mismo y cada cual retiene sus pistas: las hojas moteadas, las marcas en la nieve o el musgo sobre las piedras. De manera que el cazador jamás puede aspirar a producir un saber universal, pues lo que él sabe solo tiene sentido en ese instante preciso en el que su pensamiento —y solo el suyo— está involucrado. Toda la historia del cazador, la consciente —lo que sabe— y la inconsciente —lo que no sabe saber— entran ahí en juego.

Similar a la del cazador, nuestra relación con el medio es eminentemente personal. Y al igual que aquel, nosotros no nos arrogamos ninguna objetividad en esta “cacería”. A la inversa, nuestra visión, nuestro tacto y nuestro olfato están intrínsecamente condicionados por la posición que ocupamos en esa geografía tan difusa. Y si con todo pudiera ser que alguien estuviese tentado de acusarnos de solipsismo por habernos acomodado la obra de la autora según nuestras propias y antojadizas disposiciones, nosotros no lo negamos, y aún más, damos por buena esa acusación. Porque estas páginas quisieran ser la traducción de una experiencia lectora en todo punto singular. En ellas, si algo debiera aparecer reflejado, es el encuentro de dos historicidades que se afrontan: la del lector, la de la obra. Esa es la razón por la cual la indagación iniciada en estas líneas no se agota en ellas y ha de ser continuada, en cada lectura, por los demás. Porque entre las huellas aquí recuperadas hay vacíos, obstáculos e incompatibilidades que, si son solventados por nuestra intuición primero, también han de serlo, después, por la de otros lectores. Estos últimos deben, según su personal experiencia, resolver a su guisa los desafíos. En ningún caso sería lícito, así las cosas, que reclamásemos dominio sobre estas páginas ya que ellas invitan antes a participar de un proceso de formalización gnoseológico, que a recibir un saber formalizado.

“A aquel que interpreta —en lugar de tomar lo que encuentra y clasificarlo— se le atribuye la mirada de una inteligencia débil, mal encaminada y llena de preocupaciones que ve cosas interpretables allí donde no hay nada⁷”. Así lamentaba Adorno, en un artículo que bien pudiera hacer innecesarias todas estas líneas, la censura que la tradición del pensamiento positivista

⁷ Theodor W. Adorno. “El ensayo como forma”, p. 2. In *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962, p. 11-36.

reservaba a la intuición. Y sin arredrarse, acto seguido se oponía a ella encomiando la práctica ensayística, *fundamentada en la reparación* de lo disgregado por sobre la abstracción y los invariables conceptos. Con ese gesto de amor hacia los individuos, el ensayista, dice el autor, mantendría viva la experiencia espiritual, de suyo abierta o informe. Y porque sus conceptos reciben la luz, como alega el propio Adorno, “de un término *ad quem* que a él mismo le permanece oculto y no de un término *a quo* manifiesto” la práctica del ensayista expresaría “la intención utópica⁸” del ser, esto es, aquello hacia lo que este tiende, pero que no ha encontrado todavía dónde encarnar. Esa intención define para nosotros la “esperanza”.

El poema, el ensayo, son formas utópicas; no así una tesis universitaria. Nosotros pensamos que esta difícilmente puede expresar la im-previsibilidad de la venida óptica; no, a menos que se contradigan sus presupuestos formales. La elección de esos presupuestos en demérito de otros es por lo demás política y prescribe un paradigma de conocimiento, aquel que presta su atención solamente a lo ya dado, condenando con ello a la repetición de la tradición del pensamiento⁹.

Por dejar de lado lo afectivo o inconsciente, lo virtual y lo particular —señas de identidad de lo vivo—, ese paradigma epistémico no puede, una y otra vez, sino repescar en su indagación aquello que ya ha sido previamente detenido o inmovilizado, definitivamente muerto. Por ese motivo, sin miedo a que nuestra investigación sea juzgada, en los términos de Adorno, como “debilidad desatinada” nosotros diremos que toda ella es un vasto ensayo de interpretación, sin mayor crédito que el amor a los indicios y una firme voluntad constructiva. El grado de fundamentación del mismo —o si los indicios *indican* hacia pistas de un ser aún vivo— es lo que debiera medir su justicia.

III.

Antes de comenzar nuestra lectura, nos gustaría notificar que todas las referencias del *corpus* remitirán a la edición de la *Poesía completa* de la autora, puesta al cuidado de Ana Becció y publicada por Adriana Hidalgo en Argentina, con prólogo de Tamara Kamenzsain. Los volúmenes seleccionados son cuatro y, si nos atenemos a las fechas de publicación, cubren casi dos décadas de escritura poética. El primero de ellos, *Mutaciones de la realidad* vio la luz por primera vez en 1979, bajo el sello de la editorial Sudamericana de Buenos Aires. De él, se ha dicho que signa una escala de recentramiento subjetivo, algo que no deja de ser cierto si se compara con *Las muertas* (1952) o *Los juegos peligrosos* (1962), poemario este último que ha determinado durante largo tiempo la suerte

⁸ *Ídem*, p. 9.

⁹ Razón por la cual celebramos y agradecemos, de entrada, la libertad concedida por nuestros directores, quienes han demostrado benevolencia cada vez que nosotros hemos intentado pervertir o acomodarnos las exigencias formales de la tesis.

reservada por la crítica al conjunto de la obra orozquiana. A *Mutaciones de la realidad* lo sucedió *La noche a la deriva*, editado en México por el Fondo de Cultura Económica, en 1983. Este sea tal vez el libro más enigmático de Olga Orozco, tanto por las circunstancias que rodean su escritura como por las imágenes que allí se suscitan. Para nosotros, destacaría también por ser el ejemplar más próximo a los usos cinematográficos, de cuya importancia en la obra de la poeta quedaría pendiente un estudio.

De nuevo con el auspicio de la editorial Sudamericana de Buenos Aires, aparece en 1987 *En el revés del cielo*, un extenso *opus* compuesto por 27 poemas donde vuelven a darse cita las obsesiones y las pasiones de la autora: el silencio, la relación con el pasado o el sentimiento de escisión son solo algunos de los temas que ocupan a la voz de Olga Orozco en ese lugar. Por último, nos hemos ocupado de *Con esta boca, en este mundo*, obra publicada en 1994. Todos los poemarios, sin distinción, se caracterizan por integrar poemas de largo aliento, estructurados en versos heterométricos de apariencia versolibrista, pero regulares en sus unidades mínimas.

El lector advertirá que no se han tratado aquí los *Últimos poemas*, coleccionados póstumamente para aquella edición. Aunque no llegaran a conformar un poemario en vida de la autora, ese hecho no resta calidad a los fragmentos. El hecho de que no hayan sido abordados radica en nuestra presunción de que un análisis de los mismos no hubiera abierto puertas de interpretación suplementarias a lo que aquí se comunicará.

IV.

A la hora de analizar los poemarios, elegiremos en la medida de lo posible un desarrollo que respete el ritmo de las publicaciones editoriales, es decir que nuestra investigación comenzará con *Mutaciones de la realidad* y encontrará su clausura en *Con esta boca, en este mundo*. Después de la diatriba lanzada anteriormente contra las idealizaciones lógicas, proceder de este modo pudiera aparecer contradictorio. Objetaremos sin embargo que, obrando así, daremos relevancia a una evolución que nos parece en todo punto coherente: esta, por otro lado, es vocálica y no cronológica. De la voz de Olga Orozco, presumiremos que cada poemario es algo así como el resultado orgánico de los precedentes, de manera que, uno tras otro, esos compendios ilustran una historia de adecuación ética. Así como cualquier individuo presenta en sus características físicas actuales los condicionamientos genéticos traspasados de sus antepasados, así también los volúmenes de Olga Orozco permiten leer, en la incorporación a la obra presente de resoluciones pasadas, un devenir de adaptación formal.

Por encima de concomitancias de cualquier índole entre los poemarios, es ese arreglo vocálico, en el que por cierto se vislumbra su historicidad, lo que querríamos dar a ver. Ya que, para nosotros,

la novedad de una voz estriba en la asimilación de las problemáticas que la precedieron. Así pues, deambulando con la voz de Olga Orozco de un punto a otro, examinaremos de cerca en sus huellas materiales, y al modo en que se escrutaría la osamenta de un animal o el tallo de una planta, el pasado que esta afirma como *origen*, el presente que formaliza como *destino* y el futuro que proyecta como *esperanza*.

El pasado

La mayor parte de la crítica orozquiana ha destacado que la voz de Olga Orozco se origina alrededor del ámbito de lo sagrado. Nuestra argumentación toma inicio en el apartado I con el deslinde de esos postulados, para enseguida hacer notar una serie de deficiencias teóricas que a nuestro juicio impedirían la completa inteligencia de la obra. La primera y más importante es el binarismo ideal en el que demasiado a menudo incurre el campo académico al aprehender la noción de “absoluto”. La producción científica, impregnada de idealismo, observa la experiencia absoluta como algo ajeno al tiempo histórico, en tanto que reservada en un retiro mítico. De ello resulta la segunda deficiencia, a saber, una completa ausencia de problematización temporal cuando se trata de estudiar la tradición sagrada: esa sería, presumiblemente, la razón por la que los trabajos cotejados hipostasian —veneran— idealizaciones ajenas a la degradación, al cambio o a la controversia, como si los productos humanos no fuesen tributarios de una historicidad. Convocando pues el método arqueológico, practicado entre otros por Michel Foucault y por Giorgio Agamben, pretendemos en un momento inicial criticar a la crítica, ya que por nuestra parte entendemos que los discursos —y el discurso sagrado eminentemente— sufren modificaciones a lo largo del tiempo. La obra de Olga Orozco no puede ser interpretada sin atender a esa variabilidad.

En efecto, se habría pasado por alto hasta qué punto una tradición eternamente inmóvil, como aquella defendida por la crítica, condena al individuo a un destino ya jugado de antemano. ¿Qué novedad podría destinar y presentar históricamente la voz de Olga Orozco si se limitase simplemente a re-producir el pasado manifestado? En otro lugar tiene que hospedarse la posibilidad que aquella actualiza.

En ese orden de cosas, conjeturamos que la producción de la poeta argentina debería ser encuadrada en el progresivo desgaste de la metafísica significante, cuya desarticulación tiene un impacto decisivo en los poemas de nuestro *corpus*. La elección que hemos aplicado no ha sido azarosa y está determinada, en ese sentido, por la evolución que despliega la singladura poética, dirigida —esa es nuestra hipótesis— hacia una palabra cada vez más y mejor fundada sobre sí misma. Dada esa condicionalidad, el lugar de salida de nuestra interpretación no podía ser sino

Mutaciones de la realidad (1979), volumen que a nuestro entender rompería definitivamente con las viejas aspiraciones totalizantes. En virtud de ello, consideramos adecuado, una vez entrados de lleno en el análisis textual en el apartado II, pasearnos por ese conjunto armados con el simbologema de la máscara nietzscheana; con él aspiramos a postular, acompañando a la voz, la naturaleza falsaria de la tradición metafísica y sus ficciones¹⁰.

Por destrucción de las construcciones que amurallaban la verdad, la voz de Olga Orozco iría destapando en adelante un origen malogrado que permanecía reprimido. Su regresión mnésico-lingüística, alcanzando las zonas castigadas, pondría de relieve la naturaleza sacrificial del devenir técnico-racional, o bien que ciertas posibilidades individuales —enunciados, formas— son relegadas y victimizadas en pago al principio de identidad que gobierna dicho devenir. Luego de proceder al desenmascaramiento de la “otra” realidad, la voz de Olga Orozco des-cubriría que la esencia del medio es pasión, afectiva potencia individuante. Esta energía no se agota nunca, mas, por expandirse perpetuamente, tampoco se controla. De ahí que, ya desde época arcaica, el deseo fuera sacrificado y alejado por la *ratio* sacrificial, episteme o paradigma totalitario impuesto violentamente. De trazar los contornos de lo liberado se ocupa en lo siguiente nuestro trabajo, apropiándose otra tipificación nietzscheana: nos referimos a la “carnalidad” y a los desenvolvimientos que esta conoce en la obra de Olga Orozco.

Para rematar este apartado y ya adentrándonos en el siguiente (III), quisiéramos evidenciar, en un repaso a *La noche a la deriva*, que el ab-soluto de la voz —esto es, lo más propio— se desprendería de un gesto de traslado: aquel que da forma al medio. ¿Qué significado tiene para nosotros esa palabra? “Medio” será para nosotros todo aquello que rodea al individuo: mundo, lenguaje y tradición; ambiente o apertura que acoge el despliegue de las formas individuales. Pues bien, con ejemplos poéticos en la mano, abogaremos por considerar que el absoluto del animal hablante no reside en un lugar metafísico que precediera a la individuación, sino en el ejercicio modulador de la potencia virtual; este gesto, por lo demás, sería inmediato y situado. El absoluto de la especie humana coincidiría con la activación de una capacidad profundamente subjetiva: aquella que da lugar a los entes cuando son sacados, por la palabra, de la sombra silente en la que moraban como afecto.

¹⁰ Una de ellas, quizás la más importante para lo que nos incumbe, es la del sujeto psicológico. Hemos preferido utilizar el sintagma de “voz de Olga Orozco” con el propósito de escapar a su control. Aunque se desarrollará en su debido momento, siguiendo entre otros a Giorgio Agamben y a Paul Zumthor, para nosotros la voz que realiza el poema — el poema que realiza la voz— ha de situarse más allá de la individuación y a caballo entre lo individuante —el medio afectivo— y lo individuado —el individuo formal que es Olga Orozco—. La “voz”, pensada como lugar de la relación entre ambos polos, no recorta desde nuestra perspectiva una total identificación con esta última. Mas bien es un epicentro transubjetivo en el que las voces singulares pueden llevar a cabo su propio proceso de subjetivación.

El presente

La actualidad de la voz de Olga Orozco —el que esa voz sea diferente de todo aquello que la precedió históricamente— acaso guardaría relación con esa potencia que presenta y sujeta en una figura. Con su gesto arqueológico, la voz de Olga Orozco des-enterraría una *vis* informe que debe ser acuñada; en esa fuerza virtual formalmente con-vertida radicaría la diferencia de su voz respecto del tiempo ya sido. Pues como decíamos, a diferencia del presente enunciativo de Olga Orozco, el pasado histórico fue in-capaz de pensar el medio como potencia informante porque el poder sacrificial, ideal y victimario, mantenía privatizada por la fuerza —en un cielo, en un palacio, en un enclave supraterrrenal— esa convertibilidad afectiva. Ahora, en el ahora del poema, la palabra inmediata de Olga Orozco profanaría y re-introduciría al uso común ese espacio que la metafísica sagrada circunscribía. Las páginas dedicadas a *En el revés del cielo* (1987), en el apartado IV, pretenden dar noticia de ese procedimiento poético que transfiere *hic et nunc*, hasta la tierra o habitación de la especie humana, lo que fue acaparado injustamente por el “cielo” idealista.

Con el nombre de “re-anudación” quisiéramos conceptualizar esa manera ecológica que acostumbra la voz orozquiana. Según un doble valor semántico, a la vez material —“volver a atar”— y temporal —“re-comenzar”—, nuestro trabajo aspirará demostrar, al hilo de tales reanudaciones, que la voz de Olga Orozco hace fructificar la vertiente olvidada y denostada de la medialidad: la faceta no sida del ser, la *nada* del pensamiento positivista. Su alumbramiento redundaría en lo que llamaremos “in-corporaciones poéticas”, esto es, perspectivas inmanentes que pro-fanan la medialidad trascendente. A partir de aquí, consideraremos que el cuerpo es igualmente trascendente, en tanto que el ser o la medialidad trascendente no son otra cosa sino esa posibilidad que se concreta en el poema. En suma, para nosotros, ser sería facultad de in-formación; y el poema, ámbito despejado, el hueco dis-puesto para que esa facultad sea informada vocálicamente. Tal proceso de modulación de la potencia enmarcaría de principio a fin *En el revés del cielo*.

El futuro.

El conocimiento de la naturaleza emotiva del medio es también un aprendizaje de la muerte: porque el amor inconsciente del medio, siendo sin orillas, consume todas las formas en su apagamiento. Al derribar de un golpe los diques que castraban el afecto o la virtualidad, la voz de Olga Orozco entraría en perfecta intimidad con ese continente abismado. Similar al infierno dantesco, en la cronotopía mortal penan las almas a la espera de un arreglo formal por el cual su potencia coincida al fin con un cuerpo. De ese modo, paseándose por senderos subterráneos, por vías excéntricas, la voz de Olga Orozco comprendería su misión: dar voz y espacio a la esperanza de los condenados. *Con esta boca, en este mundo* (1994), el libro situado al final del itinerario vocálico,

realizaría para nosotros, como daremos testimonio en el último apartado de nuestro acercamiento (V), la trans-formación de la esperanza potencial de los muertos *in actu*.

Des-cargados de toda ambición teológica, denominaremos apocatástasis al movimiento que en dicho volumen no cesa de re-mover las fosas de los muertos para, prestándoles oído, rendir justicia a su palabra suplicada. De esta modulación, se desprendería la *labor ecológica* de la voz de Olga Orozco. La vocalización de Olga Orozco sería ecológica porque hace patente que el medio, cuando no se cuida, se destruye e incurre en un desfase connatural a su ser. Por eso, la voz de Olga Orozco cuidaría de él y distribuiría con atención todas sus manifestaciones: en el mundo, en el lenguaje, en la tradición. De aquí se descolgaría la *tesis central* de nuestro estudio que fuera evocada anteriormente: que la experiencia sagrada, anclada por cierto en la esencial facultad hablante de nuestra especie, no sería más que una experiencia —vertiginosa— de arreglo ecológico, una mendicación entre harapos.

En definitiva, nuestra investigación desea redimir, para que sea asimismo *destinada*, la esperanza inscrita en la voz de Olga Orozco: ¿qué deviene esa posibilidad de una *episteme* resonante y ecológica que, contra la otra, la sacrificial, ella habría *imaginado* en sus versos? ¿Será ese nuevo paradigma de dicción el que abra brechas en los muros del poema?

I. LO SAGRADO EN LA OBRA DE OLGA OROZCO

Al acercarnos a la obra de la poeta argentina Olga Orozco rápidamente observamos que la cuestión de lo sagrado aparece como uno de sus lineamientos principales. En efecto, el interés constante de la voz poética por aproximar dicha esfera parece dictar y regular la progresión de los núdulos temáticos y de los desafíos formales encarados a lo largo de su recorrido enunciativo. El rol principal que ocupa el ámbito reservado de lo sagrado no ha dejado, por cierto, de ser mencionado por los críticos que, al hilo de su andadura poética, han escrutado los materiales producidos desde una perspectiva que incluía la interrogación de las formas religiosas. De manera más o menos evidente, la presencia sagrada se manifiesta en títulos ensayísticos, artículos críticos, entrevistas o antologías; de la riqueza semántica que atesora ese término da cuenta la variable posición sintáctica que ocupa en las diferentes nomenclaturas. Ya sea denotando una sustantividad abstracta¹¹, indicando una cualidad¹² o adjetivando un complemento¹³, lo sagrado interviene explícitamente y retorna recurrentemente en las aproximaciones hermenéuticas a la obra.

Si abundantes son los ejemplos en los que se transcribe la palabra expresamente, aún más numerosos son aquellos títulos que sin referirse directamente a ella incluyen entre sus componentes nociones que no pueden dejar de aludir a ese concepto¹⁴. Nos referimos a vocablos como

¹¹ Luis María Etcheverry. *Lo sagrado en la literatura argentina. Las señas de Martin Heidegger en Sara Gallardo y Olga Orozco*. Buenos Aires: Mediarte Estudios, 2015.

¹² Gabriela Rebok. "Finitud, creación poética y sacralidad en la obra de Olga Orozco". *Konvergenias literatura* 3 (2006). <[http:// www. Konvergencias.net](http://www.Konvergencias.net)>.

¹³ Jorge Monteleone. "Cuerpo material y crítica del verbo sagrado". El título corresponde a la clase n°5 del seminario *La voz de Olga Orozco* organizado por el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) en los meses de julio-agosto de 2020.

¹⁴ Los ejemplos que siguen no tienen por vocación repasar toda la bibliografía disponible. Simplemente tratan de ser una muestra de lo que, al hilo de nuestra propia lectura, se nos presentaba como ramificaciones de una hermandad temática. Si el lector desea obtener más información puede contrastar el índice final.

“trascendencia¹⁵”, “metafísica¹⁶”, “mito¹⁷” o “totalidad¹⁸” que tradicionalmente han sido relacionados con la esfera sagrada. Asumiendo que dichas características no pueden ser identificadas con una actualización concreta del fenómeno, sino que este pertenece por derecho a todas y cada una de ellas, han sido igualmente frecuentes los estudios de la obra orozquiana que han querido ver entre sus páginas influencias de un pensamiento religioso específico. Entre ellos, son indudablemente las fórmulas esotéricas de conocimiento sagrado las que más respaldo han recibido por parte de la crítica: la importancia del orfismo¹⁹, del gnosticismo²⁰ o del neoplatonismo²¹ ha sido efectivamente resaltada, hasta el punto de ser consideradas estas vías ocultistas como claves de entrada privilegiada en los poemas. No menos importantes que las anteriores, en sus volúmenes han sido rastreados diálogos, contactos o reescrituras tanto de la tradición judaica, sobre todo a través de los símbolos cabalísticos²², como de los relatos bíblicos²³ y, más generalmente, de la doctrina cristiana²⁴.

Sin que sea la ambición de estas páginas liminares considerar los alcances de tales postulados, valdría la pena subrayar por ahora que el grado de identificación entre los textos abordados y dichas tendencias religiosas varía según los autores. Mientras que ciertos estudios clásicos defienden la asunción clara de un sistema de creencias al sugerir que “Gnosticism, more than any other belief

¹⁵ Juan Liscano. “Olga Orozco y su trascendente juego poético”. In Olga Orozco. *Veintinueve poemas*. Caracas: Monte Ávila, 1975, p. 7-35; Jorgelina Loubet. “Tres miradas en trascendencia. Olga Orozco, Elvira Orphée, Sara Gallardo”. In *Coordenadas literarias I. Estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: El Francotirador Ediciones, 1996, p. 77-139.

¹⁶ Tina Escaja. “Metafísica del deseo en la poesía de Olga Orozco.” In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 261-274; Sarah Martín. “Olga Orozco, metafísica de los sentidos”. In Válcárcel, Eva. *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*. Actas del V Congreso internacional de la AEELH. A Coruña: Universidade de A Coruña, 2005, p. 403-409.

¹⁷ María Elena Legaz. “El mito en los relatos de infancia de Olga Orozco”. In Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1993, p. 376-385.

¹⁸ Telma Luzzani Bystrowicz. “Olga Orozco: poesía de la totalidad”. In *Capítulo. Cuadernos de literatura argentina. La poesía del cuarenta*. Buenos Aires: CEAL, 1980, p. 227-231; Luis Martínez Cuitiño. “Nostalgia de la totalidad”. In *Clarín*, suplemento cultural. Buenos Aires: 31 de enero de 1985.

¹⁹ Sarah Martín. “Orfeo o la escritura de la desaparición”. In *Poesía y conocimiento en la obra de dos escritoras argentinas contemporáneas: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik*. Tesis de Doctorado. Universidad de Valencia, 2013, p. 47-54.

²⁰ María del Carmen Tacconi. “La nostalgia de la perfección primordial y los interrogantes últimos en la obra poética de Olga Orozco”. In *La nostalgia del paraíso y otros temas míticos en autores argentinos*. Tucumán: Ed. Biblioteca Alberdi, 1985, p. 19-32; Melanie Nicholson. *Evil, Madness, and the Occult in Argentine Poetry*. Gainesville: University Press of Florida, 2002; Cristina Piña. “El descentramiento del sujeto en la poesía de Olga Orozco.” In *Territorios de fuego para una poética*. *Op. cit.*, p. 147-165.

²¹ Helena Usandizaga. “Materialidad corporal y visión platónica en la poesía de Olga Orozco.” In *Territorios de fuego para una poética*. *Ídem*, p. 165-178; María Elena Legaz. *La escritura poética de Olga Orozco. Una lección de luz*. Buenos Aires: Corregidor, 2010, p. 291.

²² María Rosa Lojo. “Olga Orozco: Épica y poética en un largo cuento de hadas”. In *Territorios de fuego para una poética*. *Op. cit.*, p. 372.

²³ Víctor Gustavo Zonana. “La Biblia en la poesía y la poética de Olga Orozco”. In Attala, Daniel y Fabry, Geneviève. *La Biblia en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Trotta, 2016, p. 553-566.

²⁴ El ensayo de María Elena Legaz se ocupa de su impronta en la última parte de la obra de Olga Orozco. María Elena Legaz. *La escritura poética de Olga Orozco. Una lección de luz*. *Op. cit.* También Cristina Piña. “El descentramiento del sujeto en la poesía de Olga Orozco.” In *Territorios de fuego para una poética*. *Op. cit.*, p. 161.

system, provides an apt philosophical-religious framework for Orozco's major concerns²⁵”; la mayoría de la bibliografía interesada por la cuestión de lo sagrado se reserva una respuesta categórica y tiende a problematizar el trasvase entre pensamiento sagrado y poema discriminando formas de relectura, contra-dicciones y nuevas tentativas de reformulación. Una muestra de ello sería el prólogo a las *Obras completas* que Manuel Ruano firma para la editorial Ayacucho. Allí, al hacer repaso a las “constantes míticas, esotéricas y surreales” de Olga Orozco, Ruano ve en todos esos materiales la base para “una escritura de fundación” capaz de producir una síntesis “afín a todos los tiempos y todas las edades²⁶”. También la profesora Inmaculada Lergo Martín, en la introducción al compendio de artículos sobre Olga Orozco que publica la Universidad de Sevilla, haciéndose eco de las diferentes corrientes evocadas, resume: “En general se ha considerado que la poesía de Orozco se organiza atendiendo a una concepción religiosa del mundo, basada fundamentalmente en el cristianismo y en el gnosticismo, pero evitando dogmatismos y enriqueciéndose con la tradición medieval y con los múltiples aspectos de las ciencias ocultas²⁷”.

Quizás por todo ello, una buena parte de los comentaristas se ha ocupado de detallar, a menudo con precisión y rigor, figuraciones puntuales de la ascesis que, diseminadas y tensionadas en el poema, son como calas para una labor de resignificación de la memoria religiosa. En ese sentido, han atraído especialmente la atención algunas emanaciones individuales de la tradición gnóstica o cristiana: la figura de la sibila clásica²⁸, la parábola del hijo pródigo²⁹ o el personaje bíblico de Job³⁰. Aun con todo, de la presencia imponente de lo sagrado, que sostiene a la palabra como su vector inicial e inevitable, a menudo se ha desprendido una interpretación de los textos fuertemente marcada, a nuestro juicio, por la distribución dual que regula inmediatamente la aparición del fenómeno. Sin detenernos demasiado por ahora en esta cuestión, podemos simplemente afirmar que la delimitación del espacio sagrado implicaba, como sabemos, el dualismo. Así, a la señalización de un centro estable salvaguardado de la violencia del cambio enseguida acompañó, como su correlato, la definición de un espacio profano sometido a la variabilidad. El primero se erigía en el

²⁵ Nos referimos aquí al citado estudio de Melanie Nicholson. En él, a la par de una larga y acertada enumeración de las reapariciones de la tradición gnóstica en los poemarios, la autora parece asumir sin mayores complejos la validez de esa doctrina para interpretar algunos pasajes de la obra orozquiana. Véase igualmente Melanie Nicholson. “Un talismán en las tinieblas: Olga Orozco y la tradición esotérica”. *Ídem*, p. 191-214 y, de la misma autora, “Olga Orozco and the Poetics of Gnosticism”. In *Revista de Estudios Hispánicos*, n° 35, 2001, p. 73-90.

²⁶ Manuel Ruano. “Constantes míticas, esotéricas y surreales en la poesía de Olga Orozco”. In Olga Orozco. *Obra completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2000, p. 39.

²⁷ Inmaculada Lergo Martín. “Decir lo indecible. Olga Orozco o la revelación a través de la palabra”. In *Territorios de fuego para una poética*. *Op. cit.*, p. 25.

²⁸ Melanie Nicholson. “From Sibyl to Witch and Beyond: Feminine Archetype in the Poetry of Olga Orozco”. In *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, n° 27, Vol. I, 1998, p. 11-22.

²⁹ Daniel Mesa Gancedo. “Epitafios errantes: el hijo pródigo según Olga Orozco”. In *Territorios de fuego para una poética*. *Op. cit.*, p. 275-304.

³⁰ Sarah Martín López. “La poesía de Olga Orozco o la contemporánea conciencia de Job”. In *Mitologías hoy*, vol. 12, invierno 2015, p. 313-323.

fundamento necesario al despliegue de la vida social; en el otro, siempre tributarias, quedaban relegadas las acciones humanas. Aun cuando las implicaciones de esta segmentación no sean discutidas todavía, puesto que se debatirán más tarde en nuestro análisis, lo que nos interesa destacar inmediatamente aquí es que dicha división encuentra obviamente su declinación en múltiples categorías, todas ellas caracterizadas por una composición bifronte.

De tal suerte, muchos de estos comentarios eruditos, al interrogar los distintos aspectos del poema —el cuerpo, el lenguaje o las imágenes— descubrirán en ellos una doble faz, según caigan del lado profano o del lado, más o menos accesible, de lo sagrado³¹. A partir de tal segmentación, se instaurará consecuentemente una línea de demarcación en el interior de cada categoría —en adelante pertenecientes al dominio de lo perdurable o de lo efímero, de lo cognoscible o de lo oculto— y el texto poético orozquiano será convenientemente distribuido por la crítica en dos sectores separados y distanciados por la presencia *a priori* de un obstáculo: el muro³². Como ya ha sido tantas veces puesto de relieve, la imagen del muro (y sus equivalentes: pared, cárcel o barrera) se ubica en el punto de intersección entre lo sagrado y lo profano y decide de la pertenencia de cada elemento a una u otra esfera. La misma consideración espacial, por lo demás, ha sido refrendada por la autora en títulos de poemas (“El otro lado”, “Muro de los lamentos”) y de algún poemario (*En el revés del cielo*).

En paralelo a la bibliografía crítica que abunda en las huellas de la fenomenología sagrada, podemos encontrar una serie de títulos que corroboran la materialidad y la inmediatez física desde la que escribe Olga Orozco³³. Esos textos, mayoritariamente orientados al comentario de la obra posterior a la publicación de *Museo salvaje* (1974), socavarían los principios que fundamentan la lectura de la poesía orozquiana sobre un hipotético olvido del *hic et nunc*. Más que despejar el conflicto entre los polos de la individuación y la totalidad, esas aportaciones añadirían un *tour de force* en la complejidad del vínculo, al introducir el componente subjetivo como núcleo privilegiado de observación. Así, Asunción Horno Delgado, en un título en el que nos recuerda la raigambre

³¹ Ver como muestra las apreciaciones que se reserva el poeta peruano Eduardo Chirinos en su artículo “La infernal mamposería donde habita Dios. Sagrado y profano en *En el revés del cielo* de Olga Orozco.” In *Territorios de fuego para una poética*. *Op. cit.*, p. 331-343.

³² A esta imagen recurre Chirinos, quien entiende su poesía como “un deseo obstinado de trasponer la barrera que la protege y separa [del otro lado]”. *Ídem*, p. 332.

³³ Jorgelina Loubet. “Lo cotidiano, el fulgor y el signo en la obra de actuales escritoras argentinas”. *Zona franca* 20, 1980, p. 6-23; Asunción Horno Delgado. “Encarnadura e insurgencia: poética en Olga Orozco. In *Olga Orozco: territorios de fuego para una poética*. *Op. cit.*, p. 179-189; Hervé Le Corre. “Dos lecciones de anatomía. Vislumbres del cuerpo y de los espacios corporales en Olga Orozco y Blanca Varela”. In De Mora Valcárcel, Carmen y García Morales, Alfonso (eds.). *Escribir el cuerpo. 19 asedios a la literatura hispanoamericana*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003, p. 153-176; Lergo Martín, Inmaculada. “Visión del cuerpo en *Museo salvaje*, de Olga Orozco”. In Salto, Graciela, Battiston, Dora y Bertón, Sonia (comp.). *Los juegos de espejos: poética y subjetividad en Olga Orozco*. Santa Rosa: Universidad Nacional de La Pampa, 2020, p. 161-192; Víctor Gustavo Zonana. “Olga Orozco y su exploración poética en la corporalidad: *Museo salvaje* (1974)”. In *Revista de Literaturas Modernas*, n° 25, 1992, p. 269-278.

carnal de la palabra poética, afirma querer comprender *Museo salvaje* a partir del “enfrentamiento escritural entre la trascendencia y el cuerpo³⁴” y Hervé Le Corre, admitiendo el enmarañamiento entre la limitación física y el espíritu religioso, considera que Orozco construye su “imaginario corporal partiendo del mito bíblico y de la representación crística, armazón para un intento poético de recuperación de la identidad disgregada³⁵”.

En la misma dirección se encaminan las apreciaciones de la profesora Helena Usandizaga quien, recogiendo la naturaleza ambivalente de la relación de la voz lírica con la herencia platónica³⁶, añade que [esta] “devora e incorpora el mundo en su sustancia [practicando] a la vez un acto material, el de la devoración, y también una asimilación de lo espiritual³⁷”. Una opinión similar mantiene el crítico Jorge Monteleone cuando, acercándose a la segunda mitad de la obra orozquiana, presume que “el cuerpo oficia como pasaje de la escisión [entre materia y espíritu]³⁸”. Por su parte, la poeta Tamara Kamenzsain, en su impecable prólogo a la *Poesía completa*, sostiene que desde sus inicios la poesía de Olga Orozco “estaría lanzando a rodar una pregunta poética con relación al tiempo de la subjetividad” y que al hilo de las publicaciones “se irá acercando [al mundo] para adueñarse progresivamente del presente³⁹”. Finalmente, desde una perspectiva que incluye la cuestión del género y los estudios culturales, Jill S. Kuhnheim se muestra mucho más tajante al diagnosticar que “Orozco responds to earlier and contemporary poets in language that does not release her from reality but places her in her society and marks a particular historical moment” así como que el campo simbólico convocado en sus poemas “indicates a gendered, regional identity as well as a degree of alienation from society⁴⁰”.

Entre la bibliografía reciente, no obstante, algunas voces matizan el rol preponderante del cuerpo y la subjetividad. Una de ellas es la poeta María Negroni. En el prólogo a su antología dedicada a nueve poetas latinoamericanas, a propósito de Olga Orozco, Negroni asevera que [a ella] “le interesan ‘los oficios terrestres’ pero sólo cuando han sido previamente imbuidos de metafísica, le importan las cosas vistas ‘en el revés del cielo’⁴¹”. Por eso, conjetura la crítica, “en su poesía los significantes rara vez surgen del mundo doméstico”. Seguidamente agrega: “el cuerpo

³⁴Asunción Horno Delgado. “Encarnadura e insurgencia: poética en Olga Orozco”. In *Olga Orozco: territorios de fuego para una poética*. Op. cit., p. 180.

³⁵Hervé Le Corre. “Dos lecciones de anatomía. Vislumbres del cuerpo y de los espacios corporales en Olga Orozco y Blanca Varela”, Op. cit., p. 156.

³⁶Helena Usandizaga. “Materialidad corporal y visión platónica en la poesía de Olga Orozco.” In *Territorios de fuego para una poética*. Op. cit., p. 165-178.

³⁷Ídem, p. 170.

³⁸Jorge Monteleone. “Cuerpo material y crítica del verbo sagrado”. In *La voz de Olga Orozco*, módulo II, clase V. Buenos Aires, MALBA, 2020.

³⁹Tamara Kamenzsain. “Prólogo a la *Poesía completa* de Olga Orozco”, p. 7. In *Poesía completa*. Op. cit., p. 7-18.

⁴⁰Jill S. Kuhnheim. *Gender, Politics, and Poetry in Twentieth-Century Argentina*. Gainesville: University Press of Florida, 1996, p. 4.

⁴¹María Negroni y Silvia Bonzini. *La maldad de escribir: 9 poetas latinoamericanas del siglo XX*. Tarragona: Igitur, 2003.

[ocupa] en esta poética un lugar secundario, aunque es difícil decir hasta dónde esta ausencia determina la falta de ironía o humor o, incluso, fomenta cierta adjetivación que pareciera, por momentos, rozar la retórica o el tono sentencioso⁴²”.

Junto al estudio de las constantes materiales que presentaría la obra de Olga Orozco, podemos señalar la irrupción de una serie de artículos destinados a circunscribir el espacio físico en el que arraiga su poesía. En una breve contribución teórica, la profesora Dora Delia Battiston se ocupa de las huellas de la infancia pampeana de Olga Orozco para proponer una lectura de su obra *situada* en la “región⁴³”. La reelaboración teórica que la autora aplica al término región, invitándonos a superar el pintoresquismo, identifica ese espacio con el ámbito en el que un sujeto configura su “identidad semántica” a partir de cosmovisiones y proyecciones comunitarias: “el lugar de realidad, lo que el sujeto entiende socialmente como su pertenencia cultural, y también como el discurso que pone en juego a partir de esa realidad⁴⁴”. En el caso de Olga Orozco, esa situación particular coincidiría con la región de la Pampa. En efecto, según Battiston, la reconstrucción de la infancia pampeana da lugar en sus poemas a un retorno a los orígenes que connota cierta experiencia mítica. Detrás de la aparición de los materiales del desierto pampeano en su obra —especialmente la narrativa— Battiston intuye el dinamismo del devenir e insiste en su impacto sobre la subjetividad: “la arena [señala] la “filtración imperceptible y continua del tiempo en el monótono mecanismo de la existencia”; “el viento, [una] fuerza mutante donde lo que fue retorna una y otra vez”; los médanos “figuras de significación [que] atraviesan la totalidad de los textos⁴⁵”.

Esa visión de un continente desplazado y metamórfico es compartida por la investigadora María Rosa Lojo quien en un reciente artículo define la poesía de Olga Orozco “como una *épica* del tránsito de la humanidad por el ‘reino de este mundo’, buscando sobre sus huellas los atisbos del otro⁴⁶”. Al igual que Battiston, Lojo contempla un escenario inicialmente afincado en el horizonte terrestre y que se desplegaría mediante un “viaje” simbólico sin que este sujeto pierda, no obstante, un “profundo sentido” del hogar⁴⁷. Pronta a restituir el salto metafísico, la consideración del territorio llevada a cabo por Lojo va sin embargo más allá de la pura mimesis para doblarse en un internamiento reflexivo pues, aclara, “la meta última del viaje [está] *del otro lado*, entrevista, jamás

⁴² *Ídem*, p. 39.

⁴³ Dora Delia Battiston. “Olga Orozco: mirar el mundo desde la región”. In *Anuario*, Revista de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa, Vol. 8, (2007), p. 199-207.

⁴⁴ *Ídem*, p. 202.

⁴⁵ *Ídem*, p. 204

⁴⁶ María Rosa Lojo. “Olga Orozco: Épica y poética en un largo cuento de hadas.”, p. 353. In *Territorios de fuego para una poética*. *Op. cit.*, p. 353-376. La misma apreciación estaba contenida ya en un precedente estudio de la autora publicado en 1988. Ver María Rosa Lojo. “Prólogo a *Repetición del sueño y otros poemas* de Olga Orozco”. In Olga Orozco. *Repetición del sueño y otros poemas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1988, p. 3.

⁴⁷ María Rosa Lojo. “Olga Orozco: Épica y poética en un largo cuento de hadas”, *Op. cit.*, p. 354.

revelada enteramente⁴⁸”. Según ella, lo que importaría verdaderamente en este relato “épico”, más que los espacios concretos atravesados, “es la descripción del recorrido, aunque en este caso no se trate de geografías reales sino simbólicas, y de periplos interiores⁴⁹”.

Lejos de tomar partido por unos u otros, nuestro repaso bibliográfico trata de hacer visibles dos vertientes que, si a menudo dialogan, nos permiten igualmente delimitar, al confrontar su distancia, un espacio intermedio por el que también transita la obra de Olga Orozco y que se encuentra precisamente en el umbral —en los umbrales— de lo sagrado: en el límite de toda experiencia sensible y en la antesala de toda nominación. Nos referimos al lugar de lo virtual, de lo que sin cobrar forma todavía, está ahí, observando pacientemente, hasta que se manifiesta en señales, en presentimientos o en despedidas, en apariciones (im)(pre)visibles que dejan una marca indeleble en el corazón.

De ese paradero cognoscible solo a tientas, que se prolonga paralelo a la medida del “muro”, aglutinándose bajo su sombra, se ocupa una extensa producción científica que trata de arrojar luz sobre su inmovible oscuridad⁵⁰. Así, Naomi Lindstrom, en el que es posiblemente uno de los textos más citados sobre el tema, advierte que la poesía de Olga Orozco presenta como rasgo homogéneo “la noción del yo poético como invocador, el individuo encargado de llamar a los habitantes del mundo material para percibir y establecer un contacto con ‘otro reino’, y a los seres del mundo no visible para presentarse y establecer la comunicación con lo tangible⁵¹”. Potestad principal de esa individualidad fronteriza es el derecho privilegiado de buscar “una comunicación con el otro mundo” y desde su posición medianera entre dos territorialidades, “afirmar [la] presencia” de otra realidad y “percibirla como superior y más cargada de significación que la realidad cotidiana desde la que llama⁵²”.

Hervé Le Corre atisba asimismo en un artículo reciente una “escisión en la geopoética” de el primer poemario orozquiano (*Desde Lejos*, 1946), relacionada según su parecer con la tensión dinámica “entre ruptura y continuidad” que experimentaría la voz lírica⁵³. Su propuesta, al tiempo que valora el impacto que la división imprime en una subjetividad caracterizada por la “movilidad”,

⁴⁸ *Ídem*, p. 354. Su subrayado.

⁴⁹ *Ídem*, p. 354.

⁵⁰ Entre otros, Stella Calloni. “Olga Orozco. La poesía: relámpagos o luces de lo invisible”. In *Casa de las Américas*. La Habana, n° 216, 1999, p. 135-139; Ana María Fagundo. “La poesía de Olga Orozco o la aproximación a lo indecible”. *Literatura femenina de España y las Américas*. Madrid: Fundamentos, 1995; Naomi Lindstrom. “Olga Orozco: la voz poética que llama entre dos mundos”. In *Revista Iberoamericana*, Vol. LI, n° 132-133, julio-diciembre 1985, p. 765-775; Denise León. “Una comunidad inoperante. Sobre *Las muertas* de Olga Orozco”. In *Los juegos de espejos: poética y subjetividad en Olga Orozco*. *Op. cit.*, p. 147-159.

⁵¹ Naomi Lindstrom. *Op. cit.*, p. 766.

⁵² *Ídem*, p. 768.

⁵³ Hervé Le Corre. “La temporalidad del sujeto orozquiano en *Desde Lejos* (1946).”, p. 247. In *Territorios de fuego para una poética*. *Op. cit.*, p. 247-260.

ve en esta última una función de “médium” entre dos espacios⁵⁴: uno, presente en la voz; latente en la memoria, el otro. El tránsito vendría garantizado por la asombrosa facultad rememorativa de la voz que, sometida al poder desterritorializador de la memoria, completaría una dinámica doble de disolución y reconstitución identitarias. Tanto es así que la memoria, continúa Le Corre, “enajena, por supuesto, provocando una trasvisión que superpone paisajes y tiempos. Pero, en otro sentido, [desaliena], libera su energía, su capacidad de asociaciones, desprendiendo [al sujeto] de una perceptividad continua, fracturando la linealidad⁵⁵”.

De consuno con lo avanzado por Lindstrom y Le Corre, Jorge Monteleone, en un ensayo reciente que firma para el MALBA, aprecia en la voz de Olga Orozco un “rol social”, el de una “especie de intérprete” que “que indaga o que habla más allá de lo real en el eterno retorno del ritual”. De “maga, hechicera, chamán, sacerdotisa, médium, vidente, sibila o bruja” tilda Monteleone a la voz de Orozco porque como “figura de dicción” lleva a cabo “una performance de lo sagrado” mediante la cual se presentaría verbalmente a través de su individualidad la extrema otredad⁵⁶.

Geneviève Fabry examina esa línea divisoria en un estudio dedicado a *Mutaciones de la realidad*⁵⁷. Para esta autora, el *no man's land* en el que se desarrolla ese poemario define el teatro de una tensión entre el “yo” y la “realidad”, por la que el primero se vería finalmente “exiliado” y experimentaría su naturaleza “ajena” y “espectral”⁵⁸. A causa del carácter fantasmagórico de la enunciación, la voz lírica viviría su identidad como incierta e improbable⁵⁹. Y siguiendo los argumentos psicoanalíticos de Freud, Fabry considera que la palabra poética de *Mutaciones de la realidad* estaría involucrada en un “trabajo de duelo⁶⁰” que describe una doble parábola: por un lado, como “polvo” o “resto mineral”, esta palabra sería “lo que queda de una trayectoria de expulsión”; por otro, albergando la nostalgia del territorio perdido, la misma palabra no dejaría de regresar, una y otra vez, “para habitar una realidad que recibe sus contornos⁶¹”.

Ensambladas en nuestro discurso, las tres vertientes de los asedios críticos que venimos de esbozar, atentas *grosso modo* a la espiritualidad, a la materialidad y al territorio que las distingue,

⁵⁴ *Ídem*, p. 248.

⁵⁵ *Ídem*, p. 250.

⁵⁶ Jorge Monteleone. *La voz de Olga Orozco*. Buenos Aires: Malba, 2021, p. 56-57.

⁵⁷ Geneviève Fabry. “La palabra poética como ‘polvo espectral’ en *Mutaciones de la realidad* de Olga Orozco”. In *Territorios de fuego para una poética*. *Op. cit.*, p. 321-329.

⁵⁸ *Ídem*, p. 322-323.

⁵⁹ *Ídem*, p. 323-324.

⁶⁰ *Ídem*, p. 326. En un artículo titulado “El extrañamiento ominoso” Jacobo Sefamí recurre a la misma fuente —*Duelo y melancolía* de Freud— para abordar el comentario de *Museo salvaje*. A propósito de este poemario declara Sefamí: “Es en el espacio de la soledad y de la autorreflexión que el sujeto se examina a sí mismo, y pasa del reconocimiento del ser a la ‘objetivación’ del cuerpo, a través del fenómeno de la melancolía”. Jacobo Sefamí. “El extrañamiento ominoso: *Museo salvaje* de Olga Orozco.”, p. 308. In *Territorios de fuego para una poética*. *Op. cit.*, p. 305-320.

⁶¹ Geneviève Fabry. “La palabra poética como ‘polvo espectral’ en *Mutaciones de la realidad* de Olga Orozco”, *Op. cit.*, p. 328.

construyen un itinerario poético que, transgrediendo todo límite, parecería alojarse en una posición ambigua. En su prólogo a la antología de la poeta editada por el Fondo de Cultura, Horacio Zabaljáuregui probablemente tenga en mientes esa porción de espacio cuando asegura que la poesía de Olga Orozco, surgida de la tensión entre el vacío y la plenitud, “nace de esa brecha, de ese punto ciego que la emparenta con la experiencia de lo sagrado y con el erotismo⁶²”.

La imagen de la brecha, tan críptica como vigorosa, no puede dejar de suscitar innumerables preguntas en nosotros, pues se nos antoja que todo el debate en torno a la obra de Olga Orozco gravitaría alrededor de la riqueza semántica que dimana de ella. Paradojalmente, la centralidad del ideograma de la brecha en la cosmovisión orozquiana no ha dado facilidades al trabajo especulativo de los comentaristas, arrastrados involuntariamente hacia ese borde alógico en el que se fractura la explicación racional. Respecto de esa oquedad, podemos decir que no parece por ahora convenientemente aclarada la cuestión acerca de dónde y cuándo surge: ¿qué es aquello que, atravesando el muro, de algún modo conecta y aleja, simultáneamente, a la voz poética con lo ajeno?; ¿es la “brecha” el sitio de un encuentro o la marca de una separación?, ¿esa apertura dolorosa, resentida en el temple vocálico, es fruto de la enunciación o castigo a la pasividad silenciosa?

A. La brecha

Enmarcadas en el diferencial de la brecha, se encuentran muchas de las claves que perseguimos destapar. Su descifrado probablemente facilitaría la inteligencia profunda de la poética orozquiana. La dificultad, sin embargo, surge en el momento en que se pretenden esclarecer las implicaciones de ese símbolo. Porque en razón de su ambigüedad, la metáfora de la “brecha” puede dar lugar a interpretaciones de muy distinto calado. Según cómo se posicione el intérprete, en efecto, la “brecha” puede significar dos vertientes contrapuestas: una mira hacia la vida que sube; la otra, hacia la muerte que resbala. ¿Con cuál de ellas habría que orientarse?

Puerta de entrada tanto como de salida, amenaza de pérdida tanto como promesa de ganancia, por la brecha todo viene y todo se va, pero rara vez queda suspendido o inmovilizado. De ahí que, de la brecha, entre otras entradas, el *DRAE* apunte: “Resquicio por donde algo empieza a perder su seguridad⁶³”. Y es que, ¿acaso hay algo que pueda “a-segurarse” sobre el vado de “la brecha”?

⁶² Horacio Zabaljáuregui. “Prólogo a *Relámpagos de lo invisible* de Olga Orozco”. In Olga Orozco. *Relámpagos de lo invisible*. Buenos Aires: FCE, 2009. [2ªed.], p. 15.

⁶³ *DRAE*

De existir un individuo así, capaz de vivir tanteando a pies juntillas la caída, a fe que su ser habría de experimentarse in-seguro o, si se prefiere, capaz únicamente de sujetarse en sí mismo, bajo su propia circunstancia. Sea como fuere, y sin saber aún de la posibilidad de que existiera tal individuo, se nos antoja que la brecha puede ser un punto de partida pertinente a la hora de examinar las recensiones críticas de la poética orozquiana.

Con la vista puesta en ese objetivo, en las páginas que siguen haremos repaso de las contribuciones académicas y observaremos su posicionamiento desde la perspectiva de la brecha. Comenzaremos en primer lugar con los estudios que han rescatado en la poesía de la autora rasgos vinculados a la tradición del gnosticismo. Más tarde, haremos escala en aquellos textos teóricos que han puesto de manifiesto una vinculación con el surrealismo. Ya para terminar la recensión de la bibliografía, en el subcapítulo final nos interesaremos por aquellas interpretaciones que han aportado nuevas pistas críticas a la lectura de la obra poética de la argentina.

1. La brecha de la caída: el dualismo gnóstico

Son mayoría los autores que, apoyándose en una meticulosa reelaboración del pensamiento gnóstico, nombran ese momento de ruptura indicado por la brecha “desprendimiento⁶⁴” o “caída”. María Rosa Lojo ve en esta última imagen de “la caída” el acontecimiento que motiva el caminar errante de la voz lírica a través de la existencia: “La partida comienza en el momento mismo del nacimiento que se interpreta, no pocas veces, como caída desde una dimensión celeste⁶⁵”. Igualmente, María del Carmen Tacconi defiende la perspectiva de una caída mítica que introdujera a la voz en la contingencia: “La cosmovisión de Olga Orozco se organiza alrededor del mito de la caída, que explica el origen de la condición humana como la pérdida de un estatuto ontológico superior a causa de una culpa en un tiempo primordial⁶⁶”. Por último, Genevieve Fabry, sin asociar la imagen con el gnosticismo, afirma a propósito del libro que le ocupa: “Además, en *Mutaciones de la realidad*, el exilio del “yo” se expresa preferentemente como “caída”, más, es caída. Sólo en el movimiento de caer, cobra contornos un “yo” privado de existencia [propia]⁶⁷”.

Y en verdad, la metáfora del descenso no contradice la figuración con que la autora se representa su condición desgajada. En entrevista con la revista *Último Reino*, cuando sus interlocutoras le

⁶⁴ Alba Omil. “La poesía de Olga Orozco”. In Omil, Alba (dir.). *Poesía Argentina*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1997, p. 85.

⁶⁵ María Rosa Lojo. “Olga Orozco: Épica y poética en un largo cuento de hadas”, *Op. cit.*, p. 355.

⁶⁶ María del Carmen Tacconi. “La nostalgia de la perfección primordial y los interrogantes últimos en la obra poética de Olga Orozco”, *Op. cit.*, p. 20.

⁶⁷ Genevieve Fabry. “La palabra poética como ‘polvo espectral’ en *Mutaciones de la realidad* de Olga Orozco”, *Op. cit.*, p. 323-324.

preguntan acerca de la presencia de ese mitologema en sus textos, ella responde: “Sí, sí, claro, para mí la caída sigue como en una cierta movilidad que no es visible, pero que está acá, en el mismo punto donde, aparentemente, estamos suspendidos⁶⁸”.

Posiblemente, el recurso continuado de la metáfora en sus poemas explique el largo recorrido que ha recibido el tema⁶⁹. Prueba de ello, una crítica tan familiarizada con la obra de Olga Orozco como Cristina Piña presume que con “la caída” se iniciaría un largo y penoso viaje de regreso para reintegrarse en lo que llama, en su estudio preliminar a las *Páginas* escogidas por la poeta, “el absoluto originario”. A propósito de ese descenso, nos dice:

Semejante caída, asimilada en el plano personal al momento del nacimiento, arroja al alma, [a] la contingencia, y ello implica la sujeción a las tres formas básicas de la limitación humana: [estas] constituyen, a su vez, otros tantos ejes temáticos fundamentales de su poesía y las causas concretas de la angustia que la recorre. Porque el alma, que guarda memoria de esa unidad primordial y de la plenitud que tal estado entraña, no puede experimentar la vida sino como doloroso exilio del Reino y negación de su verdad más genuina⁷⁰.

De estar Piña en lo cierto, la vida inmediata, separada de por la brecha de la “verdad”, sería para la voz de Olga Orozco un “doloroso exilio” y la “negación” de un lugar, este sí, más auténtico. Y como estaría determinada a regresar a él, Piña asegura que la voz poética concentraría sus esfuerzos en “remontar la dinámica descendente de la caída para reintegrarse en el absoluto originario”. Para ello, usaría de una serie de “juegos peligrosos” destinados “a trascender la contingencia⁷¹”.

Los “juegos peligrosos⁷²” a los que se refiere Cristina Piña —la magia, el tarot, la adivinación— formarían ese conjunto de prácticas que facilitan el pasaje entre las distintas orillas de la brecha.

⁶⁸ M. del Carmen Colombo, Patricia Somoza y Mónica Tracey. “Entrevista a Olga Orozco: boca que besa no canta”. In *Último Reino: Revista de Poesía*, n° 22-23, 1994, p. 10-18.

⁶⁹ Pellarolo también refrenda esta posición en un artículo académico: “En su poesía, la materia vive en lucha constante con el espíritu, el cuerpo con el alma, las tinieblas con [la luz]. Esa escisión se hace a veces tan patente, que aún dentro de su propia persona, experimenta un fuerte sentimiento de otredad, un extrañamiento de sí misma debido a la duplicidad de su sustancia. Indudablemente, esta actitud tiene afinidades con la doctrina gnóstica, que marca una separación tajante entre el bien, referido al espíritu, y el mal, referido a la materia”. Silvia Pellarolo. “La imagen de la estatua de sal: síntesis y clave en el pensamiento poético de Olga Orozco”. In *Mester*, Los Ángeles, UCLA, vol. 18, n° 1, 1989, p. 43.

⁷⁰ Cristina Piña. “Estudio preliminar a *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*”, “Estudio preliminar a *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*.” In Orozco, Olga. *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*. Buenos Aires: Editorial Celtia, 1984, p.15.

⁷¹ *Ídem*, p. 15.

⁷² El uso de ese sintagma por parte de la estudiosa señala la potente fascinación que ha ejercido el libro *Los juegos peligrosos* (1962), volumen que ha determinado durante mucho tiempo la exégesis de la obra orozquiana en su totalidad. De la recensión de dichas prácticas mágicas se han ocupado algunos comentaristas: Elisa Calabrese. “Magia y memoria. La poética de Olga Orozco”. In *Lugar Común. Lecturas críticas de literatura argentina*. Mar del Plata: eudem, 2009, p. 195-207; Hebe Campanella. “La lírica de Olga Orozco. Magia, delirio y amor para horadar el Silencio”. In *Caminos críticos por la creación literaria de Iberoamérica y Argentina (1940-1999)*. Buenos Aires, Dunken, 2007, p. 249-257. También Lojo en “Olga Orozco: Épica y poética en un largo cuento de hadas”, *Op. cit.*, p. 358-359; Nélica Salvador. “Magia y

Con su convocatoria, a través del hueco horadado en el muro por los sortilegios, el poema fusionaría inmanencia y trascendencia en una sola dimensión. Sin embargo, la asunción de los símbolos esotéricos ha dado pábulo a una serie de interpretaciones que Olga Orozco lamentaba. En la citada conversación con las integrantes de *Último Reino*, cuando las entrevistadoras se sorprenden del “hincapié” con que se estudia el esoterismo en su obra, esta sentencia:

Por supuesto, eso está en *Los juegos peligrosos*, y después queda uno que otro elemento. Hay personas que han hecho tesis en Estados Unidos por ejemplo, muy bien hechas por cierto pero que toman exclusivamente el esoterismo. No lo religioso, que en mi poesía es tanto o más importante que lo esotérico. Además en *Los juegos peligrosos* hay una cantidad de elementos que están explícitamente jugados en ese orden pero en lo que no se tiene que insistir tanto⁷³.

La declaración puntualiza una diferencia notable entre el esoterismo —ciencia que se ocupa de un conocimiento oculto— y lo religioso. A pesar de todo, para la profesora Melanie Nicholson, una de las comentaristas que con más profusión ha trabajado sobre las ramificaciones del gnosticismo en la obra orozquiana, el esoterismo cumpliría con el sentido original de lo religioso. En su célebre ensayo, esta profesora recupera el valor etimológico del término *religio* —reunir aquello que habría sido separado—, para afirmar que el ocultismo al cual se adscriben las escrituras de la modernidad cumple con el supuesto fundamento de lo religioso: la armonización de lo que ha sido dividido. Nicholson constata detrás de dicho sistema de creencias una voluntad recompositiva:

The esoteric worldview [is] a sober and uncompromising approach to human existence, and in particular to the production of literary texts. It is a profoundly *religious* stance, if we take religious in its original sense of *religare*, meaning “to bind back”. [Human] existence, in this view, takes on meaning only to the extent that it participates in the effort to bind back the fragmented elements, to reunite existence and essence, the contingent and the absolute⁷⁴.

configuración simbólica en la obra de Olga Orozco”. In *Vanguardia y posmodernidad*. Buenos Aires: Corregidor, 2011, p. 90-92. Horacio Zabalauregui ha calificado esos juegos de “cartas de navegación”. In “Prólogo a *Relámpagos de lo invisible* de Olga Orozco”. *Op. cit.*, p. 9. Y Selena Millares, ante su ejecución, concede que la poeta oficia “como suma sacerdotisa”. In “Olga Orozco, peregrina de la muerte.”, p. 218. In *Territorios de fuego para una poética*. *Op. cit.*, p. 215-228.

⁷³ María del Carmen Colombo, Patricia Somoza y Mónica Tracey. “Entrevista a Olga Orozco: boca que besa no canta”. *Op. cit.*, p. 10-18.

⁷⁴ Melanie Nicholson. *Evil, Madness, and the Occult in Argentine Poetry*, *Op. cit.*, p. 13.

Más allá de que esta etimología, tantas veces mentada, haya sido rebatida en otros lugares⁷⁵, lo que no deja de llamarnos la atención aquí es de qué manera, armada con los argumentos que aporta una *doctrina*, la crítica se afana en aprehender el texto poético desde una óptica dualista que segmenta el espacio entre “contingencia” y “absoluto”⁷⁶.

Si tales aproximaciones subsumen la forma artística de la modernidad a un relato mítico para dar razón de aquello que escapa a la lógica, el desafío más alto que encara entonces una aproximación teórica de la experiencia sagrada en la obra de Olga Orozco consistiría en desentrañar la genealogía de dicha noción, a fin de denunciar ciertos discursos imbuidos de metafísica. Así, cuando Cristina Piña afirma que “toda su aventura interior puede resumirse en el intento de remontar la dinámica descendente de la caída para reintegrarse en el absoluto originario y en el ejercicio [dirigido a] trascender la contingencia”, no hace sino cumplir necesariamente la creencia ideal que arrancarí­a a la poesía de Olga Orozco de su asiento inmediato y subjetivo. Igualmente, cuando declara que “la intuición totalizadora que sustenta su visión del mundo” entronca con el “gnosticismo” y trata de explicar la multiplicidad de voces presentes en la obra de Olga Orozco recurriendo a esa doctrina:

Sobre esta multiplicidad radical, relativa al origen del alma, se inscribe una segunda forma que sería más correcto denominar duplicación, y que se refiere al estatuto dual que es propio del alma a partir de la culpa y la caída. Porque si una dimensión de ésta, [ha] quedado asociada al absoluto, la otra ha caído en la encarnación para cumplir la condena del exilio y expiar así la culpa originaria. [Según] el gnosticismo, el alma que logre redimirse se unirá a su doble del cielo y, a través de él, a Dios⁷⁷.

Según esto, la teoría del doble platónico explicaría el desgarramiento de la voz orozquiana: “segunda forma”, “dual”, “duplicación”; los términos insisten en una partición que solo puede aventurar “dolor” y “angustia” para el tiempo presente de la enunciación. Y es que, solamente desprendida de aquello que la define, a saber, su singularidad subjetiva, la voz poética podría subsanar la brecha y acceder a un absoluto, deshaciéndose de su sufriente condición corporal. Como veníamos diciendo, tal interpretación coincide con la repartición clásica de lo religioso que ve el absoluto

⁷⁵ Esa genealogía ha sido refutada por el filósofo italiano Giorgio Agamben quien se ocupa de ella en su libro *Profanaciones*. Giorgio Agamben. “Éloge de la profanation”. In *Profanations*. Paris: Payot, 2005, p. 95-122. Nosotros no entramos, por ahora, en el debate y nos limitamos a recoger su existencia.

⁷⁶ En un artículo mucho más reciente, Melanie Nicholson todavía insiste en esa repartición: “Orozco [compartía] con muchos poetas románticos la convicción de que existía un mundo aparte del mundo perceptible, una “tierra ajena” u “otra orilla” que se tocaba al cruzar cierto umbral, es decir, un mundo al que llegaban solo los iniciados, y solo por un instante breve de revelación y metamorfosis”. Melanie Nicholson. “Un talismán en las tinieblas: Olga Orozco y la tradición esotérica.” In *Territorios de fuego para una poética*. *Op. cit.*, p. 191.

⁷⁷ Cristina Piña. “Estudio preliminar a *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*”. *Op. cit.*, p. 18-19.

humano en el lugar de la permanencia y de la identificación de las cosas en sí mismas, de la indivisión en la ipseidad, mientras que del lado profano imperan escisión y conflicto. Las prolongaciones de esta tradición han sido puntualmente recogidas por el aparato crítico que justifica una lectura dual de la obra de Olga Orozco⁷⁸.

Tomando como base esa dualidad, en tanto que los obstáculos de la individuación permanezcan, la voz poética estará perdida y alejada de su fundamento, y más que nunca sometida a las inclemencias del desconocimiento y del error. Prosiguiendo con su interpretación, no resulta sorprendente que Cristina Piña afirme a propósito del espacio profano lo siguiente:

[El espacio aparece] como cárcel, encarnándose en dos instancias íntimamente relacionadas: realidad y cuerpo. Presa en ellos, pues los reconoce como impedimento concreto para entrar en contacto con el absoluto y, por lo tanto, no los entiende, los representa poéticamente por medio de una constelación de símbolos que subrayan su carácter limitativo. [Pero] si uno de sus costados —el sometido a la “pequeña ley” del castigo— es el de la limitación, enfocados desde la honda experiencia integrativa que funda la postura de la poeta ante el universo, se expanden hasta convertirse, respectivamente, en microcosmos y reflejo vivo y mutante del absoluto. Tal visión, [donde] se manifiesta con mayor claridad es en *Museo salvaje* y *Mutaciones de la realidad*, que proclaman, respectivamente, la superación del cuerpo y la realidad como ámbito de clausura⁷⁹.

De acuerdo con su aseveración, *Museo salvaje* y *Mutaciones de la realidad* manifiestan que la realidad y el cuerpo, inmersos en la contingencia, son el “impedimento concreto” para el contacto con el “absoluto”. Por fortuna para ella, la voz lírica, escindida en dos, dispondría a ojos de Piña en esos libros de uno de sus “costados” para realizar “la honda experiencia integrativa” por la que se convertiría en “microcosmos y reflejo vivo del absoluto”. El otro costado, el de acá, sería “el de la limitación”; de ahí que el comentario de Piña establezca enseguida una línea divisoria entre el “dolor” constatado aquí abajo y las “certidumbres positivas y esenciales” que “brillan en medio de tantos derrumbes” y “mantienen un tenue hilo de esperanza⁸⁰”. Su recorrido a través del libro *Mutaciones de la realidad*, se encarga de dilucidar dónde se sitúa esa esperanza:

⁷⁸ Entre otros, Alba Omil reelabora en un artículo ese mito que “empalma con la teoría órfico-pitagórica de la vida anterior y la reminiscencia que se desarrolla en el *Fedón*”. El motivo de su presencia en la poesía de Orozco sería, asegura Omil, la de un deseo de retorno “a los viejos mitos del origen en busca de un tiempo fuerte, sagrado, primordial”. Siguiendo con su lectura ideal, Omil nos informa de que la poética de Orozco “revela un tránsito permanente por una pluralidad de mundos, en un camino de perfección, hasta la fusión definitiva con la divinidad”. Sin aclarar las posibilidades de dicha fusión ni las consecuencias que la misma podría acarrear a la voz poética —desaparecer— Omil reconoce —corroborando indirectamente la labor poética de *recomposición crítica*— que esta pluralidad de fuentes “no es sino un eslabón dentro de una cadena [que] la emparenta con una tradición milenaria que también se expresó por medio de mitos y símbolos”. Alba Omil. “La poesía de Olga Orozco”, *Op. cit.*, p. 83-84.

⁷⁹ Cristina Piña. “Estudio preliminar a Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora”. *Op. cit.*, p. 25.

⁸⁰ *Ídem*, p. 47-49.

La primera, que cierra uno de los poemas más conmovidos del volumen, “Pavana para una infanta difunta”, [afirma], más allá de la experiencia del supremo poder de la muerte, que el Reino existe. [La] segunda, también aparece hacia el final de un poema escrito en memoria de un ser querido ausente: Francesco Stella, hermano de la poeta, y es el ruego con que se cierra “Miércoles de ceniza”, de T. S. Eliot. [Enriquecido] de tal manera, el ruego afirmaría, a la vez, la posibilidad de salvación trascendente del alma, a cargo de la figura mediadora de la Virgen, como su perduración por medio de la memoria y la palabra, confiada a la hermana. [Por] fin, el último poema, “Variaciones sobre el tiempo”, [termina] con una nueva afirmación del Reino, pues le niega poder a aquel [el tiempo] para acabar definitivamente con el alma⁸¹.

El “hilo de esperanza” de ese poemario estaría ubicado, en palabras de Cristina Piña, en la pervivencia del “Reino” —con mayúscula, pues Piña sigue columbrando un absoluto metafísico— y en la actitud mediadora de la “Virgen”, única posibilidad para el alma de escapar a la muerte. Evidentemente, tales suposiciones no pueden sino abrazar una doctrina que ratifica la salvación individual tras los penosos avatares de la contingencia: esa doctrina es el “Cristianismo”⁸². En defensa de Piña, alguien pudiera argüir que esos argumentos fueron proferidos en el año 1984, cuando aún quedaban por publicarse tres poemarios de Olga Orozco. Quien esto hiciese, no obstante, habría de saber que el juicio de Piña se mantiene, a pesar de la aparición de los sucesivos libros, invariable tres décadas después: “Los elementos gnósticos [a partir de *Los juegos peligrosos*] se insertan en una visión más ortodoxamente cristiana y se plantea la práctica poética como recurso básico con el Absoluto, lo cual implica trazar una figuración del yo que si bien está dividido, se encuentra embarcado en la búsqueda activa de su reunificación a través de la palabra”⁸³.

Como vemos, el idealismo y su división dualista de la realidad, con todos sus presupuestos — eternidad sagrada, menosprecio de la caducidad física— atraviesa los enunciados críticos sin que sea muchas veces discernible su acción subterránea. Lo difícil cuando intentamos enmarcar tales juicios reside en desarticular el impulso metafísico que los guía: si cuerpo y realidad son en la poesía última de Olga Orozco un impedimento concreto en el contacto con el absoluto —en el sentido que atribuye Piña a esa problemática palabra—, ¿debemos asumir por ello como válida una visión cuya esperanza se nutre de mantener vivo ese recinto —“el Reino”— que cuerpo y realidad constantemente niegan?, ¿simplemente porque, “negado el absoluto”, el ser humano ya no puede disponer de “certidumbres” *positivas* y *esenciales*? Pero, ¿acaso está en lo cierto la crítica cuando dicta que lo absoluto, en el ser humano, es disponer de certidumbres?, ¿y si fuera absolutamente humano, esto es, etimológicamente, lo más propio para aquel, tener que reconsiderar infatigablemente, obligado por la acción disolvente de la brecha, verdades asentadas?

⁸¹ *Ídem*, p. 47-49.

⁸² *Ídem*, p. 47-49.

⁸³ Cristina Piña. “El descentramiento del sujeto en la poesía de Olga Orozco”. *Op. cit.*, p. 161.

Por lo demás, es innegable que Olga Orozco no ha cesado de aludir al absoluto en declaraciones y textos. De la misma manera que se inquiere con denuedo sobre la divinidad o convoca las diferentes tradiciones religiosas. Su constante repaso, su obsesiva frecuentación y refutación de un legado tan amplio como misterioso, no hace sino complicar las asociaciones fragmentarias, impidiendo una respuesta unívoca. Con todo, no podemos estar seguros de que tales nociones tengan para ella un aspecto dual ni que concedan carta de naturaleza a un enclave supraterráneo. En una entrevista concedida a Roberto Alifamo, la autora confiesa:

Creo en una realidad absoluta que abarca planos visibles e invisibles, y que la poesía es una incursión en todos ellos, aún en aquellos que no podemos captar ordinariamente porque nuestros sentidos son escasos, pero que podemos presentir o entrever, aunque sea como un relámpago, a través del sueño, de las búsquedas subconscientes o de estados de lucidez extrema, de la alteración o la supresión del tiempo, de la agudización de las sensaciones hasta sus últimas consecuencias⁸⁴

El discurso de Orozco coloca su fe (“creo”) en un absoluto que pertenece por entero a la “realidad”. La misma realidad, por cierto, que no se agota aquí y ahora en la captación de un supuesto sujeto cognoscente —que no es simplemente el lugar de una decepción, de un fracaso— porque en el continente que cada día nos acecha reposan “planos visibles e invisibles” y que el ser humano, *confundido* ahí, puede felizmente incurrir en todos ellos con aquellas armas que son propiamente las suyas, a saber: “nuestros sentidos escasos”, el “sueño”, las “búsquedas inconscientes” o la “agudización de las sensaciones”; en suma, una *intensificación de la afectividad* que quiebra el silencio amurallado del mundo y convierte sus sombras en asombro.

A la inversa del gnosticismo de Piña, el crítico Víctor Gustavo Zonana entiende esos planos como la doble valencia de una unidad total que se vislumbra emotivamente: “En esos planos presentidos se encuentran los vestigios que confirman la unidad de lo existente y la naturaleza trascendente de los seres que componen el universo⁸⁵”. Esta opinión es compartida por Luis María Etcheverry en su ensayo *Lo sagrado en la literatura argentina*. Tras reproducir unas declaraciones de la autora conservadas en el archivo personal de María Graciela Rebok⁸⁶, Etcheverry sostiene que

⁸⁴ Olga Orozco en Roberto Alifamo. “Olga Orozco. Reflexiones para un *Ars Poetica*”, p. 79. Entrevista. *Proa* 3°, época 2, 1988-1989, p. 77-81.

⁸⁵ Víctor Gustavo Zonana. “La poética de Olga Orozco en sus textos”. *Op. cit.*, p. 412.

⁸⁶ “*Mutaciones de la realidad*, publicado en 1979, es un testimonio absoluto de mi creencia en varios planos de la realidad que exceden la que se manifiesta en planos puramente sensoriales e inmediatos. Pero aun esta, que es apenas un relámpago de lo invisible, se nos escapa, atrincherada detrás de los múltiples reflejos, variaciones, ambigüedades y enmascaramientos. Cada uno de ellos oculta la otra realidad, siempre sospechosa, al igual que el rostro o los sucesivos rostros de cada uno de nosotros. Quizás detrás de todos esté la realidad total y el único rostro verdadero: la unidad primera y perdida en la que todos somos uno con Dios mismo”. Olga Orozco. *Lectura para el Museo de la Voz*. Whashington, 1995. Citado en Luis María Etcheverry. *Lo sagrado en la literatura argentina*. *Op. cit.*, p. 92-93.

la voz de Orozco admite una realidad con varios segmentos “enmascarados” por la imposición de lo que él denomina la “mera realidad” definida por “planos puramente sensoriales e inmediatos”⁸⁷.

Si Etcheverry toma la noción de “enmascaramiento” de la lectura nietzscheana propuesta por el filósofo Gianni Vattimo en un ensayo que no dejaremos de tener en cuenta a lo largo de este estudio⁸⁸, es en gran medida la partición heideggeriana de lo real entre autenticidad e inautenticidad lo que sustenta su análisis. Tomando como base el pensamiento filosófico del alemán, Etcheverry concibe en la poética orozquiana una “realidad caída”, aquella de “la interpretación pública y común” que “ignora y obtura la *posibilidad* de lo infinito”⁸⁹. En una poesía que se tambalearía entre “finitud de la realidad” e “infinitud de la posibilidad” la clausura de lo meramente real exigiría del poeta, de acuerdo con Etcheverry, “quebrarse con esa *realidad* —de donde su dolorosa angustia y aflicción— y asumir los riesgos de la *posibilidad* en la exploración de la infinitud”⁹⁰. Etcheverry avanza de ese modo una conclusión que podría ayudarnos a comprender el descentramiento y la fragilidad con la que Olga Orozco concibe su propia esencia: “Tanto es el desajuste, la Diferencia entre la *realidad* [y] la intensidad de lo infinito como tentativa de la *posibilidad*, que ocurre una inversión de la relación. La vinculación con la *realidad* pende de un hilo, frágil como lo imaginario”⁹¹.

Como se puede colegir de sus palabras, Etcheverry no piensa el absoluto como un plano separado y capaz de insituarse *a priori*. Tampoco parece menospreciar la subjetividad. La realidad total, el sentimiento de una seguridad ontológica, se experimentaría en la *diferencia* con que se ofrece el ser en la apertura de su historicidad, en el tiempo de la voz y del habla: entre lo infinito de la posible donación y el límite que sella su aparición. Y dado que la posibilidad es enorme, lo que cobra realidad en la voz, el sujeto que dice *ego*, se mantiene en vilo ante la eventualidad de su negación y de su muerte: agarrado en el filo vocálico y avanzando con él por sobre la brecha.

De vuelta al análisis de Piña, si bien respaldamos el papel que concede al cuerpo y a la realidad en el poemario que comentábamos, emitiremos como hipótesis que esto no implicaría una negación de la *experiencia absoluta*. Al contrario, cuerpo y realidad, al imponer una barrera física, acabarían con la entelequia metafísica y provocarían una conversión de la mirada centrada, a partir de entonces, en la exposición a lo inmediato y en la necesidad de adecuación. Es sin duda al asumir como cierto tal *obstáculo*, cuando nuestra interpretación y las aproximaciones dualistas, partiendo de una misma constatación, tienden a separarse: mientras nosotros *celebramos* a partir de ese muro la asunción de una ética, para Piña dicho poemario certifica:

⁸⁷ *Ídem*, p. 93.

⁸⁸ Gianni Vattimo. *El sujeto y la máscara*. Barcelona: Península, 1989.

⁸⁹ Luis María Etcheverry. *Lo sagrado en la literatura argentina*. *Op. cit.*, p. 93. El subrayado es del autor.

⁹⁰ *Ídem*, p. 94-95. El subrayado es del autor.

⁹¹ *Ídem*, p. 95-96. El subrayado es del autor.

que la realidad es trampa, cárcel e imperio de la pequeña ley; que la poesía [nunca] alcanza a apresar esa visión enceguecedora; [que] la muerte [arrebata] a sus presas por más que se le opongan todos los esfuerzos y desvelos; que el amor es algo del pasado y sólo ha dejado la nostalgia implacable de las uniones rotas; que siempre, entre la mano y el objeto deseado, se interponen ‘las sombras’, es decir, la contingencia, el tiempo, para arrebatarse hasta la menor partícula de dicha y guardarla como un trofeo siniestro, que hasta las ‘humildes pertenencias’ conquistadas por la paciencia y la cotidianeidad para levantar un refugio en la intemperie, son presa del siniestro poder que se opone a la trascendencia y a la paz⁹².

Así las cosas, nuestro cuestionamiento trata de insertarse al modo de un inciso dubitativo entre las opiniones que admiten como deseable e imaginable un paradero en el que se conservaría intacta la unidad. Además de impedir una mirada auténtica hacia el ser del mundo, del cual lamentan su espantosa mutabilidad, esas afirmaciones suponen la existencia de una región que, de ser cierta su propiedad supratemporal, exigiría la desaparición de la “brecha” subjetiva. Obsérvese si no la negatividad que Piña atribuye al tiempo presente —tiempo de “uniones rotas” y de “sombras”, pero también de “humildes pertenencias” recuperadas cada día— opuesto por la crítica a la “trascendencia” y a la “paz”. El precio a pagar por disfrutar de estas últimas sería el cesamiento de toda diferencia individual. Claro que esto no parece perturbar a la crítica, quien sostiene de entrada en páginas anteriores que “la individualidad como primera forma de la contingencia está continuamente negada y recusada en la poesía de Olga” y que “la temporalidad, segunda forma de la contingencia, también aparece denunciada como cárcel del ser y violentada por todos los medios posibles⁹³”.

Pero, puesto que lo Uno es igual a sí mismo y no admite la diferencia en su seno, ¿qué “salvación trascendente del alma” podría esperar el individuo?, ¿piensa la crítica ese sobresalto ontológico en términos antropomórficos? Mas, ¿podría algo como un absoluto —del tipo que imagina el pensamiento dualista— certificarse toda vez que el individuo ha sido expulsado del habla, de su “Jordán amargo⁹⁴”, ¿y cómo testimoniar de tal experiencia, fuera del tiempo y del lenguaje?

Dicho lugar, por lo demás, dado que no tiene un sesgo de imperfección, no podría ser ni criticado ni reformulado, pues es en sí toda fórmula y toda crítica. En él solo podría existir aquello que la voz de Olga Orozco denomina “ensimismamiento” y que, haciendo inútiles las modulaciones, es retracción incommunicable y negación de todo esfuerzo formalizador. Ese solar,

⁹² Cristina Piña. “Estudio preliminar a *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*”. *Op. cit.*, p. 46-47.

⁹³ *Ídem*, p. 19.

⁹⁴ Esa expresión pertenece a un verso de “¿La prueba es el silencio?” poema integrante de *Con esta boca, en este mundo*. Con él la voz lírica evidenciaría, según pretendemos demostrar, el instante en el que verdaderamente experimenta el absoluto: movimiento caudaloso —y doloroso— de un ser que se difracta en la enunciación.

vaciado de palabras, marcaría los límites de una fortaleza inexpugnable para cualquier devenir que fuese auténticamente humano.

Compartiendo sin embargo los postulados de Piña, Inmaculada Lergo deduce que entre uno de los “principales impulsos” del quehacer orozquiano se hallaría “la imperiosa necesidad de encontrar ‘la verdad’, entendida como un saber que se nos veta al nacer⁹⁵”. Ese comentario, de impronta mítica e irracionalista, insinúa que el absoluto se sitúa en un estadio primordial de la humanidad y que fue sellado por una falta moral (“se nos veta”) que deberá expiarse en lo venidero. Así, la proposición de Lergo nos permite ilustrar de nuevo de qué manera “verdad” y “dualismo sagrado” se parangonan en un pensamiento de la totalidad que excluye el conflicto y, sobre todo, niega al animal humano el acceso a su propio ser histórico. Porque, en el caso de que admitiésemos como apropiado que “la verdad” yace sepultada en un *illo tempore* anterior al nacimiento, ¿de qué manera sería para el ser humano este morar con arreglo a lo más suyo recuperable y experimentable en el tiempo inmediato?, ¿puede ser que para este conocer lo más propio de sí lleve aparejado renegar de la temporalidad?, ¿y no sería precisamente esta perspectiva la que, al oponer vida y verdad, refuta la experiencia presente?

También María Elena Legaz, en uno de los escasos ensayos que se ha dedicado enteramente a la interpretación de la obra orozquiana, establece en su lectura de *Mutaciones de la realidad* un corte entre dos zonas —“una [del] aquí y el ahora desde donde escribe el yo, y otra que ha debido abandonar y de la que tiene vestigios en su recuerdo⁹⁶”— y recurre a una explicación idealista para inscribir su búsqueda en el mito del “arquetipo eterno”:

Si resulta indescifrable la naturaleza de la luz que percibe a su alrededor, más aún lo es el propio yo, la identidad encubierta por múltiples rostros tan sucesivos y cambiantes que resultan difíciles de definir y entender, pero ninguno puede ser el reflejo auténtico del modelo. Aquí Orozco vuelve a traer a sus versos el motivo insondable del arquetipo eterno [que] da cuenta de la relación entre nuestro efímero mundo de la pluralidad, y la unidad del eterno e inmutable mundo de las ideas⁹⁷.

La mayoría de estos postulados se nutren, sin sorpresa, del pensamiento arquetípico de Carl Jung o Mircea Eliade, para quienes el absoluto recubría las dimensiones de un espacio perdido con la individuación y ajeno a la experiencia de la diferencia histórica⁹⁸. No es de extrañar que la lectura arquetípica de Legaz encuentre paralelos entre la poética de Orozco y la de Jorge Luis Borges, el

⁹⁵ Inmaculada Lergo Martín. “Decir lo indecible. Olga Orozco o la revelación a través de la palabra”. *Op. cit.*, p. 24.

⁹⁶ María Elena Legaz. *La escritura poética de Olga Orozco. Una lección de luz*. *Op. cit.*, p. 199.

⁹⁷ *Ídem*, p. 200.

⁹⁸ Para fundamentar nuestro juicio acerca del idealismo de esos autores sería suficiente consultar respectivamente Carl Jung. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Madrid: Paidós, 2009; Mircea Eliade. *Lo Sagrado y lo profano*. Madrid: Paidós, 2014.

mismo poeta que trabajó con ahínco para extirpar del enunciado poético cualquier vestigio subjetivo que pudiese enturbiar su idealidad eternizante. Mientras tanto, Legaz recusa las semejanzas con la poética de Oliverio Girondo, cuya obra, como la de Henri Michaux, se postula en nuestra opinión como un ejemplo inmejorable para entender el derribo de la metafísica y la exaltación del conocimiento emotivo que lleva a cabo el siglo XX en el ocaso del arte deshumanizado. Un cotejo de *Museo salvaje* con poemarios como *En la Masmédula* y *La vie dans les plis* bastaría para determinar la posición que ambos autores ocupan en el sistema relacionante orozquiano. A pesar de ello, en un escorzo que niega lo que afirma, Legaz apunta: “A pesar de que la poesía de Olga Orozco no tiene ninguna coincidencia con la de su amigo Oliverio Girondo, [el] poema posee un cierto tono girondiano, el de sus últimos libros *Persuasión de los días* y *En la Masmédula*”⁹⁹.

El armazón de estos razonamientos teóricos persigue sacar a la voz poética de la “pluralidad” e introducirla en el “inmutable mundo de las ideas” donde, por cierto, el pensamiento lógico del crítico obtiene satisfacción a sus preguntas, pues no se expone a ningún tipo de inadecuación. Dado que el no saber, la indefinición, el carácter mudable y la apertura provienen de la brecha, toda vez que esta hubiera sido erradicada podría existir una imagen salva: susceptible de *hermeneia*. En ese sentido, en una meditación que anhela abarcar la totalidad y producir un saber positivamente analizable —como la que Legaz propone— solo puede contemplarse aquello que ha adquirido una forma cerrada, que transmite una idea objetiva. En cambio, lo que trasciende la ladera lógica, por estar tocado con el sesgo de la finitud, es irreconocible en su interminable descomposición.

En el mundo ideal toda emanación del ser encuentra una forma estable que la represente, de manera que se accede a un *conocimiento lógico* de las cosas, sostenidas por un orden superior. Mientras, el continente afectivo de la subjetividad, de donde brotan el error y lo informe, quedaría apartado como un remanente residual; por eso es insignificante, por cuanto no dispensa una certeza, sino que sinuoso, desasosegante, se desvanece dejando una lastimosa traza sin sentido. María Elena Legaz nos proporciona una prueba de ello entre sus apreciaciones a *Con esta boca, en este mundo*:

Uno de los motivos centrales de los libros anteriores, el ejercicio de la memoria, hacia atrás pero también hacia el porvenir, parece disminuir su potencial y sus poderes en las etapas finales de la vida. Lo que almacena el recuerdo queda convertido en pedazos, retazos,

⁹⁹ María Elena Legaz. *La escritura poética de Olga Orozco. Una lección de luz*. *Op. cit.*, p. 225. Nosotros no negamos, por otra parte, la importancia de Jorge Luis Borges para entender la relectura crítica que propone la poeta: Orozco rescata, enmienda y apunta nuevas maneras de leer su obra. A propósito de su posición respecto de Borges y Girondo —en los dos casos, una admiración *fagocitadora* que toma y transforma— véanse sus ensayos: Olga Orozco. “Jorge Luis Borges en su historia de la eternidad”. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 475-479; Olga Orozco. “Oliverio Girondo frente a la nada y lo absoluto”. In José Antonio Maravall (dir.), *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: 1978, n°335, p. 226-250.

astillas, rastros o residuos, y si se desea rememorar la plenitud, la dicha en el amor, lo que se recupera es desvaído y ya ni puede reconocerse¹⁰⁰.

¿Por qué considera Legaz que la memoria disminuye su potencial en ese libro? Porque lo que “almacena el recuerdo queda convertido en pedazos, retazos, astillas, rastros o residuos”. Es decir, formas negativas que, sometidas al *tiempo problemático* del sujeto, impiden su adscripción a una imagen singularizada y caen del lado de lo que “ya ni puede reconocerse”. Este tipo de pensamiento, tan acostumbrado en la crítica de Olga Orozco, minusvalora las variaciones ínfimas, las intensidades imperceptibles o los movimientos cualitativos y traiciona su naturaleza idealista al identificar la memoria con el acceso a una positividad recobrada de los entes: la casa, los retratos de los seres queridos, el paisaje infantil. Antes de desintegrarse en un fondeamiento sin objeto, la memoria sería de preferencia el lugar donde se concentran las formas reconocibles y estables *adosadas a una tradición y heredadas por transmisión*: el símbolo esotérico, la llave que permite el tránsito entre mundos, el golpe de dados, el talismán. Son sin duda este tipo de símbolos los que han atraído la atención fervorosa de la crítica.

No debiera olvidarse empero que más o menos ocultos, con mayor o menor carga irracional, esos símbolos son formas intelectuales —ideas— transmitidas a través del tiempo, susceptibles de rastrearse y descomponerse en positivities. Los símbolos son, etimológicamente, “unión y prehensión de lo que se disgrega en lo abierto”, en la exposición. Ninguno de estos símbolos, no obstante, dice la acción deformante que allí señorea: los procesos de descomposición-coagulación, de reducción-degradación visual, de ofrenda y aniquilamiento. Esa dinámica hace imposible cualquier estasis simbólica. También cualquier elaboración teórica que no acepte hundirse en su discurrir evanescente.

Adónde van a parar todos esos símbolos a la deriva que pueblan los corredores en los que Olga Orozco planta su voz es una pregunta que Legaz no despeja. Simplemente porque su reflexión no toma como plausible, entre las facultades humanas, recordar positivamente, mediante un contacto afectivo, lo informe del pasado, aquello que se presenta “errante como nubes” y que “al acecho de algún momento en blanco” se pone “a existir como la vez primera¹⁰¹”. ¿Qué lugar deja Legaz a la memoria que no tiene identidad? Ninguna. Acaso sin plantearse qué renovación —para la lengua, para la tierra, para el poema— posibilitaría una memoria capaz de recordar sin distorsionar y desordenar, Legaz atribuye dignidad únicamente a lo que permanece incólume.

¹⁰⁰ María Elena Legaz. *La escritura poética de Olga Orozco. Una lección de luz*. Op. cit., p. 291.

¹⁰¹ Olga Orozco. “¿Quién? ¿quién? ¿quién?”. *Con esta boca, en este mundo*. In *Poesía completa*. Op. cit., p. 426-427.

Nosotros sospechamos que en este tipo de opiniones pervive, muchas veces oculto, el deseo eternizante del idealismo sagrado, tendente a establecer una dualidad para las cosas: de un lado, situado lejos del instante de enunciación, un centro fundante donde se esconde la plenitud del ser; del otro, arraigado en la parte visible de la realidad, el lugar de la desavenencia y la confusión. Sirva como prueba lo que Inmaculada Legro dice a propósito del libro que la autora publica en 1994:

Las sensaciones son de pesadilla [y] sus intentos de sobreponerlas son todos vanos: las puertas que se abren se transforman en lobos, el oro que toca en carbón, de sus redes echadas solo recoge “vasijas rotas, perros muertos, asombrosos desechos” y sus amigos y seres queridos se han ido. No sabe acomodarse a este mundo, no es el suyo, no es su lugar, y sufre indeciblemente¹⁰².

Dado que la poeta se aventura en el ámbito de la muerte y que, abandonando la seguridad desafiante de libros anteriores (aquellos en que lanzaba las cartas o vaticinaba oráculos, *formas intelectuales* que esconden lo abierto¹⁰³ del ser), expuesta a todas las adversidades, desentierra un haz de andrajos y de injertos, Legro falla que “no sabe acomodarse a este mundo”. Llamativo resulta entonces observar cómo es acogida en buenos términos por la crítica la actitud beligerante del poeta maldito de herencia postromántica que, versado en los secretos ocultos pese a la condena burguesa, cultiva la imaginación de un más allá; en tanto, la poesía ocupada en fundamentar, por rechazar el pensamiento de la totalidad y ocuparse de lo más cercano, es recibida con un tono de sufriente derrota, de aceptación materialista —en el peor sentido— de la realidad y de pérdida del aura.

Así le sucede también a Olga Orozco, cuya obra poética ha sido leída bajo esos parámetros. Solo porque su memoria —la más alta, la más fiel a las cosas vencidas bajo esta dura tierra— recoge restos inclasificables, sin categorización posible, Legro opina que este “no es su lugar” y que por ello “sufre indeciblemente”. ¿Y no es ya “sufrir indeciblemente”, y en amorosa (com)pasión, el *humano modo* de habitar este mundo?, ¿no se “acomoda” la poeta su residencia con ese tremendo esfuerzo que, removiendo las fosas y los fondos, nunca será “vano”, pese a la muerte que en él reina? La misma muerte que una a una derriba todas sus fundaciones, requiere una vez más la presencia de Olga Orozco en el hondón del abismo: “Hace falta más muerte”, declara la voz de

¹⁰² Inmaculada Legro Martín. “Decir lo indecible. Olga Orozco o la revelación a través de la palabra”. *Op. cit.*, p. 87.

¹⁰³ A partir de ahora, utilizaremos ese concepto en el sentido que le otorga el filósofo Giorgio Agamben en un breve ensayo titulado *Lo abierto. El hombre y el animal*. Allí, retomando algunas anotaciones sobre “lo abierto” que Martin Heidegger expuso en el curso de 1929-30, y tras hacer parada en las implicaciones del concepto en la obra de Nietzsche o de Rilke, Agamben define “lo abierto” como el lugar que nombra el desocultarse del ser y que, por cierto, solo puede ser atisbado por el ser humano. En efecto, esa facultad —el pensamiento— que permite al ser humano asistir al desocultarse del mundo, emplaza tanto para Agamben como para Heidegger la principal diferencia de aquel con el resto de los animales. Giorgio Agamben. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Valencia: Pre-Textos, 2005.

“La corona final¹⁰⁴” como si, todo su error poético fuese, para siempre ya, otorgar un sentido a lo que, en palabras de Lergo, “no es [lo] suyo”. Y esto para llevarlo a lo propio, para “acomodárselo”.

Al cabo de este repaso, nuestras interpretaciones requieren entonces debatir, al menos, dos necesidades que el pensamiento sagrado (su)pone. La primera de ellas, tendría que ver con la posibilidad de que exista un fundamento para el ser humano y, sobre todo, que el mismo se sitúe en algún dominio recóndito y como al abrigo de la propia acción: ¿hay verdaderamente un lugar *ab initio* para sustentar la vida y la palabra?; ¿existe algo, como una piedra basal, de donde parten y en donde convergen todos los elementos del caos?; y si esto fuera así, ¿dónde se ubica ese lugar?

La segunda, se refiere al propio sujeto de la enunciación y a su pretendida búsqueda de estabilidad y de sentido, la cual estaría supuestamente garantizada por el desvelamiento privilegiado de dicho espacio sagrado. Si el desgarramiento de la voz poética nace de su diferencia con el “otro lado¹⁰⁵”, ¿puede algo así como una subjetividad existir allí donde no hay ya más división y cambio?, ¿puede algo así como un medio aparecer allí donde no existen ya más separación o distanciamiento?

Estas preguntas, todavía sin responder, nos obligan, en última instancia, a reconsiderar la noción de absoluto. Porque si el absoluto humano coincidiese con aquel centro inamovible que asegura la verdad ontológica, no estará claro entonces de qué manera pueda darse al mismo tiempo su experimentación en la historia y, a través del lenguaje, en el habla del poema. Para entrar en el absoluto, tal y como es concebida ese ideograma por el aparato crítico citado, es decir, como un recinto ideal y eterno, sería necesario salir del mundo y del lenguaje. Ahora bien, ¿es posible para el sujeto tal decisión?, y de ser así, ¿es posible realizar su experiencia teniendo en cuenta la falta de lenguaje?, ¿no es la experiencia un fruto de la *manipulación* del lenguaje?; ¿cómo sería posible entonces una experiencia del absoluto que no implique el lenguaje actualizado de un enunciadore?

2. La brecha del inconsciente: el surrealismo

La posición del crítico Saúl Yurkievich explora caminos que lo alejan de las opiniones precedentes. En la *summa* de artículos que componen *La movediza modernidad*¹⁰⁶, este inserta un breve ensayo dedicado a Olga Orozco y a su amigo, el poeta Alberto Girri, en donde la poesía de la primera es descrita como “una poesía efusiva y eruptiva, [que] explaya transidamente las

¹⁰⁴ Olga Orozco. “La corona final”. *Con esta boca, en este mundo*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 392.

¹⁰⁵ Carlos Fernández González valora la trayectoria poética de Olga Orozco a partir de su intento por restañar la ligadura con “el otro lado” Carlos Fernández González. “El otro lado como precursor oscuro en la poesía de Olga Orozco”, p. 30. In *Asian Journal of Latin American Studies* (2015), Vol. 28, n. 4, p. 29-47.

¹⁰⁶ Saúl Yurkievich. “Girri/Orozco: la persuasión y el rapto”. In *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus, 1996, p. 231-243.

turbaciones de su atribulada subjetividad¹⁰⁷”. Destacando que en ella “un ego centrípeto monopoliza la voz¹⁰⁸”, la lectura de Yurkievich otorga preponderancia al devenir inconsciente de un “sujeto patético, pasional” que remitiría a la “orientación surrealista” de la poesía practicada por Orozco. En ella, la poeta, “adicta al ejercicio de la imaginación sin ataduras” según contempla Yurkievich, estaría operando “con el flujo errático de la conciencia, con los poderes innatos a la facultad imaginante, única potencia capaz de captar el mensaje libidinal¹⁰⁹”.

Al incidir en la capacidad formalizadora del inconsciente tanto como en su poder de asociación, disgregación y recomposición, tales juicios se contraponen a todo el andamiaje metafísico que venimos desmontando. Si bien es cierto que la reseña de Yurkievich interviene en el momento de la publicación de *Museo salvaje*, estadio de un recentramiento subjetivo¹¹⁰, no debemos olvidar que algunas de las apreciaciones anteriormente evaluadas se refieren a ese mismo poemario. ¿Qué reacción provoca en Olga Orozco la posición de uno de los críticos canónicos de la poesía latinoamericana?

Por suerte, disponemos de algunas respuestas susceptibles de cruzar la dimensión escrituraria con la recepción y el comentario exegético. En lo que hace al trabajo de Yurkievich, Olga Orozco, entrevistada por la revista *Último Reino*, declara que es “asqueroso”. Esa sentencia, rotunda, viene anticipada por una explicación que trata de dar una visión orgánica del libro reseñado:

Fue una época de angustias, y la angustia esencial mía era la angustia de muerte con relación a cierta sensación de enajenamiento con respecto a mi cuerpo, que Yurkievich confunde con asco y con algo demoníaco, y está muy equivocado. Jamás. El cuerpo siempre me ha parecido un intermediario sagrado¹¹¹.

De la respuesta proporcionada por la poeta quizás podamos obtener algún indicio que despeje el camino de nuestra interrogación, situando en otro lugar el centro del debate. Primeramente, Orozco alude a “la angustia de muerte” como el desencadenante de la escritura, siendo esta solamente perceptible al tomar de algún modo posesión de un cuerpo. La materialidad física es, para ella, el núcleo receptor de la alteridad; sobre la superficie del cuerpo, la muerte hace aparición.

¹⁰⁷ *Ídem*, p. 236.

¹⁰⁸ *Ídem*, p. 239.

¹⁰⁹ *Ídem*, p. 240.

¹¹⁰ Cristina Piña nota que “tras este punto de ruptura extremo [se refiere a *Los juegos peligrosos*] se registr[a] un recentramiento de la subjetividad, lo que implica dejar de lado los juegos peligrosos y las prácticas ocultistas”. Cristina Piña. “El descentramiento del sujeto en la poesía de Olga Orozco”, *Op. cit.*, p. 158.

¹¹¹ M. del Carmen Colombo, Patricia Somoza y Mónica Tracey. “Entrevista a Olga Orozco: boca que besa no canta”. *Op. cit.*, p. 10-18.

Cuando la muerte incide en él, el cuerpo humano se enajena, deja de pertenecernos. El cuerpo, todo cuerpo, se vuelve extraño, deviene un muro impenetrable al ser atrapado por la muerte. Y pese a todo, en esa entrevista Olga Orozco concibe el cuerpo como un intermediario, por cuanto abre una brecha en esa espesa muralla de la muerte. Allí donde Yurkievich piensa esa extensión como el lugar de una apropiación extrínseca, sometido a las fuerzas gnómicas y regulado por una potencia impersonal e inconsciente, automática y exterior¹¹²; Olga Orozco imagina su ambivalencia, la pertenencia doble, el haz y el envés de una silueta enraizada en el umbral de lo sagrado: el cuerpo es para ella el *istmo* donde se produce la atadura, la escisión que trata de aunar las dos vertientes, la nervadura de una relación ambigua: ¿y si ese cuerpo fuera a la vez el muro y la brecha?; ¿y si ese cuerpo —cualquier cuerpo— fuera el emplazamiento tangible de una disputa entre permanencia y disolución, entre caos y ordenamiento?

Una posible guía para desenlazar el intrincado nudo en torno de la experiencia absoluta o sagrada quizás se aloje en los detalles de la declaración de la poeta: ¿qué es lo que esta rechaza en la interpretación de Yurkievich? A nuestro modo de ver, confundir el enajenamiento con el asco y con lo demoniaco. Etimológicamente, demoniaco se relaciona con “daimón” que significa dividir: lo demoniaco es aquello que, separando en dos, provoca que algo escape a nuestra *decisión*. En el ser humano, lo demoniaco se desgaja para responder al poder de un control más amplio, a una fuerza superior que determina su comportamiento¹¹³. Por eso, cuando Yurkievich asimila la poesía de Orozco a la profusión de una potencia libidinal, esta responde que es algo demoniaco, pues aquel no valora su esfuerzo de dominación y de adecuación.

¿Dónde se emplaza, en el ser humano, ese trabajo? En la conciencia. Al hacer del cuerpo el ruedo de pulsiones irrefrenables en *Museo salvaje*, Yurkievich evacúa sin miramientos la cuestión de la elaboración consciente que es, por cierto, un trabajo de recuperación, de distribución y de dominio ante la potencia disgregadora —enajenante— de la muerte. Si Orozco se escandaliza quizás sea porque aquel enjuicia su obra sin tener en cuenta la *operación decisiva*: aquella que media en el establecimiento de la imagen poética.

Entre el fondo pulsional del que proviene la imagen y la forma objetiva que deviene hay una intervención crítica y (la) realiza un sujeto. Por ello, refutamos la adscripción de la obra orozquiana al surrealismo, al menos tal y como Yurkievich la enuncia. El surrealismo, que tantas veces ha sido relacionado con la poesía de Olga Orozco, no contempla, al menos en la *versión ortodoxa* aclamada

¹¹² “Alucinadamente, Olga Orozco rescata las trazas entrañadas de la experiencia primigenia, troca lo mnésico en mensaje poético, en señales capaces de simbolizar ese trasfondo subliminal obsesivamente aludido en tanto referente oculto del flujo imaginario”. Saúl Yurkievich. “Girri/Orozco: la persuasión y el rapto”. *Op. cit.*, p. 239.

¹¹³ Sobre la genealogía de dicha noción remitimos al lector al documentado libro de Angus Fletcher, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Madrid: Akal, 2002.

por Breton, ningún retorno crítico y se desentiende del control racional. Si Breton valora en los *Manifestos* positivamente la imaginación, el sueño y el compromiso vital —siguiendo la estela del idealismo romántico— es con la ilusión de desfondarse en otra “verdad” y en otra “permanencia” *ideales*: el sitio en el que el individuo y las fuerzas terrestres duermen abrazados *sub specie aeternitatis*¹¹⁴. ¿Piensa Breton la autofundamentación del ser humano, animal que camina sobre la brecha? Nosotros creemos que no.

Esto no impide, por supuesto, que Olga Orozco haga uso de los materiales recuperados por el surrealismo; no obstante, debería tenerse presente en última instancia el impulso ético que los mueve. La poeta ha ratificado su posición respecto de esa corriente. En una entrevista concedida al final de su vida al diario *La Jornada* de México, la autora rechazaba su “encasillamiento” entre los surrealistas argentinos:

Estuve cerca de ellos 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 geométrica¹¹⁵.

La respuesta que concede la poeta, a primera vista tan sencilla como categórica, es un espejo donde leer su propia poesía. Pues en la disposición formal de ese intercambio, estructurado entre una coincidencia y una desavenencia, podemos intuir la grieta que se inmiscuye en sus poemas: una quiebra que no es tajo, sino dis-posición, entre-tenimiento que une y desune a la vez. La voz de Orozco mantiene ahí, de nuevo, un pie dentro y otro afuera, (des)componiendo y (des)articulando puntos de sutura; por eso, su discurso contempla la paradoja que enseguida rompe el intento de asociación “contrariándolo”. Así, si de un lado evoca lo que su obra comparte con el surrealismo, —una *comunión* en el meollo de la expansión vital donde progresa lo “onírico”, la “emoción exaltada”, la “libertad”—; del otro, ofuscando la identidad y la perfecta asimilación con el pretendido modelo, apela a la coherencia de sus construcciones y a su rigurosa organización.

Estas meditaciones deberían sopesarse cada vez que su obra cultive afinidades con la locura y el exceso. Cuando se piensa en el procedimiento creativo de Olga Orozco en términos de desarreglo sensitivo o de irracionalismo, comparándola a menudo con las travesías oníricas y los

¹¹⁴ Ver André Breton. *Manifestes du surréalisme*. París: Gallimard, 1962; *Le surréalisme et la peinture*: París: Gallimard, 1965.; *L'art magique*. París: Phébus, 1991.

¹¹⁵ Marco Antonio Campos. “Con Olga Orozco”. In *La jornada Semanal*, suplemento del diario *La Jornada*, núm. 204, 31 de enero de 1999, p. 2-3.

desfondamientos de la poesía romántica y postromántica, debería tenerse en cuenta el viaje de vuelta, el cual no es sino la otra mitad del terreno explorado. En repetidas ocasiones la autora ha insistido sobre la vigilancia con que avanza en sus composiciones. Tan es así que a la pregunta de si poesía y locura pueden estar unidas en algún punto ella responde: “En ninguno. No creo que puedan estar unidas. No, no. Me parece que puede suceder que uno llegue a abismos tan insondables, que uno llegue a estar unido a la superficie de la tierra, a la vida cotidiana, por algo muy tenue, que puede suceder que no se recobre el Yo de todos los días¹¹⁶”.

Olga Orozco toma distancias del surrealismo y aparta cualquier tentativa epigonal. De ese modo, visibiliza la controversia y problematiza los trasvases, injertándose en la simultaneidad de ser y no ser *a ciencia cierta*. En efecto, ¿no se encamina su poesía con mano ardorosa hacia el centro del ser?, ¿y no es ese testigo el que acarrean los surrealistas? Mas al tiempo, en tanto que la *doxa* surrealista permanece allí, ahogada en esa plenitud “automática¹¹⁷”, ¿no regresa ella y aplicando rigor, incide sobre la forma *conscientemente*? Entonces, ¿en qué lugar situar su intervención?, ¿hay un rótulo o categoría para su paciente dilección?

Vista de nadie y atenta en el umbral, la voz de Olga Orozco prefiere “tejer” y “entretejer” *redes geométricas* o *polípticos* donde se montan y se desmontan las deudas, los fallos, las demoras; todas aquellas interrupciones que cicatrizan la fisura sangrante del tiempo discursivo. La mediación que posibilita —contra todo pronóstico— la transformación, el salto y la conversión de lo abierto hacia la individuación es la operación crítica: de lo incomprensible hacia lo inteligible, de lo abierto a lo concluso, de lo individual a lo plural. En todas direcciones, bajo todas las posibilidades. ¿Será esto lo que define verdaderamente para Olga Orozco la experiencia absoluta?, ¿podrá ser para ella absolutamente humano el instante de la decisión, la prueba de la modulación?, ¿y si la nueva conciencia crítica fuese el acicate que incide en la brecha, la que desentraña el muro?

3. Incidir en la brecha: la operación crítica

En *La máscara, la transparencia*, su clásica colección de artículos sobre poesía hispanoamericana, Guillermo Sucre hace reposar sobre el carácter crítico la “nueva mirada” que distingue la novedad de las obras objeto de su estudio. El criticismo revolucionaría para el poeta venezolano el diapasón

¹¹⁶ *Ídem*, p. 2-3.

¹¹⁷ No nos hacemos cargo de la veracidad de esta opinión. Simplemente constatamos que el surrealismo ortodoxo está ligado, para la poeta, al automatismo. La voz de Orozco sabe que el rótulo “surrealismo”, como todos los rótulos, está repleto de fallas y que el automatismo es una de ellas. He aquí, pues, una primera muestra de algo que nuestra tesis pretende ilustrar: que la voz de Olga Orozco opera sobre el pasado heredado para rescatar aquello que debe ser salvado, tanto como para alejar aquello que debe ser olvidado. Esa es su manera de renovar la tradición. En el caso de la tradición surrealista que tantas veces convoca su obra, el automatismo será sin duda aquello que no sobrevivirá al examen histórico.

del individuo contemporáneo con el concepto de totalidad, porque en nuestra época, como presume Sucre, “ya no es posible totalizar sino a partir de lo fragmentario mismo¹¹⁸”.

Entre las contribuciones académicas al estudio de la obra orozquiana, cabe destacar dos obras mayores que acogen su complejidad expresiva en los términos refrendados por Sucre. La primera de ellas, según el orden de publicación, es *Poesía y conocimiento en la obra de dos escritoras argentinas contemporáneas: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik*, una tesis de doctorado ya citada. En esa obra, la autora aborda el estudio de la producción orozquiana desde “la problemática del lenguaje [que] se evidencia en la modernidad, fruto de una serie de cambios más generales que instauran un ordenamiento distinto de las cosas y, por tanto, un acceso particular a su conocimiento¹¹⁹”.

Con el fin de trazar esa dinámica, Martín López completa un pormenorizado repaso de las transformaciones del fenómeno lingüístico desde sus prolegómenos griegos hasta el racionalismo técnico-científico contemporáneo. La detallada introducción de su tesis permite así al lector comprender las raíces históricas de un movimiento de deslegitimación lingüística que abocará, para la modernidad, en un sentimiento de insuficiencia e inadecuación críticas¹²⁰. Dicha evolución posibilita una “ruptura estética durante el proceso de modernización” provocada, entre otras causas, por “un descrédito cada vez mayor de la capacidad expresiva y epistémica del lenguaje¹²¹”. Según Martín esa revolución cognitiva se hallaría “en la médula” de algunas de las poéticas¹²² contemporáneas latinoamericanas. Englobadas por la autora dentro de las “escrituras de la desaparición”, estas poéticas cristalizarían a ojos de Martín la estética moderna, aplicada en borrar las huellas subjetivas que enturbian el conocimiento:

[La problemática del lenguaje] cuestiona [estas poéticas] en su esencia y en su objeto, por tanto; las redefine otorgándoles un intenso cariz reflexivo. [En una poesía] cuya inquietud resulta filosófica, la búsqueda cognoscitiva constituye [el] núcleo que convoca la pugna entre lenguaje y conocimiento y que evidencia el espacio de una realidad desconocida e inasible, la del ser mismo¹²³.

De la difícil aprehensión de un ser que se escinde entre captación objetiva y sensación emotiva se descolgaría el “trasfondo reflexivo” de estas poéticas que, presume Martín, “solo tienen sentido en relación con el problema del conocimiento, esto es, con la aspiración del ser humano a conocer las

¹¹⁸ Guillermo Sucre. *La máscara, la transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 15-16.

¹¹⁹ Sarah Martín López. *Poesía y conocimiento en la obra de dos escritoras argentinas contemporáneas: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik*. *Op. cit.*, p. 72.

¹²⁰ *Ídem*, p. 72.

¹²¹ *Ídem*, p. 85.

¹²² *Ídem*, p. 85.

¹²³ *Ídem*, p. 86.

cosas en sí mismas y en su totalidad¹²⁴”. La periodización de Martín consigue meritoriamente mostrar a las claras de qué modo la vivencia del cambio operado en Occidente en el momento de la Revolución Industrial se infiltra rápidamente en las estructuras latinoamericanas. Haciendo el inventario de sus modulaciones en las mentalidades, la autora ilustra los avatares de una batalla dialéctica que enfrenta reducto lógico e infinito emotivo. Mientras tanto, a la vez que cerca las ramificaciones teóricas y artísticas de ese problema central del conocimiento, aproxima sus manifestaciones poéticas en las medianías del siglo XX argentino. En estas últimas, tomaría cuerpo la situación “desquiciada” del sujeto contemporáneo, llamado a considerar el horizonte trascendental desde su posición empírica. Este hecho es lo que determinaría una reflexividad paradójica en la que conceptos como “Dios” o “alma” tropiezan constantemente con la espesura de un mundo y de un cuerpo que obstaculizan su cognoscibilidad¹²⁵. Olga Orozco —junto a Alejandra Pizarnik, Alberto Girri, Roberto Juarroz o Amelia Biagioni— formaría parte de esa lista de poetas críticos anotada por Martín que “interrogan continuamente los conceptos de representación, realidad, verdad, a través de la mirada delirante, totalizadora, de un sujeto atravesado por una compleja, manida y maltratada noción de experiencia¹²⁶”.

Sin embargo, detrás de la situación arrojada del sujeto moderno no aguardaría únicamente el infortunio. Porque, arguye Martín, si la problemática que plantean dichas poéticas pone en entredicho la total comunicabilidad del ser, abre por otro lado la puerta al cuestionamiento de “los valores heredados o impuestos” al tiempo que, instaurando la soberanía del hablante, ofrece “la posibilidad de elegir, deliberadamente, otros¹²⁷”. Tal y como reconoce Martín, la poética de Olga Orozco, confirmando la “inmolación” de la verdad fundamentadora, desmoronaría el edificio sagrado y haría desaparecer “la certeza de lo absoluto para volver a dejar espacio a la incertidumbre de lo infinito¹²⁸”.

El segundo gran aporte al aparato crítico de la poesía orozquiana es un compendio de artículos que, agrupados bajo el título *Los juegos de espejos: poética y subjetividad en Olga Orozco*¹²⁹, testimonian del viraje que toman las lecturas académicas de la obra de Olga Orozco. La compilación ha sido llevada

¹²⁴ *Ídem*, p. 91.

¹²⁵ *Ídem*, p. 92.

¹²⁶ *Ídem*, p. 92. La contextualización de Martín López se nutre, entre otros materiales, de un estudio precedente del crítico americano Running Thorpe titulado *The critical poem. Borges, Paz, and Other Language-Centered Poets in Latin America*. London: Associated University Press, 1996. La labor académica de Thorpe ya había concentrado su atención anteriormente en la obra de Olga Orozco, poniendo de relieve la hondura reflexiva en la que redundaba su vigilancia ante el lenguaje. Puede verse a tal efecto Thorpe Running. “Imagen y creación poética en la poesía de Olga Orozco.”, p. 14. In *Letras Femeninas*, Vol. 13, n° 1/2, 1987, p. 12-20.

¹²⁷ Sarah Martín López. *Poesía y conocimiento en la obra de dos escritoras argentinas contemporáneas: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik*. *Op. cit.*, p. 104.

¹²⁸ *Ídem*, p. 104.

¹²⁹ Graciela Salto, Dora Battiston y Sonia Bertón (comp.). *Los juegos de espejos: poética y subjetividad en Olga Orozco*. Santa Rosa: Universidad Nacional de La Pampa, 2020.

a cabo por las investigadoras Graciela Salto, Dora Battiston y Sonia Bertón, quienes no dejan de subrayar, por cierto, la actualidad de la misma al indicar en su presentación que “nuevas escrituras enlazan [los] efectos de lectura [de la poesía de Olga Orozco] con tramas culturales contemporáneas y, avanzado el siglo veintiuno, exhiben la vigencia de su potencial creativo¹³⁰”. Entre los núcleos más productivos que nos deja su legado, las especialistas retienen las “estrategias retóricas que atraen nuevas figuras y afiliaciones” denotando como rasgo distintivo “la iridiscencia polifónica de su voz, encubierta en profusas máscaras y espejos, y el despliegue de una subjetividad oculta en el fluir de heterónimos¹³¹”. Sin proponer un comentario detallado de las contribuciones teóricas que se agrupan en este libro, nos gustaría informar al lector de su organización, en tanto que por proponerse como muestra de una voz plurívoca, el compendio confirma la versatilidad de una creadora tan profusa como compleja. Así, la primera parte de la colección, según afirman las compiladoras, estaría destinada a escrutar “las articulaciones sonoras y ficcionales de la voz y [las] difracciones de la subjetividad ante la diversidad de espejos y retratos que diluyen la unicidad del yo¹³²”. En otro apartado se congregan los artículos que enfocan “los nexos entre el cuerpo fragmentado, el desgarramiento del sujeto y la inefable presencia de la muerte¹³³”. La última parte del mismo, originalmente atenta a las voces que sobrepasan los poemarios, “analiza las mutaciones de la primera persona en algunos de los muchos géneros discursivos a los que Orozco se dedicó¹³⁴”. De modo que, concluyen las autoras, en las tres partes se estudian “los desdoblamientos y las inflexiones de una subjetividad poética en constante transformación a partir de un minucioso trabajo con el lenguaje”. De acuerdo con ese juicio, la presentación del libro se cierra apuntando al lugar donde residiría la novedad de Olga Orozco siempre afanada en “explorar, como pocas, los límites y las posibilidades de los ‘juegos de espejos’ donde se diluyen las fronteras de lo conocido y se enfrenta la inasible subjetividad del lenguaje poético¹³⁵”.

Apoyándonos en tales palabras, podríamos insinuar que es en la apertura de la voz, dado que no puede reconocerse unitaria, donde emergería el sitio de la “brecha”. En efecto, mientras que se palpa y se aferra críticamente en el devenir de sus continuas excavaciones, de sus sucesivos fondeamientos, esa voz parecería dibujar una forma hueca, una brasa candente, un caldero en ebullición que no cesa de incendiar —alumbrar y reducir a ceniza— los diferentes bosquejos; a través de ella se pronunciaría una naturaleza coral, cuyas emanaciones —máscaras— encubren nominalmente el rostro de la poeta.

¹³⁰ *Ídem*, p. 9.

¹³¹ *Ídem*, p. 9.

¹³² *Ídem*, p. 9.

¹³³ *Ídem*, p. 9.

¹³⁴ *Ídem*, p. 9.

¹³⁵ *Ídem*, p. 10.

Entre las contribuciones más importantes al estudio de la obra orozquiana destaca por último una monografía escrita por el investigador Jorge Monteleone y publicada con el título de “La voz de Olga Orozco”. Dividida en seis capítulos, agrupa las clases que el crítico ofreciera en igual número y bajo idéntico nombre en los cursos organizados por el MALBA con motivo del centenario de la poeta. Desde el mentado epígrafe el lector se puede hacer una idea del contenido del libro; en él, no se despliega tanto los avatares de una biografía, como el discurrir de una voz que el autor considera ser, además de plural, asombrosamente coherente.

En lo que nos parece ser lo más interesante de su contribución, Jorge Monteleone opina que la voz de Olga Orozco es “una figura de dicción¹³⁶” y propone por ello a los lectores “percibir su ritmo peculiar, conocer su prosodia” y esto para, en palabras del crítico, “captar el modelo de tiempo que en ella se inscribe¹³⁷”. Esa temporalidad, creada por el ritmo prosódico, es retornante como la del mito e intentaría paliar el arrojio cronológico que pesa sobre el individuo moderno. En ese sentido, Monteleone sitúa efectivamente a la poesía de la Argentina en un “contexto de ruptura de la unidad [con] lo divino” —la secularización o la muerte de dios— “que entraña una ruptura en el interior del propio individuo, el cual se experimenta como fragmentado¹³⁸”.

Quizás porque, dada esa escisión, esconde debajo una miríada de componentes, “la voz de Olga”, como si quisiera resolverla, “nunca fue monológica sino heterogénea¹³⁹”, dice Monteleone. De ello da buena cuenta su publicación; precisamente, al pensar la voz como una figura heteróclita, Monteleone puede reagrupar bajo ese marchamo todas las divisiones individuales del nombre-Olga Orozco. En los mejores momentos de su acercamiento, la voz de Olga Orozco emerge como una suerte de potencia aglutinante que, superando las trampas del sujeto psicológico, mantiene unidas todas las diferencias históricas en el lugar de la enunciación: bajo la voz de Olga Orozco se sujetaría así un fragmento poético, un fragmento periodístico, un fragmento radiofónico...etc.

El libro de Monteleone permite al lector seguir de cerca la cronología de las distintas instancias poéticas en las que se despliega ‘la voz de Olga Orozco’, siempre de cara a vislumbrar el lugar escurridizo de la otredad. Esa evolución, reconstituida por el autor, parte de un entonamiento ritual y mediúmnico en las primeras obras, pasa por una revalorización del cuerpo como intermediario en las medianías y culmina en un ajuste de cuentas con la divinidad patriarcal en los poemarios finales. En ese sentido, y ya para finalizar, lo que da a ver la aproximación de Monteleone es el progresivo *aterrizaje* de la voz de Olga Orozco, quien cada vez más alejada de los cielos sagrados, se afanaría, según entiende Monteleone, en fundar lo que permanece.

¹³⁶ Jorge Monteleone. *La voz de Olga Orozco*. *Op. cit.*, p. 28.

¹³⁷ *Ídem*, p. 29.

¹³⁸ *Ídem*, p. 94.

¹³⁹ *Ídem*, p. 90.

B. Lecturas y fracturas

La palabra “crisis”, cuya etimología griega dice la acción de “separar”, autor “cortar” o “distinguir”, nos introduce de lleno en la vorágine de la brecha. Son pocos, sin embargo, los analistas que compendian el impresionante quehacer de asimilación y reconfiguración críticas que, en la obra de Olga Orozco, iría abriendo puntos de fuga en todas las paredes: en la memoria individual, a partir de una compleja red de conexiones; en la memoria de la lengua, a través de una resemantización del insondable material disponible; en la memoria de la tradición poética, mediante una reescritura que crea sus propios centros de gravitación, sus personales órbitas de homenaje e influencia.

De reseñar el cruce de caminos que proyecta la poesía de Olga Orozco se ocupa Jorge Warley en un artículo en donde sostiene como hipótesis lectora que la muerte no es el tema central de la poética de Orozco, sino “su trascendencia, es decir, su imposibilidad¹⁴⁰”. Sin cerrar el sentido de sus palabras, creemos que su comentario permite calibrar de qué manera la nada o cesación del ser —de la lengua, del mundo, de la tradición— parece “imposible” en la obra de Olga Orozco. Ya que la historicidad del ser se manifiesta en ella como una esplendorosa sobresaturación significativa. Medir esas derivaciones donde el fondo insomne alienta y se pone en marcha otra vez, requeriría entonces de nosotros una nueva consideración de la anamnesis poética, en cuya trama no insiste simplemente la mera accidentalidad de lo dado. Cuando el poeta Jorge Boccanera pregunta a Olga Orozco en una entrevista si la memoria inventa, esta responde:

No creo; más bien interpreta, va completando interpretaciones. Yo digo que le hago respiración artificial a los recuerdos. Percibo las cosas que se evaden y se transforman. De ahí que quiera fijarlas en la memoria, pero no la memoria con un papel nostálgico sino con un papel activo, de lucha y de preservación contra el tiempo¹⁴¹.

A tenor de lo dicho, la memoria puede ser entendida como una “respiración” que insuflaría dinamismo en el ser de las cosas ya sidas. Y puesto que naturalmente las cosas “se evaden y se transforman” en el seno de su devenir, la memoria lucha por su “preservación” y apropiamiento. Mas siendo esos dos movimientos —uno disolvente; el otro congregante— contrarios en su dirección, el resultado sería una *deflagración*: combustión de un tiempo total en el que los entes,

¹⁴⁰ Jorge Warley. “Olga Orozco: sujeto creador y creación poética”. In *Los juegos de espejos: poética y subjetividad en Olga Orozco. Op. cit.*, p. 132.

¹⁴¹ Jorge Boccanera. “Olga Orozco: hechicera de la memoria”. In *Entrelíneas*. Buenos Aires: Ediciones IMFC, 1999, p. 58-60.

suspendidos en un espacio de máxima dilatación, arden y se desintegran mientras perdura la estela de su desaparición: harapos, fotos rotas, tintas delirantes, insospechados meteoros que el deseo quisiera reconstituir. De ahí probablemente que la misma Inmaculada Lergo, en un artículo que forma parte del ensayo sobre la subjetividad en la obra de Olga Orozco que mencionábamos¹⁴², conceda que la escritura de Olga Orozco “se resiste a una categorización o intento de clasificación prefijada¹⁴³”. El dictamen de Lergo toma apoyo en una cita de Amy Frazier-Yoder, para quien “Orozco’s poetry is further difficult to categorize due to its varied themes and structures, as well as its incorporation of diverse influences, including mystic and surrealist poetry¹⁴⁴”.

No podemos sino estar de acuerdo con esa impresión que rebate por completo el idealismo de la forma artística y asume las “incorporaciones” introducidas por la temporalidad del proceso compositivo. La clasificación o categorización de una obra respondería a una nociva voluntad de aislamiento y de identificación eidética que se alejaría por completo de la poética *reconstituyente* de Olga Orozco. Como ha demostrado Michel Foucault al estudiar el vuelco epistemológico que sufren las palabras y las cosas en la modernidad¹⁴⁵, aunque siendo una abstracción metafísica que aspira a la universalidad, la clasificación tiene una genealogía y una historicidad: surge en el periodo clásico racionalista con la voluntad de estructurar y articular lo heterogéneo. Dicha clasificación está en la base del saber científico-nominal en tanto que produce interpretaciones, genera nombres y crea de inmediato un saber disponible sobre los mismos. Con ese fin, arranca individualidades y diferencias; a cambio, abstrayendo paralelismos, simplificando caracteres, establece una taxonomía “délivrée de toute autre charge sensible¹⁴⁶”.

No comprendemos entonces por qué tal voluntad de categorización. ¿No es lo contrario de un registro desencarnado la memoria que estamos escrutando? Si atada al ser mutable de las cosas esta facultad del ser humano confunde los planos y se incrusta en la anonimidad de la gestación epocal, ¿podría ser su obra vertiginosa predio para el ordenamiento lógico? Al categorizar, la crítica no hace sino traicionar su empeño por normativizar y regular, concibiendo la hermenéutica artística como la producción de un mero saber positivo. Así, al tiempo que Frazier-Yoder admite el desafío que la obra de Orozco impone a su empresa de categorización, su comentario insiste en señalar “influences” —esto es, filiaciones establecidas por un orden interpretativo teleológico—, tales como el “misticismo” y el “surrealismo”.

¹⁴² Inmaculada Lergo. “Visión del cuerpo en *Museo salvaje* de Olga Orozco”. In *Los juegos de espejos: poética y subjetividad en Olga Orozco. Op. cit.*, p. 161-192.

¹⁴³ *Ídem*, p. 163.

¹⁴⁴ *Ídem*, p. 163. La referencia del artículo en cuestión es: Amy Frazier-Yoder. “Prison cell and key: scrutiny of the physical self in Olga Orozco’s *Museo salvaje* and Gioconda Belli’s *Sobre la grama*”. In *Hispanófila*, vol. 181, nº1, 2017, p. 153-168.

¹⁴⁵ Michel Foucault. *Les mots et les choses*. París: Gallimard, 1966.

¹⁴⁶ *Ídem*, p. 144-145.

De lo dicho hasta ahora en nuestro intento de *criticar* el idealismo, se desprende una nueva exigencia de interpretación. En efecto, en el recorrido deberemos renunciar a cualquier tipo de identificación con presupuestos formales que nos mantengan firmes en la segura transmisión de las filiaciones. En lugar de ello, la poética de Olga Orozco esperaría de nosotros un constante y celoso ejercicio de corrección y de adaptación que hace imposible un ordenamiento categórico. Abierta a todas las potencialidades, su obra estaría inmersa ya siempre en las virtualidades que tiempo y lenguaje, insistentemente, no dejan de promover allí donde participa un ser hablante. En ese escenario en el que se juegan alianzas, los actos todavía no están escritos porque sus proyecciones se trastocan con un simple choque en la combinatoria de las piezas.

Mientras tanto, situada en el eje de la relación, la voz de Orozco propone hilos a los que agarrarse en esa sucesión traumática que lleva consigo la memoria a través de todas las edades. Por eso, no sería de extrañar que muchos de nuestros amarres, arrastrados por esa corriente, caigan desprendidos en el mismo instante en que recurrimos a ellos. Lo que nos interesará entonces, más que producir un cuerpo seguro de saberes, será mostrar al lector toda esa serie de enmarañados recuentos que en el vértigo del tembladeral participan de la fundamentación. Porque para decirlo con el poeta Eduardo Chirinos, quien no deja de advertir el componente ético y político que alberga el texto poético, será necesario “entender el poema no como el punto de llegada de una tradición, sino como el momento privilegiado en que la tradición se activa, renueva y adquiere nuevos sentidos¹⁴⁷”.

1. Tradición

De la memoria de la tradición en la obra orozquiana se ocupa Víctor Gustavo Zonana en un ensayo reseñado que analiza diferentes poéticas de la literatura argentina bajo los esquemas de la conciencia autorial. En el artículo dedicado a la poeta, refiriéndose a la relación que esta mantiene con la tradición, Zonana cree que “se plantea desde un horizonte retrospectivo de evaluación que corrige los cambios y desdibuja sus relaciones con el contexto a partir del cual va tomando cuerpo¹⁴⁸”. Retoma entonces el autor del artículo las observaciones del crítico norteamericano Harold Bloom¹⁴⁹ y describe a Olga Orozco como una “poeta fuerte” que siente la “angustia de las influencias”:

¹⁴⁷ Eduardo Chirinos. *Abrir en prosa*. Madrid: Visor, 2016, p. 12.

¹⁴⁸ Víctor Gustavo Zonana. “La poética de Olga Orozco en sus textos”. *Op. cit.*, p. 388.

¹⁴⁹ Harold Bloom. *La ansiedad de la influencia*. Barcelona: Trotta, 2009.

Como poeta fuerte, [Olga] Orozco no sólo siente la angustia de las influencias con respecto a sus padres literarios, no sólo anula toda posible descendencia, sino que además relee su obra desde el horizonte de su madurez estableciendo una hermenéutica correctiva que alinea a dicho horizonte la producción anterior¹⁵⁰.

Sirviéndose entre otros materiales de declaraciones de la poeta en las cuales esta relativiza la impronta de sus pares, Zonana llega a la conclusión de que “un fuerte sincretismo amalgama [en la poesía de Olga Orozco] concepciones de distintos autores y las adapta, por medio de un desplazamiento hermenéutico, a su cosmovisión, a sus principios constructivos y a sus resultados¹⁵¹”. Para justificar su argumentación Zonana se vale de una conversación mantenida por Olga Orozco con el crítico Jill S. Kuhnheim, en la cual esta afirma:

Creo que hay una tendencia generalizada a confundir ‘preferencias’ o ‘exaltaciones’ con ‘influencias’. Jamás he dicho que tuviera influencia de los escritores que mencionas [Dostoievski, Poe, Baudelaire]; dije que sentía gran admiración por ellos. También me bastó decir que la sentía por Luis Cernuda para que dos o tres comentaristas dijeran que era mi modelo. [Las] influencias literarias, por dentro se sienten, sin duda, como una prodigiosa concordancia, como una bendita hermandad, como un sabor tribal. Por fuera suenan como una acusación de plagio, de usurpación, o por lo menos de falta de originalidad, cuando en realidad es más legítimo que todos provengamos de alguien¹⁵².

La opinión de Zonana, por otro lado, es compartida por el mismo Kuhnheim para quien

In Orozco's production one poem may be read as an instance of the concerns of an entire volume and her poetry stands in a similar relation to that of other poets. There is a constant tension between a fragment and its absorption into the whole, between individuation and the poet's identity as one-among-others, her social role¹⁵³.

Tanto Zonana como Kuhnheim resaltan el proceso de adaptación que, como venimos señalando, situaría la obra de Olga Orozco dentro de una infinita constelación relacional. No obstante, al contemplar identidades —“Baudelaire”, “the poet's identity as one-among-others”— nos parece que ambos autores disminuyen el alcance de la operación creadora, en la cual *se originan*, por cierto, interferencias entre los trozos sólitos de la historia reconocible y los destrozos insólitos de la historia imprevisible. ¿Recibe Olga Orozco verdaderamente como herencia inalterada una forma-Dostoievsky o una forma-Cernuda que nos permitan hablar de “influencias”? O bien, en el horizonte de posibilidades que abre el habla, ¿no son la forma-Dostoievsky y la forma-Cernuda,

¹⁵⁰ Victor Gustavo Zonana. “La poética de Olga Orozco en sus textos”. *Op. cit.*, p. 388

¹⁵¹ *Ídem*, p. 404.

¹⁵² Jill S. Kuhnheim. *Gender, Politics, and Poetry in Twentieth-Century Argentina*, p. 177.

¹⁵³ *Ídem*, p. 24.

novedades que, con toda la temporalidad a cuestas, contaminadas por la lectura de un Dostoievsky-Blanchot, de un Wordsworth-Cernuda, han sido almacenadas en el inconsciente y hacen imposible, en el instante de la enunciación, cualquier *identificación* con el pasado como *filiación*? ¿Y no habrá otros fragmentos, otros desperdicios, que infinitamente corroen, sin saberlo, la forma poética hasta vaciarla de su *idealidad*? ¿Cuál de estas influencias es la que verdaderamente recibe la forma-Olga Orozco, “¿[l]a que quis[o] y no fue?, ¿[l]a que no quis[o] y fue?”¹⁵⁴”.

Por otro lado, es legítimo debatir la pertinencia de una forma-Olga Orozco existiendo ya de una vez y para siempre. Aunque nosotros no discutamos el diálogo constante que mantiene la obra de aquella con los autores aludidos, nos gustaría resituar la cuestión de la conciencia autorial en otras coordenadas, pues se estaría incurriendo aquí una vez más en una valoración idealizante de los individuos. ¿Es la forma-Olga Orozco, como afirma Zonana, consciente de sus “principios constructivos” y de sus “resultados”; o bien, un devenir material en el que la construcción, liberada de “principios” y de interdicciones, ad-viene formalmente con acuerdo a su particular situación de enunciación?, ¿no es ese instante siempre nuevo del habla el que funda la subjetividad?, ¿no es justamente la (posible) identidad, el nombre Olga Orozco, lo que está *sub-jecto* ahí —por vez primera en su venida a la palabra—, en esa manipulación personal que articula lo diverso?

La cuestión de las influencias y el canon, al considerar la tradición como aquello que se recibe y se traspasa sin alteración, anulando según Zonana “toda posible descendencia”, evacuaría a nuestro juicio el reto más acuciante para la voz: fundamentar con arreglo a lo propio, cuidarse de habitar en propiedad. Si, como sostienen Zonana y Kuhnheim, la residencia que propone la tradición fuera un espacio inhospitalario para sus nuevos moradores, ¿cómo podría esta voz adecuarse los lugares comunes de la herencia recibida?, ¿de qué manera si no redecorar, haciendo justicia a sus personales caprichos, los aposentos de la métrica clásica¹⁵⁵ o el jardín crepuscular del modernismo?; ¿no es precisamente en la variación, en la contradicción, donde el poema encuentra tiempo nuevo, vida recobrada? Y, aceptando que el ser, sin respetar “principios”, no sea jamás el mismo, sino que se ofreciera, en la antesala de su conocimiento, como infinita posibilidad; ¿cuál sería la verdadera voz de Olga Orozco, si alguna vez hubiera de existir?, ¿no habría acaso tantas voces como instantes en

¹⁵⁴ Olga Orozco. “Les jeux sont faits”. *Con esta boca, en este mundo*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 428-429.

¹⁵⁵ Muchos son los críticos que han llamado la atención sobre el clasicismo que esconde el verso “libre” de Orozco. Sin embargo, pocos han extremado las consecuencias de ese detalle que construye el sujeto del poema en torno a una cierta idea del tiempo y de la historia. Un artículo de Hervé Le Corre que ya reseñamos lo resume inigualablemente: “Orozco adopta [una] forma de versificación flexible conforme va progresando el ritmo sintáctico. Se forja asimismo un instrumento que está respaldado por una serie de formas históricas, socializadas, del verso, pero que viene integrado en una rítmica muy personal, un fluir que reorganiza libremente las “ruinas” del sistema métrico. Esa memoria del poema orozquiano, que es también un juego con la tradición, lo sitúa en ese lugar incierto que le adjudicábamos al sujeto poético”. Hervé Le Corre. “La temporalidad del sujeto orozquiano en *Desde Lejos* (1946)”. In *Op. cit.*, p. 247-260.

los que el ser, en perpetua alteración y arropado con todas sus potencialidades, (re)clama su (con)vocatoria?

En ese juego de readaptación de lo percedero, voz y poema experimentan su vida *sobrevivida*. La vigencia de la tradición tiene que ver con ese traspaso indefinido hacia el futuro. Una obra verdadera, en tanto que dice lo abierto del ser, su darse sin atención a ningún cálculo, no cabría madurar ninguna descendencia, pues en ella toda acción y toda posibilidad son “incalculables”. Entendamos bien lo que dice Olga Orozco. Ella declara: “las influencias por dentro se sienten”. En la base de ese diálogo está una comunión afectiva que es “como una prodigiosa concordancia, como una bendita hermandad, como un sabor tribal”. Dado que en medio de la mutabilidad del ser toda coincidencia resulta milagrosa, la poeta considera “bendita” o “prodigiosa” cualquier posible adecuación. Esa conexión, no obstante, hunde sus raíces en lo más profundo del laberinto, en el centro de su incognoscibilidad, en el aspecto más virtual. Por eso tiene un “sabor tribal”: el maravilloso encuentro no pertenece al individuo, emanación finita del ser, sino que proviene de aquello que, desprendido ya del ser humano particular, hermana a toda la “tribu”: la medialidad generativa cuyo sabor delimita el sitio de la transubjetividad¹⁵⁶.

La forma-Orozco no coincide con la forma-Dostoievski ni con la forma-Cernuda; más bien, sus redes penetran hasta el fondo de la facultad autoformante anterior a todas las formas y sujetos. Por eso concluye: “Lo normal es que todos provengamos de alguien”. ¿Quién es ese alguien que ora como modelo cruel y desasosegante¹⁵⁷, ora como “transparencia guardiana¹⁵⁸” acecha vigilante tras todos sus poemas?, ¿quién, aquel que todavía no tiene rostro, que aún no ha encontrado articulación? Transgredir sus límites y desenmascararlo —encararlo— creemos que sería uno de los objetivos de su poesía.

Ahora bien, cuando este “alguien” adquiere por fin una imagen y deviene, pongamos, “por fuera” la forma-Orozco o la forma-Cernuda, su imitación sonaría, piensa Orozco, “como una acusación de plagio, de usurpación, o por lo menos de falta de originalidad”. Por cuanto cada una de estas materialidades ha nacido de una circunstancia precisa e intransferible en la que fueron contrastadas todas las valencias del tiempo: la totalidad diacrónica que yace hacinada “en los archivos embalsamados de la Historia¹⁵⁹”. La emanación exterior, lo que Olga Orozco nombra con

¹⁵⁶ Jorge Monteleone destaca la naturaleza transubjetiva de su voz en un artículo titulado “Representaciones subjetivas en la obra de Olga Orozco”. Convocando los trabajos sobre el ritmo del poeta, traductor y crítico francés Henri Meschonnic, considera “la voz de Olga” como una “figura de dicción” multifacética que “se manifiesta en un ritmo o una serie de ritmos, de prosodias subjetivas y transubjetivas”. Jorge Monteleone. “Representaciones subjetivas en la obra de Olga Orozco”. In *Los juegos de espejos: poética y subjetividad en Olga Orozco*. Op. cit., p. 20.

¹⁵⁷ Olga Orozco. “Esbozos frente a un modelo”. *La noche a la deriva*. In *Poesía completa*. Op. cit., p. 273.

¹⁵⁸ Olga Orozco. “¿Eres tú quién llama?”. *Últimos poemas*. In *Poesía completa*. Op. cit., p. 437.

¹⁵⁹ Olga Orozco. “Rapsodia en la lluvia”. *En el revés del cielo*. In *Poesía completa*. Op. cit., p. 349-350.

consciencia dionisiaco-barroca “alegoría¹⁶⁰”, es “original” en tanto que acarrea consigo su momento originario, el cual, por estar asignado a un instante —la articulación—, es irrepetible más allá del momento que describe la obra. Ese recinto i-rre-vocable, templo que cela todos los pliegues de su revelación, no admite imitación.

2. Memoria y mito

Nos vamos cerciorando de la precisión que atesoran las declaraciones de Olga Orozco pese a estar siempre tentando el hueco sagrado. Con todo, caminar tras ella por ese desfiladero donde instante y eternidad se confunden en cada requiebro es ciertamente difícil, tanto que los senderos que pisa su palabra poética a menudo son impracticables para el pensamiento lógico. Como ha podido apreciarse, el momento originario de la creación tiene en ella resonancias irracionales, quizás por ello su tránsito poético ha sido visto como un regreso al tiempo circular del mito. Uno de los principales defensores de esa tesis es Horacio Zabaljáuregui quien observa en los poemas de Olga Orozco la voluntad “de recrear el tiempo arquetípico, el tiempo original del mito¹⁶¹”.

Y efectivamente, cualquier lector asiduo de sus publicaciones no puede por menos que corroborar la fruición con que la poeta convoca ese término: Olga Orozco articula y desarticula mitologías obsesivamente en ensayos, entrevistas y poemas. Ahora bien, ¿significa esto que su poesía alberga, como presume Zabaljáuregui, la esperanza de recobrar un tiempo mítico?; ¿y qué esconderá si no esa noción, tan central en la construcción del edificio sagrado como insoluble en las querellas antropológicas de la modernidad?

Tenemos para nosotros que la participación de Olga Orozco en la pelea por la delimitación de la forma “mito” no es fortuita, pues, como bien muestran sus poemas, la imposición de un sentido a los significantes es una lucha de poder: ¿podría ser que, una vez más, su razonamiento poético —fundado en un contacto luminoso con el ser—, quisiese arrojar claridad sobre los términos en disputa? En su excepcional ensayo *Alrededor de la creación poética*, tratando de dar imagen a ese instante de “dimensión ontológica total” llamado comúnmente “mito”, la autora escribe:

¹⁶⁰ “Me has escogido a tientas para estatua de tus alegorías, / solo por la costumbre de sumergirme hasta donde acaba el mundo/ y perder la cabeza en cada nube y a cada paso el suelo debajo de los pies”. Olga Orozco. “En tu inmensa pupila”. *La noche a la deriva*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 271.

¹⁶¹ Horacio Zabaljáuregui. “Prólogo a *Relámpagos de lo invisible*”. *Op. cit.*, p. 13. También María Elena Legaz comparte esa opinión, pues sostiene que para Olga Orozco “el mito está fundado en una aprehensión de la realidad similar a la de la poesía, es decir, trasciende una verdad imposible de fijar o de enunciar en conceptos e intenta devolver al hombre su perdida unidad, reinstalándolo en su dimensión ontológica total”. María Elena Legaz. *La escritura poética de Olga Orozco. Una lección de luz*. *Op. cit.*, p. 49.

El poeta traspone entonces las pétreas murallas que lo encierran y sale a enfrentarse con los centinelas de la noche. Va a acceder al mundo del mito, va a repetir el acto creador en el limitado plano de la acción de su verbo, va a enfrentarse con su revelación. No importa que ese momento ejemplar —eterno en la eternidad como el molde del mito— tenga de este lado la duración exacta de un momento del mundo, ni que la palabra que ha usado como un arma de conocimiento y un instrumento de exploración ofrezca después el aspecto de un escudo roto o se convierta en un humilde puñado de polvo. Ha penetrado, de todas maneras, o ha creído penetrar, en la noche de la caída, la ha detenido con su movimiento de ascenso y ha revertido el tiempo y el espacio en que ocurría. El pasado y el porvenir se funden ahora en un presente ilimitado donde las escenas más antiguas pueden estar ocurriendo, al igual que las escenas de la profecía. Es un tiempo abierto en todas direcciones¹⁶².

Olga Orozco sitúa el acto creador, traspuestas “las pétreas murallas” de la individuación, en un terreno vaciado de presencias donde la neutralidad fenomenal (“la noche”) ensancha y dispone, ampara y opera —fondo fundante— la apertura de la “revelación”. Las dimensiones de dicho lugar se miden en un tiempo eterno como el “molde del mito”; como aquel, el tiempo creador contiene todas las posibilidades de lo que espera para desplegarse. Asomándose a su palpitar mediante el verbo, que será llamada de lo que per-siste en darse, la voz poética anulará la sucesión de “la caída” abriendo una brecha de correspondencia sincrónica. ¿Volverá por fin la poeta a bañarse en las aguas del mito?

No, su cuerpo se ha quedado en el umbral, en la orilla de ese dominio oscuro. La donación no culminará en la perfecta unidad del mito porque algo ha quebrado el horizonte disponible: una falla vertical, un doliente *revés*, que “tiene de este lado la duración exacta de un momento del mundo”. En esa brecha se produce el “enfrentamiento” que tensiona las mallas del poema y hace de él un “momento ejemplar”: de un lado, la exuberancia fértil del afuera total; del otro, la estrecha limitación de esa voz que desgarrándose “ha penetrado” o “creído penetrar” —armada siempre con su fe— en los arcanos del lago. Algo no obstante le dice ahora que se ha quedado fuera una vez más, que mientras el mito flota ya en la idealidad de la repetición arquetípica, el poema no puede por menos que descubrir descreídamente su lugar fronterizo, su posición de paradójica en el umbral de la palabra y del “conocimiento”.

¿Qué dice entonces el poema? El poema, un resto que testimonia de la travesía, declara la prodigiosa articulación. Arrojado en la medialidad de una dis-posición y de una escisión, el poema es el sitio de la aparición dolorosa de un mundo. Nietzsche, como veremos más tarde, llamaba a ese momento “el pórtico del instante”. Si, como en el mito, en el eterno retorno nietzscheano el ser siempre se repite a sí mismo pertrechado con la posibilidad de todas sus valencias, el instante,

¹⁶² Olga Orozco. “Alrededor de la creación poética”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 469.

momento del habla, define el corte diacrónico por el que el ser jamás se repite igual. El ser como donación no cambia; la articulación del recibimiento sí. Ahí comienza, precisamente, la historicidad de la obra humana. En comparación con ese momento de total identificación que la poeta había vislumbrado, el resultado aspectual de la historia —del logos incorporado— es tan decepcionante como “un juguete roto”.

A pesar de lo que pudieran presagiar sus continuas alusiones al mito, a la magia o a la religión, pruebas del régimen dialéctico que imprime, entre nostalgia y crítica, la potencia sagrada sobre su trabajo, ¿reviste el instante creador para Olga Orozco, alguna idealidad?; o, al contrario, ¿se define como una *intensificación de la historicidad y de la palabra viva*? Si es cierto que mito y poema invalidan la sucesión lineal; el mito, en tanto que condena a un tiempo igual a sí mismo, eternamente repetible y estable, ¿no impide toda palabra y toda historia? Mientras tanto, el acto creador de Olga Orozco, ¿no extrema la vivacidad de un tiempo en el que se hunden, funden y horadan los contornos del presente? ¿no se recupera ahí la experiencia de una ilimitación en la que convergen “todas [las] direcciones” del ser, ofreciendo así un sentimiento de su paso?

Tratar de demostrar que la poesía de Olga Orozco es eminentemente histórica es dar una medida de la concentración con que condensa, en cada palabra, todas las emanaciones del tiempo humano, las posibles y las imposibles. Es considerar la decisión, el acto de habla, como el lugar en el que el tiempo —todo el tiempo— se adecúa y fundamenta en un individuo. Pues, cada vez que inmersa en su prosodia particular, decide un nombre para ordenar el mundo y apropiárselo, ¿no está abierta su poesía al tiempo?, ¿no es la conversión y el vuelco de ese tiempo en la palabra precisa lo que el poema nos dice?, ¿no va creando la prosodia, en su avance, con los retazos y relatos anteriores, tiempo nuevo, *vita nuova*?

3. Historicidad y estilo

En su introducción a *Relámpagos de lo invisible*, la antología poética que él mismo prepara, Zabaljáuregui identifica la revelación del verbo orozquiano con la proyección de un “un hálito que alumbra una senda en el lenguaje para siempre”. A esa articulación creadora, que llena de símbolos el “vacío inaugural” del poema, Zabaljáuregui la llama “estilo¹⁶³”.

Pero, nos preguntamos nosotros, ¿qué es el estilo en relación con ese nódulo transubjetivo que evocábamos antes?, ¿cómo puede introducirse el “estilo” individual en la brecha de la transubjetividad que “hermana a la tribu” antes de crear la diferencia?; ¿y puede, el estilo, crear diferencia?, ¿no es acaso el estilo algo reconocible y de lo cual se tiene profunda conciencia? Ante

¹⁶³ Horacio Zabaljáuregui. “Prólogo a *Relámpagos de lo invisible*”. *Op. cit.*, p. 13.

estas cuestiones, deberíamos determinar si la noción de estilo no valida, otra vez, el pre-supuesto de un sujeto eidético. Ese sujeto, por cierto, haría imposible la historicidad. Puesto que el sujeto-estilo es ya siempre igual a sí y que, anticipándose a su obra, no puede albergar disposición alguna, ni articular desarreglo, ni modificar su situación. Incapaz de novedad, no puede crear historia.

No es de extrañar que Zabaljáuregui, valiéndose de una metáfora que viene muy al caso para nuestro análisis —el surco del relámpago—, emparente el estilo con el mito: “El relámpago es la lámpara del instante según la etimología; es la sierpe, el trazo que en la superficie del cielo evoca, por un momento apenas, el laberinto en la tierra. Es el surco que labra en el lenguaje, es, como señalamos, el estilo que va tatuando en la lengua, el mito¹⁶⁴”. Según aprecia el prologuista, en el “estilo” habitaría el fondo atemporal del ser humano, trasvasándose desde el individuo hacia una comunidad mítica. Ahora bien, el relámpago de la voz, la palabra, “labrando un surco” en el fondo disponible del tiempo y del lenguaje, ¿introduce verdaderamente la lengua en el tiempo del mito?, ¿no es el mito la negación de todo sobresalto y de toda iluminación momentánea, de todo relámpago?, ¿cómo puede el relámpago, siendo variación climática, testimoniar *in fine* por el sueño homogéneo del mito?, ¿no es precisamente la estela del relámpago, su brillo tembloroso, aquello que retorna y nos cuenta los saltos y las sacudidas allá en la noche oscura?, ¿no encarna la sucesión de los relámpagos —de la palabra que continuamente regresa y se reaccuerda— la *gramática dinámica* donde el ser humano se imagina el tiempo, la duración, el infinito carente de toda forma anterior a la aparición?, ¿No ocupará entonces el relámpago una posición dialéctica en la articulación del instante con la eternidad?

Siguiendo nuestra interrogación, opinamos que el relámpago en el lenguaje, la palabra, no traduciría —“no tatuaria”— el recorrido de un regreso reparador al mito. Zabaljáuregui incurre en una aporía; el mito no puede penetrar en la lengua sencillamente porque lengua y mito designan algo equivalente; la lengua como el mito son virtualidad: código o conjunto de significantes disponibles para decir la venida del ser. En tanto que código, como bien hubo recogido Roman Jakobson en su estudio *El folklore como forma específica de creación*, el mito —obra impersonal— “representa un hecho de *langue*,” y “vive independientemente del recitador”; al contrario, la creación —obra individual— “representa un hecho de *parole*” por cuanto no se trata de un dato preexistente que ha sido entregado *a priori*, sino de algo que debe ser creado por el individuo¹⁶⁵.

El mito no es otra cosa que la impersonalidad de un medio —mundo, lenguaje, tradición— que, disponible, espera su actualización. Por su parte, en el lenguaje —homogeneidad transparente—,

¹⁶⁴ *Ídem*, p. 16.

¹⁶⁵ La reflexión de Roman Jakobson puede consultarse en Giorgio Agamben. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007, p. 254.

lo que verdaderamente “se tatúa” cada vez que hay creación original es el habla, esto es, la historicidad de un uso particular. Así pues, si nuestra argumentación no es errada, el discurso poético describiría más bien un esfuerzo de adaptación —zigzagueante como el rayo— ante la problematización temporal que plantea el lenguaje en el momento de su articulación: entre un “ahora” —de la voz— situado en el eje diacrónico de la historia y un “entonces” —de la duración y del lenguaje— situado en el eje sincrónico del mito. Para nosotros, la palabra poética, desplegando su prosodia al ritmo natural del ser, refutando todo estilo y toda anticipación, describiría en el *tempo* de su proferimiento el choque de ambas instancias —ahora de la individuación; eternidad retornante de la indefinición— produciendo con su entente la novedad: la palabra es la prueba cordial de su cumplido mandato.

C. Secularización, apertura hermenéutica y desaparición

En su reciente tesis de investigación dedicada a la obra de Olga Orozco, Sarah Martín traza un panorama de la creación literaria moderna contemplada bajo el prisma de lo que ella denomina, recurriendo a una cita de Roland Barthes, su “imposibilidad¹⁶⁶”. De acuerdo con el semiólogo francés, para Martín las poéticas de la modernidad serían imposibles debido a un corte estético de envergadura que se produce a mediados del siglo XIX y que se relaciona tanto con “la apertura técnico-científica” iniciada a principios de ese mismo siglo, como con el impacto de “la brecha abierta por el idealismo y por el primer romanticismo alemán y anglosajón¹⁶⁷” sobre la mentalidad decimonónica.

Lejos de considerar ese carácter “imposible” del arte moderno como un fenómeno circunscrito a los núcleos de producción capitalista en las áreas metropolitanas, Martín extiende su onda de choque hasta las zonas periféricas prevaliéndose de los argumentos esgrimidos por el intelectual colombiano Rafael Gutiérrez Girardot en su título *Modernismo*¹⁶⁸. En el ensayo cimero de Girardot, indispensable para la comprensión del periodo, se sostiene que el *Zeitgeist* crítico de la modernidad irrumpe, aunque con distinta velocidad e intensidad, también en los espacios subalternos del ámbito hispánico:

el modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia,

¹⁶⁶ Sarah Martín López. *Poesía y conocimiento en la obra de dos escritoras argentinas contemporáneas: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik*. Op. cit., p. 39.

¹⁶⁷ *Ídem*, p. 39.

¹⁶⁸ Rafael Gutiérrez Girardot. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México, FCE, 2004.

la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy¹⁶⁹.

Refrendando la posición del autor, el movimiento modernista desarrollaría en las letras de lengua española la valencia crítica que ya afectaba por entero al arte europeo. En este sentido, entre sus filas van calando, aunque de manera desacompañada, los efectos de la aceleración y desmembramiento del tiempo histórico que conducen a una vivencia convulsa alrededor de lo que el profesor Enrique Foffani, ratificando las observaciones del propio Girardot, considera una “asimilación cultural arrítmica¹⁷⁰”.

Si el marbete inscribe perfectamente la transformación progresiva del orden social que afecta al continente americano en la era de expansión del capitalismo; por otro lado, su devenir “arrítmico”, hecho de encuentros y desencuentros, comprende la situación del individuo moderno sometido a la racionalización que informa el nuevo paradigma económico¹⁷¹. La división del conocimiento en parcelas —geográficas, culturales, sociales— se derivaría de la abstracción y fragmentación sectorial de las tareas, desvinculadas entre sí en la búsqueda capitalista de la eficiencia y la especialización. La disolución de las identidades resulta paradójicamente en la confusión genérica y redundante así en lo que Foffani descubre ser el “núcleo tenaz de la modernidad”: la “controversia”. Curiosamente, cuanto más atomizado se muestra el desarrollo hermenéutico (cuyo epítome sería la aparición de nuevas disciplinas científicas), tanto más se difuminan sus atribuciones. Así, con la versatilidad etimológica del término “controversias”, Foffani ilustra la moderna apertura interpretativa, en cuyas operaciones dialécticas el conocimiento se prolonga *ad infinitum*: “Entre [el punto de partida] y [el punto de llegada], tiene lugar la controversia, ya sea como reversión, conversión, perversión o contraversión del sentido, todas transformaciones que, como tales, no permanecen fijas sino que están, constantemente, sujetas a cambio¹⁷²”.

¹⁶⁹ Citado en Sarah Martín López. *Poesía y conocimiento en la obra de dos escritoras argentinas contemporáneas: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik*. *Op. cit.*, p. 40.

¹⁷⁰ La conceptualización de Foffani es un condensado de dos nociones. La primera fue acuñada por otro de los grandes analistas del Modernismo, el uruguayo Ángel Rama. En un libro fundador para la reinterpretación de la obra modernista, *Rubén Darío y el modernismo*, Rama integra en su lectura estética presupuestos socioeconómicos y políticos que permiten entender el trabajo modernista como una “asimilación crítica” de los postulados en boga. Por su parte, la segunda definición fue desarrollada por Gutiérrez Girardot, quien con el rótulo “arritmia cultural”, circunscribía el proceso de asimilación y de adaptación por el que esos mismos postulados eran traspasados a la tradición hispanoamericana. Enrique Foffani. “Literatura, Cultura, Secularización”. In Enrique Foffani (ed.) *Controversias de lo Moderno*. Buenos Aires: Katatay, 2010, p. 11-32.

¹⁷¹ En lo tocante a la cultura argentina, el proceso de asimilación ha sido estudiado por Beatriz Sarlo en un ensayo cuyo título pone de manifiesto la tensión relacionante entre modernidad y periferia. Según trata de argumentarse allí, la cultura argentina es una “cultura de mezcla, donde coexisten elementos defensivos y residuales junto a los programas renovadores; rasgos culturales de la formación criolla al mismo tiempo que un proceso descomunal de importación de bienes, discursos y prácticas”. Beatriz Sarlo. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988, p. 28.

¹⁷² Enrique Foffani. “Literatura, Cultura, Secularización”. *Op. cit.*, p. 11.

Precisamente, uno de los primeros efectos de la racionalización sería lo que, ya de vuelta a las tesis de Sarah Martín, ella considera la separación efectiva de la esfera de producción estética, materializada en la “autonomía” y la “profesionalización” del artista¹⁷³. Haciéndose eco de las teorías benjaminianas sobre la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica, Martín constata la “conversión de la obra y/o del libro en objeto”, trasladándose del dominio espiritual hacia el terreno económico de la mercancía. Esa transformación, que forma parte según ella de una actividad de “racionalización de los bienes simbólicos” inherente a la mercantilización de la vida capitalista, determina “la formación de un nuevo arte desacralizado”.

Del estatuto que engendra la racionalización para el artista y su obra se desprende, según Martín, uno de los conflictos más tematizados por la literatura moderna: “el de la relación de la sociedad burguesa con el artista¹⁷⁴”. Jean Starobinski ha catalogado las principales figuraciones artísticas de esta oposición en un conocido ensayo titulado *Retrato del artista en saltimbanqui*¹⁷⁵. Revisando el entusiasmo finisecular por el mundo del circo y de la feria, del *clown* y de la pantomima burlesca, Starobinski reconoce en su mirada retrospectiva una respuesta “maravillosa” a la insípida realidad industriosa:

le monde du cirque et de la fête foraine représentait, dans l’atmosphère charbonneuse d’une société en voie d’industrialisation, un îlot chatoyant de merveilleux, un morceau demeuré intact du pays d’enfance, un domaine où la spontanéité vitale, l’illusion, les prodiges simples de l’adresse ou de la maladresse mêlaient leurs séductions pour le spectateur lassé de la monotonie des tâches de la vie sérieuse¹⁷⁶.

Los rasgos psicológicos celebrados por el arte moderno convalidan su rechazo de la nueva disciplina que rige en los centros fabriles: “espontaneidad”, “ilusión”, “prodigios simples” son justamente las actitudes desterradas por la tecnificación y el control de los procesos de producción manufacturera. No obstante, si el desinterés y la sorpresa como rasgos típicos del artista ambulante complacen los gustos refinados del diletante no es únicamente porque estos gestos sacrificados por la incipiente sociedad en la búsqueda del beneficio se asocian a una suerte de edad dorada. Starobinski intuye en ellos el reflejo de una mutación mucho más profunda:

un lien psychologique [fait] éprouver à l’artiste moderne je ne sais quel sentiment de connivence nostalgique avec le microcosme de la parade et de la féerie élémentaire. Il faut aller, dans la plupart des cas, jusqu’à parler d’une forme singulière d’identification. L’on

¹⁷³ Sarah Martín López. *Poesía y conocimiento en la obra de dos escritoras argentinas contemporáneas: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik*. Op. cit., p. 41

¹⁷⁴ *Ídem*, p. 41-42.

¹⁷⁵ Jean Starobinski. *Portrait de l’artiste en saltimbanque*. París: Gallimard, 2004. [1ªed., París: Ed. Albert Skira, 1970].

¹⁷⁶ *Ídem*, p. 7.

s'aperçoit en effet que le choix de l'image du clown n'est pas seulement l'élection d'un motif pictural ou poétique, mais une façon détournée et parodique de poser la question de l'art¹⁷⁷.

En realidad, en el bufón de la farsa el artista encuentra a su semejante. Incomprendido y ridiculizado por sus habilidades (in)útiles, el polichinela encarna la alteridad inaceptable de un régimen definido por el pragmatismo y la eficiencia. Convocando su imagen, el artista se burla de los presupuestos y dispositivos que gobiernan dicha organización. Pero al mismo tiempo, su aparición traiciona un nuevo estatuto. Y es que, sintiendo el empuje de la mercantilización, que hace que su arte, rebajado a mero oficio, deba insertarse en el circuito comercial y transformarse en mercancía, la transfiguración del artista en saltimbanqui suscita la pregunta de su finalidad.

La segunda consecuencia de la racionalización apuntada por Martín tiene que ver con la adquisición, por parte del autor, de una consciencia en torno al producto de su trabajo. En el arte moderno esto se traduciría por la atención concedida a la formalización de la obra. Puesto que el artista se profesionaliza y debe, por lo tanto, buscar un reconocimiento a la labor ejercida, la modernidad artística comienza a investigar y a desarrollar nuevas posibilidades susceptibles de eficacia estética. Ejemplo de esta preocupación recién estrenada es, a juicio de Martín, la apuesta teórica de Poe y la posterior relectura que Baudelaire propone de su obra¹⁷⁸.

La revolución que afecta al artista no es solamente el producto de un cambio socio-económico fundamentado en las estructuras del capitalismo, sino que se inscribe, tal y como subraya Martín, dentro de un profundo “viraje espiritual”. Si la racionalización da pie a la completa autonomía del arte como disciplina, su aislamiento dentro de una nueva organización del trabajo se produce también por una “liberación de determinadas instituciones [y] creencias¹⁷⁹”. En efecto, el arte, sopesado ahora como un producto técnico, se aleja paulatinamente de su función oracular y teleológica y se despega de la pretensión a la verdad doctrinal.

Así las cosas, estas causas, muy brevemente enunciadas, conducen a lo que la autora, convocando una vez más la autoridad de Gutiérrez Girardot, reconoce como la “secularización” de la sociedad moderna, la cual, además de sostenerse en el progreso científico-técnico y la consiguiente racionalización de toda la vida social que venimos comentando, consolida la entronización del “sujeto moderno” como centro —aislado— del conocimiento.

Las causas de la secularización sobrepasan los alcances de este trabajo, de modo que han sido resumidas brevemente. Lo que nos interesa aquí resaltar, de acuerdo con las tesis de Martín, es que

¹⁷⁷ *Ídem*, p. 8.

¹⁷⁸ Sarah Martín López. *Poesía y conocimiento en la obra de dos escritoras argentinas contemporáneas: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik*. *Op. cit.*, p. 42.

¹⁷⁹ *Ídem*, p. 43.

la escritura de la modernidad solo puede ser comprendida a la luz de este proceso que mina y arruina el fundamento sagrado de la obra artística. Por otro lado, adoptando el punto de vista defendido por Foffani, creemos que es el proceso de secularización el que genera las “condiciones propicias” para la aparición de la Modernidad. La crítica, característica definitoria del pensamiento moderno, es fruto de la secularización y no a la inversa¹⁸⁰.

Relegado en el plano artístico se condensa, en las estéticas finiseculares, el conflicto latente entre secularización y sacralización. La primera describe el proceso por el que se desarticula la explicación metafísica de la creación, reduciendo la realidad a lo meramente cognoscible. Por su parte, la segunda persiste en la idea de que existe un conocimiento supramundano, ocultado por el utilitarismo burgués. No obstante, como resultado, más que de una oposición, podríamos hablar de una sustitución: la secularización no entraña la desaparición de lo sagrado sino la aparición de nuevas formas de sacralidad que suplantán las antiguas creencias caídas en desuso. Adhiriendo al juicio de Gutierrez Girardot podemos reconocer en la secularización “la sustitución de la religión en ruinas por visiones construidas por la fantasía con los restos de aquella¹⁸¹”. Walter Benjamin fue uno de los primeros en percatarse de la naturaleza metafísica de las nuevas estéticas cuando visualizó esta disputa desde la perspectiva de una sustitución teológica: “Al irrumpir el primer medio de reproducción [el] arte sintió la proximidad de la crisis [y] reaccionó con la teoría de “*l'art pour l'art*”, esto es, con una teología del arte¹⁸²”. Efectivamente, las transformaciones del proceso perfilan una tendencia que, al menos desde la estética del idealismo alemán, sobrepone al reduccionismo materialista del positivismo una reelaboración esotérica de la realidad inscrita en la obra de arte.

En la medida en que el artista pertenece a una sociedad secularizada y está imbuido de las mismas nociones críticas que sus semejantes, la aspiración totalizante de su creación aparece ya siempre amenazada por la fragmentación del pensamiento humano. De esa manera se comprende la cita de Barthes a propósito de la “literatura imposible”; puesto que la precariedad y la dispersión son consustanciales a la operación crítica, la forma entendida como unidad conclusa es sencillamente imposible. Quizás por eso mismo, porque la obra moderna es ya siempre un producto de rearticulación de lo disperso, y que, a buen seguro, su resultado solo puede ser parcial y alterable, consideramos adecuada la propuesta teórica de Enrique Foffani. Para él, la dupla sacralización-secularización, lejos de plasmar una iteración definitiva, debe interpretarse desde la relación siempre renovada que produce *el tránsito entre esferas*; de la recomposición de tal circulación, en la que se

¹⁸⁰ Enrique Foffani. “Literatura, Cultura, Secularización”. *Op. cit.*, p. 13.

¹⁸¹ Citado en Enrique Foffani. “Literatura, Cultura, Secularización”. *Op. cit.*, p. 15.

¹⁸² Citado en Sarah Martín López. *Poesía y conocimiento en la obra de dos escritoras argentinas contemporáneas: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik*. *Op. cit.*, p. 44.

superponen y estratifican *residualmente* las transferencias, ciertamente, la obra artística obtiene su riqueza semántica:

Precisamente lo que la extrema dinámica de la categoría de secularización nos permite es dar otra vuelta de tuerca al problema siempre inquietante de la caducidad de las significaciones. Más que volver perimibles los significados, estos emigran a otras esferas, arrastrando consigo los resabios semánticos del ámbito [primigenio]. Las alusiones [no vuelven] caducas las fuentes iniciales, de donde efectivamente han sido engendradas tales significaciones, más bien, lo que acontece es un desvío, una negación, una inversión, una subversión del sentido primordial, sin el cual no obstante la nueva significación no podría ser percibida como nueva. La copresencia semántica funciona como un horizonte necesario contra el cual lo nuevo se distingue de lo viejo¹⁸³.

La lección del profesor Foffani habrá de ser recordada cuando en páginas ulteriores subrayemos la movilidad de términos como “realidad”, “sustancia” o “sacralidad” presentes en la obra de Olga Orozco. Desde la modernidad en la que participa la voz lírica, esas palabras indican el territorio fronterizo de una “copresencia semántica” que adopta las más (des)variadas posiciones. Puesto que la voluntad de todo hablante —al menos de todo aquel que desee adecuar su lenguaje— pugna por *apropiárselas*, ellas son el terreno de una liza que no claudica jamás. De esa querrela se sigue que su significación no sea estática (de ahí las “inversiones” y “desvíos” a los que alude Foffani) y que nunca aparezca donde se la busca. La secularización del lenguaje coincide con su circulación.

Esta dimensión dinámica del lenguaje provocada por el descrédito de la metafísica, no obstante, no ha sido asumida completamente. Durante mucho tiempo —su reino no ha acabado todavía— numerosos han sido los hablantes —insignes poetas y filósofos— que han tratado de recuperar (nostálgicamente) el orden y la estabilidad. Junto a ellos, una parte de la crítica, que aunque refrendando la innegable presencia de la ruina y de la naturaleza caduca de los significantes, continúa alimentando el sueño de un ideal transcendente grabado entre las mallas del poema. En lo que viene a continuación, trataremos de tomar partido en el interior de ese debate.

1. Sobre la necesidad de un absoluto

El devenir dialéctico que venimos esbozando en lo relativo al proceso secularización-sacralización estaría tensionado, para algunos críticos, por la aspiración de un absoluto ontológico que se parangonaría con la verdad del ser. Con su experimentación, fuera de toda referencia topológica, el proceso de disolución que hemos ilustrado cesaría, poniendo punto y final al

¹⁸³ Enrique Foffani. “Literatura, Cultura, Secularización”. *Op. cit.*, p. 19.

sentimiento de desarraigo promovido por la secularización. Dado que allí la consciencia separada se hallaría por fin disuelta en lo propio, según el valor etimológico que se deriva de la palabra “absoluto”, no existiría transición de lo uno a lo otro, división o diferencia, sino simplemente conformidad. Ese deseo es lo que permite a Sarah Martín, al tiempo que subraya en la secularización la “conciencia de un cambio profundo”, sentenciar que las producciones artísticas de la modernidad pondrían “claramente de manifiesto” una “necesidad”, a saber, “la de un absoluto, un dios, que garantice el sentido, hasta cerrarlo”:

Creo que las manifestaciones artísticas que proclaman una nueva “sacralización” del mundo están poniendo claramente de manifiesto la existencia de una tendencia, y hasta de una “necesidad”, espiritual, humana, que ni la racionalización ni la secularización han sido capaces de borrar: la de un absoluto, un dios, que garantice el sentido, hasta cerrarlo, y asegure de algún modo la correlación pensamiento-lenguaje-mundo¹⁸⁴.

Es cierto que los fenómenos artísticos a menudo han respondido al dominio racional intensificando la “necesidad espiritual”. Nietzsche, para quien los misterios órficos y el culto a Dionisos suponían la contestación de la *ratio* socrática, estableció la genealogía de ese impulso reparador entre los antiguos griegos. Durante el Renacimiento, a la par que despuntaba el pensamiento humanista, el esoterismo neoplatónico se inmiscuía subterráneamente en la obra de autores como Marsilio Ficino. Más tarde, el gnosticismo, en sus diferentes versiones, prolongaba sus ramificaciones ocultas en el idealismo alemán, el simbolismo y el surrealismo; mientras que, en paralelo, la marcha del progreso científico y de la concentración capitalista se aceleraban. De manera que los dos fenómenos parecen concomitantes. En el seno de la producción artística moderna, junto a la inevitable asunción de postulados racionales o, más bien fruto de ellos, se transfunde la aspiración sagrada que, sintiendo el quiebre epistémico, busca, como declara la autora, “un dios, que garantice el sentido, hasta cerrarlo”.

Pese a todo, hacer de esa tendencia una necesidad, tendría por efecto clausurar la cuestión demasiado rápido. Con el fin de reavivar el debate, recurriremos al juicio del poeta francés Yves Bonnefoy quien no ha cesado de advertirnos, con la agudeza de sus ejercicios críticos, contra esa obstinación idealizante. De acuerdo con él, detrás de esa “necesidad” se esconde el temor de un ser humano que, al sentir la soledad y la presión del tiempo histórico, reacciona inventando una realidad alternativa. Bonnefoy observa en ese deseo ardiente de protección y garantía una “tentación gnóstica”:

¹⁸⁴ Sarah Martín López. *Poesía y conocimiento en la obra de dos escritoras argentinas contemporáneas: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik*. Op. cit., p. 44.

[La tentation gnostique perçoit] le monde où l'on vit comme insuffisant ou même mauvais, et cela en se souvenant d'une autre réalité, elle bonne, satisfaisante, qui aurait pu exister ou pourra le faire, mais alors au-delà des temps présents ou plutôt même par transgression et dissipation du temps lui-même, lequel ne serait qu'un des aspects les plus sombres de l'humaine dérélition. [La] vie comme elle est, ce ne serait que non-sens, non-être¹⁸⁵.

Negación de la vida inmediata y de la condición empobrecida sobre la tierra, el gnosticismo coloca sus esperanzas en el cumplimiento de un ideal fuera de aquí. Ahora bien, esa tendencia, visible en la fenomenología artística de la modernidad¹⁸⁶, ¿traduce, como sugiere Martín, una necesidad humana?; ¿es cierto, dado que algunas obras así lo atestiguan, que el ser hablante requiere de un absoluto para garantizar el sentido de su palabra? Y puesto que esa parece ser la opinión de la autora, ¿las poéticas que reescriben lo sagrado, entre las cuales contamos la obra de Olga Orozco, sentirían la nostalgia de ese absoluto y el lamento de su pérdida definitiva? Nosotros creemos que sí. Toda la envidia del debate consiste en pergeñar los alcances de ese término, “absoluto”.

Si hacemos caso a la erudición etimológica de Giorgio Agamben, el término “absoluto” proviene del verbo *solvo* que se deja analizar en la forma indoeuropea *se-lyo* e indica la operación de “desatar” o de “liberar” (*lyo*) algo para conducirlo o reconducirlo a lo propio, al **se*. En las lenguas indoeuropeas, el grupo reflexivo **se* enuncia lo que es propio (cfr. lat. *suus*) y existe de modo autónomo. Por otro lado, según concede el filólogo, “absoluto” y “absolutamente” corresponden a la expresión griega *kath'heutó* que quiere decir “según sí mismo”. Así, “pensar algo *kath'heutó*” para Agamben significa, “pensarlo absolutamente, es decir, según su propio, según su mismo **se*”¹⁸⁷. A partir de aquí cabría preguntarse si la “necesidad” de absoluto de la que habla Martín debería orientarse al pensamiento de una entidad que, exterior al ser humano, lo fundamenta; o más bien, el absoluto, tal y como ha sido consignado por Agamben, trataría de figurar lo propio del ser humano en su inmanencia, en lo que hace a su condición de mortal y de ser hablante.

En la propuesta de Sarah Martín cristaliza la aproximación dominante a la hora de interpretar la obra de Olga Orozco. Esta interpretación se basa, como declara la autora, en una concepción particular del lenguaje, aquella que considera que “la correlación pensamiento-lenguaje-mundo”

¹⁸⁵ Yves Bonnefoy. *La poésie et la gnose*. Paris: Galilée, 2016, p. 16.

¹⁸⁶ La obra ensayística del poeta Yves Bonnefoy ha abrazado, quizás como ninguna otra, la labor de desenmascaramiento del idealismo ocultista, denunciando su presencia recurrente, por ejemplo, en la poesía decimonónica francesa. Sus apreciaciones resultan esclarecedoras para comprender hasta qué punto la solución idealizante se esconde entre las páginas de la poesía moderna. Ver a ese fin también Yves Bonnefoy. *Notre besoin de Rimbaud*. Paris: Seuil, 2009; *L'imaginaire métaphysique*. Paris: Seuil, 2006; *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*. Périquet: William Blake and Co., 2001.

¹⁸⁷ La nota etimológica se ubica en un artículo titulado “*Se. Lo absoluto y el Ereignis”, p. 211-212. In Giorgio Agamben. *La potencia del pensamiento*. *Op. cit.*, p. 211-247.

solo puede ser garantizada por un dios o absoluto metafísico. Y puesto que las instancias críticas de la modernidad han desterrado ese absoluto depositario y garante del sentido, poéticas como la orozquiana son “imposibles” y ninguna otra cosa podrán decir más allá de ese límite.

Por nuestra parte, creemos firmemente que la garantía del sentido puede hallarse en algún lado y que corresponde al trabajo poético la labor de fundar ese lugar. Por eso, en este punto comenzamos a distanciarnos del pensamiento de Martín. Sin embargo, en tanto que está destinada a ilustrar las claves del pensamiento poético de la autora argentina, su exposición resulta oportuna con el fin de comprender lo que nos separa. A su trasluz, dialogando con ella, daremos asiento a nuestra propia interpretación.

El argumento de que ya no hay entidad que fundamente el decir moderno orienta la lectura orozquiana de Martín hacia una escritura de la ausencia como respuesta al “descrédito definitivo de las nociones de sujeto, lenguaje y conocimiento¹⁸⁸” provocado, según señalamos, por el retiro del soporte metafísico y el consiguiente dislocamiento. Así, en el capítulo titulado “Orfeo o la escritura de la desaparición” la autora regresa al comentario del mito para ilustrar una “determinada línea de la poesía contemporánea”, a saber, la “escritura de la falta¹⁸⁹”. Para Martín, en aquella poética a la que suscribiría también Olga Orozco

[el canto comienza] para llenar el vacío dejado por la desaparición [pero] al mismo tiempo el canto, que solo existe por esa desaparición, no puede más que llenarse con esa desaparición, para expresar —diríamos— el dolor de esa falta, tal vez su duelo. Desde entonces, la configuración del canto solo tiene sentido desde la desaparición y constituye inevitablemente un espacio, si no vacío, hueco¹⁹⁰.

Adoptando su punto de vista, la desaparición —por la cual “solo el canto existe”— hace del poema el ruedo de una contradicción: en él, se moldea un vacío positivo que no puede más que llenarse con el “duelo” negativo de la emoción ante la pérdida. Ciertamente, cuanto más horadado ese lugar, tanto más profundo será el deseo que lo completa. Una consecuencia lógica de tal razonamiento será la aniquilación; dado que la garantía del canto se sustenta en el dolor de su vaciado, desde entonces, su espacio no puede ser otra cosa que un lugar “hueco”.

¹⁸⁸ Sarah Martín López. *Poesía y conocimiento en la obra de dos escritoras argentinas contemporáneas: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik*. *Op. cit.*, p. 44.

¹⁸⁹ Esta definición se apoya en la lectura del mito órfico que suscribe el poeta uruguayo Eduardo Milán. En efecto, bajo el patronazgo de Orfeo, en cuya figura contempla al “cantor de la pérdida”, Milán reconoce en la escritura moderna una “escritura faltada” que encarna, sobre todo, en las poéticas de la desaparición. Citado en Sarah Martín López. *Poesía y conocimiento en la obra de dos escritoras argentinas contemporáneas: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik*. *Op. cit.*, p. 50. Los comentarios de Milán proceden de su ensayo *Justificación material*.

¹⁹⁰ *Ídem*, p. 51.

Martín retorna de nuevo a Barthes para recordar “la neutralidad” enunciativa que converge hacia lo que el semiólogo llamaba “el grado cero” de la escritura, un estadio que coincide con el silencio y cuya pureza reside en la ausencia de signo¹⁹¹. De acuerdo con la postura de Martín, la contradicción que fustiga la tentativa de ausentarse, una vez más, reside en el problema lingüístico del conocimiento: “El escritor moderno desconfía en mayor o menor medida de un lenguaje que parece reconocer definitivamente su incapacidad de acceder a la complejidad de lo real y, con ello, también al conocimiento de la ‘realidad’¹⁹²”. Las poéticas de la desaparición asumirían igualmente ese retraso del lenguaje.

Haciéndose portavoz de los postulados barthianos, Martín entiende que el lenguaje está disociado de la “vida” o de la energía que sobrepasa los límites de la mera “realidad”. Lo verdadero, lo absoluto cabría decir, es la vida del ser que se encuentra más allá de toda limitación lingüística. Y como el absoluto se halla *extra muros*, la voz humana debe renunciar al límite formal —de la escritura, del habla, del yo— exponiéndose a la intemperie, a lo ilimitado, al silencio. En ese lugar, la voz humana desaparece para, confundida con la vida, negada su identidad, aparecer “vitalmente”. Pero la aspiración totalizante permanece intacta en la reflexión de Martín ya que el objetivo sería, a fin de cuentas, sustraerse a la condición fragmentaria y dividida —una vez más, de la escritura, del habla, del yo—, con el fin de gozar, ya sea bajo pena de muerte, de una forma de estabilidad; la estabilidad del no-ser que, por una suerte de conversión, afirma en el vacío negativo su *positividad*.

Para nosotros, esa apuesta de abandono en lo ilimitado presenta, al menos dos interrogantes. De un lado, buscando la certeza en la desaparición y el silencio, en la ausencia de signos, da por hecho que el fundamento del ser humano ha de hallarse, de alguna manera, protegido en la permanencia. Lo sagrado coincidiría, según esto, con lo que se mantiene invariable. Y como aquello que perdura incorruptible es la neutralidad aspectual, el absoluto del ser recubriría exactamente lo informe antes de toda manifestación. Mas, nos preguntamos, ¿es esta la verdadera esencia del ser? ¿lo que llega a la forma es ya solamente su negación, el no-ser? ¿coincide el ser únicamente con aquello que con el nombre de “vida” desborda permanentemente los diques? ¿y no será más bien la totalidad del ser aquello que limitándose se arroja; formándose se corrompe; gestándose se destruye; en una dialéctica de la aparición y de la desaparición cuya verdad reside en el *umbra*?

Por otro lado, asumiendo hasta el final su concepción de un absoluto indescifrable, retirado en su reserva, la poética de la desaparición renuncia al esfuerzo ético que supone modelar el fundamento. Es difícil, a nuestro modo de ver, imaginar dónde reside la apuesta ética en una poesía que elude pelear por la adaptación de lo que considera como inadaptable. Dado que lo sagrado es

¹⁹¹ *Ídem*, p. 53

¹⁹² *Ídem*, p. 54.

aquello que no tiene molde, y puesto que ninguna estasis es capaz de mantener la verdad del ser, para la poética de la desaparición, la verdad aguarda en el anegamiento. De ese modo, la voz desaparecida se entrega a otra forma de ideal, el ideal de la negación y de la ausencia.

Una vez desentrañada la teoría de la desaparición elocutiva, resulta más fácil comprender por qué Sarah Martín intuye en las poéticas de Alejandra Pizarnik y Olga Orozco una “escritura del suicidio”¹⁹³. Suprimida la individuación no hay tiempo ni exposición, solo comunión en lo amorfo. Así aparece de hecho en el siguiente capítulo de la tesis de Sarah Martín, titulado “El espacio literario y la desaparición de la obra”. Tal y como podía presentirse, la autora convoca la figura tutelar de Maurice Blanchot y su intuición de una “pulsión de muerte” que animaría el ejercicio poético:

Escribe Blanchot que la pregunta que promueve la literatura está vinculada al lenguaje y que el lenguaje está vinculado a la muerte —de ahí que sea consolador e inquietante—, por lo que la literatura obtiene de la muerte la verdad y la posibilidad de su palabra. Es volver a esa idea de escritura-pulsión que, mediante su continuidad, su intermitencia, su infinitud, desemboca en pulsión de repetición y, así, en pulsión de muerte. El lenguaje es como la muerte, abarca de hecho su silencio, su desolación, su alivio y su enigma¹⁹⁴.

En estas líneas la autora se da de bruces con el problema que asedia cíclicamente su razonamiento: la cuestión del fundamento del lenguaje. Para la poética de la desaparición, insistimos, el lenguaje es la cifra de una imposibilidad, aquella que no puede resolver la diferencia entre la palabra y el ser: “la escritura es así [un] espacio de ausentamiento perpetuo, pues suprime el significado y el ser antes de darlos: imposibilidad, intermitencia e intervalo sin los que el lenguaje no sería posible o, mejor, por los que el lenguaje es posible”¹⁹⁵. Y como la diferencia lingüística es, por así decirlo, consustancial a la palabra, vale más erradicarla:

la muerte es la que dispara el sentido, la que llena de significado, igual que la desaparición, la ausencia, el silencio, provocan el canto y la escritura en el mito, pulsión de un lenguaje sometido al entredicho órfico, necesidad y prohibición cifradas en la insolencia, de un único pecado y de un único destino, de un deseo sin ombligo: el de la posesión, el de la totalidad. Ahí radica la tragedia, la historia, el relato, y también la pasión y el misterio de una poesía,

¹⁹³ *Ídem*, p. 48. Desde ahora es importante aclarar que el análisis de Sarah Martín se circunscribe, en el caso de Olga Orozco, al poemario *Los juegos peligrosos*. Habida cuenta de ello, nosotros creemos que sus tesis son acertadas en lo que concierne a esa obra. También a la poesía de Alejandra Pizarnik. Sin embargo, al tomar nuestras distancias queremos visibilizar el giro que toma la poética de Olga Orozco a partir precisamente de ese mismo poemario.

¹⁹⁴ *Ídem*, p. 56.

¹⁹⁵ *Ídem*, p. 56.

la contemporánea que, como bien apunta Blanchot, tendrá como tema la esencia misma de la poesía¹⁹⁶.

Como el lenguaje carece de fundamento y es incapaz de garantizar el sentido, es la muerte la que lo “dispara”. La muerte que, inmiscuyéndose en cada forma, debatiéndose en su interior, “llena de significado”. Curiosamente, la “ausencia” y el “silencio” son los detonadores del canto en base a una necesidad pulsional que se sustenta en alimentar la carencia hasta hacer de ella una presencia insoportable. Y todo ello con el propósito de saciar un deseo: “el de la posesión y la totalidad”.

Pero, ¿no es ir demasiado rápido asegurar que la formalización debe caer indefectiblemente del lado de la totalidad? Efectivamente, la conceptualización lógica —que no la dicción poética— es una máquina de captación y de control normativo. Sin embargo, ¿no es acaso el apunte de Blanchot una aspiración *negativa* a la totalidad? Puesto que el lenguaje es falsamente totalizante y que los conceptos mienten aportando una idea del ser, no el ser mismo, la poética de la desaparición elige el silencio y la ausencia. Precisamente porque no puede “poseer” el ser bajo palabra, la interpretación de Blanchot renuncia al habla; así, elude el desafío ético y, decidiendo de antemano su derrota, trata de sobrepasar el fragmentarismo, la inadecuación y el error del decir humano instalándose en la neutralidad. A no dudarlo, la lectura blanchotiana de Orfeo que se prolonga en las tesis de Martín oblitera el esfuerzo de armonización que, como veremos, esconden ciertas relecturas del mito llevadas a cabo por la modernidad poética. En estas, Orfeo, dejando atrás las máscaras de la identidad personal, no desaparece para renunciar a la forma, sino para adecuar auténticamente su canto al fondo del que brota. Orfeo desciende hasta los arcanos deshaciéndose de sus posesiones; más solamente en busca de un contacto renovado con el caos: desde lo hondo, su lira comienza a edificar el fundamento.

2. ¿Adueñarse de la propia voz o desaparecerla?

De retorno a la poética orozquiana, esta fue, con el andar de los años, erigiendo distancias respecto de otros sistemas poéticos. Sus diferencias, maduradas en el propio ejercicio, a menudo quedaban recogidas en la filatura de sus versos. Así lo afirma al menos el crítico Jorge Monteleone, para quien la poesía última de Olga Orozco traslada “un momento de gran lucidez por cuanto comporta la crítica de todo el sistema poético previo¹⁹⁷”.

¹⁹⁶ *Ídem*, p. 57.

¹⁹⁷ Jorge Monteleone. “Se dice de mí: autorretrato y testimonio”. In *La voz de Olga Orozco*. Módulo II, clase VI, Seminarios del Malba. Buenos Aires, 2020.

En el prólogo a la *Poesía completa* de Olga Orozco, la poeta Tamara Kamenzsain se hace eco asimismo de esta mirada retrospectiva seleccionando un poema dedicado a la poeta Alejandra Pizarnik que lleva por título “Pavana para una infanta difunta”. Kamenzsain define ese texto como “el poema donde se dirimen las diferencias y las semejanzas entre ambas poetas” y presume que la muerte de Pizarnik “es otra ocasión privilegiada [refiriéndose a O.O.] para seguir encontrando modos más terrestres de escribir¹⁹⁸”.

“Pavana para una infanta difunta” forma parte del poemario *Mutaciones de la realidad*, libro crucial para entender la transformación ética de la poesía de la autora. Sin entrar todavía a detallar *in extenso* las implicaciones (po)éticas de la constante relectura del pasado que lleva a cabo la parte final de su producción, el sentido que Kamenzsain atribuye a ese poema nos parece central por cuanto autoriza a deshacer algunos nudos que complican el posicionamiento de la voz orozquiana alrededor de las poéticas de la desaparición.

Emplazando la “transgresión” mutua como motor de la relación maestra-discípula¹⁹⁹, Kamenzsain considera que con Pizarnik irrumpe en el primer plano poético el problema de la garantía de la enunciación. En su propuesta de lectura, Kamenzsain señala que la cuestión de la inadecuación del lenguaje llevará a Pizarnik a desvanecerse bajo la “literalidad” del signo y a reducir obsesivamente su poética a la pregunta sobre el origen de la nominación²⁰⁰. A modo de ejemplo ofrece el poema “Sólo un nombre”, donde la nominación extrema su violencia hasta sepultar al sujeto:

“Alejandra, Alejandra
debajo estoy yo
Alejandra²⁰¹”.

La poética de Alejandra Pizarnik llega a un límite mortal. Intuyendo que su palabra está tocada de vulnerabilidad y deceptividad por hallarse desasida de cualquier fundamento estable, la poeta concibe la desaparición del “yo” individual bajo el lenguaje como una vía de perfeccionamiento. Salir del habla para penetrar en el absoluto del signo, sin embargo, se cobra su precio. El coste, como admite Kamenzsain, es el sacrificio²⁰²: retirar la subjetividad y soterrarla, borrarla, suicidándola.

¹⁹⁸ Tamara Kamenzsain. “Prólogo a la poesía completa de Olga Orozco”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 12.

¹⁹⁹ *Ídem*, p. 14.

²⁰⁰ *Ídem*, p. 13.

²⁰¹ Alejandra Pizarnik. “Sólo un nombre”. *La última inocencia* (1956). In *La extracción de la piedra de la locura y otros poemas*. Madrid: Visor, 2007, (2ª ed.).

²⁰² Tamara Kamenzsain. “Prólogo a la poesía completa de Olga Orozco”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 13-14.

En contrapunto a la desaparición pizarnikiana, Tamara Kamenzsain rescata el problema de la subjetividad —y su relación con la muerte— como el “hilo” que desenrolla la obra orozquiana. Ese tiempo de la subjetividad, que no coincide para nada con el absoluto del lenguaje, estaría marcado por la aparición del inconsciente:

Desde Lejos, su primer libro publicado en 1946, ya nos habla del último. [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. No nos referimos aquí a procedimientos, modas de época ni tampoco a la adhesión o no a determinados objetivos programáticos. Lo que Orozco comparte con el surrealismo es *un asombro en relación con el descubrimiento del inconsciente*. [Orozco], entonces, imbuida de ese asombro que multiplica a la que fue en una diversidad de seres [estaría] lanzando a rodar, a partir de 1946, *una pregunta poética con relación al tiempo de la subjetividad que ya de entrada alude a la muerte*²⁰³.

En esas pocas líneas, Kamenzsain resume el recorrido de una obra que estaría, desde el principio, ya siempre dirigida y tensionada por el fervor afectivo hacia lo(s) otro(s) con el ánimo de suturar las diferencias. En efecto, lo que Kamenzsain identifica con el inconsciente no sería sino la brecha del ser humano, en donde la emoción y el desarreglo *miden el vínculo* de la carne individual —situada mucho antes de la conciencia— con la totalidad del medio pre-individual.

Merced a su revalorización gradual del inconsciente, en tanto que la poética de la desaparición practicada por Pizarnik pretendía borrar toda huella subjetiva, la poesía de Olga Orozco se distanciaría de ella para descubrir, en la apertura de su cuerpo apasionado, la trama que la religa a la alteridad. El nexos que sirve de puente no es el deseo de posesión —que es una persecución fantasmática del objeto manteniendo intacta la identidad—; sino el amor, un acto de donación y de fe que, como ella misma explicaba, aspira a superar la individuación y el aislamiento exponiéndose, ofreciéndose a la muerte con el fin de someterse y preservar la vida²⁰⁴.

Dicho esto, no podemos sentenciar que la apuesta poética de Alejandra Pizarnik no tuviera consecuencias sobre la producción lírica de su maestra. Porque como nos invita a observar con increíble agudeza Tamara Kamenzsain, la irrupción de *la literalidad del lenguaje* promovida por Pizarnik —la cuestión del fundamento— sirve a la poesía de Olga Orozco para extirpar definitivamente el sustrato metafísico que permanecía detrás de su imagen de “el otro reino”:

²⁰³ *Ídem*, p. 7. El subrayado es nuestro.

²⁰⁴ Es importante calibrar en todo momento las diferencias que la poeta no ha dejado de introducir entre amor y deseo. En la entrevista que llevó a cabo con Horno Delgado, Olga Orozco puntualiza: “Yo no creo que se pueda vivir fuera del deseo. Creo que la realidad está colmada de deseo, pero que en general la intensidad del deseo supera la respuesta de la realidad. Ahora si ponemos el deseo frente al amor opino que el deseo es una ausencia, y el amor una presencia. Justamente porque creo que el deseo es tender hacia lo que no está y el amor tiende a lo que está, a lo que sabe que está. [El] amor es deseo en presencia.” Asunción Horno-Delgado. “Entrevista con Olga Orozco”, p. 97-98. In *Hispanic Poetry Review*, Vol. 1, n° 1, 1999, p. 90-101.

Siguiendo ese *hilo* investigativo que abre la pregunta, se puede ir viendo como la cualidad de las alusiones a la muerte va cambiando a través de los diferentes libros, al mismo tiempo que cambia el modo en que la hablante se concibe a sí misma. *Si empieza aferrada a la díada yo-tú para dar cuenta de una boca que se sitúa lejos, después se irá acercando a este para adueñarse definitivamente del presente* (“con esta boca, en este mundo”). Un presente donde la muerte de los otros entendida como recuerdo deviene la marca de una experiencia actualizada con los otros. *Este arduo trabajo de adueñarse de la propia voz* es la vida que entre 1946 y 1999 pide ser reunida en una obra²⁰⁵.

Aceptando como cierta la propuesta de Kamenzsain, diremos que la voz orozquiana se dirigiría hacia ese “otro reino” metafísico en la primera parte de su producción, estructurada dialógicamente en la díada yo-tú. En consonancia con lo que aquella prologa, la voz lírica de esos poemarios tempranos quedaría supeditada a la garantía de esa segunda persona que habita “el otro reino” y que situada siempre lejos actúa como fundamento o sostén de la voz individual.

En contraste con la poética juvenil de Olga Orozco, Kamenzsain hace referencia a la crítica de la metafísica del lenguaje que irrumpe con fuerza en las poéticas formalistas de mediados del siglo XX. Esas obras, entre las cuales se halla la de la propia Pizarnik, habrían de obligar a la voz orozquiana a prescindir del más allá para concentrarse, teniéndose sola, en lo inmediato. Para una voz que se sostiene en sí misma lo más inmediato es su *situación* de exposición y su *deber* fundar para sujetarse. Desde esa posición, solitaria y sin protecciones, la voz de Olga Orozco iría pues, como aventura Kamenzsain, “adueñándose progresivamente del presente”. Para validar la hipótesis de Kamenzsain e ilustrar el desarraigo existencial consiguiente al desacato de la metafísica, vale la pena acercarse a los versos finales del poema “La abandonada²⁰⁶”, perteneciente a *En el revés del cielo*:

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” (v. 13-21)

²⁰⁵ Tamara Kamenzsain. “Prólogo a la poesía completa de Olga Orozco”. *Op. cit.*, p. 7. El subrayado es nuestro.

²⁰⁶ Olga Orozco. “La abandonada”. *En el revés del cielo*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 347-348.

En la actualidad de un “día” hostil (v. 14), mientras los elementos castigan la carne animalizada, con la esperanza a punto de ser doblegada por el insoportable asedio de la negatividad (v. 16), ¿qué puede querer decir “adueñarse del presente”? Hacerse dueño del presente significa: asegurarse su adecuación, habitarlo según lo propio, fundamentarlo con acuerdo a uno mismo, redimir la “imperfección” (v. 21) de un hogar que aún lastima.

Inmejorablemente descrito por Kamenzsain, el recorrido que la obra de Olga Orozco propone y que nosotros trataremos de desentrañar en estas páginas persigue arduamente “adueñarse de la propia voz”. Porque la voz sin dueño que habla en los poemas de Olga Orozco, vacía y abandonada antes de la apropiación, es una voz de “intemperie” (v. 14), una voz “desheredad[a]” (v. 15) y una voz “repudiad[a]” (v. 17); por ese motivo, tiene esta que formalizar su poema y bregar por su afinación: para que de las “aguas implacables” donde se mira desaparezcán “imperfección” y “vergüenza” (v. 21).

Esa voluntad de redención es lo que determina el gesto poético. En el espacio problemático de la voz, inicialmente vacío, el animal hablante tiene que salir de su confusión y erguirse (“Estás ahí, de pie” v. 18) para, temblando en el timbre vocal, mani-atar la faz amenazada: la suya, la del medio. Con ese fin, esta voz asumiría su singular calvario a lo largo de un camino lleno de innumerables (des)encantos, (contra)tiempos, (mal)diciones y boca(nadas). Y ello, haciendo acopio de todos los residuos del pasado, rescatando fragmentos, reutilizando vestigios inservibles; sin renunciar jamás a la lucidez que obliga a fracasar otra vez, a fracasar mejor. Tal esfuerzo es lo que resumiría un *proceso de apropiación*, de conversión hacia lo más propio, que, mediatizado por la fuerza del amor, transformaría las potencias de dispersión. La corriente destructiva de la muerte se articularía efectivamente en una voz recompositiva que, acordada y fundamentada sobre la ruina, formaliza con ella a contra-tiempo la verdadera valencia del ser: su pujanza doble entre los abismos de la luz y de la sombra.

La apuesta ética que Kamenzsain notifica a partir de “Pavana para una infanta difunta” culminaría veinte años después en el libro titulado *Con esta boca, en este mundo*. Ese poemario, escrito al final de la vida de la autora, propone una nueva “trangresión” de la poética de la desaparición, dialogando una vez más con un título de Alejandra Pizarnik, *En esta noche, en este mundo* (1971). A propósito de esa relación, Kamenzsain escribe:

[Olga Orozco] retoma veinte años después a Pizarnik desde el título mismo del poema y lo reescribe para transgredirlo. El resultado es un libro titulado *Con esta boca, en este mundo* donde el cambio en las preposiciones (*en* por *con*) ya da cuenta de un cambio de posición del sujeto: de señalar la fijeza (“en esta noche”) a adueñarse de la herramienta que posibilita el uso (“con esta boca”). Así, la segunda parte del enunciado, “en este mundo”, que se mantiene inalterada, cambia sin embargo radicalmente su sentido en ambos títulos. En el título de

Pizarnik, noche es sinónimo de mundo mientras en el de Orozco es el sujeto dueño de una boca el que también, en una misma operación, se adueña del mundo. Así como Pizarnik quería tocar lo prescindible y no podía, Orozco pedía liberarse de la noche para poder asegurarse, de la boca para afuera, un lugar en este mundo²⁰⁷.

Kamenzsain sopesa con detalle la distancia dialéctica entre ambas poetas y restituye el trabajo de transformación que alienta en el poema orozquiano. Desde el flanco nocturno, ámbito del aislamiento y de la esterilidad, de la “fijeza” estancada en un medio inhabitable, la voz de Pizarnik aparece inmovilizada en la eternidad del significante e incapaz de nombrar el movimiento de la vida por temor a la muerte. Por temor también del error, de la trampa, la voz pizarnikiana enmudece sin plantar batalla: se queda sin palabras²⁰⁸. Desde la ladera iluminada por los signos, rebelde al peligro, la “boca” de Olga Orozco, negándose a callar, pretende apropiarse la virtualidad disponible del lenguaje en el mismo instante en que lo manipula; gesto que trata de convertirlo en un reducto *hospitalario*, porque su utensilio solo puede ser aprehendido en una situación, en un aquí y ahora, en un mundo; este mundo en el que la voz habla y en el cual mora.

“Adueñarse de la herramienta”, según formula Kamenzsain, significaría entonces acordar la potencia del lenguaje a la rugosidad de un cuerpo que está atravesado por la condicionalidad de su ser para la muerte. La conversión del poema se operaría en ese umbral en el que, sin olvidarse de la noche, absorbiendo amorosamente todo su poder disgregador, la palabra articulada logra restituir un sentido, ayudando a despejar, provisionalmente, “un lugar en el mundo”. Acordando el lenguaje a la naturaleza pasajera y mortal, el poema de una boca que no teme decir, como sugiere Kamenzsain, es también descubrimiento feliz de un don: que la palabra *puede* “adueñarse”. Destino último y más encarecido de la palabra poética: sondear en las profundidades y devolverle al ser humano una porción de mundo recobrado, reservar un *rostro* para aquello que demorándose ya comienza a clarear.

Así las cosas, este rodeo por la anotación insuperable de Kamenzsain nos permitiría dar una nueva vuelta de tuerca al largo proceso de sacralización-secularización de la potencia lingüística que veníamos trazando. Pues lo que su acercamiento subraya es la relación *que ata el esfuerzo ético de la fundamentación*, provocado por el destierro de la metafísica, *a la disponibilidad del lenguaje*. Para comprender esta relación privilegiada del lenguaje con la construcción del hogar tratemos de imaginar lo siguiente: ¿qué sucedería en un lugar en el que las palabras y las cosas le fueran al ser humano constantemente retiradas, arrebatadas, sacrificadas? ¿qué sucedería cuando un poder — antes en el cielo, ahora en la tierra— se arrogase la potestad de confiscar y de determinar su uso?

²⁰⁷Tamara Kamenzsain. “Prólogo a la poesía completa de Olga Orozco”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 15.

²⁰⁸ Kamenzsain incluye en su proemio los últimos versos del poema de Alejandra Pizarnik: “Ayúdame a escribir el poema más prescindible, el que no sirva ni para/ ser inservible/ ayúdame a escribir palabras”. *Ídem*, p. 14.

En ese momento, sería necesario que el “dueño de la herramienta” recuperase la disponibilidad de mundo y lenguaje. Volcada en perfeccionar una vez más la relación, la poesía habría de rescatar y reparar, reponiéndolas, aquellas palabras —las más viejas, las más nuevas— con las que temporalmente adecuamos nuestra morada terrestre. Quizás a eso aludan las siguientes palabras con las que Kamenzsain se aproxima al cierre de su clarividente introducción:

Si Olga Orozco necesitó años de investigación poética para descender por fin a este mundo, ahora, justamente con la boca viuda [por la muerte de su marido, Valerio Peluffo], logrará contaminar aquel lenguaje autosuficiente de la lírica con las palabras inservibles que Alejandra no alcanzo a poseer, esas que aluden a las cosas (“memoria de pared, memoria de cuchara, memoria de zapato”)²⁰⁹.

Según esto, en la voz última orozquiana hablaría una “boca viuda”: una voz que ha conocido la muerte y que, ante ella, ha ido diciendo adiós a sus pertenencias. Mas, al tiempo, esta voz no habría olvidado todo lo que aquella le hubo arrebatado; perseverando en sus recuerdos, traería de nuevo al corazón las cosas que la muerte separó. A tal fin, la poeta franquea la línea de demarcación entre la vida y la muerte para recuperar lo suyo. ¿Y qué es aquello que su boca testaruda puede rescatar? “Palabras inservibles”: palabras que fueron ya siempre apartadas y desprestigiadas; palabras, sin embargo, necesarias para decir *apropiadamente* su estar-en-el-mundo: “memoria de pared, memoria de cuchara, memoria de zapato”²¹⁰. La poeta se lanza a la búsqueda de las cosas más íntimas y *arregla*, con el amor que aroma y nunca muere, el vínculo que una prohibición —en este caso, “el lenguaje autosuficiente de la lírica”— había retirado.

A partir del análisis de Kamenzsain cabría preguntarse si lo que está en juego en la culminación del proceso secularizador no sería acaso la definitiva libertad del ser humano para ejercer su *potencia*: para ser y habitar su decir de la manera más propia. La secularización, entendida más allá de la frontera histórica de la muerte de dios, ¿no sería el lugar en el que se mide la *profanación* de toda limitación, la total disponibilidad de un mundo y de un lenguaje que, secularizados, arrancados ya para siempre a la interdicción, pueden por fin ser adecuados? Y la poesía secular, ¿no sería entonces aquella que recupera todas esas cosas que, relegadas por la violencia, por la prohibición, por el sacrificio, esperan su verdadero nombre?

²⁰⁹ *Ídem*, p. 17.

²¹⁰ La cita de Kamenzsain es un extracto del poema “En la brisa, un momento” dedicado al esposo fallecido en 1990. In Olga Orozco. *Poesía completa. Op. cit.*, p. 415-416.

D. Eternidad ideal e historicidad arqueológica

A lo largo de nuestro deslinde teórico hemos realizado un repaso de los aportes concitados por la obra de Olga Orozco en lo relativo a su impronta sagrada. Ahora que llegamos al final de nuestra somera evaluación, somos conscientes de que nuestra lectura pudiera parecer confusa, pues así lo presagian la diversidad de nociones y ángulos de estudio a los que hemos apelado. En este sentido, sería lícito que el lector se preguntase aquí cuál es el nexa aglutinante que guía nuestro análisis de las recensiones críticas, dado que recogemos opiniones referentes a nociones en principio tan dispares como el absoluto, el sujeto, el estilo o el mito. Igualmente, entendemos que las opiniones recolectadas —en ocasiones un simple juicio individual—, no bastarían al lector interesado para sustentar un registro sistematizado donde se contemple detalladamente la recepción de los poemas.

Sin embargo, la deliberada accidentalidad que acompaña nuestro marco crítico al pasar de un campo al otro —de la emergencia de la subjetividad al fenómeno sagrado; de las influencias de la tradición literaria a la situación del habla— es probablemente ya una prueba fehaciente de la maraña discursiva en la que se halla presa la poesía de Olga Orozco tan pronto como esta roza los fundamentos de la enunciación: la voz, el tiempo, el lenguaje, ¿qué nos dicen estas nociones a través de las actitudes críticas que venimos de retratar? ¿cuáles son las convergencias, los puntos de encaje, los entrecruzamientos entre el absoluto sagrado, la tradición y la voz poética que los comentarios teóricos tratan de conceptualizar?

En las variaciones de nuestra introducción hemos querido alumbrar las múltiples ramificaciones de una forma discursiva dominada por el idealismo trascendental. Seguidas de cerca, imaginamos que sus prolongaciones en enunciados críticos aislados han podido parecer poco circunstanciadas, relativas o insustanciales, mínimas respecto del cuerpo teórico. Por ello, es posible que en este momento el lector se esté preguntando: ¿por qué abordar aisladamente la noción de “estilo” en un solo texto crítico?; ¿qué interés tiene reproducir un simple comentario académico a propósito de la memoria?; ¿bastan unas declaraciones para rebatir la adscripción a un rótulo?; ¿y para refutar una “influencia”? En consecuencia, alguien podría observar en nuestro proceder una manera antojadiza de seleccionar ejemplos desarticulados que jamás darán a ver el conjunto del árbol.

Contra esta objeción, apuntaremos lo siguiente: esas derivaciones circunscriben precisamente el terreno donde aquel árbol brota y la base de la que se nutre. Siendo pasos en falso, esas categorías que puntúan traicioneramente los textos, no dejan de extender las extremidades discursivas del bosque sagrado hacia territorios erróneos donde perviven, a costa del hablante y de su palabra, lo Uno, la Norma, la Regularidad. En muchos casos, esas nociones se encuentran encubiertas detrás de análisis epifenoménicos que pese a todo permean la definición de lo sagrado; la cantidad de esos

discursos mínimos, difíciles de restituir, construyen no obstante una discursividad que se objetiva y ejerce su control: esos enunciados determinan el conjunto de cosas decibles acerca de lo sagrado. Con esto queremos decir que si bien son pocos —o ninguno— los ejercicios teóricos alrededor de la obra de Olga Orozco que interrogan directamente la genealogía de la sacralidad —lo que se encierra verdaderamente bajo ese nombre—, no dejan por ello de reforzar las bases y de participar del aparato discursivo dominante. En efecto, un artículo científico puede ocuparse de algo a simple vista tan distante de la cuestión sagrada como lo son el género del retrato o el territorio de la Pampa. Sin embargo, en ellos es factible que se asuman —consciente o inconscientemente— presupuestos ideológicos que tocan a una cierta idea de lo sagrado y que la sustentan.

Por eso hemos tratado brevemente de establecer su arqueología, interrogando los trasvases que desde las diferentes ciencias informan el discurso sagrado y que lo hacen reposar todavía hoy en muchos casos sobre nociones equívocas. Criticar y desmontar su soporte, a fin de despejar y circunscribir apropiadamente el ámbito sagrado, implica desacreditar discursos psicológicos (sujeto unitario), lingüísticos (estilo), históricos (tradición) o antropológicos (prácticas religiosas) que frecuentemente se interfieren y se retroalimentan en el interior de las producciones científicas. El resultado evidente es una forma de discontinuidad que nosotros admitimos: en esos cortes presumiblemente aleatorios se estratifica y regula el discurso dominante que impediría, a nuestro modo de ver, una correcta apreciación del instante sagrado.

A pesar de la recurrencia de la temática en la obra de Olga Orozco, ninguno de los estudios llevados a cabo hasta ahora ha cuestionado en profundidad esa categoría ni su función operativa en la vida de la humanidad. Una categoría que atesora, por cierto, antes que nada, el misterio de la aparición del lenguaje y el desvelamiento de la palabra y cuyo discernimiento se halla, por ello, imbricado, como un nudo gordiano, en las diferentes ramas de las ciencias sociales. La falta de ese cuestionamiento acerca del propio discurso —de la propiedad de nuestra discursividad en lo que hace a lo sagrado— habrá sido, a buen seguro, la causa de que, en numerosas ocasiones, la crítica haya demostrado una concepción dualista del fenómeno —lo profano cumpliéndose en la historia; lo sagrado realizándose en la eternidad—, que traiciona su idealismo. A tenor de lo señalado, todo el edificio sagrado deberá ser reconstituido si queremos evitar las trampas de una concepción que, por temor a la variabilidad —lamento de algunos exegetas orozquianos—, suprime el devenir y, vaciando a la palabra de todo frotamiento carnal, no conserva más que la *idea* de lo sagrado.

1. Espesor y estratificación de las discursividades sagradas

De lo dicho más atrás puede anticiparse claramente nuestra deuda con el pensamiento arqueológico de Michel Foucault²¹¹. De acuerdo con su proyecto, consideramos que la descripción arqueológica se ofrecería como un procedimiento apto para desenterrar las discursividades que se ocultan bajo el amplio pórtico de la epistemología sagrada. Pero no solo eso, también creemos que la voz lírica orozquiiana practica indagaciones arqueológicas para aprehender las dimensiones del tiempo histórico. La arqueología sería, en sustancia, su *manera* de navegar en los espesores de la historicidad a través de las variaciones discursivas, recomponiendo fragmentos con el objetivo de (re)montar sus interdependencias. Dentro de ese trabajo de reconstitución, las evoluciones del discurso sagrado marcan una trayectoria entre muchas otras. Así pues, el método arqueológico presentaría una doble utilidad: de un lado, aportaría un método crítico para evaluar los comentarios académicos interesados en la cuestión de lo sagrado en la obra de Olga Orozco; del otro, permitiría rastrear la reformulación de la discursividad sagrada que dicha obra cumple.

a) El laberinto discursivo

La arqueología es concebida por Foucault como un análisis de los enunciados y del campo enunciativo que regula y determina su aparición. Cada enunciado es, en su opinión, una materialidad limitada y definida por posibilidades de “reinscripción” y de “transcripción”, así como por el resto de los enunciados con los cuales entraría en red en el momento de su emergencia²¹². De ese modo, proyectados sobre ese espacio en el que se sitúan con relación al pasado y al porvenir, los enunciados son “positividades” que se “especifican” en el interior de series. La totalidad de las series constituye lo que Foucault denomina el “juego enunciativo”²¹³.

Cuando emerge una multiplicidad de enunciados pertenecientes al mismo sistema de formación, Foucault entiende que una nueva forma discursiva hace aparición: el discurso clínico, el discurso económico; el discurso de lo sagrado reagruparía el conjunto de enunciados relativos a lo sagrado. En general, nos dice Foucault, esas formas discursivas han sido consideradas en el pasado bajo el signo del desbordamiento significativo, pues se referían, por encima de su ser propio, a un significante hacia el cual “ils renvoient tous et qu’à lui seul il constitue leur vérité”²¹⁴. El análisis arqueológico de los enunciados se orienta en una dirección opuesta, deteniéndose en su

²¹¹ Michel Foucault. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.

²¹² *Ídem*, p. 145.

²¹³ *Ídem*, p. 136-137.

²¹⁴ *Ídem*, p. 163-164.

excepcionalidad: por qué aparecen unos discursos y no otros y qué es lo que en un momento determinado posibilita su emergencia.

La arqueología reposa sobre la virtualidad de lo imprevisible: no tanto lo que efectivamente se manifiesta en el desarrollo temporal sino la condicionalidad que libera huecos inexplicables: vacíos, ausencias, límites para el conocimiento. Puesto que contempla el número reducido de enunciados posibles, más que su ilimitada profusión, la arqueología se despliega como una infinita tarea de interpretación y de apropiación cuyos márgenes son imposibles de agotar:

Cette rareté des énoncés, la forme lacunaire et déchetée du champ énonciatif, le fait que peu de choses, au total, peuvent être dites, expliquent que les énoncés ne soient pas, comme l'air qu'on respire, transparence infinie ; mais des choses qui se transmettent et se conservent, qui ont une valeur, et qu'on cherche à s'approprier ; qu'on repère, qu'on reproduit, et qu'on transforme ; auxquelles on ménage des circuits préétablis et auxquelles on donne statut dans l'institution ; des choses qu'on dédouble non seulement par la copie ou la traduction, mais par l'exégèse, le commentaire et la prolifération interne du sens. Parce que les énoncés sont rares, on les recueille dans des totalités qui les unifient, et on multiplie les sens qui habitent chacun d'eux²¹⁵.

De la escasez de enunciados y de sus contadas variantes se descuelga para Foucault una revolución exegética: el discurso no es un “tesoro inagotable” en la producción de saber sino una objetividad finita; en su limitación, justamente porque no puede decirlo todo, cada enunciado se plantea como una lucha por el poder, una batalla política en la que se descubre, mientras la significación todavía permanece abierta y por decidir, su naturaleza de *acontecimiento*. Los enunciados no remiten a un centro único que permanecería detrás clausurando todos los sentidos, sino que exigen ser conectados en el vaivén de su dispersión y de su diferencia. En el acontecimiento de habla se libra la batalla por la identificación de los significados²¹⁶.

Imaginemos un instante cómo aparece esto en un poema de Olga Orozco. Aunque los ejemplos son numerosos, retendremos los versos finales del poema “En el laberinto²¹⁷”, poema de *En el revés del cielo*:

Sólo veo fragmentos de meandros que transcurren como una intriga en piedra,
etapas que parecen las circunvoluciones de una esfinge de arena,
corredores tortuosos al acecho de la menor incertidumbre,
trozos desparramados de otro mundo que se rompió en pedazos.
Pero desde lo alto, si alguien mira,
si alguien juzga la obra desde el séptimo día,
ha de ver la espesura como el plano de una disciplinada fortaleza,

²¹⁵ *Ídem*, p. 163-164.

²¹⁶ *Ídem*, p. 166-168.

²¹⁷ Olga Orozco. “En el laberinto”. *En el revés del cielo*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 339-340.

un inmenso acertijo donde la geometría dispone transgresiones y franquicias,
un jardín prodigioso con proverbios para malos y buenos,
un mandala que al final se descifra.
Ignoro aquí quién soy.
Tal vez alguien lo sepa, tal vez tenga un cartel adherido a la espalda.
Sospecho que soy monstruo y laberinto.

“En el laberinto”, v. 31-43.

En esos escasos doce versos la voz lírica consigna diferentes versiones de un mismo discurso —lo sagrado—. El interior de su poema acumula distintos enunciados, complicándolos *monumentalmente* alrededor del mito que enfrenta a Teseo con el minotauro²¹⁸. Junto a ellos, se adhieren otros materiales que no pertenecen por entero al fenómeno religioso o que lo hacen solo tangencialmente: un discurso arquitectónico (“las circunvoluciones”, “corredores”, “el plano” v. 32-33); un discurso matemático (“geometría” v. 38); un discurso militar (“disciplinada fortaleza” v. 37). De manera que todos ellos se entreveran, se trastocan, se enciman hasta conformar una forma discursiva en devenir y traspasada por la temporalidad paradójica de ese edificio enunciativo. En el centro de sus cimientos, teniéndose mutuamente, se engarzan los enunciados que componen *caóticamente* la memoria sagrada: la “esfinge” (v. 32) el “séptimo día” (v. 36), los “proverbios” (v. 39). Cada figura de ese panel transmite con su gesto el peso de su *accidentalidad* en el momento en que chocan frenéticas contra su *posibilidad*.

Murmurando detrás de ellos, en algún reborde del despedazado friso, podríamos intuir las voces que los enunciados arrastran —cada lector, desde su circunstancia, evocará las suyas— y que destapan un frontón con relieves esculpidos (in)discriminadamente: la “fortaleza” (v. 37), el “jardín” (v. 39), el “mandala” (v. 40); el misticismo sufí, Santa Teresa, Novalis, Octavio Paz. En esta galería de ecos, donde muchos son los que se contradicen, toda pieza porta consigo, marcado con sobriedad, su instante de enunciación y la emergencia que alumbró su aparición. Con ellos definen y señalan el régimen de su discursividad: *sus alianzas y sus incompatibilidades*. Y solo pasando a través de ellos, retomándolos y remozándolos, puede la voz hacerse un hueco autónomo y enclavar su decir en esa “espesura” (v. 37) amurallada donde todo ha sido dicho ya, pero jamás de la misma manera: nunca con la propia voz.

En esos “fragmentos” laberínticos (v. 31), algunos recuperables, marginales otros, late la duración del tiempo sagrado, la extensión —tan desmesurada para la emotividad—, de un mundo que “se rompió en pedazos” (v. 34). Esos enunciados son el *testimonio positivo*, en tanto que (ruinoso)

²¹⁸ Los alcances de este poema evidentemente van mucho más allá de lo que nuestra lectura contempla. Solo pretendemos justificar aquí con arreglo a su ejemplo la pertinencia de una lectura arqueológica de la poesía orozquiense.

discurso, de un tiempo sido pero mensurable. La desgracia de su historicidad, el ser un fruto dividido y desmenuzado, es precisamente la garantía de su libertad recompositiva. A través de la (nueva) decisión y de la (insistente) articulación, la voz reelabora, con arreglo a lo más suyo, la trama histórica de esos discursos. Y como “juzga” y aplica “disciplina” (v. 35-37) sobre el material desordenado, ese territorio puede verse al completar la creación —en el “séptimo día”— desde una posición superior. Tras la adecuación enunciativa obrada por el poema, la espesura de enunciados se observa despejada, “desde lo alto” (v. 35).

Lejos de ser una idealidad trazada para siempre, en la cual los componentes serían restos rescatados de una edad dorada, la historicidad es una *construcción temporal* que se dirime en la voz enunciativa. De esto se sigue que creador y lector poseen un estatuto equiparable: el creador-enunciador no es sino el primer lector-arquitecto que reconstruye la tradición y distribuye caprichosamente sus piezas en el edificio en ciernes; a su vez, el futuro lector, desde su particular instante de enunciación, reanimando el fondo temporal con relación a la intimidad de su ser, completará la trayectoria de un nuevo poema. El lugar visitado es el mismo —la inmensidad de la apertura epocal— pero los caminos transitados difieren. No obstante, ambos pueden considerarse, para decirlo con el César Vallejo de *Poemas Humanos*, “creadores de la profundidad²¹⁹”.

Una voz enunciativa continuamente “dispone transgresiones y franquicias” (v. 38) en los pasillos del tiempo histórico. Inmersa en el fondo de “corredores tortuosos” (v. 33), esto es, en el devenir que ve un sinfín de decires responderse y animarse, mientras producen doloroso padecer. La voz lírica no es aquí ni un sujeto trascendental ni una conciencia autorial que los recupera. Ella es, más bien, el rastro que su continuo forcejeo con la alteridad va dejando atrás, la historicidad de una prosodia que “adherida a la espalda” (v. 42), siempre a la zaga del ser, se sella con una letra, con un nombre. En la última celda de esa pirámide, hundida en su oscuridad, Olga Orozco todavía es *nadie* porque participa de una doble condición antes de su resquebrajamiento: es “monstruo” y “laberinto” (v. 43), voz arrojada en los confines de la simultaneidad.

El interés de la operación arqueológica consiste entonces en observar los enunciados en su historicidad, como eventos que ponen en juego regularidades y modificaciones dentro del campo enunciativo en el que toman partido. Ese terreno, por cierto, no es neutral; en un movimiento de flujo y reflujo, a la vez que mediatiza el conjunto de los enunciados determinando su manifestación, el campo enunciativo también se modifica con ellos. En ese sentido, basta con releer el mito de Teseo a partir de lo que venimos de decir para que nuestra recepción del mismo instantáneamente sufra alteraciones: ¿qué nos dice ese mito reescrito por la voz de Olga Orozco en cuanto a la

²¹⁹ El verso citado proviene del poema “Los mineros salieron de la mina”. In César Vallejo. *Obra poética completa*. Madrid: Alianza, 1999, p. 208.

facultad humana del habla como potencia de modulación material?, ¿cómo interfieren las evoluciones de la ciencia lingüística a la hora de releer a Teseo?, ¿de qué manera transforman esos decires nuestra percepción del mismo? El retorno arqueológico de la voz de Olga Orozco enseña a mirar siempre de nuevo los restos; frente a ellos, asombrados, no podemos sino admitir que los productos históricos *se renuevan y mudan sus intenciones*.

En el “campo enunciativo”, nos dice Foucault, es imposible identificar un proyecto o una identidad; este, actúa más bien como medialidad anónima o fondo transubjetivo en vísperas de la aparición:

Elle suppose aussi [la arqueología] que ce domaine énonciatif ne soit référé ni à un sujet individuel, ni à quelque chose comme une conscience collective, ni à une subjectivité transcendante; mais qu'on le décrive comme un champ anonyme dont la configuration définit la place des sujets parlants. Il ne faut plus situer les énoncés par rapport à une subjectivité souveraine, mais reconnaître dans les différents formes de la subjectivité parlante des effets propres au champ énonciatif²²⁰.

Sin perder de vista la obra orozquiana, a la que volveremos enseguida, vamos intuyendo a partir de lo dicho que, para Foucault, algo así como una tradición y una historia solo son posibles porque los enunciados no se recubren de una perfecta coincidencia, sino que dejan paso, en la pelea por su significación, a la *decisión*. La tradición es precisamente el lugar donde, más allá de toda conciencia individual y de todo proyecto, reciben hospedaje —alterando ese hogar— las formas discursivas que el tiempo humano acarrea consigo.

De ahí que el campo enunciativo sea, en consonancia con la imagen propuesta por la voz orozquiana, efectivamente un laberinto donde se hacinan los enunciados. La tradición es laberíntica y el sujeto hablante, como Teseo, aquel que apoyado en su voz —en el hilo de Ariadna— debe abrirse paso: surcar un camino en ella. De modo que la arqueología no refiere una labor de recuperación del *vestigio* en tanto que huella ocultada y perdida; tampoco inmersiona en los anales de un decir que súbitamente se recupera del barro inmarcesible; ni contempla los temas del “olvido” o del “origen perdido” de las formas en su arcadia —de la cual regresarían para completar el sentido—; no, la arqueología se ocupa de *situar* los *modos de existencia* de un discurso “dans l'épaisseur du temps où ils subissent, où ils sont conservés, où ils sont réactivés, et utilisés, où ils sont aussi [oubliés], éventuellement même détruits²²¹”.

Para la arqueología los discursos se valoran en su condición de “remanencia”. Como tales, no pueden retrotraerse inalterables al pasado de una formulación primigenia: los discursos se

²²⁰ Michel Foucault. *L'archéologie du savoir*. *Op. cit.*, p. 166-168.

²²¹ *Ídem*, p. 170-171.

conservan mediante soportes materiales, técnicas y modalidades que, reconocibles en la historicidad, alteran su recepción. Dado que el enunciado está atravesado por usos sociales que lo modifican y dictan su comprensión, todas esas prácticas, juegos y confusiones activadas con su irrupción le pertenecen por derecho propio. El enunciado es la positividad en que toda la operación crítica se concentra *instantáneamente*.

b) *Arqueología y símbolos*

Trasladémonos ahora a la recepción crítica de la obra de Olga Orozco y tratemos de releer arqueológicamente algunos juicios para contrarrestar sus limitaciones: pongamos por ejemplo el apunte erudito de la estudiosa Melanie Nicholson retomando la imagen del “relámpago”. Para ella

Orozco’s use of an image of light -“relámpago”- to characterize human portion of godliness is entirely appropriate to gnostic symbolism. The gnostics held that human beings consist of body (matter), soul, and spirit. The soul (akin to the Greek concept of *psyche*) belongs to the cosmos; it still conditioned by contingency. But the soul contains the true particle of deity within each human, called by gnostics the *pneuma*. [All] gnostics doctrines agree on the general principle that human life holds meaning only to the extent that it tries to free the *pneuma* from its earthly confines and reunite it with the spirit from which it emanated. This is precisely the functions of gnosis itself, and the origin of all gnostic practices and rituals. Orozco appears to have gleaned from Gnosticism the sense of avid striving for such a reunion²²².

Como vemos, la imagen del “relámpago” sería el signo de un significado silenciado por la trama de los siglos que el trabajo historiográfico de la profesora Nicholson restablece: en realidad el “relámpago” es la “porción divina del hombre” y concuerda “*enteramente*” (nótese la seguridad totalizante) con el simbolismo gnóstico. De esa manera, al menos, se postula si se contempla su filiación correspondiente; desde la antigüedad griega, la imagen del relámpago equivale al *pneuma* y en la doctrina gnóstica el aliento pneumático es la huella espiritual que perdura en el cuerpo caído. A pesar de todos los avatares, de todas las interrupciones y colisiones. Nicholson nos asegura que el *pneuma* ha llegado intacto hasta nosotros: Orozco lo recoge directamente de sus antepasados gnósticos. Pero, ¿es esto cierto?, ¿ha podido tal imagen resistir indeleble la acción de los seres humanos que, uno tras otro, han cercado sus horizontes, han escrutado y asediado su resistencia?, ¿acaso se habrán limitado estos a traspasársela en la indiferencia más absoluta sin incidir sobre ella?

No, el *pneuma* no llega hasta Orozco inalterado. Porque ese enunciado no es el mismo después de los escritos bíblicos, de los estudios fisiológicos ni de la ciencia lingüística. Cada vez que hace

²²² Melanie Nicholson. *Evil, Madness, and the Occult in Argentine Poetry*. *Op. cit.*, p. 23-24.

aparición, junto con los enunciados gnósticos intervienen otras series, otros emparejamientos que añaden confusión y complican su significado: ¿qué piezas acudirán a nosotros si en este momento preciso, en el instante de nuestra formulación, decimos de nuevo: “*pneuma*”? ¿y qué piezas quedarán apartadas, ni tan siquiera sospechadas, remotas, albergadas en la orfandad de discursos en desuso o que, incipientes, no se materializaron?, ¿es el mismo *pneuma* aquel que hemos entendido en los versos de Hölderlin, en las investigaciones cabalísticas de Scholem y en la filosofía de María Zambrano?

Ciertamente, el *pneuma* forma parte del discurso sagrado, lo integra y lo apuntala; más, por otro lado, sus manifestaciones seculares metamorfosean e injertan variantes sobre la piel de ese discurso, sobre las doctrinas y las prácticas. De modo que estamos obligados a pensar, para los enunciados, su calidad adicional. La arqueología imagina la sucesión de enunciados no como simple yuxtaposición —el gnosticismo, el cristianismo, el neoplatonismo—, sino como participantes de un régimen discursivo —lo sagrado— en constante mutación a causa de nuevas incorporaciones que alteran sus desarrollos en todas direcciones —el surrealismo y el gnosticismo a través de Freud y de la filosofía histórica de Walter Benjamin, por ejemplo.

El carácter aditivo de los enunciados, descrito por Foucault, supone un fenómeno de *recurrencia*. En el choque producido por un enunciado, existe recurrencia por cuanto su novedad tiene el poder de “reorganizar” de otro modo —personal y situado— la tradición discursiva:

Tout énoncé comporte un champ d'éléments antécédents par rapport auxquels il se situe, mais qu'il a pouvoir de réorganiser et de redistribuer selon des rapports nouveaux. Il se constitue son passé, définit, dans ce qui le précède, sa propre filiation, redessine ce qui le rend possible ou nécessaire, exclut ce qui ne peut être compatible avec lui²²³.

Si todo enunciado excluye, tal y como afirma Foucault, aquello que es incompatible con su decir, entonces, nosotros deberíamos preguntarnos: ¿qué desestima Olga Orozco?, ¿qué parte del discurso sagrado desplaza —pongamos por caso— un enunciado como “somos duros fragmentos arrancados del reverso del cielo²²⁴”, ¿es compatible el mito de la caída, en relación al cual se mide esta sentencia, con la situación de enunciación poética?

Al afirmar que el mito de la caída preside toda la producción orozquiana deberíamos tener muy presente que ninguna formación discursiva retorna igual. Contrariamente a lo que dicta el *adagio* latino, son muchas las cosas nuevas bajo el sol; nada lo que renace dos veces exactamente. Allí donde todo regresa, en la *sincronía* de un medio que dispone —el lenguaje, la tradición—, se cruza

²²³ Michel Foucault. *L'archéologie du savoir*. *Op. cit.*, p. 170-171.

²²⁴ Olga Orozco. “Catecismo animal”. *En el revés del cielo*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 337-338.

el enunciado individual —el habla, el poema— para insertar un corte y rebarajar de nuevo la lista de enunciados en la *diacronía* del tiempo²²⁵. Foucault, relejendo la genealogía nietzscheana, declara:

La description des énoncés et des formations discursives [esto es, la arqueología] doit donc s'affranchir de l'image si fréquente et si obstiné du retour. Elle ne prétend pas revenir, par-delà un temps qui ne serait que chute, latence, oubli, recouvrement ou errance, vers le moment fondateur où la parole n'était encore engagée dans aucune matérialité, [elle] traite au contraire les énoncés dans l'épaisseur du cumul où ils sont pris et qu'ils ne cessent pourtant de modifier, d'inquiéter, de bouleverser et parfois de ruiner²²⁶.

Ni momento ideal, ni voluntad obliterada; ni dirección desviada ni secreto restituible. Nada más que un *hacer*, un propósito constructivo y algunos pedazos. Los discursos son reversibles y controvertibles porque no pertenecen en puridad a *nadie*. La tradición, lo que Foucault nombra “campo enunciativo”, es el sitio de la anonimidad donde se dispone la positividad monumental de usos y manejos: en ella, las palabras dichas son contrariadas mientras uno lucha por apoderárselas. Entretanto, en el ejercicio mismo de su crítica, tales discursos se asientan y se interpenetran como formas que con-tienen las posibilidades del decir: para volver a decir, para decir mejor, es necesario recurrir a ellos.

Ese conjunto de la tradición, macizo o destrozado, compone lo que Foucault denomina un “*a priori* histórico”, esto es, una formación discursiva en el que un número de formulaciones se reconocen y se responden²²⁷. El discurso sagrado es una de ellas. Como *a priori* histórico, “lo sagrado” define el espacio finito en el que las obras individuales, los textos, el ingente caudal de enunciados vertidos, pueden comunicar por el simple hecho de su pertenencia común, ya que todos afirman *positivamente* la existencia de un discurso sagrado. Las formaciones discursivas funcionan como un “archivo” que porta consigo las marcas del juego y las posibilidades de todo advenimiento. En el archivo de tal o cual formación discursiva se inscriben los lineamientos de una enunciación plausible: las diferencias entre enunciados y sus relaciones, sus reglas de composición, su implantación en una u otra serie: “[l'archive] c'est ce qui, à la racine même de l'énoncé-événement, et dans le corps où il se donne, définit d'entrée de jeu le système de son énonçabilité²²⁸”.

Esto quiere decir que en su emergencia el enunciado se ve sobredeterminado inmediatamente en una órbita por la que circula con ritmo propio. Esa órbita, que para Foucault define al conjunto

²²⁵ Será este diferencial entre un lenguaje que no le pertenece, en el que perduran y se desenvuelven los frutos de la tradición —sincronía— y su adaptación en el habla —diacronía— lo que defina el proceso de subjetivación. Como explicaremos más tarde es precisamente ese componente ético de la subjetivación lo que distingue el momento sagrado.

²²⁶ Michel Foucault. *L'archéologie du savoir*. Op. cit., p. 171.

²²⁷ *Ídem*, p. 173-174.

²²⁸ *Ídem*, p. 177-178.

del archivo, no pertenece a la masa indistinta de lo ya dicho, sino que crea el *espacio de la decibilidad*. Por esa razón, el archivo no puede ser descrito exteriormente, pues es en él y a partir de él que algo puede ser enunciado. En este sentido, cuando en el poema seleccionado la voz lírica declara, a propósito de su situación errática en “El laberinto”, “ignoro aquí quién soy” (v. 41), no hace sino ratificar su pertenencia a la *anonimia* del archivo. En ese espacio, ella es una más entre las numerosas voces que han alimentado el archivo sagrado. Como aquellas, esta tampoco puede observarse desde afuera porque su decir la condena ya siempre a quedar archivada en un tiempo y en un lugar desde los que se mide con el resto de enunciados. Y dado que el archivo sagrado solo puede ser aprehendido en la situación de las formas en las que aparece, en las adiciones que fomenta y en la historicidad que describe —en la actualidad de los enunciados producidos— el archivo representa, según Foucault, aquello que bordea el presente de la enunciación: la diferencia temporal diseñada por otros modos de decir y que, desde afuera, nos delimita²²⁹. La diversidad de discursos que el archivo entrelaza permite observar la acción humana en tanto que *operación de transformación*. De acuerdo con esto, el tiempo humano no estaría presidido por una continuidad, ya sea oculta, que en algún punto hará eclosión; sino por la alteridad, la disgregación, el afuera. El archivo testimonia de los sucesivos trabajos por *apropiarse la diferencia*.

Se habrá aclarado que al describir la producción de Olga Orozco como una arqueología del fenómeno sagrado tratamos voluntariamente de oponernos a los comentarios académicos que hacen de esa categoría *un ideal ajeno a cualquier historicidad*. En oposición a ellos, creemos que lo sagrado es un cúmulo de *maneras* discursivas que han ido desplegándose a lo largo del devenir humano. Por su parte, como hemos visto, el trascendentalismo de la crítica basa el reconocimiento de lo sagrado en una serie de discursos originarios cuya potencia perdida se habría mantenido invariable; las voces de la modernidad, decepcionadas por su condición arrojada, se limitarían nostálgicamente a restituirlo. Contra esas opiniones nosotros diremos con Foucault que la arqueología “n’est rien de plus et rien d’autre qu’une réécriture: c’est-à-dire dans la forme maintenue de l’extériorité, une transformation réglée de ce qui a été déjà écrit. Ce n’est pas le retour au secret même de l’origine; c’est la description systématique d’un discours-objet²³⁰”.

El trabajo arqueológico de Olga Orozco, por cierto, no tiene únicamente por objeto el discurso sagrado, aun cuando sea nuestro centro de interés. En efecto, su obra podría considerarse como una *gran arqueología* en la que se dan cita modos de decir: ¿qué son si no la infancia, el hogar o el amor, sino dicciones que se contradicen en la espesura del tiempo²³¹? Manipulando esas diferencias,

²²⁹ *Ídem*, p. 179-180.

²³⁰ *Ídem*, p. 185.

²³¹ Hacia la misma época en que se publica la *Arqueología* de Foucault, Roland Barthes saca a la luz sus *Fragmentos de un discurso amoroso*. Roland Barthes. *Fragments d’un discours amoureux*. París: Seuil, 1977.

reordenando sus alternativas, la voz de Olga Orozco balancea temblorosas todas las dimensiones del ser —las devenidas; las venideras— alojadas en el discurso humano, en sus sacudidas y en sus variaciones. Con ellas levanta y estabiliza, etapa por etapa, un precario *monumento*.

Para entender el interés de esa construcción, es necesario apuntar la diferencia, establecida por Foucault, entre “documento” y “monumento”. Uno valora *el aislamiento* del vestigio —imágenes, representaciones— por remitir a un significado oculto que ha de descubrirse y describirse. El otro estima *la suma* de los vestigios por lo que son en sí, positivities. El monumento, pues, mide su propiedad por el volumen de vestigios discursivos que es capaz de albergar en relación con una misma formación discursiva.

En el caso de las monumentales formalizaciones orozquianas, la acumulación de variantes conectadas al discurso sagrado tiene que ver con su deseo de representar *cuantitativamente* el espesor estratificado del discurso sagrado. Pues la arqueología sagrada de Olga Orozco contempla esa formación discursiva en tanto que entidad homogénea sujeta a unos criterios de dicción específicos que el poema trata de reestablecer²³². Nosotros decimos que el poema de Olga Orozco es un monumento de la discursividad sagrada por cuanto, más allá de las diferencias, reagrupa y rivaliza, con increíble memoria, una serie homogénea. Y al hacerlo, no solo desentierra el torso sajado de un amasijo discursivo; también, incidiendo en él repetidamente, con la insistencia que denotan sus infatigables tentativas —aquí calificadas de gnósticas, allá de cristianas— *compacta* la identidad discursiva que otorga rostro a un sujeto por encima de sus innumerables máscaras.

c) *La arqueología sagrada*

Antes de finalizar nuestra reflexión arqueológica nos gustaría volver sobre una de las últimas apreciaciones que cierra el volumen foucaultiano, su descripción del “saber” como formalización basada en el conjunto de enunciados de una formación discursiva. Por “saber” no entendemos aquí necesariamente una extensión del dominio científico, sino el “espacio de posicionamiento²³³” cuyo respeto es obligatorio para que un sujeto sea susceptible de pronunciarse sobre un tema particular. De acuerdo con Foucault, convendremos que si un sujeto habla de lo sagrado tiene que acomodarse el discurso que hace referencia a ello. Así, el conjunto de enunciados vinculados al fenómeno sagrado estipula una serie de prácticas o de herramientas adscritas al mismo y determina la constitución de una regularidad discursiva denominada *saber sagrado*.

²³² Michel Foucault. *L'archéologie du savoir*. *Op. cit.*, p. 185.

²³³ *Ídem*, p. 246.

Pues bien, al hacerse cargo de todas las modalidades de ese discurso dispersas en los anaqueles de la historia, Olga Orozco se convierte en su legítima depositaria. Intercediendo en el muestrario de apariciones, mientras invierte el orden antojadizo de sus secuencias, la voz poética también posiciona sus operaciones y “defiende su lugar²³⁴” en el interior de esa esfera sobresaturada de discursos. Y en tanto que dice y hace, da idea de sus conocimientos: desautoriza fuentes, restituye poderes, intercambia dádivas; de ese modo su palabra está facultada para describir qué es aquello que toca al saber sagrado, cómo y en qué condiciones²³⁵. La poética de Olga Orozco es inseparable de una insaciable formación sapiencial en torno al discurso sagrado. A partir de ahí su oficio, al situarse en un punto central dentro del panorama de la poesía moderna vinculada a la sacralidad, le permitiría, según consideramos, fundar un nuevo paradigma, o en términos foucaultianos, una nueva *épistémè*. Con ese término, el autor describe

L'ensemble des relations pouvant unir, à une époque donnée, les pratiques discursives qui donnent lieu à des figures épistémologiques, à des sciences, éventuellement à des systèmes formalisés; le mode selon lequel, dans chacune de ces formations discursives, se situent et s'opèrent les passages à l'épistémologisation, à la scientificité, à la formalisation; la répartition de ces seuils, qui peuvent entrer en coïncidence, être subordonnés les uns aux autres, ou être décalés dans le temps; les rapports latéraux qui peuvent exister entre des figures épistémologiques ou des sciences dans la mesure où elles relèvent de pratiques discursives voisines mais distinctes. L'épistémè, [c'est] l'ensemble des relations qu'on peut découvrir, pour une époque donnée, entre les sciences quand on les analyse au niveau des régularités discursives²³⁶.

La *épistémè* es un proceso de formalización que delimita las “relaciones discursivas” en ciernes antes de cualquier reglamentación científica. En ella *se recortan las posibilidades* aún por decidir de una nueva formación discursiva. Como territorio dispuesto para su aparición, la *épistémè* indica sobre todo el lugar en el que se producen las peleas por dirimir el rostro que tendrá aquella formación naciente.

Ahora bien, dado que a la *épistémè* como espacio de emergencia de las “relaciones discursivas” sucede la institución de un paradigma discursivo singular, la apertura de la *épistémè*, en tanto que espacio abierto a las novedades, nunca llega a manifestarse ante el individuo que las recibe en herencia; ante este solo aparece ya aquel régimen discursivo que hubo emergido triunfante de la prehistoria de la *épistémè* y se formalizó como disciplina.

²³⁴ Olga Orozco. “Catecismo animal”. *En el revés del cielo*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 337-338.

²³⁵ Dejando de lado sus evocaciones juveniles de libros como *El alma romántica y el sueño* de Albert Béguin (México: FCE, 1954) o *La poésie moderne et le sacré* de Jules Monnerot (París: Gallimard, 1945), debemos confesar nuestra desazón por no haber podido encontrar ninguna traza escrita resultante de la beca de investigación que bajo el título “Lo oculto y lo sagrado en la poesía moderna” le fue concedida por el Fondo Nacional de las Artes en 1961 y que culminó en un viaje por diferentes países europeos.

²³⁶ Michel Foucault. *L'archéologie du savoir*. *Op. cit.*, p. 259.

Detrás de esta norma individual que ganara la batalla por la actualización, la *épistémè* se mantendría por así decirlo naturalmente ocultada bajo las regulaciones mandatadas por aquella. Alterar o renovar la *épistémè* quiere decir entonces criticar los basamentos de la disciplina que ha cerrado con su aparición el territorio desocupado. Y ello, con el fin de explorar más allá, entre las *posibilidades no sidas* de aquel todo que retomando el vocabulario foucaultiano llamaremos un *a priori* histórico. Este, como no podrá escapársele al lector, es aquello que la historia de la formación discursiva no ha conocido y que, por ello, debe ser hecho presente; al menos, si el presente discursivo quiere ser transformado verdaderamente.

Volviendo al caso de la voz de Olga Orozco, sobre el *a priori* histórico de la *épistémè* que trata de desenterrar se habrían impuesto una serie de formaciones discursivas que limitarían los alcances de la misma. Esas formaciones componen el discurso sagrado positivamente manifestado en la historia, de cuyos enunciados ya hemos dado cuenta anteriormente: la doctrina platónica del doble, la división entre materia y espíritu, la estabilidad como fin paradisiaco del ser humano o el ideograma del pecado son solo algunas emanaciones ejemplares del discurso sagrado. Requisito indispensable es pues averiguar de qué modo podría la voz de Olga Orozco sobrepasar o apartar esas expresiones, a fin de que enseguida pudieran verse las posibilidades más ciertas de aquella *épistémè* relegada por ellas. Pero, ¿qué significa exactamente remodelar una *épistémè*?, ¿por qué su arqueología es el método más ajustado para ello?, ¿qué aptitudes mnésicas, qué gestos o qué dispositivos materiales son necesitados a tal fin?

Giorgio Agamben, en una contribución que delinea los contornos de su propio método de investigación, dictamina que la arqueología es una “ruinología” porque basando su proceder en objetos parciales —los restos desplazados de las formaciones discursivas— trata de constituir un todo que nunca podrá aparecer como empíricamente presente²³⁷. Ese todo es la *épistémè*. A ojos del filósofo, el método arqueológico debe componer con las ruinas porque solo ellas, al haber sido expulsadas del saber *positivamente institucionalizado y devenido en la historia*, pueden de algún modo testimoniar de las posibilidades inscritas y no desarrolladas en aquella *épistémè* que vio nacer a la disciplina: dado que la tradición de un saber es siempre ya el lugar en el que las condiciones de posibilidad que permanecían abiertas en la *épistémè* se cierran instituyéndose como saber, las ruinas apartadas de dicha tradición son aquello que permitiría reconstruir su *espacio impensado o inconsciente*, no ofrecido todavía.

Este motivo justifica que Agamben conciba la arqueología como un método que se ocupa principalmente de retranscribir la “prehistoria” de las formas discursivas, único medio de reproducir los alcances no manifestados de una *épistémè* opacada por la actualidad del saber sido.

²³⁷ Giorgio Agamben. *Signatura rerum. Sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009, p. 116-117.

Como clarifica Agamben, la prehistoria de las formaciones discursivas no se identifica con el periodo más o menos desconocido de su origen, sino que sería más adecuado ver en ella el marco que encuadra *la historia de su emergencia*, es decir, su mero darse y venir a ser lo que son. En ese sentido, Agamben vaticina que si reelaborásemos la prehistoria de una formación discursiva a través de sus ruinas, observaríamos que “los elementos que en la historia estamos acostumbrados a considerar como separados, en la prehistoria, de hecho, coinciden de inmediato y se manifiestan solo en su unidad viviente²³⁸”.

Que la tradición o historia de un saber, según se acaba de exponer, sea entendida por Agamben como el sitio de una cesura y de un consiguiente olvido —el de las ruinas que han quedado fuera de ella—, explica que para este la práctica de la investigación histórica conduzca inevitablemente hacia una crítica del modo en que el pasado “ha sido construido en una tradición²³⁹”. La noción de arqueología recubre entonces un método de investigación histórica que se enfrenta de nuevo con las fuentes y con la tradición para alumbrar aquel territorio anterior depuesto por la tradición y en el que reside la *arché* de todo discurso. Así entendida, como fondo que habilita la aparición del discurso, es factible entrever, con Agamben, que la *épistémé* ubicada en posición de *arché* “asegura la coherencia y la comprensibilidad sincrónica del sistema²⁴⁰”, ya que es aquello que, en cierta forma, lo contiene desde afuera como su límite irrebalsable.

Dándose por objetivo el restablecimiento de *épistémé*, no resulta sorprendente que la arqueología deba atarearse en el acopio de las ruinas. Estas son particularidades vencidas por el discurrir histórico que, sin embargo, sumadas y entrepuestas en el interior de un conjunto sistemático —el poema es tal cosa—, recrean de nuevo un territorio desaparecido: el que exhibe su imprevista contigüidad. Y es que, ¿qué familiaridad podría existir entre las imágenes de una *pupila inmensa*, de un *rapsoda* o de ciertas *maniobras militares*?, ¿qué hermandad entre el *canto del pájaro*, los *vitrales catedralicios* y la *crónica histórica*? Nosotros diremos: en apariencia ninguna, salvo aquella que viene a forjar la operación vocálica, abriendo de golpe el espacio para la inteligibilidad de su común analogía. La colección de estas imágenes, provenientes de algunos títulos poéticos recogidos al azar de entre la producción de la autora argentina, no presenta más lógica que la de su indexación al *a priori* histórico que las hizo posibles. La misma naturaleza fortuita trascendería a la composición de otras series si no se entiende que detrás de todas ellas se sitúa la episteme sagrada, la cual, para repetirlo con Agamben, “asegura coherencia y comprensibilidad sincrónicas” a la obra poética de Olga Orozco.

²³⁸ *Ídem*, p. 122.

²³⁹ *Ídem*, p. 123.

²⁴⁰ *Ídem*, p. 130.

Aquella analogía que hasta la llegada del poema fue pasada por alto se albergaría en una *arché* pre-supuesta e invisibilizada por la tradición. Y es esa prehistoria lo que la voz de Olga Orozco restituye. Tras emitir dicha hipótesis, tomaremos como válida la definición agambeniana del “paradigma” y la trasladaremos al estudio de las ruinas discursivas hospedadas en la poesía de Olga Orozco. En ella, las ruinas son paradigmáticas porque, como sopesa Agamben, son “un caso singular que es aislado del contexto del que forma parte solo en la medida en que, exhibiendo su propia singularidad, vuelve inteligible un nuevo conjunto, cuya homogeneidad él mismo debe constituir²⁴¹”.

Procedente del griego *para-deiknymi* “paradigma” significa “para su propia inteligibilidad”; en la reconstitución filológica de ese vocablo se apoya Agamben para teorizar la constelación paradigmática que vuelve cognoscible un todo: “El gesto paradigmático no va de lo particular al todo y del todo a lo particular, sino de lo singular a lo singular. El fenómeno, expuesto en el medio de su cognoscibilidad, muestra la totalidad de la cual es paradigma²⁴²”. Esto quiere decir al menos dos cosas: primero que las ruinas, en su individualidad, dan a ver la casuística de un sistema o formación discursiva que tiene en cada una de ellas su lugar de anclaje; segundo, que solo mediante reunión de sus paradigmas dicho sistema puede modelarse. De ahí que Agamben califique esos particulares, sin hablar todavía de ruinas, como *exemplum*, dado que “permite[n] reunir enunciados y prácticas discursivas en un nuevo conjunto inteligible y en un nuevo contexto problemático²⁴³”.

Ya hemos aclarado en qué medida la episteme de una formación discursiva puede ser problemática, toda vez que se destapan arqueológicamente sus senderos inexplorados. Pues bien, la inteligibilidad de ese conjunto epistemológico en crisis estará sostenida por la riqueza fenomenológica de los *exempla* o paradigmas. Tanto más comprensible se tornará el “canon” o decibilidad de una formación discursiva cuanto más amplio sea el número de ejemplos convocados.

Agarrándonos a esa regla amplificativa de los paradigmas, nos preguntamos: el conocimiento acumulado por Olga Orozco en sus excursiones por el ámbito sagrado, su relectura de las diferentes tradiciones y de los estudios producidos a tal fin, ¿no emplazan su voz en un sitio privilegiado para delimitar los alcances de dicha formalización discursiva? ¿no es su voz una potencia moduladora que conmueve los cimientos del discurso sagrado y los relanza hacia una nueva decibilidad? Habida cuenta de la historicidad que recogen sus poemas, ¿de qué se trataría entonces sino de responder a la exigencia de la renovación epocal con un *decir nuevo, refundado*?, ¿cuáles son las novedosas conexiones que podrían surgir de esa incipiente episteme?, ¿puede incluir el discurso sagrado, en

²⁴¹ *Ídem*, p. 27.

²⁴² *Ídem*, p. 39-40.

²⁴³ *Ídem*, p. 127.

su historicidad, las nuevas consideraciones de la ciencia lingüística, de la antropología o de la ecología?, ¿y no estuvo el discurso sagrado condicionado en el Barroco histórico, una de las épocas predilectas de Olga Orozco, por los discursos de Galileo, de Kepler o de Leibniz?

2. El individuo como referencia

La voz de Olga Orozco ha registrado meticulosamente sus incursiones en el “archivo” sagrado y ha dado muestras de la manera en que, desde su interior, trabaja por propiciar un alumbramiento alternativo a la tradición heredada. Uno de los ejemplares más ilustrativos podría ser “Punto de referencia”²⁴⁴, cuyos 34 versos heterométricos tratan de “dibujar” (v. 34) el rostro auténtico — completo en el vínculo de lo actual y de lo virtual— de aquello que precede originariamente a toda forma: eso que venimos llamando episteme, y que, dejando de lado el trascendentalismo divino que acostumbran los exegetas, bien podría ser simplemente nombrado apertura, disponibilidad o espacio para la sujeción.

El heptasílabo tutelar del poema reconforta nuestra argumentación a propósito de una totalidad discursiva solamente remontable a partir de sus singularidades. ¿Qué es, por lo demás, un “punto de referencia”, sino ese caso aislado —el nombre Olga Orozco, el poema en ciernes— que de súbito emerge, en el discurrir de la voz, atado radialmente a las ruinas que encuentra a su paso? En una sucesión de gestos líricos que llevan la palabra a cumplir el re-acuerdo, los ocho versos iniciales de “Punto de referencia” restituyen el proceso que amarra, en la voz, las partes silenciadas del archivo. Escuchemos los versos iniciales:

He acumulado días y noches con amor, con paciencia
-ah, con ira también, un resplandor de tigres en la oscura desdicha-;
los he petrificado alrededor del sitio donde habito,
que no es más que una pálida espesura en medio de la enrarecida vastedad,
una exigua sustancia expuesta a los pillajes y a la furia desatada del tiempo.
He juntado vestigios, testimonios que acreditan quién soy,
credenciales irrefutables como un juego de espejos en torno de un fulgor,
certezas como cifras esculpidas en humo.

“Punto de referencia” (v. 1-8)

Al “acumular” (v. 1), junto a las huellas de la tradición aquellas no conservadas, la voz poética puede interrogar y reanudar los alcances clausurados de la *épistémé*, arrojando a la *ek-sistencia* las posibilidades que habían quedado ocultas por el devenir de la tradición actualizada. En el

²⁴⁴ Olga Orozco. “Punto de referencia”. *En el revés del cielo*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 380-381.

artilugio que está manipulando la voz da cita, con el impulso “amor[oso]” (v. 1) que caracteriza cada una de sus creaciones, tanto a los “días” como a las “noches” (v. 1). Es decir que, para ella, el espectro de sombra —muerte— es indisociable de la intensidad lumínica —vida—. El primer verso del poema inscribe entonces una constante en la vocalización orozquiana, para quien la actualidad —el día— no puede más que tributar por aquella virtualidad que tapa —la noche—.

De modo equiparable, bajo los mismos parámetros, debe entenderse la obra de la voz en el archivo donde se entromete. Este último no es ya el archivo de la tradición *literaria* —en el sentido reducido que le otorgaría el academicismo—, sino algo muchísimo más “vast[o]” (v. 4). El archivo es la ingente discursividad que el ser traduce en su devenir histórico: espacio de la “enrarecida” (v. 4) medialidad que rodea al individuo. Pues bien, en ese archivo no hay una sola pieza que no porte adosada su parte de ruina, su noche secular a la espera de unos ojos que osen mirarla.

La voz de Olga Orozco se atreve con ella, la inviolable noche del archivo humano y con el fin de entreabrirla, esto es, de sacarla fuera, hacia la luz y la conciencia, no deja de gesticular. Merecería la pena detenerse con ella y sufrir carnalmente el tiempo incalculable que emplea en modelar esa materia —negra profundidad del archivo— con sus manos: en ellas se maneja la duración de un proceso incoativo —“he acumulado” (v. 1), “he petrificado” (v. 3), “he juntado” (v. 6)— que retorna empecinado al mismo gesto de adaptación. En las manos se cumple la continua modulación del presente, de un devenir que sin descanso deshace las intervenciones, porque ya quiere presentarse otra vez en el cuerpo y en el habla.

Dominique Rabaté, en un ensayo teórico, advierte en ese tipo de gestos “le pouvoir d’auto-réalisation de la poésie”, ya que en ellos dicción y acción corren paralelos, dando rítmica noticia del paso del ser a través de la voz²⁴⁵. Para ilustrar su propuesta, Rabaté recoge en preámbulo de su libro el siguiente verso de Rimbaud: “J’ai tendu des cordes de clocher à clocher; des guirlandes de fenêtre à fenêtre; des chaînes d’or d’étoile à étoile, et je danse²⁴⁶”. La prosodia ternaria de esa voz, estructurada en cláusulas que omiten el núcleo verbal, describiría para Rabaté el recorrido tembloroso de un gesto de creación que, al maniar objetos distantes, declina “la puissance d’engendrement” de los actos encadenados en el hilo vocálico. Y en la tensión con que esos gestos van tramando una silueta, se completaría una búsqueda dubitativa cuyo producto es el poema, artefacto que contrarresta formalmente “l’inadéquation irréconciliable du désir et du monde²⁴⁷”.

El lector enseguida se percatará de las similitudes con nuestro poema. Imitando el gesto rimbaldiano que une con su(s) cuerda(s) residuos sagrados —“campanarios”, “cadenas de oro”,

²⁴⁵ Dominique Rabaté. *Gestes Lyriques*. París: Corti, 2013, p. 7.

²⁴⁶ *Ídem*, p. 7.

²⁴⁷ *Ídem*, p. 16.

“estrellas”—, la voz de “Punto de Referencia” enlaza en la lengua, además de a su rememorado pariente de las *Iluminaciones*, una serie de acciones performativas que dan razón de la modificación del “archivo” que está efectuando. En efecto, la voz ata de cabo a rabo, recopilados en su proferir, “vestigios”, “testimonios”, “credenciales” o “certezas” (v. 6-8) que, singularizados y superpuestos en el poema, participan, como trataremos de demostrar, del (des)ordenamiento y (re)significación de la tradición, haciendo inteligibles, por un instante, las posibilidades no sidas de la episteme.

El lugar desde donde, siguiendo la metáfora rimbaldiana, la voz reanuda las cosas para una nueva decibilidad es, según confiesa, el “sitio donde habit[a]” (v. 3). Ya lo anunciábamos en nuestro recorrido teórico, la *arché* del ser y del discurso solo puede ser aprehendida desde un “punto de referencia” (Orozco), un “indicio” (Ginzburg) o un “ejemplo” (Agamben) individualizado, es decir, desde la historicidad del ente y del habla. Entorno de su cuerpo y de su voz, genuina residencia suya, la voz del ente “petrific[a]” las ruinas, pues que cuerpo y voz son lugar disponible para la petrificación: “pálida espesura” (v. 4) que el gesto lírico, ayudado de la piedra y de la cuerda, va a fundar y a delimitar.

Mas téngase por claro que ese recinto —la morada de la voz, el punto de rearticulación del archivo— es, también él, una ruina. Como tal, por esa misma naturaleza, su “exigua sustancia” (v. 5) es material o físicamente afectable. “Expuesta a los pillajes y a la furia desatada del tiempo” (v. 5), la voz de Olga Orozco entra, a través de la herida que la condiciona en su mismo ser —la brecha histórica del habla—, en conocimiento de otras ruinas. Con ellas comparte pasión y destino, pues que serán igualmente para la muerte.

La vulnerabilidad caracteriza el devenir modificable de la ruina, siempre sometida a las metamorfosis que provoca el contacto con otras ruinas. El presente y la novedad advienen después de tales colusiones fragmentarias, puesto que su frotamiento, ora con una, ora con otra, altera el “archivo” sin descanso, como si de “un juego de espejos” (v. 7) se tratase. En tanto que la episteme o *arché* no cambia, sino que es “fulgor” (v. 7) primero que origina y deslinda el “entorno” (v. 7) de la decibilidad, las ruinas enunciativas están invariablemente adscritas a la renovación epocal que se produce en el seno de la episteme. Por tal cosa son “cifras esculpidas en humo” (v. 8): porque celan el misterio cifrado de la episteme y registran momentáneamente —aquí y ahora— su secreto. El poema de la voz las reúne para destapar el intrincado mensaje.

Véase que rodeada (v. 3) de todas ellas, en su centro, la cuerda vocálica de Olga Orozco sujeta los nudos para que las ruinas aguanten juntas, para que no se desprendan maltratadas por la muerte. Y en virtud de dicha sujeción, las ruinas manejadas por la voz de Olga Orozco “acreditan quién [es]” (v. 6). Esto equivale a decir lo siguiente: el modo en que modula —en que sujeta— el archivo de la medialidad es aquello que realmente la fundamenta como sujeto. Nada parece más lógico: si

el objeto se ve modificado y adquiere posibilidades desenterradas, el sujeto, por su parte, nace a su condición —ser elemento de la unión— en la experiencia formalizadora²⁴⁸. Al término de la operación vocálica, cuando acumulación, petrificación y reunión han sido gestos cumplidos, la voz revela:

Puedo afirmar que no hay bajo este cielo nada que no perdone por mis ojos
y que un ínfimo insecto conserva su lugar de honor en mi muestrario.
No soy menos que un topo; algo más que una hierba.

“Punto de referencia” (v. 9-11)

De esos tres versos, nos interesa rescatar la prodigiosa sentencia (v. 9) inicial que confirma la emergencia de la voz en tanto que sujeta —en un punto: la referencia, el poema—. Tras su gesticulación en el seno del archivo, la voz se experimenta sujeta gracias al uso de su potencia, capaz de reequilibrar y resignificar las ruinas hacia un nuevo sentido, apropiado y auténtico. ¿Qué corrobora ese verbo —“Puedo” (v. 9)— más allá del poder de articulación lingüística que ha venido ejerciendo sobre los “vestigios” del archivo (v. 1-8)? Que la *subjetivación es un (prodigioso) poder* y que la experiencia de dicha facultad, al sujetar las ruinas que se despedían, es *autofundante*: la voz cobra conciencia de sí afirmándose como *potencia formalizante* —sujetadora y no sujeta a— en su individual dominio de la herramienta lingüística.

Es justamente su modalidad de uso, tan personal, aquello que, al compactar ruinas transitorias, determina la identidad de la voz de Olga Orozco. Con las ruinas, esta recompone una alternativa —material, fragmentaria— al archivo heredado de la tradición metafísica y totalitaria; mas solamente porque está empoderada para amarrar y testimoniar, puede dar entrada a formas distintas de aquellas que ya han sido validadas. Así las cosas, al final de su obra reorganizadora debería atisbarse una *profética* recomposición de la episteme en la que ciertas categorías tradicionales son contradichas y sobrepasadas por posibilidades no descifradas del archivo. Veamos:

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.
Siempre hay alguien en mí que dice que no estoy cuando me asomo,
alguien que se desliza paso a paso a medida que avanzo

²⁴⁸ Partiendo de otro enfoque, la meditación lírica de Dominique Rabaté admite las mismas consecuencias para el sujeto. Tras su apunte sobre Rimbaud, y al reflexionar sobre esos gestos que Rabaté denomina “liricos”, este concede que “le sujet lyrique [se constitue] dans le processus du dire”, es decir, en la articulación. *Ídem*, p. 7. Asimismo, desde una perspectiva filosófico-arqueológica como aquella que practica Agamben, el método de investigación histórica “determina, en último análisis, el estatuto mismo del sujeto cognoscente”. Según entiende Agamben, “la emergencia [esto es, lo que sigue y resulta del trabajo arqueológico] es a la vez objetiva y subjetiva y se sitúa, más bien, en un umbral de indecibilidad entre el objeto y el sujeto”. Giorgio Agamben. *Signatura rerum. Sobre el método. Op. cit.*, p. 126.

hasta dejarme a ciegas, asida solamente a un nombre, a la ignorancia.
 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
 y al regresar expanden un perfume semejante al del alba.
 ¿Y esos bloques errantes, continentes en fuga como ballenas blancas
 que rozan las fronteras propagando el pavor y no regresan nunca?
 ¿Y qué fronteras rozan, si he forzado hasta el máximo la vista y el insomnio
 y donde me aventuro no hago pie, me pierdo en los abismos?
 ¿No he arrojado preguntas como piedras y amores como escombros
 que están cayendo aún, que no han tocado fondo todavía?
 Inmenso mi animal desconocido, mi armazón insondable, mi esfinge nebulosa.

“Punto de referencia” (v. 12-27)

La oposición tradicional de nociones binarias tales como cuerpo/espíritu, individuo/totalidad o visible/invisible queda desmentida en estos versos. Si un día el idealismo quiso diferenciar tajantemente el consciente —controlable— y el inconsciente —descontrolado— e introducir a nuestra especie en la zona apacible de la humanidad racional, estos versos delatan un espacio de indiscernibilidad donde el individuo aislado aparece como la “referencia” visible de un “insondable” (v. 27).

La voz de Olga Orozco, siempre presta a fundamentar sus aseveraciones, no es parca en ejemplos que desmienten el dualismo: “no encuentro mi verdadera forma” (v. 12), “siempre hay alguien en mí que dice que no estoy” (v. 14), “hay prolongaciones inasibles” (v. 17). Fundada en tantas pruebas, lanza, como “bloques errantes” (v. 20), sus preguntas hacia las “fronteras” (v. 22-23) de la medialidad, esos límites que, entre nosotros, permiten pensar el ser, el individuo o el saber. Y eso, con el fin de expandir las lindes y hacer sitio, en el devenir epocal del medio, dominado por la razón, a esa extensión virtual que prolonga y enriquece, a su contacto, nuestra desgarrada y achicada condición de seres separados.

Es urgente, para la especie humana, tal y como hace la voz orozquiana, reconquistar esa zona “abisal” (v. 24) de la medialidad donde podríamos, al fin, reencontrarnos con nuestro fundamental *inacabamiento*. Quizás entonces, posicionados frente al despliegue de lo que todavía no tiene sujeción y debe ser sujetado por nosotros, experimentaríamos carnalmente la misma afirmación vital resguardada en el obstinado “puedo” de nuestro poema. La voz que dice ahí su potencia nos brinda graciosamente, a nosotros lectores, esa, la más necesaria de las oportunidades.

Giorgio Agamben, en el opúsculo que mencionamos, nombra “regresión arqueológica” a este procedimiento particular con el que la voz poética se mide a lo ilimitado de su “inmenso animal desconocido” (v. 27). La principal función de la “regresión arqueológica” es, continuando la argumentación agambeniana, recuperar e iluminar la parte inconsciente del archivo o lo

“reprimido” histórico, por medio de una proyección tendente a visualizar los elementos que, en la historia, han hecho posible esa represión. El sentido final de la regresión, matiza Agamben, no busca restaurar el inconsciente olvidado, “sino remontarse al punto en el cual se ha producido la dicotomía entre consciente e inconsciente” o, como agrega el autor, “entre todas las oposiciones binarias que definen nuestra cultura²⁴⁹”. De esta manera, al capturar el lugar (político) de la bifurcación que relegó ciertas alternativas en favor de otras, algo así como una salida del error — una cura (histórica)— sería posible para el individuo.

A estas alturas, ya creemos haber evidenciado que “Punto de referencia”, en su regresión arqueológica, combate el binarismo propio del pensamiento occidental. Lo que todavía no ha sido aclarado, a nuestro parecer, es la consecuencia que de tal cosa se desprende y que va a revolucionar, sustancialmente, la episteme sagrada. Porque de su arqueología, la voz de Olga Orozco regresa y nos libera del lugar común en el que estábamos *tradicionalmente* atrapados. Helo aquí:

Y ningún emisario, ningún eco, que no sea este cuerpo inacabado.

“Punto de referencia” (v. 28)

Mientras que la escisión dualista producida por nuestra cultura —entre inmanencia y trascendencia, entre particular y universal, entre forma y caos—, había hecho del “emisario” (el profeta, el sacerdote, el psiquiatra) la figura intercesora para regular la comunicación de una esfera a otra, la voz de Olga Orozco afirma convencida, contra el archivo de la tradición, que todo el poder para soldar la brecha recae en ese cuerpo, tan humano, que está propiamente “inacabado” (v. 28): el individuo que realiza la sujeción. Efectivamente, ningún cuerpo que no esté ya siempre abierto a la alteridad —y el del ser humano lo está en el más alto grado— podría realizar el arreglo que aspira a restaurar la desgarradura. Ese reto, por cierto, corresponde a la subjetivación, proceso de restañamiento en el que el ser humano mide su natural di-ferencia. Por la quebrada que distingue el inconsciente del consciente desfila pues la voz orozquiiana y progresivamente armoniza su disconformidad, re-acordando en las postrimerías del poema las facetas “ad-vers[as]” (v. 30):

Toda una confabulación de lo invisible para indicar apenas que no soy de este mundo,
sino tan solo un testimonio adverso contra la proclamada realidad,
una marca de exilio adherida a las grandes cerrazones donde comienza el alma,

²⁴⁹ Para su conceptualización Giorgio Agamben se vale de una importantísima obra del filósofo italiano Enzo Melandri titulada *La linea et il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia* y de la cual no existe por ahora traducción en nuestra lengua. El texto de Melandri insiste en el hecho de que la regresión histórica no tiene por objetivo destapar el inconsciente, sino comprender las circunstancias que han propiciado su represión. Citado en Giorgio Agamben. *Signatura rerum. Sobre el método. Op. cit.*, p. 126-127.

acaso un himno, quizás un sollozo.

“Punto de referencia” (v. 29-32)

Fallaríamos el sentido, no obstante, si admirásemos el hilo vocálico orozquiiano y su facultad de sujeción desde una perspectiva sintética que resolviese, anulándola de alguna manera, la querella entre los polos. Lo que acontece aquí es más una proliferación que una reducción: fenómeno de con-vivencia expansiva en el que todos los particulares tienen cabida y se enriquecen mutuamente al integrarse en el sistema. En la episteme que nuestro poema imagina, hay fonda para todos; si el espesor de “este mundo” (v. 29) y la “proclamada realidad” (v. 30) no quedan desmentidos, su materialidad (in)discutible se ve contaminada y magnificada, ya sea “apenas” (v. 29), por la virtualidad de “confabulacion[es]”, “testimonio[s]” o “marca[s] de exilio” (v. 29-31) que se agregan a la vertiente visible de las cosas.

De tal modo que los síntomas inconscientes, al forjarse su alianza, agrandan y profundizan la superficie del morar terrestre: con ellos, la voz de Olga Orozco desentraña los muros —del mundo, del lenguaje, de la tradición— y comienza a experimentar lo ilimitado de su habitación. El hecho de que esta vez, y en contraste con lo anterior, voz y poema no “puedan” en este preciso *punto* esclarecer nítidamente a qué ladera pertenecen, es el tributo a pagar por ese entendimiento que alcanza su balsámica sutura en en la *referencia*: ¿qué será la voz en ese lugar?, ¿“acaso un himno” (v. 32), destinado a celebrar el milagro de la creación individuante?, ¿O “quizás un sollozo”, empeñado en reactivar la nostalgia de su desaparición? Imposible desequilibrar ese hemistiquio, el aplomo de su calibrada parataxis (v. 32).

Por más que le pese a cierta crítica que ya hemos ido citando, la arqueología orozquiiana no es el sitio de una sustracción; en ella no hay ni jerarquización ni líneas divisorias. Contra la efervescente demarcación privativa que inserta cortes en el interior de la medialidad —“América”, “Siglo XX”, “Literatura”—, la voz de Olga Orozco reengancha, con ese hilo que ya nos es familiar, porciones desprendidas de aquella, mientras espera reconstruir su rostro desfigurado. Eso transmite, al menos, la apelación que cierra “Punto de referencia”, en donde otra formidable vuelta especular no hace sino obviar la respuesta que lleva inserta la pregunta:

Pero dime, Señor:
¿mi cara te dibuja?

“Punto de referencia” (v. 33-34)

Si como postulamos, la voluntad de esta voz poética es *reanudar* las ruinas que fueron excluidas de los vértices visibles de la episteme, cuando clausuremos la lectura del poema, y aún con el interrogante entre los labios, debiéramos, antes de asentir a nuestra hipótesis, *prestar fe* a las palabras y *ver* lo que aparece ante nosotros: la mirada *emergente* del “Señor” (v. 33). Su convocatoria culmina la regresión creativa y hace innecesario, aquí, prolongar la tentativa poética. Ante su interlocutor, la voz puede medir la propiedad de su volátil operación subjetiva. Porque, ¿habrá logrado acaso “Punto de referencia” dibujar el rostro de aquel a quién ya puede interpelar?, ¿no es la cercanía de su confianza testimonio fehaciente de su retrato? Mas, entonces, ¿quién responderá bajo esa forma, bajo ese punto que es referencia y garantía de un modelo elusivo?

Por seguro, el poema ha encontrado a su destinatario. Pero quien “señor[ea]” el espacio prosódico es más que un objeto, infinitamente más que un sujeto. La meta del poema es un horizonte en el que tal diferencia se emborrona, pues que los 34 versos, con sus propias (des)medidas e incisiones interiores, han librado finalmente *el garabato* de una materia común al ser y al ente: su enmarañado *contrato* vinculante. Individuo consciente y medialidad inconsciente se reflejan por cierto allí recíprocamente. La “cara” (v. 35) que en esa superficie se reconoce coincide con el rostro de aquello en lo que se reconoce²⁵⁰. Ambos renacen abrazados en ese espejo textual que tras el juego de ruinosos intercambios ha sido sosegado por la pericia mecánica de la voz. Si como sugería la voz, todo poema tiene que lidiar con un “juego de espejos” (v. 7) cuando recompone la imagen del archivo, el quehacer poético culmina en el instante en que se logra pausar ese movimiento —desatado fluir temporal— en un reflejo episódico: el punto de referencia donde el archivo vuelve a proyectarse ajustadamente.

La reescritura del archivo reacondicionada por la voz de “Punto de referencia” concentra materialmente la imagen fundada de la episteme. También la del individuo que, yendo a buscarla, ahora se ve sujetado en ella. Las costuras místicas que sobresalen en el nudo final²⁵¹ servirían para acreditar, ya sin reservas, con qué celo los viejos hilos desperdiciados por la tradición son aferrados al conjunto. También la herejía apofática es reintregada y traída a la pública asamblea, a la única y verdadera *ekklesia*: la memoria olvidada de la episteme. La tradición inconsciente de la mística negativa se presentifica aquí para que su tiempo, nunca sido entre nosotros, al fin sea.

²⁵⁰ Distintas versiones de ese tópico tradicional remozado por Olga Orozco han sido dispersadas, aquí o allá, entre los versos de sus poemas. Uno de esos epigramas, sobre el que volveremos más adelante, dice así: “el alma que te habita es también la mirada del cielo que te incluye”. Olga Orozco. “Al pájaro se lo interroga con su canto” (v. 29). *En el revés del cielo*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 354-355.

²⁵¹ “Aquí el fondo de Dios es mi fondo, y mi fondo es el fondo de Dios”, Maestro Eckhart, *El fruto de la nada*. “Principio y fin uno del otro/ Dios es mi último fin. Si yo soy su principio, / Él tiene su esencia en mí y yo me pierdo en Él”. Angelus Silesius, *El peregrino querúbico*. Ambos fragmentos han sido tomados del sugerente ensayo firmado por el catédrico de estética de la Universidad Pompeu Fabra, Amador Vega. *Tres poetas del exceso. La hermenéutica imposible en Eckhart, Silesius y Celan*. Barcelona: Fragmenta, 2011, p. 60-61.

Acercando la conclusión de estas páginas que buscaban justificar nuestra elección metodológica, quedaría todavía una cuestión por resolver. Si aseguramos sin reparos que la voz de Olga Orozco reconfigura la imagen de la medialidad, reencontrando arqueológicamente el camino de regreso al hogar, entonces, ¿por qué no permanecer allí hasta el final?, ¿cuál es la razón de ser de la agónica interrogación que tensiona los zurcidos del poema y abre la puerta a una nueva tentativa?

Esta es la pregunta que debería hacerse la crítica idealista. Que la voz de Olga Orozco rechace cualquier acabamiento, dejando todo en suspenso, invalida la interpretación totalitaria de un mundo, un lenguaje y una tradición salvados eternamente de la deflagración. El poema de Olga Orozco no inmoviliza nada; como su voz, el tembladeral poético *dice sí* a la esencial movilidad del ser. Dándose por juramento respetar ese pacto, ¿cómo evitaría el poema tropezar sobre su propia interrogación?

3. Idealismo e individuación del sujeto artístico

Entre las alteraciones discursivas que la modernidad de la obra orozquiana introduce en la nueva *épistémè* sagrada están los descubrimientos de la física cuántica que revolucionan la comprensión de la individuación. A partir de la observación de las transformaciones que opera la materia en sus partículas mínimas, la observación cuántica va a desnaturalizar la teoría aristotélica de la hilemorfosis que desde la antigüedad clásica impregnaba los discursos artísticos para pensar la conversión de la materia en una forma. En efecto, la teoría ideada por Aristóteles establecía que todo cuerpo se hallaba constituido por dos principios esenciales, la materia y la forma. Dadas en su identidad, ambas fases de la individuación escapaban al tránsito que completaría un devenir; captadas en poses distintas, materia y forma eran dos actualidades que no se relacionaban: aquí había una materia que allí ya era una forma. La teoría cuántica, por su parte, permite comprender su travase mediante la acumulación, la condensación, la intensificación y la irradiación de una energía desbordante que se formaliza incesantemente en una progresión donde interactúan diferentes *escalas*.

Esta breve anotación, enseguida ampliada, no se aleja de nuestras consideraciones arqueológicas. La arqueología, orientada al análisis de los discursos, observa en estos su naturaleza *cuantitativa* y en la obra individual la culminación de un arduo esfuerzo de adaptación. El resultado *inacabado* es una construcción formal que expresa el equilibrio entre partículas. Ahora bien, estaríamos en desacierto si reconociésemos la individuación arqueológica únicamente en la confección del artefacto-libro; como acción subjetivadora, la arqueología atañe por entero a las categorías presentes en la operación: la individuación es un trabajo que singulariza *materialmente* una voz, una obra, un lenguaje. En la singularidad de la operación orozquiana, nosotros contemplamos el advenimiento

de una voz —la de Olga Orozco— que en tanto que fuerza de formalización no difiere de lo formalizado por ella. Así, cuando nos referimos a la individuación del sujeto artístico estamos ya señalando la interpenetración de esas categorías en el producto poético: el poema es un cuerpo individual que sujeta una forma y, por ende, individualiza y con-tiene a la voz, cuerpo y lenguaje.

Entonces, volviendo al excurso científico, lo que intentábamos reflejar es la radical conformidad del decir oroquiano con las novedades epistemológicas relativas a la individuación. En ese sentido, nos interesa señalar las dificultades que tiene la crítica para seguir sus pasos, empeñada en trasladar su discurso hacia senderos ya frecuentados, en una suerte de identificación con el decir sagrado primordial. Esa actitud falla una vez más a la hora de captar los desarrollos de lo sagrado en el momento en que dicho fenómeno es dirigido hacia el terreno de una experiencia subjetiva de individuación y de formalización.

Para justificar la severidad de nuestra hipótesis vayamos al ejemplo que nos brinda la profesora Helena Usandizaga en un artículo ya citado. Allí, la profesora Usandizaga restituye las huellas del pensamiento platónico a lo largo de la obra de Olga Orozco matizando que

Lo platónico en la poesía de Olga Orozco no es una disquisición filosófica, sino que tiene que ver con el sentimiento de carencia, de pérdida, y con lo irreductible del enfrentamiento entre la realidad y el deseo. [Lo que] percibimos, tocamos y poseemos en esta poesía es irremediabilmente incompleto, y nuestra herencia no es sino una sombra, un reflejo de la sustancia sagrada que añoramos o deseamos. Pero las sombras o reflejos son los fragmentos del paraíso, son materia corporal, y con ella pacta la continua persecución de lo otro que encontramos en los poemas de Olga Orozco²⁵².

De entrada, sus palabras traicionan una nota característica entre los estudios abordados: el pesimismo. Dicho pesimismo viene sustentado por “un sentimiento de carencia, de pérdida” ante una escisión “irreductible” entre la realidad y el deseo. De acuerdo con ella, “todo lo que percibimos, tocamos y poseemos en esta poesía”, —esto es, aquello que el sujeto de la enunciación *formaliza* en su enunciado— está “irremediabilmente incompleto”. Entendamos bien, dado que todo aparece en estos poemas tocado por la inestabilidad del devenir, el cual se halla esencialmente dis-puesto a completarse en su avanzar, todo pervive ahí insatisfecho. Según Usandizaga, “nuestra herencia” —a saber, el caudal de fenómenos producidos por la historicidad humana— “no es sino una sombra, un reflejo” de aquello que añoramos.

¿Y qué es aquello que tan vivamente deseamos? Supuestamente, una “sustancia sagrada” donde no perdure la escisión. Lo sagrado es el ser en su ab-soluta mismidad; es, una vez más, identidad.

²⁵² Helena Usandizaga. “Materialidad corporal y visión platónica en la poesía de Olga Orozco”. *Op. cit.*, p. 165.

Al medirse con “el otro lado”, Orozco no hace sino ir en busca de esa plenitud que Platón situaba en el mundo de la idea²⁵³. Y en contra de su voluntad, allí donde por obra de la subjetividad surjan la alteridad y el error, la voz lírica encontrará “sombras y reflejos” del ser, no el ser mismo. Poco importa que esas sombras y reflejos sean “fragmentos del paraíso” perceptibles en la corporalidad del *bic et nunc*; el problema recogido aquí es el tránsito hacia la individuación. Porque en el momento en que la operación interviene, como *alternativa individual* del ser, hay carencia, pérdida, enfrentamiento; entonces, individuación y cumplimiento total del ser son para Usandizaga incompatibles. Pero, nos preguntamos, ¿es la emanación individual una forma alejada de la “sustancia sagrada” del ser? ¿y no es todo el ser, comprendido en la *violencia rítmica* de todas sus posibilidades, lo que emana *particularmente* en una expresión formal? Luego, ¿podemos afirmar que la forma se halla “irremediamente incompleta”?; ¿no es acaso la formalización un *remedio* que repara la dis-yunción entre variantes del ser?

Del conjunto de los análisis de la profesora Usandizaga, hemos retenido su comentario de un poema donde se muestra a las claras el interrogante de la individuación. Se trata de “Rara sustancia²⁵⁴”, un poema de *La noche a la deriva* que presenta para nosotros una enseñanza doble. Por un lado, el poema nos permitirá dar cuenta de la formalización de Olga Orozco en los términos de una asimilación donde se apodera de los discursos más modernos de la física y de las ciencias naturales. Por otro lado, la proyección del comentario crítico de Usandizaga, fundado en un prolongamiento platónico, ilustra con cuánta persistencia la modernidad de Olga Orozco es cubierta por el manto tutelar de una tradición pretendidamente facultada para describir lo sagrado. En palabras de Usandizaga, en ese poema

la materialidad del sujeto y del mundo evocan otro orden: estamos ante una idea que va desde los pitagóricos a los simbolistas pasando por Platón. La referencia platónica sirve especialmente, [para entender a Orozco], porque la confluencia de espíritu y materia, que de hecho sí se produce en algunos poemas, tiene que atravesar la contradicción, mucho más marcada que para los pitagóricos o los simbolistas, entre cuerpo y espíritu o materia y sustancia, y por lo mismo la síntesis que a veces se produce es el resultado de una lucha que convierte la desembocadura del proceso en un extraño triunfo o en un oscuro fracaso²⁵⁵.

Usandizaga observa en dicho poema la alianza entre dos órdenes: uno espiritual, confluyente con el idealismo platónico de pitagóricos y simbolistas; carnal, el otro. El cuerpo poético es la síntesis de ambos. Sin embargo, si bien concede a Orozco la originalidad de su operación artística —

²⁵³ Se nos perdonará si acusamos apresuradamente a la voz de Platón de idealismo. Como todas las voces que aquí toman parte, también la de Platón merecería un examen arqueológico que despejase sus errores tradicionales.

²⁵⁴ Olga Orozco. “Rara sustancia”. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 299-300.

²⁵⁵ Helena Usandizaga. “Materialidad corporal y visión platónica en la poesía de Olga Orozco”. *Op. cit.*, p. 170.

reescribir el mito platónico sobre la materia corporal—, la autora opina que ese proceso de formalización fragmentada es “un acto fallido de la incorporación de lo otro para conseguir la unidad con el mundo²⁵⁶”.

La novedad del poema se limitaría en definitiva a la recuperación de un mito fundacional —el andrógino platónico— enriquecido con el sustrato corporal. Y este remozado sucedería después de ser traspasado, evidentemente sin contradicción, a través de la obra de “pitagóricos y simbolistas”. Por supuesto, nosotros creemos que Orozco hace mucho más que releer a Platón; su poesía emplaza el pensamiento platónico —de por sí escurridizo— dentro de una órbita alternativa en cuyo interior adquiere inusitada modernidad. Y al obrar así, como enseguida demostraremos, la poeta nos enseña a mirar *problemáticamente* las sacudidas temporales. Permanecer encerrados, como hace esta crítica, en el estrecho territorio de la identificación con el pasado impediría observar entonces el impulso ético de acomodación en el que inciden los materiales más modernos: la física molecular, la botánica o la filogénesis hacen de la relectura platónica de “Rara sustancia” el suelo propicio para elevar renovadamente la *épistémè* sagrada.

Tal y como lo percibe Usandizaga, la incorporación en el animal humano es un gesto que intenta llevar lo otro hacia lo uno, ya que el anhelo de la humanidad es transformar la diversidad en identidad. Y puesto que el artefacto individualizado —el poema— está cargado de negatividad, de error y de confusión, su impulso totalizante terminaría en una derrota y en su separación definitiva de la auténtica fuente del ser; éste, considerándose el absoluto ontológico que imaginaban Platón y los simbolistas, no conoce ni degradación ni pérdida de vigor. Quizás por eso, el estudio de Usandizaga sentencia que la formalización de la voz lírica no es sino la mitad separada del ser —“lo más platónico de la visión²⁵⁷”—: su alteridad. Y concluye su exposición remitiéndonos a la figura del andrógino platónico: “Dice Platón en *El Banquete* que las dos mitades del andrógino, separadas por los dioses, se buscan para ‘llegar a ser uno solo de dos, juntándose y fundiéndose con el amado²⁵⁸’”.

A partir de aquí, Usandizaga termina por asumir lógicamente que si la individuación orozquiana incluye a la muerte y la arrastra consigo sus dimensiones no modulan cumplidamente todas las facetas del ser —en todo caso del ser estable imaginado por Platón—, pues en aquel no hay lugar para la desavenencia. Y dado que la finitud *informa* un poliedro ambivalente el ser del poema, herido y abocado a la muerte, es solamente la mitad de un ser doble. La otra mitad, la que aguarda más allá de esa geometría arrasada por el tiempo, completará algún día el desafortunado material poético

²⁵⁶ *Ídem*, p. 170.

²⁵⁷ *Ídem*, p. 170.

²⁵⁸ *Ídem*, p. 170.

que, repetimos con la profesora, “no es más que sombra y reflejo”. Pero, ¿en verdad puede ser esto lo que dice un poema, su falsedad?

Antes de entrar de lleno en el poema y medirnos con tales suposiciones, es necesario anticipar nuestra disensión, pues no estamos seguros de que el acabamiento del ser advenga, como imagina el idealismo de Usandizaga, en la estabilidad y en la identificación de lo uno. Si eso fuese cierto, ¿cómo podría existir el sujeto artístico habitado por la individuación y la formalización de la diferencia?; ¿cómo podría hacer aparición una operación individual?, ¿y qué hacer de esas emanaciones parciales?

a) *Del sustancialismo a la ontogénesis*

Afortunadamente, el poema “Rara sustancia” otorga algunas claves para meditar y matizar las implicaciones de una perspectiva —la ideal— que otorga supremacía a la unidad. Enseguida, sus versos van a orientarnos en ese balanceo vertiginoso que ritma e integra en un haz de fuerzas las transformaciones del ser mucho antes de alcanzar el estadio de su individuación. Pero antes, vayamos a su título: ese dúo de palabras tan concisas y casi oximorónicas, ¿a qué pretende dar imagen?; ¿puede acaso lo sustancial manifestarse como algo extraño?; ¿admite la sustancia porciones de alteridad?; ¿y no es la sustancia por definición el territorio donde se piensa lo estable? En la primera entrada del término “sustancia” el *DRAE* recoge: “materia caracterizada por un conjunto *específico y estable* de propiedades²⁵⁹”. Entonces, ¿por qué el título del poema insiste en el carácter mestizo, híbrido y nómada de su sustancia?; ¿qué sustancia —seguramente apartada y apestada ya por el dogma unitario— es esta?; ¿dónde piensa incluir la crítica este remanente?

A buen seguro, hemos dado con la primera de nuestras claves. En torno de la categoría de sustancia es plausible circunscribir una lucha —insistimos, esta poesía se halla en estado de guerra por los significantes— que imprime sus cicatrices en las aspiraciones éticas y políticas del poema. Porque detrás de esa clasificación espúrea, autodegradándose —en el sentido de una pérdida de rango— como “rara sustancia”, la voz poética parece albergar la intención de refutar el *sustancialismo*²⁶⁰. No dejaremos pues de señalar aquí la inteligencia temporal de la voz de Olga Orozco, quien al detener su mirada en el término “sustancia” demuestra que sabe leer en los pliegues epocales las líneas de soldura y de fractura epistemológica. “Sustancia” es sin duda una de

²⁵⁹ *DRAE*. Nuestro subrayado.

²⁶⁰ Con ello engrosa una lista de voces que tiene en Hölderlin a uno de sus cabecillas. Si damos crédito a las investigaciones de Remo Bodei, el concepto de “sustancia” ya era una preocupación juvenil del poeta suabo. Por prueba, la escritura, allá por el año de 1795, de *Urtheil und Seyn (Juicio y ser)*, libro que según afirma el especialista italiano fue escrito, entre otros, con el objetivo de criticar la elaboración que Fichte había propuesto de esa noción en su cátedra de Jena. Remo Bodei. *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*. Madrid: Visor, 1990, p. 21.

ellas, quizás la más sobresaliente de las fallas con las que el material lingüístico forjado por el ser humano indica su evolución y su esencial naturaleza histórica. Con el remozado del sustancialismo, la mirada arqueológica de la voz va a absorber de un golpe todo el remolino temporal injertado en esa palabra y va a actuar sobre el presente de su enunciación.

Como hemos visto, al denunciar los contornos ideales que presidían la acogida dispendiada a su obra, la voz de la poeta no erró al elegir la forma-sustancia como terreno de la disputa. Con el rótulo de sustancialismo significaremos lo que el filósofo y físico Gilbert Simondon, en un ensayo destinado a comprender los procesos de individuación y de formalización de la materia, define como una vía de exploración de la realidad “que considera el ser como consistente en su unidad, dado a sí mismo, fundado sobre sí mismo, inengendrado, resistente a lo que no es él mismo²⁶¹”. Según esta vía sustancialista, el ser individuado no guardaría ninguna relación con lo que se ubica en su exterioridad, pues siendo perfecto y realizándose en lo propio, su forma limitaría simplemente con su negación, a saber, la nada. El método de observación sustancialista parte de un principio básico sobre el que reposan todas las prolongaciones de sus análisis: solo lo que aparece individuado tiene rango de ser. Basándose en esa premisa —que el individuo constituido obtiene un privilegio ontológico sobre lo no devenido aún—, Simondon advierte en la perspectiva sustancialista el riesgo de “no operar una verdadera ontogénesis, [al] no situar al individuo en el sistema de realidad en el cual se produce la individuación²⁶²”.

Contra ese postulado, Simondon arguye que la individuación —también la del ser humano— tiene un principio y que es en él donde se conocen las interferencias entre el individuo y su medio²⁶³. Al operar una inversión en la búsqueda del principio de individuación —en lugar de partir del individuo individuado, recoger la *operación de individuación*— su estudio aspira precisamente a demostrar de qué manera el desarrollo de la individuación y las modalidades de la misma se reflejan en el individuo constituido. Con ello, intuye Simondon, se advertiría que el individuo —que no se confunde con una identidad psico-somática²⁶⁴— no existe aisladamente, sino que está inmerso en una red de interferencias que son constituyentes. Frente a la postura sustancialista, Simondon defiende la *vinculación rizomática* observada en el momento de la formación del ser:

El individuo sería captado entonces como una realidad relativa, una cierta fase del ser que supone antes que ella una realidad preindividual y que, aún después de la individuación, no existe completamente sola, pues la individuación no consume de golpe los potenciales de la realidad preindividual, y por otra parte, lo que la individuación hace aparecer no es

²⁶¹ Gilbert Simondon. *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires: Cactus, 2014, p. 7.

²⁶² *Ídem*, p. 8.

²⁶³ *Ídem*, p. 8.

²⁶⁴ Usamos la palabra individuo, con Simondon, para referir un ente individuado en el que el ser adquiere su estasis.

solamente el individuo sino la pareja individuo-medio. Así, el individuo es relativo en dos sentidos: porque no es todo el ser y porque resulta de un estado del ser en el cual no existía ni como individuo ni como principio de individuación²⁶⁵.

Que el individuo no cumpla la totalidad del ser, sino que sea, por así decirlo, la *aparición visible* de su incesante trabajo subterráneo, obligaría, si se pretende una comprensión íntegra del mismo, a pensar todos los elementos implicados en su desarrollo. A partir de esta simple constatación desatendida por el pensamiento idealista, deberíamos, si queremos reasignarle la importancia que posee, reacomodarnos la noción de individuo e intentar pensar lo siguiente: ¿qué supone la ontogénesis para el sujeto —yo/obra— artístico?; ¿qué quiere decir que este no existe completamente solo?; ¿en qué *modos* se establece esa relación individuo-medio que nos señala al tiempo la indestructible ligadura entre la *esencia en retracción* (lenguaje, tradición) y la (*ex*)*sistencia de la aparición* (habla, poema)?; por último, si el individuo resulta de un estado del ser que lo anticipa — algo así como su código genético está escrito en algún lugar *ensimismado*—, y a fin dedesentrañar todos los vínculos que esta voz convoca en su operación, ¿qué rastreos, qué síntomas o transfusiones repertoriar en la inmensidad relacionante de la cronotopía?

Porque relegar como hace la profesora Usandizaga la enunciación de “Rara sustancia” únicamente a su vínculo con un momento visible de la cronología —Platón— significa negar una respuesta a tales exigencias, después de abrir tantos frentes, vayamos al poema. Sus versos dan comienzo con la siguiente declaración:

Mi especie no es del agua ni del fuego, ni del aire o la tierra, solamente,
sino cuando me fijan a los muestrarios que yo sé con herrumbrados alfileres.

“Rara sustancia” (v. 1-2)

Esos dos versos bastarían para acallar las acusaciones de retoricismo —a menudo dobladas de un juicio sexista— que la voz lírica orozquiana ha recibido (recordemos a Yurkievich dictaminando una “subjetividad sufrida y compungida”). Atinadamente, en ese espacio formal tan reducido, esa misma voz desmonta de un zarpazo la jaula en que pretenden aprisionarla sus hermeneutas: la identidad, la insularidad de un decir seco, entumecido por la separación y la clasificación. De esos versos, retengamos la palabra “especie” (v. 1) y tratemos de pensar el campo enunciativo al que pertenece. Junto con los “muestrarios” y los “alfileres” (v. 2) presentimos un régimen de discursividad del que Foucault se había ocupado extensamente en *Las palabras y las cosas* para dar

²⁶⁵ *Ídem*, p. 9.

noticia de un cambio epistemológico de calado que se extiende hasta nuestros días: ese dominio corresponde a las ciencias naturales. Al despuntar dicha formación discursiva, como sabemos, las formas naturales comienzan a ser separadas de sus particularidades —de sus defectos, de sus alianzas— para devenir significantes abstractos susceptibles de enumeración y comparación. Con el desarrollo de la Historia Natural surgen por primera vez taxonomías y cuadros que, catalogando coincidencias y divergencias entre categorías —animales, plantas; vertebrados, invertebrados— establecen un panel o “muestrario” de los individuos que pueblan el medio natural. Entre dicho medio y sus manifestaciones concretas los “muestrarios” no preservan ninguna incidencia, pues toda particularidad es motivo de distorsión en la percepción de las series. Cada elemento es aislado, y pasa a ocupar una posición autónoma dentro de una gramática general que abarca a las demás especies. Como puntualiza Foucault, para que pudiese existir la posibilidad de producir periodizaciones —filiaciones, herencias—, fue necesario erradicar las desviaciones. Así pues, con el fin de retener los fenómenos de repetición y variación que se producen dentro de la norma, botánicos, zoólogos o entomólogos comienzan a desprenderse de los rasgos insignificantes, por cuanto perturban la clausura de una línea ideal e impiden la lectura clara de los caracteres.

Pues bien, ante estos versos de la voz orozquiana, podemos imaginarnos, en la estela de Foucault, la acción del crítico-Buffon o del crítico-Lamarck intentando inmovilizar (v. 3) en algún Sistema o Historia (avancemos un título, *Historia de los poetas sagrados desde Ovidio hasta nuestros días*), con utensilios inadaptados (“herrumbrados” v. 3) la novedad que se les presenta ante los ojos; una voz escurridiza, zigzagueante y anfibia que trata por todos los medios de escapar a su paralización. Escuchémosla bien, en contraste con lo dictado por los clasificadores esta voz asegura no ser “[ni] del agua ni del fuego, ni del aire o la tierra”; al menos no “solamente” (v. 1), pues en ella se concitan todos como un único elemento indeclinable. Lo que esa sustancia sin nominación posible arroja es, hendida su máscara y su capilaridad superficial, la energía aglutinante, el abismo cuántico de la generación:

Pero desde mi lado y a deshoras
y en esos días en que se levanta la tapa del momento y se distingue el fondo,
si me arrancan mi capa de espesor y me dejan a oscuras sin el amparo de mi nombre,
verán que pertenezco a esa extraña familia de las metamorfosis transparentes,
a ese orden inconcluso que se fija a un color como la sal del mundo
o que toma la forma de aquello que contiene,
así sea una llave, así sea una ausencia.

“Rara sustancia” (v. 3-9)

Apartemos *el nombre* y la destartalada *identidad psicológica* (v. 5): dentro de la voz no hay más que “fondo” (v. 4), esto es, medio originario donde establecer la relación, espacio para tejer la antojadiza pertenencia (v. 6), emplazamiento para “familias” (v. 6) que (ex)plican quiénes somos. Entonces, ¿por qué remitirnos simplemente a Platón?; ¿por qué insistir en la separación, en la carencia, en la indigencia de una filiación maltrecha?; ¿y qué hacer de aquello que se inmiscuye entre el nombre Platón y la voz poética?, ¿a dónde van a parar esas formas que enturbian el entendimiento de la descendencia?, ¿puede la labor crítica sustraerse a su (latente) presencia?

No nos equivoquemos; no se trata de una falta, sino de un exceso de energía: un insoportable y vigoroso chorro de in-formación es lo que el poema debe aplacar. Porque la comunidad que Platón —permítasenos prolongar el modelo de la profesora Usandizaga— y este poema mantienen viva, está participada por un *sinfín de individuos* que, reconociéndose o no, salen al paso cada vez que una palabra vuelve a repetirse. En ese orden de cosas, debemos lanzar al aire la siguiente pregunta: ¿a quién pertenece en pureza el término “sustancia”? ¿a la filosofía griega, a la biología molecular o a la termodinámica? A ninguno de ellos. Por tal motivo, el término “sustancia” viene muy al caso para apoyar lo que veníamos diciendo a propósito de la historicidad del lenguaje y de la necesidad de un acercamiento arqueológico a la obra de Olga Orozco. Ya que es imposible establecer la genealogía completa de sus propietarios, “Sustancia” es tiempo reconcentrado, tiempo vivido y depositado a través de los usos y saberes.

Como una placa tectónica que resumiera todas las edades geológicas del ser y del lenguaje, en la palabra “sustancia” van grabándose, estrato por estrato, las marcas de una batalla —la guerra por la individuación de ese sustantivo, su momentánea significación— que relata la trayectoria del ser, coagulado en todos sus estados. De ahí que sea necesario dirigir nuestra atención hacia el proceso de formación y no a su culminación. Pues solamente tomando como referencia esa dinámica que lleva a la palabra de un significado a otro, puede valorarse la totalidad significativa que encierra su ser material. Eso, por cierto, es precisamente lo que persigue el procedimiento de observación ontogenético que, con Simondon, creemos apropiado aplicar en la lectura de la obra de Olga Orozco. Como lo entiende aquel, el devenir de la “sustancia” o su facultad para ser potencialmente algo más y distinto en cada etapa de su desarrollo, es su mismo ser; en tanto que ser es facultad de desarrollo:

La palabra ontogénesis toma todo su sentido si [se] le hace designar el carácter de devenir del ser, aquello por lo que el ser deviene, en tanto es, como ser. [Es] posible suponer también que el devenir es una dimensión del ser, y que corresponde a una capacidad que tiene el ser de desfasarse en relación consigo mismo, de resolverse al [desfasarse]. *La individuación corresponde a la aparición de fases en el ser que son las fases del ser*; no es una consecuencia depositada al borde del devenir y aislada, sino que es esta misma operación

consumándose; solo podemos comprenderla a partir de esta sobresaturación inicial del ser homogéneo y sin devenir que enseguida se estructura y deviene²⁶⁶.

Así las cosas, nuestro trabajo debe liberarse del presupuesto que obligaría a rescatar las deudas, las equivalencias o las variaciones (temáticas, formales, espirituales) con la precisión catastral que se aplica a un caso modélico. Eso significaría permanecer, como se ha venido haciendo, aferrados a “la tapa del momento” (v. 4), cómodamente asentados en “la capa de espesor” (v. 5) que arroja prisionera en un signo —autores, obras, ismos— toda la libertad del medio en devenir, ocultando de ese modo la cuestión esencial: la *potencia relacionante* de esta voz enfrentada a la inmensidad. Por esa causa, a quienes todavía hoy defienden la pertinencia crítica de las influencias catalogables, de los recuentos periódicos y de las segmentaciones genéricas, responderemos con la voz poética:

Quando logro una mano, pierdo un pie;
cuando alcanzo el contorno el resto se disgrega en vana orografía.

“Esbozos frente a un modelo²⁶⁷” (v. 20-21)

La búsqueda de la identidad es oficio “van[o]” (v. 21) en un medio signado por la movilidad de su “orografía”. De ambicionar algo, estas páginas perseguirían más bien restituir la potencia de aclimatación —su “transparencia”, diremos con la voz poética (v. 6)— en su *magnitud desaforada*. Porque esa potencia existe, por más que no tenga rostro antes de la venida del poema. Él será su imagen cumplida. El acto de individuación, el advenimiento del sujeto artístico —yo/obra— es la estructuración de ese “orden inconcluso” (v. 7) siempre llamado potencialmente a brotar: tradición, mundo, lenguaje son lo inagotable, pura disponibilidad de una habitación común. Si afirmamos que el poema —la más rara de las sustancias— “toma la forma de aquello que contiene” (v. 8) es porque esta disponibilidad potencial del ser *se actualiza efectivamente en él*. En él y por él salen de su retracción ensimismada todas las posibilidades de la vida: las *presentes* (en las listas, en los manuales de Historia o de Biología) y las *ausentes* (el poeta menor de la antología borgiana, las especies extinguidas, los muertos y los desaparecidos).

En este punto incide acertadamente la interpretación de la profesora Usandizaga, aunque lamentamos que su impulso unitario lo pase de puntillas: “la devoración y la asimilación” de todos esos materiales hacen del cuerpo-poema el lugar en que función somática y función semántica se confunden. Nuestra propuesta de lectura intenta permanecer atenta a esas acciones que dan muestra de un *proceso relacionante* por el que el devenir formalizador de un ente —el ser que se

²⁶⁶ *Ídem*, p. 10. Subrayado por el autor.

²⁶⁷ Olga Orozco. “Esbozos frente a un modelo”. *La noche a la deriva*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 273-274.

enuncia en el poema hasta cobrar conciencia de su sí individuado— entra en conexión e interferencia con otros devenires —animales, vegetales, minerales— que asimismo intenta individuar:

Porque así es mi sustancia: un animal oculto en la espesura,
Incorporando huellas, humaredas y soles a la hierba que pasa entre sus dientes.
Yo devoro el paisaje, cada trozo de eternidad instantánea, con mi propio alimento.

“Rara sustancia” (v. 13-15)

El ser en su estadio pre-individual se encuentra en contigüidad con todo. Su “sustancia” verdadera es aquello que vive en una zona sin individuar donde se entremezclan “huellas”, “humaredas” y “soles” (v. 14). Mientras se expande en la uniformidad de lo “oculto” (v. 13) y se enreda con ellas, la sustancia homogénea del ser trabaja por estructurarse individualmente y cuida amorosamente de su adecuación. Dejándose penetrar y abriéndose a la contaminación de lo otro en medio de la “espesura” intervalaria, prosigue pues silenciosa esa misma acción estructurante del ser que, *siendo y desarrollándose como ser*, permanece no obstante invisible por anteceder a cualquier formalización (v. 13-14). ¿Debemos por ello situar fuera del ser sustancial esa parte previa a su individuación? Nosotros creemos que no. Al contrario, pensar el ser en la totalidad de su impresionante dinámica creadora exigiría, de acuerdo con Simondon, tener en cuenta esos estados que el idealismo de la identidad extirpa y que preceden a su cristalización formal:

Para pensar la individuación es preciso considerar el ser no como sustancia, o materia, o forma, sino como sistema tenso, sobresaturado, por encima del nivel de la unidad, consistiendo no solamente en sí mismo, y no pudiendo ser pensado adecuadamente mediante el principio del tercero excluido; el ser concreto, o ser completo, es decir el ser preindividual, es un ser que es más que una unidad²⁶⁸.

“Más que una unidad” individual: la “espesura” originante de nuestro poema es un lugar amorfo —mundo, lenguaje, tradición— donde ese movimiento que es puro gasto energético *dura y se usura* en la espera de su individuación. ¿Y qué será lo que pacientemente aguarda ese ser todavía sin descerrajar para individuarse? El ser implora una palabra para el ordenamiento; una voz para su encarnación: un “yo” que “devor[e] el paisaje” (v. 15) —horizonte aún sin objetos reconocibles del mundo y del lenguaje— y con su operación (crítica) controle y *se apropie el infinito*.

²⁶⁸ Gilbert Simondon. *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. *Op. cit.*, p. 11.

b) *Metaestabilidad y ruina*

Dado que en él mora la demasía, el ser clama. Y la voz, pertrechada de su sola boca acude a someter y aplacar el ser *sobrecargado* con una palabra que posibilite su digestión. La voz lírica, compasiva, no deja de masticar palabras, como “hierba que pasa entre [sus] dientes” (v. 14). El “propio alimento” (v. 15) de la voz es esa vida arrancada de la sustancia total; vida que ella recoge camino de la muerte y que, salvada vocálicamente, hace reposar en un espacio de *agónica estabilidad*: el poema es ese espacio donde se degluten sin descanso una a una las porciones desprendidas del ser, hasta *animarlas*. Ese régimen de perpetuo devenir estructurante que la voz humana coadyuva a completar es lo que nos incita a sopesar, con Simondon, la aparición del sujeto artístico como *resolución metaestable* de problemas:

Lo viviente es presentado como ser problemático, a la vez superior e inferior a la unidad. Decir que lo viviente es problemático es considerar el devenir como una dimensión de lo vivo: lo viviente es según el devenir, que opera una mediación. El viviente es agente y teatro de individuación; su devenir es una individuación permanente o más bien una sucesión de accesos de individuación que avanza de metaestabilidad en [metaestabilidad]²⁶⁹.

El poema significa la resolución de la problemática naturaleza desfasante del ser. Para la voz, dicha resolución es urgente porque el ser como medialidad en la que se desenvuelve es una ruina hace mucho tiempo fracturada. Así lo plantea “Rara sustancia”: las “huellas, humaredas y soles” (v. 14) son ya tan solo los melancólicos pedazos de un ser —mundo, lenguaje, tradición— que no alcanza a estar completo y que requiere de la intervención individual para estructurarse. Por ello, si nuestra lectura no es errada, será necesario considerar a partir de ahora lo siguiente: que identidades tales que “Platón”, “sacralidad”, “mito” o “sustancia” se han resquebrajado y navegan a la deriva en esos “trozos” (v. 15) que no sirven para reconstruir el medio al que pertenecen; al menos no “solamente”:

Pero jamás consigo estar completa; no logro aparecer de cuerpo entero.
¿Y en qué consistirá esta naturaleza inacabada
que vira sin cesar hacia otros brillos, otras fronteras y otras permanencias?

“Rara sustancia” (v. 26-28)

²⁶⁹ *Ídem*, p. 10.

Porque la verdadera sustancia del ser, como afirmaba Simondon, no se resuelve en una forma completa (v. 26), sino que es esencialmente el lugar pre-individual de un problema individuante, la *acumulación material* que defiende la arqueología, como retorno memorial a las ruinas, intenta reorganizar en una resolución metaestable los restos diseminados durante el proceso de *emergencia óptica*. De esa manera, haciendo acopio de los desperdicios, la arqueología vocálica de Olga Orozco pretendería ofrecer una nueva base, más sólida y apropiada, a las desconchadas construcciones del mundo, del lenguaje y de la tradición. Porque de otro modo, fijados en su ser por el idealismo de la identidad, esos edificios permanecerían inadecuados al devenir que describe la sustancia del ser. Liberarse de las identidades y apartar su persistente dominio, permitiría pues al lector acercarse sin presupuestos a la umbría simiente de esta obra y experimentar la razón de su *libérrima vitalidad*.

Tal sentimiento viene generado por *el inacabamiento* en el que propende el ser, dada la conflictiva metaestabilidad de su sustancia. Y al arrimarse a ese punto raigal, el de su propia “naturaleza inacabada”, el lector comprendería que en el monumento enunciativo de Olga Orozco no hay lugar para el pesimismo porque a pesar de tantos “vestigios rotos” provocados por el discurrir desfasante de la ontogénesis, uno puede volver a preguntar: “¿Y en qué consistirá?” (v. 27). Con-sistir quiere decir, etimológicamente, “actualizarse con los otros”, “devenir un ente en compañía de los demás”. Que la sustancia del ser es *cada vez y solo por un instante* la *estasis* perceptible de un tejido irisado. Que el *ser sustancial* jamás se presenta uno y de la misma manera, sino que se coagula en formaciones donde se integran distintos participantes. Eso quiere decir una con-sistencia inacabada. Y gracias a esa misma apertura interrogativa del ser, delimitada con mimo por la obra vocálica de Olga Orozco, el lector puede vivir, también él, *sustancialmente* más su vida, pues que para el animal humano vivir significa, *en sustancia*, cuestionar esa, su individual esencia viviente.

Ser que se actualiza con lo(s) otro(s), que *con-siste* en un devenir común, la palabra poética de Olga Orozco contiene celosamente el despliegue de la vida: la seducción vertiginosa de la apertura y el desasosiego interrogante ante la muerte. ¿A qué entonces tantas respuestas; Platón, los gnósticos y el Romanticismo alemán?; ¿y cómo, en su lugar, restituir esta prodigiosa marea “que vira sin cesar” (v. 28)? Las identidades impiden ver el “cuerpo entero” (v. 26), insondable amasijo de esta voz que por fuera se recubría con el nombre de Olga Orozco. Voz-escafandro, voz-estalactita, voz-grisú que como la de César Vallejo “remontando sus ruinas venideras [cierra] el socavón [del dualismo], en forma de síntoma profundo²⁷⁰”. Voz que es amor en ofrenda: espacio afectivo *dispuesto* para la articulación de mundo, de lenguaje y de tradición.

La modernidad poética de esta voz solamente será inteligible en la medida en que nos deshagamos de lo idéntico y celebremos —el término no es exagerado— las ruinas que encuentra

²⁷⁰ César Vallejo. “Los mineros salieron de la mina”. In *Obra poética completa*. *Op. cit.*, p. 208.

a su paso. El fragmento-Bulgákov, la escoria-Alejandrinho, el escombros-Baudelaire no en tanto que ídolos que recuperar *intactos*; sino en tanto posibilidades que ensamblar con *pactos*: la ruina es la liberación del hablante que, al fin, después de esa larga travesía por el sendero de la identidad, puede ejercer su soberanía a la hora de montar y fundamentar. Porque la ruina es una oportunidad, no una fatalidad; en ella, el ser humano contempla, caído, el escenario ficticio que un día interpuso el poder sacrificial a fin de cubrir el angustioso fondo. La ruina es la recuperación secular de un territorio prohibido que recién ahora comienza a ser profanado. Sin intención de desaparecerlas, las ruinas son para el hablante *absolutamente moderno* el material irremplazable con el que construir, fiel y libremente, su verdadera habitación²⁷¹.

Merced a esa libertad compositiva avalada por el uso de la ruina, la modernidad que aplaudimos no se calibra cronológicamente. Cuando hablamos de modernidad, no imaginamos un instante anterior ni posterior al único momento importante: el punto de articulación. Para nosotros, la modernidad se funda en una dicción que comprende, desde ese lugar, la memoria del devenir alojado en el desperdicio de la(s) ruina(s) (discursivas). La voz de Olga Orozco no es moderna por situarse cerca de nosotros en ese devenir accidentado, sino por consagrarse enteramente a una modalidad fáctica que, lejos de adorar el espejismo de la estabilidad, se aviene a tratar con los fragmentos. A tal efecto, su obra propone un finísimo rastreo de las expresiones formales que han contribuido al rearme ruinoso de la totalidad.

Si a nuestro entender se ha dado buena cuenta del juicio negativo reservado por algunos críticos literarios a la ruina, así como de las posibilidades hermenéuticas que la medialidad ruinoso abre para otros, el diferendo que media entre posturas debería ser motivo que nos habilite a interrogarnos: ¿qué ha pasado con las ruinas?; ¿cuándo y cómo irrumpen y se visibilizan?; ¿por qué, llevando tanto tiempo entre nosotros, son todavía sustraídas, escondidas bajo el tapiz, arrojadas fuera del cuadro como un *pentimento* que afeara la percepción?

En el próximo apartado (II) quisiéramos acotar el gesto poético que echa por tierra las falsas edificaciones y desempolva las ruinas. Los restos caídos que desvela la arqueología poética de Olga Orozco servirían, según entendemos nosotros, para fundamentar un hogar diferente, más inclusivo y justo que aquel tradicionalmente heredado. Con el deseo de aportar argumentos que respalden esa intuición, el primer capítulo (A) de nuestro apartado atenderá a la reconstrucción, mediante

²⁷¹ Que la modernidad de una voz debiera ser valorada desde una perspectiva de adaptación ética y no en términos de clasificación epocal, era lo que afirmaba el ensayo que Walter Benjamin publicó en 1925 con el nombre de *El origen del Trauerspiel alemán*, dentro del cual se enmarcaba un pedazo nombrado justamente “la ruina”. En ese lugar, la modernidad de una forma se concibe según su capacidad para observar la historia escrita en el rostro de la naturaleza “con los caracteres de la caducidad²⁷¹”. La trasposición del juicio de Benjamin hacia la lectura de las ruinas orozquianas nos parece entonces necesaria para comprender que la historia —esto es, el devenir de la relación del individuo con el medio— “no se plasma ciertamente como proceso de una vida eterna, [sino] más bien como decadencia incontenible”. Walter Benjamin. “La ruina”. In *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid: Abada, 2012, p. 180-185.

examen afectivo, de la “piel” o de la materia común que vincula medio e individuo. Una vez completada esa acción, y a la luz de las alternativas que habrían de emerger con ella, trataremos de pensar en un segundo momento (B) las consecuencias de ese cambio en los modos de la relación que mantienen ambas instancias. Nuestra hipótesis será que el “desenmascaramiento” del idealismo racional, modalidad discursiva mandataria de la episteme, abriría la posibilidad de un nuevo paradigma de conocimiento para el tiempo futuro.

II. DESENMASCARAR EL FUNDAMENTO

Quand irons-nous, par delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer – les premiers! – Noël sur la terre! Le chant des cieux, la marche des peuples! Esclaves, ne maudissons pas la vie.

Arthur Rimbaud. “Matin”. *Une saison en enfer*.

Estamos acostumbrados a observar en la Modernidad el estadio del devenir que, al desarticular la explicación metafísica de la creación, introduce al animal humano en el universo de la posibilidad y de la apertura que comúnmente llamamos presente. Para muchos, la irrevocabilidad de tal situación vendría asegurada por el grado de desarrollo técnico-científico que define nuestra actualidad capitalista. Esta última, extremando las consecuencias de su dinamismo secularizador, estaría caracterizada tanto por la condición in-fundada de su producción como por los ejercicios hermenéuticos de articulación con los que nuestra especie trata, provisional y controvertidamente de otorgarse un fundamento.

Sin embargo, algunas aportaciones clásicas, aunque con objetivos disciplinares divergentes, han hecho notar los prolongamientos idealistas que apuntalan nuestra epistemología, desbaratando la perspectiva de un devenir en donde la metafísica es definitivamente rebasada por la alianza forjada entre técnica y economía¹. En el sentido que confieren estos autores al proceso de secularización —como una sustitución de los antiguos paradigmas teológicos por otros—, la supuesta medialidad desmiraculizada en la que moramos no solo no recuperaría espacios disponibles arrancados a la esfera sagrada, sino que los retiraría decididamente hacia un dominio trascendente: la Razón, el

¹A este respecto, son sobradamente conocidos los aportes teóricos de Giorgio Agamben, Carl Schmitt o de Walter Benjamin. Del primero puede verse *El Reino y la Gloria. Una genealogía teológica de la economía y del gobierno*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008; del segundo, *Teología Política*. Madrid: Trotta, 2009. [1922]; en cuanto al último, su análisis sobre el tema, titulado “Capitalismo como religión” (1921), aparece en Reyes Mate y José Antonio Zamora. *Karl Marx y la religión. De la alienación religiosa al fetichismo de la mercancía*. Madrid: Trotta, 2018, p. 313-315.

Capital, el Estado². Este hecho, por encima de cualquier otro, es lo que impediría hablar de un término para la secularización, dado que una parte importante del medio seguiría siendo éticamente in-apropiable para el individuo.

Como acertadamente ha ilustrado Giorgio Agamben, la genealogía de la consagración permite comprender el apartamiento e interdicción de la esfera secular³. Si hacemos caso de su erudición filológica, el acto arcaico de sacralización, cuya praxis estaba regulada por el dispositivo del sacrificio, coincidiría precisamente con el gesto moderno que decide escindir y relegar, hacia zonas inaccesibles para el sujeto, lo que antes se encontraba unido en la in-formidad del medio. El *sacrum facere* desenterrado por Agamben presenta, empero, una naturaleza dialéctica que da fe de la problemática ambivalencia del proceso secularizador: del mismo modo que el sacrificio tanto podía restituir un objeto a la vida profana (*profanare*) como introducirlo en la esfera sagrada (*consagrar*), allí donde existe todavía hoy ocasión para la repatriación, aguarda igualmente el peligro de la sustracción.

Para nosotros, según ha ido aclarándose, el gran artificio de la secularización moderna es el desenmascaramiento de la metafísica. Sin embargo, cometeríamos un error si relacionásemos el descrédito del pensamiento metafísico con el avance científico promovido, entre otras cosas, por la expansión del capitalismo. Al contrario, ciencia y metafísica coinciden en su aspiración de estabilidad, en su reduccionismo antropomórfico y en su dimensión teleológica. Ambas son herederas de una misma razón que durante siglos enmascaró el desafío que afronta la secularización: la posibilidad del conocimiento de un ser esencialmente mudable y discontinuo en sus apariencias.

En ese sentido, creemos importante hacer notar que la metafísica se prolonga en el análisis científico. En contra de lo que pudiera desprenderse de una interpretación apresurada de la secularización, en la cual apareciesen como concomitantes acción científica y desmiraculización, la ciencia no recupera espacios disponibles para el ser humano, sino que los retira y sacrifica a una razón superior. Sin duda, la ciencia económica y la razón gubernamental son algunos de los ámbitos que con mayor notoriedad han prolongado el traslado de los antiguos ritos hacia territorios sustraídos e inalcanzables para el hablante. Así dejan presagiarlo por lo demás nociones teológicas todavía en circulación como la deuda, la mano invisible del mercado o el tribunal supremo.

La resolución del dilema sacrificial tiene lugar en la voz humana. Ya que en su doliente desgarradura la voz está expuesta al tiempo de la muerte y que por ese mismo hueco intenta

² En el documento de Benjamin se conjetura que con el capitalismo “le sobrevino un nuevo sueño onírico a Europa” y “una reactivación de las energías míticas”. In *Karl Marx y la religión*, p. 396.

³ Giorgio Agamben. “Éloge de la profanation”. In *Profanations. Op. cit.*, p. 95-122.

incorporarse —arqueológicamente— las cosas que constantemente le son confiscadas y sepultadas. Con esos materiales arruinados, por cierto, la voz puede fundar y edificar su movediza habitación. En torno a esa dificultad, ante la cual se encuentra suspendida la facultad lingüística humana, nos gustaría operar una teoría reinterpretaiva a propósito de la secularización.

La idea central de nuestra reflexión se basa en la constatación de una pervivencia del régimen sacrificial en la episteme de la modernidad tardía. A partir de ahí formulamos dos hipótesis: la primera, que la secularización es un proyecto ya siempre *en proceso* y por lo tanto pendiente de completar; la segunda, que si bien la secularización eliminaría la garantía exterior en la que reposaba el conocimiento humano, el compromiso por la fundamentación no desaparecería con ella; al contrario, el debilitamiento de la metafísica empujaría al ser humano a hacerse cargo definitivamente de su soporte. Insertado en esa conflictiva brecha del acto sacrificial, quedaría deslindado el terreno que tantea la modulación poética de Olga Orozco en su etapa final: una deambulación en el que se enredarían vocálicamente el esfuerzo ético de la fundamentación y la restauración de las cosas sacrificadas.

A. El restablecimiento de la piel

En la singladura poética de Olga Orozco identificamos *Mutaciones de la realidad* (1979) como el libro que asume ese proyecto. Por más que el carácter volátil e inaprensible de lo circundante hubiese sido advertido, desde mucho antes, en sus tentativas poéticas —no faltan ejemplos capaces de probar, en las obras iniciales, la conciencia del deterioro—, lo que asoma por primera vez en ese poemario es una propuesta *poética* que, como apuntaba Kamenzsain, no rehúye el vértigo de las transformaciones para adueñarse de su morada terrestre. Ese sería, a no dudarlo, el detonante principal del cambio de tono que incide en el material lingüístico de la poesía última de Olga Orozco. A lo largo de los textos que componen *Mutaciones de la realidad* creemos ver un lenguaje que se desviste de sus ensoñaciones eternizantes y que, desvelando los usos adquiridos por siglos de tradición inmovilizadora, reniega de la estabilidad ideal para comenzar, liberado, a entrechocar con un objeto imprevisible. Desde ese punto a todas luces original debe pues comenzar nuestro examen de la producción orozquiiana, a fin de dar muestra al lector de su coherencia.

Con el deseo de seguir a la voz de Olga Orozco en su tarea de restablecimiento aferraremos las dos partes de un hilo muy tenue. El extremo inicial de ese hilo serviría para *desatar*: asidos a él, pretendemos dar cuerda en *Mutaciones de la realidad* a un trayecto que desliga y desarticula el orden existente. En su extremo final, el mismo hilo se destinaría a *componer*; con él, trataremos de anudar

los fragmentos que caen derribados al suelo. De un extremo al otro de ese hilo transcurriría el proyecto secularizador de la modernidad asumido, entre otras voces, por la de Olga Orozco.

El filósofo italiano Gianni Vattimo denomina la puntada delantera de la secularización “el hilo conductor de la máscara”⁴. En el concepto de máscara postulado por Nietzsche, Vattimo descubre una temática del desenmascaramiento “que rechaza el anquilosamiento de los opuestos teorizado por la metafísica y vigente en el mundo de la individuación”⁵. La máscara nietzscheana, en efecto, derriba las falsas identidades creadas por la representación y concibe su naturaleza como disfraz. *El primer instante de la secularización* coincidiría con el proceso de *desenmascaramiento* por el cual comienza a presentirse la raíz in-fundada de las ideas más asentadas: la religión, el historicismo, las ideologías, la ciencia, el *cogito*.

En los epígrafes venideros le seguiremos el rastro a esa dinámica destituyente, también presente en la obra última de la poeta argentina.

1. La rosa de nadie

Mutaciones de la realidad toma inicio con un poema homónimo que actuando como pórtico del conjunto de la obra presenta en sus palabras liminares el epitafio que el poeta Rainer Maria Rilke hizo grabar sobre su tumba: “Rosa, oh pura contradicción, voluptuosidad de no ser el sueño de nadie bajo tantos párpados”. La aparición del poeta de Praga entre los textos de Olga Orozco no sorprenderá al lector acostumbrado a visitar sus obras, ya que la admiración de aquella por el creador de los *Sonetos a Orfeo* fue tempranamente registrada en las publicaciones académicas. Tanto es así que, entre su primer poemario, *Desde Lejos* (1946), y la obra de aquel, vino a establecerse una suerte de filiación; por lo demás, la misma identificación convirtió a Rilke en el referente inevitable de toda una generación en Argentina, la del 40⁶.

Sin embargo, tras varias décadas de insistente comparación —pensemos en *La oscuridad es otro sol* y *Los cuadernos de Malte*— la voz de Orozco vuelve a la carga y se interna otra vez en esa habitación desordenada de la tradición —han sido muchos los usos y abusos— que figura el *nombre* de Rilke.

⁴ Gianni Vattimo. *El sujeto y la máscara*. *Op. cit.*

⁵ *Ídem*, p. 73.

⁶ Las cuestiones generacionales han sido sobradamente debatidas y no comportan ningún interés para la aproximación que aquí proponemos. El lector interesado puede acudir al completo artículo de Aníbal Salazar Anglada publicado en la colección “Escritores del Cono Sur” de la Universidad de Sevilla. Pese a su brevedad, en el estudio se perfila nítidamente la genealogía de ese marbete —“Generación neorromántica”— y se ofrece un repaso de las opiniones y reseñas críticas que coadyuvaron a su utilización. Como se sabe, Olga Orozco desestimó el uso de ese rótulo. Aníbal Salazar Anglada. “Olga Orozco y la generación neorromántica del 40. Una revisión crítica”. In *Territorios de juego para una poética*. *Op. cit.*, p. 109-128.

A la lectura de ese intertexto enseguida debería acompañar una pregunta: ¿por qué volver a Rilke?, ¿por qué insistir, tantos años después, en la estela del poeta tutelar de la generación inexistente?, ¿quizás para reavivar las acusaciones de egotismo, de repliegue intimista y de retoricismo esencialista en un prolongamiento epigonal?

Antes de aportar una respuesta recordamos al lector el apunte foucaultiano a propósito del campo discursivo: no se trata simplemente de insertarse en él, sino de la modificación de todas las piezas. La controversia descuadra todo el *continuum* de la dimensión histórica. Al hacerse eco del epitafio rilkeano, además de rebatir a sus exegetas, además de reescribir su propia obra, la voz de Olga Orozco resitúa la recepción de Rilke en otras coordenadas. El nombre de Rilke concentra una lucha por la fundamentación de los significantes; sobre él se desencadena la *voluntad de poder*.

Sumida en su voz, Olga Orozco mira hacia Rilke con el ánimo de retomar la controversia y enriquecer las significaciones que atesora tradicionalmente ese nombre. Al recurrir a ese hito de la tradición, la voz de Olga Orozco quiere señalar algo, tanto más cuanto que esa marca aparece en los prolegómenos de su colección poética. Y es que el nombre-Rilke es como una piedra en la que se hubieran sedimentado ciertas corrientes de la historicidad. Rilke nombra el *camino a seguir*.

La inclusión del frontispicio rilkeano graba a la entrada del edificio poético un mensaje: que la rosa es mutación y escapa a cualquier intento de abstracción y de fijación. La rosa, ideologema del ser y de la tradición —del ser de la tradición— no puede ser poseída por nadie ya que constantemente cambia de posición y de perspectiva. El *Libro* orozquiano daría posada a la profusión de los valores sensuales de esa rosa, recopilando sus “mutaciones” históricas: el propio Rilke singulariza una de esas formas.

En su devenir histórico, la rosa del ser está llamada a perder partes de sí, tanto como a manifestar alternativas. La acción poética de Orozco, anclada frente a la transformación de la rosa del medio, permitiría al lector volver la mirada hacia esos pétalos gastados que ora visten, ora desnudan, el corazón de la flor. Unos, los pétalos secos, y otros, los recién nacidos, son reagrupados y barridos por el ritmo del poema. El lector puede tener conciencia clara del aspecto de la rosa porque la voz de Olga Orozco se molesta en recobrar todos los pétalos, aun los más deteriorados. Con todo, la válvula cordial —el ser como facultad informante— está más allá de cualquier pétalo y carece de rostro histórico.

De manera que también a la voz de Olga Orozco podrían destinársele las palabras que Virgilio dedica al Dante en el Canto I del Infierno:

¿Por qué retrocedes, regresando
a lugar tan penoso, y ya no subes
a la cima del monte deleitoso

que es principio y razón de la alegría?

Infierno, I, 76-78⁷

A la pregunta de Virgilio podríamos responder que Dante, Rilke y Orozco retornan a lugar tan gravoso —la potencia caótica que agita detrás de la rosa es un infierno— porque quien quisiera recomponer el bulbo inmaterial de la rosa habría de recoger sus hojas contingentes, las cuales caen al suelo malheridas por el sople del devenir.

Que el corazón de la rosa no conozca una pose intelectual tendría como consecuencia además la inexistencia de un sujeto unitario y transcendental, o de una conciencia que fuera algo más, por así decir, que la sucesión de instantes en que un enunciador trata de captar el afuera de la rosa a través del lenguaje. El único lugar en el que la rosa conservaría su esencia es, para las voces de Rilke y Orozco, esa zona de “nadie” —espacio angélico rilkeano del mundo, del lenguaje y de la tradición en retracción— que se descubre, abandonando su ensimismamiento, cuando el hablante accede a la palabra. Entretanto, las emanaciones visibles de la “rosa” son el territorio de una controvertida disputa.

Así pues, la relectura de la cita nos permite establecer algo así como el perímetro de la vocalización que acoge *Mutaciones de la realidad*. Ese libro estaría enteramente comprometido en la elaboración de un lenguaje nuevo que traduciría, además de la “voluptuosidad” de lo circundante —la rosa—, el forcejeo constante entre la voz individual y el medio, la batalla interminable por la adaptación de vida y habla. Combate que es, por cierto, una lucha por el fundamento, toda vez que la caución del ideal ha sido invalidada.

a) *La realidad del lenguaje racional*

A fin de ilustrar la coherencia del recorrido fundamentador que da comienzo con el poemario *Mutaciones de la realidad*, creemos oportuno remontarnos a su momento inicial, el poema homónimo que lo inaugura:

¿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

⁷ En adelante, las referencias a *La divina comedia* de Dante procederán de la edición propuesta por Juan Barja y Patxi Lanceros. Madrid: Abada, 2021.

para la fiesta de la resurrección?

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

“Mutaciones de la realidad” (v. 1-6)

Compuesto de diez estrofas (65 versos heterométricos), “Mutaciones de la realidad”⁸ traduce un intento de circunscribir la naturaleza de esa noción —“realidad”—. Retoma para ello un método de conocimiento en desuso en la modernidad tecnocientífica, a saber, mediante un examen afectivo en el que voz y mundo, exterior e interior son equiparables.

La primera estrofa cuestiona la hegemonía de paradigma, el científico, que despoja al ambiente tanto de sus particularidades como de sus interconexiones (v. 1-5). Ese código, el lenguaje de la *ratio*, funciona para la voz poética al modo de una máquina de adiestramiento que somete, normativiza y regula la exterioridad con una presión desencarnante. Bajo el dominio del lenguaje racional se anulan los trasvases afectivos entre devenires: ni “con-tención”, ni “tras-lación”, ni “dis-persión”. Para la razón la “piedra” es solamente “piedra”, el “agua” es “agua” y el “hueso” es “hueso”: identidades aisladas.

De un vulnerable organismo viviente y susceptible de ser afectado, el lenguaje de la ciencia supone un orden cerrado por el que “todo prodigio” ha dejado paso al frío cálculo (v. 6). La contabilidad y el registro amputan a los individuos de sus interfaces. Así que ese lenguaje es “ley”, en cuanto que es Norma y poder ajeno, destinado desde afuera —el sostén metafísico del lenguaje es ahora la razón del *sujeto cognoscente*— al expolio del medio natural. La lengua de la razón, una gramática del castigo y de la esclavitud, acaba con la maravilla del ser que adviene en la sorpresa de su donación. Los elementos que somete la razón quedan fijados en el instante de su manifestación, desvitalizados y cosificados en el concepto que los atrapa. Ninguna continuidad, ninguna solidaridad entre las partes. Solo extensiones mensurables, equiparables. Sometidos todos al imperio de las leyes físicas y a la regularidad del lenguaje.

El movimiento de lo real contradice sin embargo esa lógica cuando altera los cuerpos por un frotamiento cuyas causas aparecen según extrañas leyes de atracción. Y como la voz está enraizada en su medio y fundamentada en él, duda y se interroga sobre la propiedad del lenguaje racional: ¿qué significa exactamente “es posible” (v. 6)? “Es posible” quiere decir que ese lenguaje es una posibilidad del ser, un modo discursivo más; y por lo tanto un *poder* ejercido y decidido, no el cumplimiento natural del ser en su apertura. La razón científica es un uso, nada más que un uso

⁸ Olga Orozco. “Mutaciones de la realidad”. *Mutaciones de la realidad*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 221-224.

posible entre los muchos que admite esa potencia *descomunal* que es la facultad humana de hablar. Y esta voz, que desde su habitación bien conoce el verdadero ser de las cosas, se rebela contra esa *modalidad* im-puesta. Ya que antes de la modalidad discursiva basada en el principio de individuación hubo otra(s) dicción(es) y para aquella(s) el afuera era una gran sucesión de fuerzas y afectos que comunicaban mutuamente dentro de una simpatía universal.

Michel Foucault se ocupa de rastrear la genealogía de ese cambio epistemológico que venimos detallando en *Las palabras y las cosas*. Hasta el declinar del Renacimiento, nos dice Foucault, el “orden de la representación” estaba regulado por un sistema de identidades que remitían, en última instancia, a la identidad de una figura homogénea: el ser unitario. Detrás de cada parecido se encontraba la “marca” de lo Uno, de manera que todo el saber disponible se sustentaba en el acopio de sus señales y en su descifrado. Así, el mundo visible posibilitaba el acceso a lo invisible: “La ressemblance était la forme invisible de ce qui, du fond du monde, rendait les choses visibles; mais pour que cette forme à son tour vienne jusqu’à la lumière, il faut une figure visible qui la tire de sa profonde invisibilité”. En aquel entonces todo el conocimiento producido estaba ligado a lo Mismo: a través del recorrido infinito por las variaciones de la creación se reconocía la obra del creador. Ese edificio comienza a tambalearse para Foucault con la aparición del lenguaje representativo. Con el objetivo de procurarse estabilidad, el lenguaje se regirá por un paradigma binario —significante/significado— que aleja las cosas en lugar de mantenerse adosado materialmente a ellas⁹.

Sabedora del origen artificial de tal revolución, la voz de Olga Orozco experimenta el mundo del lenguaje aprendido de la *ratio* como una realidad militarizada o como una mascarada que sujeta falsamente la llamada de los instintos y la intimidad de las pasiones:

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 entrebren
como un panel secreto
por obra de un error o de un conjuro.

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

“Mutaciones de la realidad” (v. 7-15)

⁹ Michel Foucault. *Les mots et les choses*. *Op. cit.*, p. 32-65.

Pese a estar ceñidas con “una coraza férrea” las “evaporaciones del sueño y de la noche” no tardan en salir a la luz (v. 8). Tan pronto como la voz se sumerge en su poema reflota la verdadera realidad del ser. Por la operación que significa el poema —“error” o “conjuro”, según se mire— aparece el informe caos, entreabriéndose detrás de los disfraces y del decorado (v. 9). Cuando la razón se descuida, adviene en efecto la verdad de la apertura óptica. Esta donación es amorosa y en ella despuntan, hechos *realidad*, “abismos” y “paraísos” (v. 9). Tal es el corazón oximorónico de la rosa que el poema descubre “como un panel secreto”: la realidad de la rosa afectiva es doble, a la vez positivamente vital y negativamente mortal (v. 7-11).

La obra poética deslegitima la realidad fundada por la episteme racional. La realidad de la razón es un conformismo instalado para mejor dominio del medio, o un “deseo sedentario” (v. 12) que protege al ser humano del sentimiento de amenaza motivado por la naturaleza metamórfica del ser¹⁰. Para sofrenar esa tendencia óptica al cambio, la razón científica actúa como una gran sacrificadora: como antes hubiera actuado el paradigma metafísico de la religión, la nueva religiosidad racional retira las “fronteras” del mundo hacia límites donde se detiene el conocimiento —el ciberespacio, el transhumanismo—.

La causa de tal desplazamiento debe buscarse en la “vaguedad” de las distinciones que permite la naturaleza afectiva del medio. Como en el medio natural todo aparece enredado, la razón individuante, que quiere el “retroceso” de la confusión, crea un poder que dé coartada a sus distribuciones (v. 13). Pues estas son, como hemos visto, insoportables desde una óptica natural. La distribución racional es, todo lo más, una articulación del poder o de la fuerza destinada al control de lo que incesantemente se abre. Claro que para que ese poder no aparezca inmediatamente como algo ridículo la razón tiene que desplazar su origen hacia confines misteriosos. Dado que nada resiste al devenir afectivo del ser, el poder constituyente de la realidad tiene que ser hipostasiado, esto es, resguardado de las transformaciones. El ideal o la metafísica sacrificial nacen de ese modo, cuando la *ratio* opone a la migración un centro salvaguardado.

El poder de la razón no coincide con la potencia de la naturaleza, sino que ha sido implantado sacrificialmente. Armada con ese poder, la razón ha su-puesto —etimológicamente, “ha puesto debajo”— las tentaciones y solitaciones de la auténtica potencia, la potencia emotiva del medio. En el instante en el que su lenguaje ha aparecido, la razón ha desterrado detrás de esa pantalla la potencia del medio que se revela. Así es como hace emergencia con el lenguaje científico una nueva

¹⁰ Inmaculada Lergo Martín, en su propuesta interpretativa del poema, no acierta a comprender la separación entre realidad institucionalizada y realidad fundamentada que la escritura poética de Olga Orozco trata de grabar. Otra vez su lectura idealista impide a Lergo Martín apreciar que el poemario *Mutaciones de la realidad* fía toda la propiedad de su dicción a un verdadero entendimiento con el afuera. En ese sentido, el primer poema no hace sino descascarar la vieja y raída noción de realidad. Inmaculada Lergo Martín. “Decir lo indecible. Olga Orozco o la revelación a través de la palabra”. In *Terrorios de fuego para una poética*. *Op. cit.*, p. 69-70.

“revelación” (v. 15). El *logos* de la ciencia, sin admitir contestación, sujeta el ser de la naturaleza y lo retira en un espacio imposible de alcanzar.

Como podemos observar, el ejercicio que aparta el ser “para siempre” y lo traslada “aspirad[o]” hacia su ocultación ideal es constitutivo de la aparición del lenguaje racional. La razón científica, al (auto)instituirse, pone su origen y su fundamento en un lugar “impenetrable” (v. 15). De ahí que podamos decir que el lenguaje de la razón opera como un sacrificador de la continuidad óptica. El lenguaje es sacrificial porque retira el ser hacia una zona inviolable que fundamenta el espacio profano: la función del sacrificio es precisamente ofrecer un fundamento frente al devenir mudable del ser. El *cogito* cognoscente del lenguaje técnico-científico se revela con el mismo procedimiento que la divinidad en la ortodoxia religiosa: ambas individuaciones sacrifican, ocultan y relegan el ser para im-poner una realidad estable.

Ahora bien, la cuestión que plantea “Mutaciones de la realidad” en sus versos preliminares, y de la cual ningún hablante puede evadirse, tiene que ver con la verdad del fundamento racional: que el espacio retirado —sagrado en el sentido etimológico del término— como fundamento de la acción y de la experiencia científicas sea verdadero y conforme a la naturaleza afectiva de la voz. Justamente, la voz de Olga Orozco mira hacia el epitafio de Rilke porque refuta que la dicción racional respete la realidad del ser. El fundamento del ser para Rilke se ubica en la nulidad o en ese lugar de la ausencia de individuación que negativamente indica el pronombre indefinido “nadie”. Ninguna identificación existe entre ese “nadie” y las individuaciones intelectuales con las que la razón ha dado imagen al fundamento. El objetivo poético de “Mutaciones de la realidad” no es otro que recomponer ese espacio de la nulidad afectiva que Rilke dio en llamar la “rosa de nadie”. Y ello, mediante el acopio de sus numerosas manifestaciones individuales.

b) La piel y sus reflejos

La secularización tiene por cometido la fundamentación poética del medio —de la rosa— en ruinas. En ese sentido, el comentario inacabado del poema al que enseguida retornaremos pretendía ilustrar un movimiento de ida y vuelta que, opinamos, sería la iteración básica de la poesía orozquiana. Entre una fuerza disolvente —el desvarío de la destrucción— y una potencia reconstituyente —la exigencia de la reparación—, la voz de Olga Orozco se balancea sobre ese hilo tenso de la secularización que alienta en todos sus poemas.

En *Mutaciones de la realidad*, como quisiéramos demostrar, el lector puede encontrar diferentes *versiones* de la acción corrosiva del desenmascaramiento: unas destinadas a desarticular la noción de sujeto unitario; otras, a extender los límites formales de una concepción de la medialidad estrechada por el apego al principio de la identidad. De ese proceder liberador, que afecta a los dos polos de

la articulación, se desprenderá para medio e individuo el caudaloso devenir-siempre-otros que insufla motricidad en los poemas de Olga Orozco.

Una prueba de ello se ofrece en “Los reflejos infieles”¹¹, minuciosa auscultación interior (21 versos) en donde la voz experimenta su naturaleza heteróclita frente al espejo del poema:

Me moldeó muchas caras esta sumisa piel,
adherida en secreto a la palpitación de lo invisible
lo mismo que una gasa que de pronto revela figuras emboscadas en la vaga sustancia
[de los sueños,
Caras como resúmenes de nubes para expresar la intraducible travesía;
mapas insuficientes y confusos donde se hunden los cielos y emergen los abismos.

“Los reflejos infieles” (v. 1-5)

El adjetivo del título trae a colación la parcialidad de las manifestaciones históricas de la voz de Olga Orozco. Esas “caras” (v. 1), según estatuye el poema, son “infieles” porque no incorporan completamente toda la sustancia de la voz a la realidad visible. El sintagma “sumisa piel” (v. 1) identifica esa sustancia que está “adherida en secreto a la palpitación de lo invisible” (v. 2). La piel es por cierto “sumisa” en cuanto que posee esa facultad de adherencia hacia lo otro. La piel puede, en efecto, meterse debajo para que lo otro aparezca, so-meterse en honor de lo demás.

Así pues, cansada de reflejos infieles, la voz pretende reproducir con fidelidad esa piel que invariablemente fondea las apariciones. Y para ello escribe su poema, de manera que, podemos conjeturar, poema y piel serán al final del ejercicio lo mismo: *el poema imagina la piel*. Contemplándose en el “reflejo” textual, la voz poética se descubre como un ente “molde[ado]” por el pulso de lo ilimitado (v. 2). La inmensidad de esa energía exterior ahonda y perfunde el hueco rasgado de la voz —del poema—, la cual está, tras cada una de sus “caras” aparicionales, herida y tendida potencialmente hacia lo otro, “ad-herida” a su “palpitación” (v. 2). Fruto de su adaptabilidad a la medialidad virtual que la circunda, la voz, facultada para devenir cualquier otra cosa que no sea ella, siente sus dimensiones como la extensión de una “piel” —soma y sema— fácilmente maleable. Así pues, el hueco de la voz y la barrera blanca del poema reflejan y hacen *literalmente* visible el contenido que palpitaba ciego y silencioso.

La *membrana* cutánea —de la voz; del poema— soporta como *interfaz de contacto* esos “reflejos” del medio retraído en su invisibilidad. Antes de la participación de la piel, lo invisible no estaba individuado, sino que permanecía “emboscado” (v. 3). Ahora, a resultas de esa coalescencia entre la piel y lo invisible, en la epidermis del poema-cuerpo como “gasa” absorbente “se revelan de

¹¹ Olga Orozco. “Los reflejos infieles”. *Mutaciones de la realidad*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 247-248.

pronto” in-formidades: “vagas sustancias”, “resúmenes de nubes” (v. 3-4). El poema y la voz son pues piel: núcleo liminar y carnal en cuya superficie puede presentarse la vida en retracción.

En esa piel preparada para la hendidura se tatúa la accidentada relación. Sobre la piel poética, innumerables “caras” otorgan expresión a la “intraducible travesía” (v. 4). Por eso la voz puede decir que la piel es un “mapa” en el que con-viven extendidos no solo los individuos positivamente observables —en la naturaleza; en la tradición—; sino también los otros, aquellos que “insuficientes y confusos” no alcanzaron a culminar su manifestación (v. 5).

Injerta entre las potencias vitales y asediada por sus transformaciones, esta piel no puede por menos que desarticular —instintiva e instantáneamente— el ideal eternizante. Dado que es tacto y pacto con las variaciones, la piel *arruina* la ficción de la estabilidad —“se hundén los cielos” (v. 5)— y porta consigo bien visible la escritura indeleble del caos creador “emergiendo de los abismos”. Mas esta piel que estructura la contigüidad del individuo con el medio no separa binariamente los niveles; la piel con-centra, llevándoselos hacia sí, el cielo y el suelo, la forma y su formación, Dionisos y Apolo. La piel facilita la *reconstrucción*.

c) *Carne sin atavíos*

El lector familiarizado con la obra de Nietzsche sabe que Dionisos es el gran perturbador de la razón socrática esforzada en el mantenimiento de las identidades. Su desvelamiento en la obra del filósofo trata de significar la continuidad de la carne; por cuanto esa materia presenta la capacidad de ser afectada por la alteridad: arrojado en ella, el individuo puede experimentar la comunión con un medio sin cortes ni distancias. No obstante, debido a su apertura plena a la totalidad de las corrientes vitales, la carnalidad provoca un sentimiento de dispersión que impide la normalización. Resultante de la liberación dionisiaca, la reflexión de Nietzsche encuentra una salida en la tutela de Apolo. Ya desde *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche trabajará en la resolución del conflicto con la irrupción de un devenir apolíneo que trata de formalizar la explosión dionisiaca.

Apolo y Dionisos no serían tensiones contradictorias, sino complementarias. Comprometidos en el interior de un movimiento dinámico, ambos trabajan conjuntamente para que lo informe vital acceda a la forma de una captación; de lo contrario, fuera de toda representación, la vida no puede vivirse y se niega a ella misma. El esfuerzo del dios Apolo está, empero, arraigado en un sustrato terrenal, se enclava en un contacto carnal con la corteza dionisiaca del mundo. El nacimiento de la representación, ya en la filosofía de Nietzsche, encuentra su fundamento en la vecindad con la alteridad terrestre: el alzamiento de la carne como hilo conductor intenta asegurar un criterio de percepción auténtica.

En el mismo orden, la labor reparadora de *Mutaciones de la realidad* se encamina hasta el aposento de la carne herida, aunque para ello antes deba retirar, “con un duro escalpelo¹²”, “la mordaza, las vendas y el castigo¹³”; porque la piel mancomuna al individuo con el medio y fundamenta cualquier edificación auténtica. Justamente con la intención de desnudar ese fondo “Atavíos y ceremonial¹⁴” (5 estrofas, 41 versos) hace asimismo inventario de todo lo que encubre el sitial de la piel:

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” (v. 1-12)

La primera estrofa del poema se ocupa de detallar ceremonialmente los oficios rituales que antaño permitían a la voz violar las fronteras individuales, facilitando su disolución en lo abierto del ser. Pero en lugar de desenmascarar ese espacio, cada uno de esos ejercicios constituía paradójicamente un ropaje falso. Con esos “atavíos” la voz vestía embusteramente el desfondado refugio del ser:

Yo me probaba vértigos, espejismos, asfixias,
agonías litúrgicas como ceremonias de adaptación al purgatorio;
bordaba encantamientos como túnicas santas;
me envolvía en visiones inconclusas,
en luces inquietantes para cegar a los guardianes de la fatua razón;
cubría con tantos velos mi memoria que apenas si despertaba dentro de mi piel;
ensayaba travesías de exilio hacia otras almas perdidas en el bosque;
trataba de ser otros, de borrar las junturas de las separaciones
-sí, un solo tejido donde estuviera inscrito todo lo existente,
un infinito lienzo de Verónica para las trasudaciones de la sangre de Dios-.

“Atavíos y ceremonial” (v. 16-25)

¹² Olga Orozco. “Operación nocturna”. *Mutaciones de la realidad*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 227.

¹³ Olga Orozco. “Rehenes de otro mundo”. *Mutaciones de la realidad*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 232-233.

¹⁴ Olga Orozco. “Atavíos y ceremonial”. *Mutaciones de la realidad*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 260-262.

Produciendo un *comentario* de su propio recorrido poético —insistimos, cada tentativa poética reconstruye la trayectoria del ser de la voz—, el poema asume pues el repaso crítico de la andadura y prueba una vez más que la voz de Olga Orozco es consciente de su historicidad¹⁵. Después de tantas desapariciones y anegamientos con el objetivo de recoser la unidad perdida —“un solo tejido donde estuviera inscrito todo lo existente” (v. 24)— el resultado no tiene apelación:

Se acabaron las pruebas sobre redes doradas y las exploraciones de leyenda.
No hay disfraces para cubrir la retirada y burlar las consignas.
Solamente el precario, desnudo tegumento sin costuras que me ciñe a los huesos,
que me vuelve de pronto del revés y me arrastra hacia adentro,
peldaño tras peldaño por la ciega escalera interminable definitivamente.
Estoy hecha con la misma sustancia del abismo
y oficio contra la nada mi caída en las inmóviles tinieblas.

“Atavíos y ceremonial” (v. 35-41)

La nueva dicción que este poemario acuña está dramáticamente posicionada sobre el “desnudo tegumento” de la piel (v. 37). Por encima de ella, como protección, ya “no hay disfraces” (v. 36); ni máscaras, ni falsas ficciones. Solamente “precariedad”, esto es, provisionalidad de una carne susceptible de ser arrasada por el remolino “interminable” de las transformaciones (v. 37).

Ahora bien, la carnalidad es mucho más que un callejón sin salida. Para una voz impregnada en ella la carnalidad es un cruce o un punto de reequilibrio. Si bien “desnuda” a la voz y la religa “sin costuras” con lo ilimitado; a la vez, “ciñ[éndole] a los huesos”, la individúa como aquello que es propiamente (v. 37). En ese instante lúcido, la subjetivación emerge y rompe con el *continuum* del ser ciego que se dirige hacia la muerte: la voz despierta a su condición de ente diferenciado. El individuo, sujeto del poema y poema del sujeto, es esa sujeción, esa facultad *cutánea* de restaurar y soldar la relación del medio con sus “infieles” manifestaciones. Completando inesperados acoplamientos, este individuo regula los desequilibrios y controla las disparidades, reparando así las permanentes fisuras.

La función de la piel ha sido teorizada desde el campo psicoanalítico por Didier Anzieu en un estudio clásico titulado *Le moi-peau*. De la lectura del ensayo se desprende que la piel recubre las problemáticas fronteras de la subjetividad. La primera atribución de la piel es la implementación de una cobertura narcisista: “L’instauration du Moi-peau répond au besoin d’une enveloppe narcissique et assure à l’appareil psychique la certitude et la constance d’un bien-être de base¹⁶”.

¹⁵ En un artículo académico Daniel Mesa Gancedo conduce estos versos hacia el pesimismo, arruinando así de inmediato los alcances éticos y políticos de la obra orozquiana. Daniel Mesa Gancedo. “Motivo y retórica del retrato en la poesía de Olga Orozco”, p. 61-106. In *Los juegos de espejos: poética y subjetividad en Olga Orozco*. Op. cit., p. 84.

¹⁶ Didier Anzieu. *Le Moi-peau*. París: Dunod, 2005. (2ª ed.), p. 61.

Dicho esto, aunque la piel cumple el propósito de “contener y retener” al individuo, no se le rendiría verdadera justicia si olvidáramos que el organismo humano regula a través de ella también el contacto con el exterior. Como interfaz, la piel marca asimismo “la limite avec le dehors et maintient celui-ci à l’extérieur”, siendo “la barrière qui protège de la pénétration par les avidités et les agressions en provenance des autres, êtres ou objets¹⁷”. De la diferencia entre las facetas que la piel encarna se desprende el tercer rol que le asigna Anzieu: “[être] un lieu et un moyen primaire de communication avec autrui, d’établissement de relations signifiantes [et] une surface d’inscription des traces [laissées]¹⁸”.

La piel no solo separa pues lo individuado del sustrato individuante, sino que además conserva un canal de comunicación entre ambos polos, de modo que a través de la piel medio e individuo jamás se desvinculan. Leídas desde la vía habilitada por la piel, pueden comprenderse las palabras de la voz poética cuando asiente: “Estoy hecha con la misma sustancia del abismo” (v. 40). Ese verso quiere decir: soy medio e individuo, interfaz, cuerpo de la relación. A imagen del *continuum* carnal de la medialidad, la voz de Olga Orozco, sostenida en esa posición abisal en la que *la piel es lugar sin individuar de la comunidad*, dispone una *estructura* somática que sirve de ligamen para los productos individuales espacialmente diseminados.

El poema es ese artefacto sistematizador, confeccionado por la voz para que los fragmentos del medio desarticulado vuelvan a cicatrizar. Y la voz “oficia contra la nada” (v. 41) porque asomada a las “inmóviles tinieblas” de la creación, expuesta al punto sin aspecto de la germinación, brega por hacer visible sobre la piel desnuda del poema un sentido o relación en el *irrazonable* destinarse del ser hacia la muerte. Cuando todo aboca a la destrucción, nace el momento crítico que separándose de lo que sepulta, razona el ser para fundamentar. La piel del poema, a contracorriente del ritmo mortal, encarna una estasis de la realidad preindividual, centro y basamento fundante.

La intuición poética de la voz de Olga Orozco coincide por lo demás con los postulados ontogenéticos de la filosofía física de Gilbert Simondon, para quien la individuación ha de ser comprendida a partir de un “sistema¹⁹”, esto es, de un dominio que organiza la relación individuo-medio y que completa un devenir estructurante. Para Simondon la individuación “no puede tener su principio en la materia o en la forma; ni la forma ni la materia bastan para la adquisición de forma²⁰”. El verdadero principio de individuación “es la propia génesis mientras se efectúa, es decir el sistema que deviene cuando la energía se actualiza²¹”. Simondon nombra “resonancia interna de

¹⁷ *Ídem*, p. 61.

¹⁸ *Ídem*, p. 61.

¹⁹ Gilbert Simondon. *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. *Op. cit.*, p. 40-41.

²⁰ *Ídem*, p. 40-41.

²¹ *Op. cit.*, p. 40-41.

la materia” a los potenciales que el sistema consume al alcanzar la forma. El sistema energético es individuante “en la medida en que realiza en sí mismo esta resonancia interna de la materia adquiriendo forma y una mediación entre órdenes de magnitud²²”. De modo que, concluye, la individuación es una *operación de integración sistemática*: “El principio de individuación es la operación que lleva a cabo un intercambio energético entre la materia y la forma, hasta que el conjunto desemboca en un estado de equilibrio²³”.

Después del suplemento teórico, y ya para concluir, se apreciará que el sistema poético de Olga Orozco visibiliza y estructura individualmente la energía —el abismo del caos— que está detrás de toda máscara formal. Al completar su operación, ordenando los diferentes “órdenes de magnitud” que conectan entre sí, el exceso energético trasladado de un sitio a otro por la prosodia del poema “desemboca en un estado de equilibrio” y produce un ente individuado en el que cicatrizan esas fuerzas pulsativas que antes permanecían sin criterio. A la luz de esta interpretación, aparecería entonces el poema como un conjunto sistemático cuya piel organiza en una temporalidad simultánea términos dispares.

2. El modelado de la piel

La tarea de desenmascaramiento que deshilvana las costuras de la representación no estaría orientada al deseo de desvestir experimentar la carne, ya sin ropaje alguno, en una suerte de adamismo. El desenmascaramiento suscribe un ejercicio dialéctico que tiene como correlato la necesidad de ornamentar mejor el medio. Con el desenmascaramiento se pretende medir auténticamente la piel sacrificada de la medialidad, acercándose a la singularidad de cada uno de sus miembros y palpando hasta el más mínimo desvarío de su silueta. Ya que, solamente aprehendiendo la totalidad del ser, también la afectiva e invisible, una forma puede esculpir fielmente sus hechuras. El cierre de “Los reflejos infieles” abunda en esa idea que vincula la veracidad de la forma con lo informe:

Unas fueron tan leves que se desgarraron entre los dientes de una sola noche.
Otras se abrieron paso a través de la escarcha, como proas de fuego.
Algunas perduraron talladas por el heroico amor en la memoria del espejo;
algunas se disolvieron entre rotos cristales con las primeras nieves.
Mis caras sucesivas en los escaparates veloces de una historia sin paz y sin costumbres:
un muestrario de nieblas, de terror, de intemperies.
Mis caras más inmóviles surgiendo entre las aguas de un ágata sin fondo que presagia
[la muerte,

²² *Op. cit.*, p. 40-41.

²³ *Op. cit.*, p. 40-41.

solamente la muerte,
apenas el reverso de una sombra
estampada en el hueco de la separación.
Ningún signo especial en estas caras que tapizan la ausencia.
Pero a través de todas,
como la mancha de ácido que traspasa en el álbum los ambiguos retratos,
se inscribió la señal de una misma condena:
mi vana tentativa por reflejar la cara que se sustrae y que me excede.
El obstinado error frente al modelo.

“Los reflejos infieles” (v. 6-21)

Después de que hubo pasado revista a todas las máscaras (v. 6-11), la voz avala que su vocalización principia en las “aguas” “surg[entes]” del ser (v. 12). La manifestación más auténtica de sí misma procede de “las aguas de un ágata sin fondo”, en cuyas orillas avicina la desindividuación o la “muerte” (v. 12). En esa laguna inmarcesible, la voz sorprende su faceta más cierta, aquella equiparable a lo mejor fundamentado. Al fundamento hace alusión el adjetivo “inmóviles”, palabra que distingue ahí aquellas “caras” más próximas de la permanencia. Y dado que lo que permanece es también lo que fundamenta, el sustento de la voz no puede ser otra cosa que aquella energía que repentinamente brota del lugar —marítimo, proceloso— donde nunca hubo individuación.

De ese origen todavía sin “ningún signo” emanan las apariciones de esta voz que, al hablar y nombrar, da rostro y “tapiza” la “ausencia” (v. 16). Ausente es aquí lo im-propio, aquello que no es parte de la voz: la apertura sin formalizar, la disposición de la medialidad en su vastedad. Lo más cierto de la voz proviene de ahí y desde ahí fundamenta; el lugar primero de la voz es un “hueco” (v. 14), un vacío que se abre cuando hay “separación”: por medio de esa brecha que filtra las aguas de la medialidad virtual, la voz saca al medio de su retiro mítico.

Ahora bien, esa decisión formalizadora que actualiza la vocación humana es una “vana tentativa” ante la realidad mutable del ser (v. 20). El verdadero rostro de aquel es la dinámica de una “sustra[cción]”: el ser siempre se “excede” a sí mismo, el ser es facultad de in-formación (v. 20). ¿Frente a esto qué puede hacer el poema? La individuación del poema señala en su propia piel una “señal”, una “tentativa” o un “error obstinado” que tratan de semejar, en su arreglo orgánico, la forma del medio (v. 19-21). Mas como modelo supraindividual, este medio, por hallarse con anterioridad a cualquier modelización y por ser naturalmente a-sistemático, no puede aparecer sino fallado, errado y equivocado (v. 21).

La absoluta ajenedad del origen es la razón por la cual reconstruir el recorrido a lo largo de la historicidad del tópico marino —de todos los tópicos que habitan esta poesía— solamente sería oportuno si antes se comprendiera que son, para decirlo con la voz, “caras [m]óviles” o “reflejos infieles” del fondo modélico; en ningún caso la identidad del fondo mismo. La voz escultora de

Olga Orozco restituye las imágenes tradicionales, no en tanto manifestaciones asignables a una identidad —las aguas son órficas, místicas o surrealistas según se quiera—, sino como magnitud y espesor de la facticidad humana; como gestos de una especie —la nuestra— capacitada para hacer y decir una forma que delimite la corriente de esas aguas.

a) *Al acecho de una forma*

La cuestión de la adecuación carnal vertebrada la construcción poética orozquiana. Justamente por ello, la entroncamos con la perspectiva genealógica de Nietzsche, en la cual la formalización conlleva el desafío de su adaptación. En ese orden de cosas, cuando el filósofo estudia la Antigüedad clásica, asegura Vattimo, descubre que la celebrada “coincidencia que lo clásico nos presenta no solo no realiza verdaderamente la adecuación recíproca de ser y parecer”, sino al contrario, “es ya un modo de reaccionar defensivamente ante la imposibilidad experimentada de esta coincidencia²⁴”. El concepto de máscara sirve entonces a Nietzsche para criticar las características de “equilibrio, armonía, entereza y perfección formal” con las que se distinguía lo clásico y que servían para esconder “la inevitable divergencia entre ser y parecer²⁵”. La máscara, apolínea, sería a sus ojos un disfraz que se asume para combatir un estado de temor y de debilidad con un semblante de adecuación y reposo.

En subterránea oposición a ella, circularía la sapiencia dionisiaca que es la más próxima a la móvil fugacidad, la caoticidad y el carácter oscuro del ser. Sin embargo, la tendencia apolínea y la dionisiaca no son simplemente variantes opuestas. Vattimo sugiere que, al menos desde *El nacimiento de la tragedia*, en el pensamiento de Nietzsche la temática del enmascaramiento y de la apariencia no se caracteriza por un conflicto irresoluble entre Dionisos y Apolo sino, más bien, por su alianza en la perspectiva de una liberación *de lo dionisiaco*²⁶.

En la obra poética de Olga Orozco, el ambiente fluido del sátiro, como veremos a continuación, está ya siempre al acecho de un cuerpo en el que poder encarnar. Así, por ejemplo, en “Objetos al acecho²⁷” (26 versos heterométricos), donde el motivo se plantea de manera acuciante después de que la pulsión afectiva del medio rompa el “principio de realidad”. Los diques instituidos se desbordan por el extrañamiento ominoso que experimenta la voz cuando se desbarata el control racional y los afectos corren libres:

²⁴ Gianni Vattimo. *El sujeto y la máscara*. Op. cit., p. 16-17.

²⁵ *Ídem*, p. 16-17.

²⁶ *Ídem*, p. 34.

²⁷ Olga Orozco. “Objetos al acecho”. *Mutaciones de la realidad*. In *Poesía completa*. Op. cit., p. 253-254.

¿Dónde oculta el peligro sus lobos amarillos?
 No hay ni siquiera un pliegue en la corriente inmóvil que tapiza este día;
 ni un zarpazo fugaz contra el manso ensimismamiento de las cosas.
 Ninguna dentellada;
 nada que abra una brecha en estas superficies que proclaman su lugar en el mundo:
 mis dominios inmunes,
 mi pequeña certeza cotidiana frente a las invasiones de la oscuridad.
 Y sin embargo surge la amenaza como un fulgor perverso,
 o como una estridencia sofocada;
 quizás como un latido a punto de romper la frágil envoltura de las apariencias.
 Ha cundido la impía rebelión en mi tribu doméstica,
 Acostumbrada antes al ritual de mis manos y a la mirada que no ve.
 Los objetos adquieren una intención secreta en esta hora que presagia el abismo.

“Objetos al acecho” (v. 1-13)

“Objetos al acecho” echa a andar con un interrogante. La diferencia entre el individuo y el medio nace de esa pregunta. Si la medialidad vive indistintamente su apertura, la interrogación perturba la serenidad autocomplaciente del afuera con una intervención subjetiva. Los primeros versos del poema describen la irrupción desasosegante de lo ominoso articulada alrededor de la locución adversativa “sin embargo” (v. 8) que opone una variación al *dictum* anterior. La conjunción “y” hace de puente entre las dos temporalidades enfrentadas (v. 8).

Con el concepto de *Umheimlich* Freud, lector de Nietzsche, trasladó la temática de la liberación de lo dionisiaco hacia el inconsciente psicoanalítico. Lo “ominoso” freudiano identificaba una transformación desasosegante de lo familiar por la que se confunden el plano de la realidad y el plano de la imaginación: lo ominoso era lo dionisiaco que se presentaba sintomáticamente en la subjetividad. Más tarde Jacques Lacan se referiría asimismo a la sensación de extrañeza resultante de la venida de lo ominoso en *Los cuatro conceptos clave del psicoanálisis* resaltando que con “le sentiment d'étrangeté” el mundo deja atrás su pasividad habitual y parece exhibirse ante el espectador, provocando su mirada²⁸. Lacan sitúa en la enunciación el origen del sentimiento angustioso. El ser humano se siente observado por el medio porque el lenguaje crea una separación e instituye inmediatamente una espacialidad objetual diferenciada del “yo”. De tal diferencia, inexistente antes de la aparición del lenguaje, provendría el ominoso extrañamiento humano.

En el caso que nos congrega, antes de la llegada de la voz el medio encarnado por el poema permanece todavía sin variaciones; sin “pliegues” ni modulaciones que describan una discursividad en su doble sentido de discurrir del ser y del lenguaje. Como se ha ocupado de esclarecer Gilles Deleuze en un tratado filosófico al que no dejaremos de retornar, al menos desde el Barroco

²⁸ Jacques Lacan. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. París: Éd. du Seuil, 1973, p. 87.

histórico y de su ruptura con la unidad epistemológica el “pliegue” indica una *manera* de presentar el ser, un acto discursivo individual o una “función operativa” que superpone herencias y tradiciones²⁹. Que no haya nada sobre “la corriente inmóvil” (v. 2), según la imagen heraclitana del tiempo como fluir líquido, quiere decir: no existe historicidad, no ha aparecido aún aquel decir — aquellos decires que son suma de pliegues individuales— que rompa la mismidad de las cosas.

Motivo por el cual los “dominios” se muestran “inmunes” (v. 6), esto es, según la etimología latina del *munus*, sin deber ni tarea hacia lo otro; fundados y amurallados en sí mismos. Los objetos, indiferentes a la con-sistencia humana, per-sisten inamovibles a la espera de un “zarpazo”, de una “dentellada” o de una “brecha” —de una palabra formalizadora— que los conmueva y los extirpe de su retracción (v. 4-6). Antes de esa palabra del ser y para el ser, las cosas están ahí, ocupando “un lugar en el mundo”, pero son sin rostro todavía: el medio, antes de la vocalización, es la pura y transparente dis-ponibilidad de una “superficie” replegada (v. 5); territorio a descubrir —a describir— para que el ser, por fin, sea. La presencia silenciosa del medio anterior a toda nominación es la única “certeza” con la que cuenta el ser humano en el momento de su arrojamiento al ser y al lenguaje, en el presente de su presencia a sí, en su “cotidian[iedad]” (v. 7).

Hasta que ocurre el sobresalto. Con la venida afectiva del ser y del lenguaje “surge la amenaza como un fulgor perverso” (v. 8). El sentimiento de lo ominoso interviene en el momento en el que el medio empuja afectivamente sobre el individuo para que este module su exceso. Entonces el ser humano experimenta en sus entrañas la llegada de una voz. Mediante esta voz el medio reclama el arreglo y cede para ello al ser humano el lenguaje. La palabra proviene del empuje emotivo, pero al aparecer el lenguaje y con él la enunciación, el individuo se ve separado del resto a través del hueco de su voz. El medio es quien lo ha movido a separarse; sin elección posible el medio ha propulsado al individuo hacia la vocación: con una “estridencia sofocada” o con un “latido”: con un reclamo sensitivo (v. 9-10). Y cuando el individuo, reclamado por el medio para el arreglo, se ve distanciado por la grieta de su voz, ve también que en su casa “ha cundido la impía rebelión” (v. 11). Con el abrirse del lenguaje en él, el ser humano nace inmediatamente a una experiencia angustiosa de su ser individuado.

En su introducción a *Ser y Tiempo* de Martin Heidegger, el filósofo José Gaos describe el sentimiento de angustia en unos términos muy similares a los de nuestro poema. Dice Gaos que lo que angustia es “completamente indeterminado” y que paradójicamente está a la vez “ahí y sin embargo “en ninguna parte”. La angustia humana no está determinada porque no ha sido generada

²⁹ “Le baroque ne renvoie pas à une essence, mais plutôt à une fonction opératoire, à un trait. Il ne cesse de faire des plis. Il n’invente pas la chose: il y a tous les plis venus d’Orient, les plis grecs, romains, romans, gothiques, [classiques]”. Gilles Deleuze. *Le pli. Leibniz et le baroque*. París: Les éditions de Minuit, 1988, p. 5.

por un ente intramundano. El ser humano que se angustia no lo hace según Gaos por la amenaza que pueda representar un ente concreto, sino por la *posibilidad* de que todo ente pueda ser. Lo que angustia de verdad al animal hablante es “cómo es que *puede* haber, que pueden *ser* entes intramundanos³⁰” o la potencia que arroja afuera al mundo como tal, en su mundanidad.

De esa angustia parte la exigencia de la cura y de la fundamentación, porque como dictamina Gaos tras los pasos de Heidegger, la angustia “abre” el “ser en el mundo” en el modo de la “inhospitalidad”. En efecto, cuando el medio se exhibe en el lenguaje, medio y lenguaje son para el ser humano inhóspitos. La angustia del animal hablante está motivada por el sentimiento de haber sido arrojado a un medio inhospitalario. La voz humana se abre a su experiencia más esencial cuando lucha por procurarse la hospitalidad en ese medio ajeno. Para ello, ha de encontrar un entonamiento justo que sofoque la aflicción angustiosa. La palabra justa posibilita en ese sentido la habitación porque arregla la vinculación del individuo con el medio que extraña³¹.

Desde la perspectiva de la voz oroquiiana, apropiada sería aquella palabra que aplacara la “impía rebelión” de los objetos luego de su aparición y los transformase en “tribu doméstica” (v. 11). Es decir, en aquello que pertenece, de acuerdo con el origen latino del *domus*, al hogar. En consonancia con las investigaciones filológicas del lingüista Émile Benveniste, precisaremos que el *domus* de la voz de Olga Orozco aventaja en mucho el significado de mero edificio material. En efecto, en su *Vocabulario*, Benveniste deduce que el latín *domus* “désigne, non l’édifice, mais le ‘chez soi’ comme entité sociale incarnée par le dominus”, distanciándose así de la etimología griega *dómos* que significa, esta sí, “construction, maison”. La “tribu doméstica” de la voz de Olga Orozco no refiere, pues, únicamente una serie de objetos caseros en sentido lato, sino todo aquello que, aunque ocultado, pertenece a lo propio del individuo³².

El extrañamiento ominoso provocado por las asechanzas de lo dionisiaco se cura en la voz; en la voz, el ser humano conquista la hospitalidad. Como el hogar humano siempre corre el riesgo de enajenarse, la voz debe trabajar incansablemente por su cuidado: convertir lo extranjero en doméstico. Y es que el poder sanador de la palabra no es intemporal; los objetos se conquistan

³⁰ José Gaos. *Introducción a El Ser y el Tiempo de Martin Heidegger*. México: FCE, 1951, p. 57-59. Subrayado del autor.

³¹ *Ídem*, p. 57-59.

³² Que la *domus* latina alberga un valor más institucional o moral que físico queda igualmente atestiguado, según Benveniste, por toda una serie de oposiciones en las que entran los derivados del término. Así, por ejemplo, los adverbios *domi*, *domum*, *domo*, “signifient seulement ‘chez soi’ sans ou avec mouvement, comme point d’arrivée ou comme point de départ. Ces adverbes opposent le ‘chez soi’ à ce qui est dehors (*foras*, *foris*) ou à l’étranger (*peregre*) ou encore les occupations [habituelles]”. Y porque “des pareilles représentations ne seraient guère conciliables avec le nom ‘maison’, si on devait le prendre comme ‘construction’” el lingüista concluye que “ces emplois adverbiaux supposent une signification morale et non pas matérielle de *domus*” (p. 299). En cuanto al adjetivo doméstico, justamente abordado por Benveniste, “qualifie ce qui appartient à la maison, et s’oppose à ce qui est étranger” (p. 304). Émile Benveniste. “Les quatre cercles de l’appartenance sociale”. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. Vol. I. Paris: Les éditions de Minuit, 1969, p. 293-319.

cotidianamente a expensas de ser arrebatados por la muerte. Como la inadecuación prosigue con su “intención secreta” (v. 13), la voz de “Objetos al acecho” trata de reparar en un movimiento reconstituyente el orden precario desmontado “cada día” (v. 26) por el afecto dionisiaco:

Y ninguna palabra que devuelva las cosas ilesas a sus humildes sitios.
Y ningún catecismo que haga retroceder esta extraña asamblea que me acecha,
este cruel tribunal que me expulsa otra vez de un irreconocible paraíso,
recuperado a medias cada día.

“Objetos al acecho” (v. 23-26)

El poema pretende ganar espacios y “dev[olver]” (v. 23) territorios acaparados, “ha[cer] retroceder” (v. 24) a la muerte adueñándose del presente y mantener las cosas “ilesas” (v. 23). Y así lo ejemplifica al convocar por ejemplo palabras tan desvencijadas como “catecismo” o “paraíso” (v. 24-25). Esos fragmentos, recuperados entre las ruinas sagradas, son remozados y dispuestos por la voz poética para un nuevo habitar.

Pero puesto que sus rudos trabajos se despliegan en un medio sellado por el tiempo y la destrucción, la voz de Olga Orozco debe recomenzar. Y lo hace enfrentando sin aversión “extrañas asambleas” y “cruels tribunales” (v. 24-25), pues ahora que las máscaras han desaparecido se descubre en la sala al siniestro espectador: la mutabilidad. Que no haya “ningún catecismo” que “haga troceder” con una nominación justa a la “asamblea” (v. 24) sintomática se debe al carácter mudable del medio. Si el medio no fuera vertiginoso, la palabra humana podría ajustarse sin dificultades a su devenir. Y modulado el afecto con justicia en el lenguaje, el ser humano ya no tendría que afrontar los ominosos síntomas, pues éstos no son otra cosa que la expresión formal de un desarreglo entre potencia y forma, entre *pathos* y *logos*.

El afloramiento de la continuidad dionisiaca sobre la piel del individuo poético subrayaría la inestabilidad adquirida por el conocimiento en el ocaso de la metafísica. Si hacemos caso a la interpretación de Vattimo, la alternativa dionisiaca esbozaría el carácter ficcional del conocimiento humano que antes reposaba en la contraposición de lo verdadero y de lo falso³³. Según esto, puesto que todo símbolo producido por el ser humano sería infundado, “la esencia misma de lo dionisiaco” obligaría a la asunción de la autonomía de lo simbólico y aparecería como la posibilidad infinita de creación figurada en la máscara buena, productora “de símbolos no funcionalizados a sostén de una determinada configuración de la ficción canonizada como verdad³⁴”. En oposición

³³ Gianni Vattimo. *El sujeto y la máscara*. Op. cit., p. 128.

³⁴ *Ídem*, p. 129.

franca al realismo canónico de la *ratio*, el quehacer ficcionalizante de la máscara buena —poética— estaría destinado al libre ejercicio de una fuerza metaforizante y de una vitalidad inventiva que no se contenta con haber alcanzado un plano de relativa seguridad.

Efecto de la nueva actitud, la reapropiación del universo simbólico permitiría la plasmación del mundo “según la propia razón, la propia voluntad, el propio amor, la propia imagen³⁵”. Allí donde hubiera apertura y descubrimiento el animal hablante comprendería su potencial ficcionalizador, una facultad que, por cierto, comprometería su ser-en-el-mundo y que supondría, ante todo, “la liberación de la capacidad simbólica como capacidad de conferir sentido a las cosas³⁶”. Bastaría una voluntad afirmativa y entregada a la existencia en sus dimensiones humanas para que este, una vez liberado de la metafísica que lo expulsa hacia un afuera siempre postergado, recobrase el usufructo de su dimensión presente.

b) Una cicatriz de lo actual y de lo virtual

A otra vertiente de esa labor recuperadora del tejido se asoma un texto que, combatiendo la segmentación ideal del historicismo, invita al lector a una apreciación total de la temporalidad alojada en el habla del poema. Se trata de “Bloques al rojo, bloques en blanco³⁷” (7 estrofas, 33 versos), título que recoge en su parataxis la equivalencia de lo manifestado en el devenir con lo otro, ausente o por escribir. A lo primero pertenecen aquellas formas que son fruto del tiempo vivido y vertido por toda voz por el mero hecho de enunciar(se). Rojos, y ensangrentados, son esos bloques formales que obtienen carta de naturaleza en la muerte del ser, cuando la vida cesa para inscribirse en la palabra. A lo segundo se debe aquello que permanece sin desvelarse bajo la página blanca y que como tal carece de fisionomía. Ambos bloques se entremezclan en el poema:

Los paisajes que alguna vez huyeron con alas espejeantes,
los rostros que no se condensaron contra las bocanadas de la niebla,
las casas que jamás habité
-sus puertas como trampas abiertas hacia fuera, junto a tantos exilios-,
todo lo que no fue reverbero de polvo girando en lo imposible,
sino que se desvaneció a un temblor de mi pie o a un vuelco de mi mano,
transforma extrañamente la distancia en la que se acumulan los paisajes,
los rostros y las casas insolubles que me trajeron a este día.

“Bloques al rojo, bloques en blanco” (v. 1-8)

³⁵ *Ídem*, p. 259.

³⁶ *Ídem*, p. 260-261.

³⁷ Olga Orozco. “Bloques al rojo, bloques en blanco”. *Mutaciones de la realidad*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 237-238.

La primera estrofa asegura una alianza entre “bloques” que com-parten su naturaleza divergente en la ilación de la historicidad. Bien que unos visibles e invisibles otros, al convocar “paisajes”, “rostros” y “casas” de ambos lados (v. 1-3 y 7-8), la voz poética imagina la totalidad del medio cronotópico como la suma de lo acaecido con la virtualidad de los instantes sin actualizar. Esos momentos —los que “huyeron” y “no se condensaron” (v. 1-2)— resultan, por cierto, una *parte sustancial* de dicho medio; modificando sus relaciones e impactando en sus formas visibles, bajo el iluminador gesto de modulación que aplica el poema las fuerzas de lo virtual definen tanto como las actuales la composición de la voz en el presente de su individuación. Por tal razón la voz puede decir que la virtualidad “transforma” los “paisajes, los rostros y las casas insolubles” que “[la] trajeron a este día” (v. 8).

Qué significa que lo virtual “traiga” al individuo hasta la actualidad que se manifiesta en su voz se tornará inteligible si nos remitimos al pensamiento de Gilbert Simondon. En opinión de este último, en lugar de ser considerada “únicamente en la perspectiva de la explicación del individuo individuado” la individuación debiera ser captada “antes y durante la génesis del individuo separado [ya que es] un acontecimiento y una operación en el seno de una realidad más rica que el individuo que resulta de ella³⁸”. Los bloques visibles que la voz de Olga Orozco hace magistralmente emerger sobre la piel del medio son, para decirlo con Simondon, el resultado de una “operación en el seno de una realidad más rica”. El medio encarna esa realidad que la individuación no alcanza a cubrir porque la naturaleza en su conjunto no está hecha de individuos y no es tampoco ella misma un individuo: ella es, en verdad, la posibilidad de la individuación. La medialidad es la carne que engendra al individuo, mientras que el individuo es *un caso* de integración sistemática de conjuntos.

De la cita del filósofo hasta la individuación orozquiana, el lector debería pues completar un recorrido que mesurase no sólo las implicaciones de la formalización para el individuo humano sino también a la luz de nociones como “lenguaje”, “mundo” y “tradición”. Únicamente así podrá calibrarse la estratificación histórica, temática y etimológica de los poemas de Olga Orozco. Ya que estos postulan que cada bloque o miniatura formal, cada palabra o verso son, en tanto que individualidades, la parte sobresaliente de una totalidad a penas mensurable: detrás de lo que presenta el poema también hay otros bloques, miniaturas, palabras y versos silenciados. La voz de Olga Orozco puede decir que ambos bloques fueron la causa de su actual enunciación porque el individuo es simplemente, tal y como conjetura Simondon, el “teatro de una actividad relacional” en la que entran en conocimiento las dos facetas del medio.

³⁸ Gilbert Simondon. *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. *Op. cit.*, p. 63-65.

Ahora bien, frente a la “acumulación” (v. 7) transfronteriza de esas formas andantes que pueblan el medio de nuestro poema, ¿qué sucede cuando el individuo es captado, contra lo que propone Simondon, como “término de una relación” y valiendo solo por lo que su *fisicalidad* representa?, ¿qué medio, si medio pudiera existir, amanecería un gesto en el que se deslindan los bloques condenando la parte virtual a la insignificancia? Esa acción, propia de una cierta valoración de la individuación que conocemos como positivismo, y que en las ciencias sociales asume los modos analíticos del historicismo, es lo que revisa críticamente el poema:

Depósito irrisorio ese donde se acopian los telones como en el escenario de una ciega,
ese donde el destino desborda la memoria y se despliega
con su oleaje de ayer ya tan juzgado como las aguas del diluvio,
con su oleaje de nunca a salvo ya de toda absolución y de toda condena.

“Bloques al rojo, bloques en blanco” (v. 9-12)

“Bloques al rojo, bloques en blanco” compara la *migrante y mestiza visión* de la medialidad cronotópica que ejercita la voz con la lectura gestinaria de números y nombres que acostumbra el positivista. En una, la historicidad es *sentida* en su mezcolanza como totalidad deviniente; en la otra, la historicidad es *dividida* en sus unidades como un “depósito irrisorio” (v. 9). *Sentimiento de totalidad*, en la primera, porque su mirada histórica funciona por entrelazamientos formales que modifican las distancias temporales y presentifican lo desaparecido; *división de la medialidad*, en la segunda, porque utiliza cortes que patrimonializan el pasado y lo mantienen muerto.

Pero la periodización historicista no es más que un *modo* particular de la aprehensión del tiempo, aquel gobernado por la razón del ideal. Como *modo* particular de cognoscibilidad, el historicismo es incapaz de ver con los ojos más ciertos —los del interior— el medio en el que vive. Primero, porque el historicismo hace únicamente “acopi[o]” de las manifestaciones visibles de la idea *a priori*. Los “telones” del historicismo proyectan sobre el “escenario” solo aquello que tiene cabida en su “ciega” interpretación (v. 9). Segundo, puesto que a ojos del historicismo el “destino” —lógico, objetivo— ha ganado la partida a la “memoria” —afectiva, subjetiva—. La filiación o el “despliegue” inteligible de la *tradicón ordenada* se impone así a la ilegibilidad aparicional de la *tradicón arruinada*.

El movimiento del tiempo historicista aparece entonces como un remanso sin caudal, un débil y estancado “oleaje” (v. 11). Interesado únicamente por los individuos que emergen a la superficie, el historicismo desconoce el balanceo de las aguas profundas e inconscientes. Del oscuro transcurrir que *obra* en el fondo marino de la tradición olvidada o de la tradición como olvido, el historicismo rescata una forma tesaurizada y amputada de su formación. Con ella describe una

accidentalidad *incontrovertida*. Pues dado que observa en la lejanía de su ideal y navegando hacia destino seguro formas sustanciales (*obras-navío*), su percepción no contempla las traslaciones ni las circunvoluciones de la marea espumosa (*obras-desvío*); la misma marea que paulatinamente, en un *proceso de infiltración*, hiere y desgasta la férrea coraza de los iluminados paquebotes.

En ese orden de cosas es lícito preguntarse: la *Biblia*, la *Divina Comedia*, la *Tierra Baldía*, ¿qué soles, qué óxidos, qué limos habrán interceptado en su discurrir por las aguas del medio cronotópico?, ¿qué residuos remueven todavía incrustados en la proa? El historicismo no quiere saberlo. En su lugar, prefiere conservar formas desusadas “de nunca” (v. 12) —galeras romanas, carabelas— para pública exposición y celebración de un *illo tempore* moribundo. De ese modo — por evicción de los restos problemáticos— descarta aquello que revitaliza: la interpretación y el debate en torno a la composición. La forma historicista permanece en un tiempo “ya juzgado” (v. 11) y es de suyo refractaria a cualquier apropiación ética; en ella no hay lugar para la “absolución” —el homenaje— ni para la “condena” —la crítica— (v. 12). El piloto historicista navega descartando el riesgo de hundimiento; como Ulises, atado al mástil, se sobrepone al trabajo del padecimiento y de las tentaciones, al caos y a la melancolía —a las sirenas de *psyché*— con el sólido nudo de una lectura lógica que castra los márgenes de lo ilimitado.

Volviendo a la interpretación nietzscheana de Vattimo diremos no obstante que la “aversión y temor” ante el desborde de lo vivo no eran “modos de ser constitutivos del ser mismo [de lo humano], sino que figuran también en una determinada configuración histórica de la existencia³⁹”. Ese instante histórico coincide con la época de la “decadencia”, en la que por cierto se hallaba inmerso, no solo el ser griego, sino también el *homo scientificus* del siglo XIX. La máscara decadente que todavía perdura entre nosotros era “el disfraz del hombre débil de la civilización historicista, y en general toda máscara nacida únicamente de la inseguridad y del temor⁴⁰”.

c) *La piel y las incrustaciones individuales*

Ya hemos dicho que el medio cronotópico es una piel, materia que recubre a los individuos y que como tal está marcada carnalmente por los desgarros que cada nueva alteración produce sobre ella. Como si de una piel se tratase, en la cobertura epidérmica del medio que custodia los cuerpos individuales deberíamos observar la eclosión de una señal distintiva cada vez que un individuo formal apareciese: con un bulto, con una llaga o con un absceso, el individuo signa su entrada en el medio. Y debido a la disonancia que por el mero hecho de su emergencia introduce en el conjunto,

³⁹ Gianni Vattimo. *El sujeto y la máscara*. *Op. cit.*, p. 34.

⁴⁰ *Ídem*, p. 34.

en cada individualidad puede leerse lo vivido por la piel: cuánto ha merecido, dónde ha sufrido, por qué su martirio.

De sufrimientos y de batallas ganadas al dolor nos hablan las equimosis, las fístulas o los papilomas vistos aquí o allá sobre una piel. Pero al igual que antes de emerger sobre la piel las equimosis, las fístulas o los papilomas expresan una divergencia energética o un cambio estructural que tiene su sede bajo la superficie cutánea, así también en la cronotopía del medio las emergencias visibles solamente pueden concebirse como el fruto acabado de una proteica deflagración desarrollada en sus partes subalternas. Proponer entonces una lectura apropiada de la narración escurificada en la piel del medio significa percibir en esos desgarros individuales algo más que un producto; pues en ellos se manifiesta el lento trabajo de fuerzas subterráneas. Las equimosis, las fístulas o los papilomas manifiestan *la facultad cicatrizante* que resuelve problemas y permite el avance ontogenético.

Precisamente porque no concede ninguna capacidad de actuación a ese tipo de fuerzas el historicismo no puede proponer una lectura del medio como desgarradura memorial. A pesar de ello, y contra todas las evidencias de su inadecuación, la percepción historicista del medio predomina en nuestro devenir, construido en torno a las positivities. Y puesto que esa corriente moribunda gobierna todavía el análisis histórico y daña así el medio que tanto habría de cuidar, enfrentada a su inequidad la voz de “Bloques al rojo, bloques en blanco” trata por su parte de completar una operación que, garantizando la resistencia de la soldadura, revivifique la piel entumecida del medio. Aunque paradójicamente el poema deba afianzar el recosido de la piel escrutando todas sus heridas.

Interesados en restituir ese procedimiento en toda su complejidad, creemos oportuno acompañar su exposición de un ensayo teórico cuya pertinencia es extensible a la interpretación de toda la poesía de la autora argentina. Nos referimos a la obra con la que el crítico Georges Didi-Huberman trata de pensar la recomposición material de las huellas artísticas llevada a cabo por el excéntrico historidador del arte Aby Warburg. *L'image survivante*, título de ese opúsculo rebotante de herramientas conceptuales, declara de entrada la intención que guía la redacción del libro, a saber, ocuparse de reestablecer una historia olvidada de las imágenes, concebidas como fantasmáticas sobrevivencias. En ese sentido, tanto para el crítico Huberman como para su antepasado, el estudio de las imágenes debería prestar atención a las latencias y resurgencias que, como “bloques” entremezclados en el devenir, perturban el desarrollo manifiesto de los periodos y estilos que cultiva el historicismo⁴¹.

⁴¹ Georges Didi-Huberman. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. París: Les éditions de Minuit, 2002, p. 88.

Alrededor de esa exigencia, Huberman rescata el concepto alemán de *Nachleben* con el que Warburg significaba la naturaleza sobreviviente de las imágenes. Recalca el compilador que este no se refería simplemente a una búsqueda de lo expirado, sino que traducía la reaparición de un *pasado incoativo* en el que se hacía repentinamente presente el elemento seminal de las desapariciones. En los fenómenos de *nachleben* se despereza aquella materia de las operaciones pretéritas capaz de retornar y reavivar memorialmente el gesto futuro: “Le modèle du *Nachleben* ne concerne donc pas seulement une quête des disparitions: il cherche plutôt l’élément fécond des disparitions, ce qui en elles fait trace et, dès lors, se rend capable d’une mémoire, d’un retour voire d’une ‘renaissance’⁴²”.

El *nachleben* de Warburg tipifica una lectura del devenir histórico similar a la genealogía nietzscheana, a la dialéctica benjaminiana y a la arqueología de Foucault y Agamben; todos tienen en común, y es por eso que se compaginan en nuestra interpretación de los poemas de Olga Orozco, una lectura del tiempo histórico que además de computar los cambios morfológicos —tal forma visible en tal periodo—, ausculta las dinámicas energéticas que dan lugar a esos cambios. Como subraya Huberman a propósito de Warburg, “omitir” la presencia de tales fuerzas, supondría permanecer encerrado en el establecimiento de “tipologías estériles”:

Il n’y a donc pas d’histoire possible sans une morphologie des ‘formes du temps’. Mais le raisonnement serait incomplet sans cette précision essentielle: il n’y a pas de morphologie, ou analyse des formes, sans une dynamique, ou analyse des *forces*. Omettre cela, c’est rabattre la morphologie [sur] l’établissement de typologies stériles. C’est supposer que les formes sont les *reflets* d’un temps, alors qu’elles sont plutôt les *chutes* [d’un conflit] à l’œuvre dans le temps. C’est-à-dire d’un *jeu des forces*⁴³.

Lo que somatiza la piel del medio es el juego de esas fuerzas, cuyo resultado, como advierte el crítico, transcribe más una serie de desgarros que de continuidades. Igualmente, en la imagen poética, como miniatura de aquella piel, sobreviven las fracturas y las intensidades propias de los choques polares.

Muy apropiadamente, Huberman toma prestada una metáfora geológica de la “sintomatología temporal” de Burckhardt para subrayar el juego de latencias y crisis en el que *se incorpora* la historia. Hecho de tensiones, de resistencias y de cesuras, ese juego se expande a lo largo del devenir como una *onda de choque* que va registrando sus fracturas sobre la corteza del medio. De modo que para Huberman, como para Burckhardt —y son muchos más los que utilizan estas metáforas— el

⁴² *Ídem*, p. 89.

⁴³ *Ídem*, p. 109. Subrayado por el autor.

análisis histórico se emparenta con un registro de los movimientos tectónicos del medio invisible. La historia, a ojos de Huberman, es la actividad de un sismógrafo.

Desde la ciencia sismográfica, Huberman se traslada a los conceptos de *Pathosformel* y de *Dynamogramm* forjados por Aby Warburg, quien por cierto pensaba la facticidad humana bajo el aspecto de una imagen sismográfica con sus oscilaciones y sacudidas: el tiempo y el análisis histórico eran para aquel un ejercicio regido por los movimientos inconscientes, una psicotécnica. Como la sismografía, los conceptos psicotécnicos del *Pathosformel* y del *Dynamogramm* tratan de responder a una concepción dinámica del devenir, al modo de un artefacto polígrafo que registra los mínimos gestos. Esos conceptos tenían por función, sentencia Huberman, “restituer le trait de temporalité des phénomènes moins faciles à observer⁴⁴”.

A través de un recorrido cronográfico que compulsara la huella del tiempo virtual en la actualidad de las obras, un mapa dinamogramático en el que pudiese leerse la historicidad humana proyectaría, según un movimiento sísmico de placas, la superposición de dos temporalidades: de un lado, aquella que ha sido propiciada por el lento discurrir de una duración inmensa y que es común al desarrollo geológico; del otro, el tiempo microscópico del individuo que emerge arrastrado por ella: esos pequeños sobresaltos cotidianos que, comparados con la primera escala, tienen el semblante de un accidente irrisorio. Así cruzados en el dibujo del dinamograma, la lenta gesta del devenir evolutivo y los gestos diminutos del ente expresarían, al ser interconectados, el carácter *anacrónico* de todo hecho humano⁴⁵. La operación humana resulta anacrónica por ese mismo hecho que el dinamograma visualiza; un hecho tan simple como que en ella se aúnen, hasta presentarse juntos, *el tiempo prehistórico de la formación y el instante histórico de la actualización*.

El anacronismo conceptualizado por Huberman nos parece ser característica definitoria de los poemas dinamogramáticos de la voz de Olga Orozco, en los cuales la forma siempre testimonia por lo informe. Si regresamos a la tercera estrofa del poema que nos tenía ocupados, enseguida habremos de constatar que el cuidadoso equilibrio paractáctico que presentan sus versos hace honor a ese requisito y aun lo exacerba de manera notoria:

De lugar a lugar,
de criatura a criatura,
de encuentro a desencuentro,
se establecen los vínculos del huracán, el sueño y la demencia:
injertos de territorios arrancados a la topografía de terremotos y de nubes;
incrustaciones de recintos huecos en un solo recinto que se divide y que se multiplica sin
[poder olvidar;

⁴⁴ *Ídem*, p. 122.

⁴⁵ *Ídem*, p. 134-135.

alianzas entre seres tan distantes como el pájaro negro, como el pájaro blanco de
[los equinoccios,
unidos solamente por la fisura del adiós;
parentescos tramados sobre los labios de una herida,
sobre los bordes de un abismo en llamas,
sobre oquedades vueltas a colmar por las aéreas construcciones del alma.

“Bloques al rojo, bloques en blanco” (v. 13-23)

¿Qué pudiera indicar si no ese traslado que va de “lugar a lugar, de criatura a criatura y de encuentro a desencuentro” (v. 13-15)? En el trayecto que va de un “lugar” a otro, la voz convoca la grafía de un seísmo, el del ser a su paso por la planta del poema. El ser de la voz, como no debiera escapársenos, tiene ahí un aspecto doble. Mientras una de sus vertientes da a la prehistoria de la medialidad, al territorio inconsciente donde residen las fuerzas energéticas del “huracán, el sueño y la demencia” (v. 16); la otra da a la historia del medio, a su actualización consciente en una “topografía” (v. 17). Una es el “pájaro negro” de la forma, la otra es el “pájaro blanco” del silencio, pero ambas aparecen unidas en ese artefacto multifacético que es el poema (v. 19).

Casualmente, cuando la voz desea notificar la “alianz[a] entre [esos] seres tan distantes” (v. 19) hace uso de dos campos léxicos que ya nos son más que familiares: el dermatológico y el sísmico. “Injertos”, “incrustaciones”, “fisuras”; “terremotos”, “abismos”, “oquedades”; piel del individuo y piel del medio se contaminan y vibran al unísono cada vez que hay sacudida en la corteza común: “encuentro[s]” que “desencuentr[an]” (v. 15), “vínculos” (v. 16) que arrancan, “incrustaciones” que “[a]huec[an]” (v. 18), “parentescos” (v. 21) que se rasgan; cuando las formas del *nachleben* retornan, el material plástico de la forma pática recibe el impacto: el poema reseca las huellas, supura las disensiones, estabiliza las desviaciones. Y con su aguja, entregada al ritmo caótico del devenir, la voz opera por la regulación.

Así que el material que se encuentra en las profundidades, ese del cual no quiere tener noticia el historicismo, tiene facultad para devenir en acto, poniendo en jaque la estabilidad del individuo devenido. Como bien suscribe la voz, las pulsiones enterradas en los fenómenos de *nachleben*, aquello que ha sido sepultado por una cultura, también son las más *tenaces*. Lejos de considerarse como muerto, este pasado enterrado tiene una potencia plástica capaz de individuación:

Porque no solamente sobre piedras se erigieron los reinos de este mundo,
sino también, y más, sobre las mordeduras del hambre y de la ausencia.

“Bloques al rojo, bloques en blanco” (v. 29-30)

El deseo y la muerte obran, tanto como la clara conciencia, por la institución de la auténtica realidad (v. 29-30). La voz lo sabe y por eso alza una forma en la que se confrontan dialécticamente dos términos contradictorios: las “piedras” y las “mordeduras”. Unas son sólidas como las palabras y los símbolos, las otras, aéreas como la música y el ritmo. Y entre presencia y ausencia “este mundo” fundamentado del poema se yergue sobre la resolución de la disyunción.

Al tirar del hilo conductor de la máscara nos hemos ido cerciorando de que *Mutaciones de la realidad* pone en juego un esfuerzo de apertura hermenéutica que desbarata las identidades asentadas. Ahora bien, tal y como venimos anunciando desde el inicio de este capítulo, ese mecanismo destructor no puede ser comprendido aisladamente. La modernidad de Olga Orozco —la originalidad de su propuesta— residiría, al contrario, en una dialéctica de doble faz, en tanto que, tras retornar la mirada, ya de regreso entre los escombros, intenta fundamentar. Los alcances de esa tarea definen para nosotros el proceso de secularización como dinámica de restauración y de reintegración de espacios velados e inapropiados. Por ello, en el capítulo que introduciremos a continuación nos gustaría delimitar el punto (mínimo) desde donde parte, en la poesía orozquiana, la labor de reconstrucción.

3. La difícil incorporación carnal

En respuesta al hilo que desenmascara es perentorio imaginar un elemento renovador. La profesora Barbara Stiegler, realizando un minucioso seguimiento de la obra de Nietzsche, encuentra precisamente el camino de salida de ese laberinto en el “hilo conductor de la carne⁴⁶”. En la carnalidad, Stiegler logra descifrar un elemento crítico que, superando la representación, permite establecer una orientación ética. Según la autora, la “carne” se define en la filosofía nietzscheana por la aptitud, no compartida por ningún otro ente, de “dejar-entrar-al-otro-en sí”, siendo afectada por todo aquello que no es ella misma. Gracias a esa capacidad de “incorporación”, la carne es susceptible de articular el cisma entre la parte sensible y la parte intelectual del organismo humano, “desgarrado entre una racionalidad desencarnada y una vida afectiva desatada⁴⁷”. El criterio para la nueva articulación es el “sufrimiento” de la carne individual, sobre la que resuena la potencia abigarrada de la “archi-unidad” carnal. De ese modo, la carne desbarajusta el principio de individuación y se postula como un remedio para discriminar la propiedad del conocimiento.

La elaboración teórica de Stiegler ofrece una entrada franca para rastrear los prolongamientos que el ideograma de la carne desarrolla en la poética orozquiana. Como sin duda ya sabrá el lector,

⁴⁶ Barbara Stiegler. *Nietzsche et la critique de la chair*. Paris: PUF, 2005.

⁴⁷ *Ídem*, p. 32-35.

la carnalidad —materialidad del cuerpo textual, textualidad de la materia corporal— es uno de sus grandes ejes, al menos desde *Museo salvaje* (1974), libro que rompe definitivamente con la propuesta poética anterior, al reorientar su obra hacia territorios cotidianos. En ese libro, sin embargo, la carne, pese a su papel primordial en el desarreglo (salvaje) del orden (museo), no alcanzaría todavía a ser el elemento estructurante que deviene en *Mutaciones de la realidad*.

Para justificar esta aseveración diremos, con el crítico Jacobo Sefamí, que en *Museo salvaje* “se exploran las partes del cuerpo humano como si se tratara de un organismo ajeno, una serie de objetos grotescos que se examinan a partir de una distancia insalvable⁴⁸”. *Museo salvaje*, en efecto, presenta la carne como *perteneciendo y estando asignada a un* “cuerpo humano”, bien que este cuerpo sea en cada exploración el teatro de un conflicto. Si la alteridad hace mella en él, si penetra y asoma hasta difuminar las fronteras del yo, ese cuerpo, no obstante, se concibe aún como una individualidad (problemática) y no como una discontinuidad (estructurante). Hace bien el crítico en relacionar esa cuestión con el “Je est un autre” de Rimbaud, en el cual, todavía pervive, por cierto, el cisma de lo normativo con lo patológico en dolorosa dualidad: en la cita rimbaldiana lo existe la contraposición entre el “otro” y el “yo”. Imaginemos ahora todo lo que queda sacrificado fuera de esa oposición. Por más que *Museo salvaje* merezca ser reconocido como una liberación de la ficción canonizada —el museo de las identidades—, su experiencia, incidiendo en la dolorosa desgarradura del individuo, no puede fundamentar, pues parte ya de un accidente —el yo escindido— que encubre el fundamento.

La génesis del ser no es individual sino preindividual, en tanto que sin-emanación-visible-todavía. La función que la carne asume en *Mutaciones de la realidad*, como enseguida nos apresuramos a demostrar, sería aquella que, sustentada en el basamento del ser preindividual y transubjetivo, se ocupa de adecuar y visibilizar lo discontinuo del ser. En ese sentido abundan los tres primeros versos de un poema titulado “El revés de la trama⁴⁹” (5 estrofas, 36 versos heterométricos). Allí, la familiaridad con un continente que excede y amenaza con sepultar a la voz plantea el problema de su incorporación. Mientras, el poema asume la tarea de integrar en su forma todo el exceso que sobreviene:

Difícilmente,
como un animal anfibio que trata de adaptarse a todos los desvaríos del planeta,

⁴⁸ Nuestra coincidencia con Sefamí se limita a ese apunte; por lo demás, su artículo redundante en el miserabilismo idealista de costumbre: “En la poesía de Olga Orozco se notan dos enfoques que podrían considerarse antagónicos: por un lado, el asombro ante el esplendor, una búsqueda espiritual de lo excelso y lo absoluto; pero, por el otro, una conciencia clara del desamparo, una caída en la contingencia del vacío”. Jacobo Sefamí. “El extrañamiento ominoso: *Museo salvaje* de Olga Orozco.” In *Territorios de fuego para una poética*. *Op. cit.*, p. 305-320.

⁴⁹ Olga Orozco. “El revés de la trama”. *Mutaciones de la realidad*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 258-259.

absorbo con mi pan la insoluble penuria enmascarada de alimento.

“El revés de la trama” (v. 1-3)

Instalada en el envés de lo visible donde la materia amorfa rezuma, se dilata y encoge, esta voz pugna por “adaptarse” al caos (v. 2): restableciendo una relación erótica en sus pliegues ocultos; insertando el amor en la “trama” de ramificaciones, de contradicciones y de posibilidades con las que el mundo se abre; componiendo un nuevo culto (“dificultosamente” v. 1) a partir de las señales y las costumbres de la animalidad (v. 2); distendiéndose y acomodándose, desde el contacto epidérmico (“anfibio”) hasta las profundidades de la carne (“mi pan” v. 3).

La contigüidad individuo-naturaleza se presenta en este poema bajo los parámetros de aquella comunidad fluida que pensó la *Naturphilosophie* del romanticismo alemán gracias a la inserción de datos químicos en sus observaciones. Como expone Félix Duque, para delinear la imagen de lo real el paradigma científico desarrollado por los románticos supo dar cabida a fenómenos químicos ausentes en el estricto marco del mecanicismo⁵⁰. De la misma manera que aquellos antepasados, el cuerpo de nuestro poema, a la par de ese movimiento por el que la voz se introduce progresivamente en la poza del ser, desvela el “revés” de la trama como una sublimación de mixturas y texturas: campo de fuerzas, el poema aparece ser un muestrario para la atracción y el fervor; un lugar de encuentro en el que, colisionando, dos carnes se afectan y se tientan mientras la más débil trata de amortiguar el choque. Entre una instancia y otra hay trasvases, ingesta de humores y sudores, descalabros y encabalgamientos; a través del orificio bucal, de vísceras y poros, de miembros contráctiles y gelatinosos, todo un organismo se descubre tendido hacia su extremo.

De aquel polo extrae la voz individual su particular “alimento” (v. 3). La nutrición de la voz es la pena; cebándose de pena la voz crece. La “penuria” (v. 3), sustento de la voz, radica en el sufrimiento amoroso de la diferencia: la voz tiene que entre-tenerse porque está desequilibrada, porque tiene el paso cambiado respecto del [en]trama[do] “planeta[rio]” (v. 2) que la fundamenta. Al tiempo que recibe las embestidas desde el exterior, la voz “absorb[e]” el medio justamente para irle al paso. Se justifica entonces que comer —verbalizar— sea doloroso para ella: duele que el despedazamiento sea precisamente aquello que alimente la vocación individual. Pues si quiere ser y vivir al diapasón del medio, la voz humana ha de mascararlo, y cada dentellada deja sus huellas recriminatorias en la carne. En el sentimiento de la desproporción y en el trabajo por templar lo que se le viene encima, la voz humana experimenta —mastica, bebe— la especie de su vocación.

⁵⁰ Ver Félix Duque. *Filosofía de la técnica de la Naturaleza*. Madrid: Tecnos, 1986.

En ese sentido debemos interpretar la aparición del adverbio “dificultosamente”. Georges Didi-Huberman ofrece en uno de sus ensayos teóricos un apunte filológico de gran interés para pergeñar sus posibilidades significativas. El sustantivo *cultus* proveniente del verbo latino *colere* designaba originalmente “l’acte d’habiter un lieu et de s’en occuper, de le cultiver”. Incide Didi-Huberman en el hecho de que el culto era “un acte relatif au lieu et à sa gestion matérielle, symbolique ou imaginaire” y que por lo tanto era un acto “qui simplement nous parle d’un *lieu œuvre*”, por ejemplo, “une terre ou une demeure, une demeure ou une œuvre d’art”. Razón por la cual, concluye, “l’adjectif *cultus* est lié si explicitement au monde de l’*ornatus* et de la ‘culture’ au sens esthétique du terme⁵¹”. La etimología de la palabra “culto” escondería pues una labor de perfeccionamiento y cuidado que atañe, en alto grado, al habitar terrestre.

De una longitud interminable, “dificultosamente” se acopla en el poema orozquiano a la acción designada por el verbo “adaptarse”, ralentizando el ritmo del paso óptico y preparando la fundación sobre el terreno accidentado. Así es como el poema performa y valida su dicción, con un acto de habla que moldea su propio fundamento. Como podrá apreciarse, el adverbio elegido por la voz extrema el sentido etimológico del *cultus* latino con la unión del adjetivo al sustantivo (difícil+culto), agudizando el sentimiento problemático respecto del cuidado apropiado del hogar moderno. En ese orden de cosas “dificultosamente” significa una *manera* de permanecer firme a pesar de los vaivenes de ese devenir que, desde Hölderlin al menos, conocemos como un tiempo de miseria⁵².

a) *Cultivar y absorber el deseo*

Si el culto de la medialidad —esencia como decimos de lo humano— fue en algún momento cooptado y destinado a significar un valor sagrado, la radical alteridad que presenta el *partenaire* amoroso en “El revés de la trama” traslada la *religio* desde el campo de lo sagrado hacia su lugar primordial, la ontogenia. El poema escenifica en sus tres primeros versos el acto de contacto del individuo con una fuerza superior —lo individuante— mediante las características de un proceso biológico en el que podemos percibir la distensión de los ritmos naturales, el paulatino vencimiento de unas células sobre otras o la constante colusión y contaminación.

Con ello no estamos abandonando el ámbito sagrado; no, lo sagrado pertenece por entero a esos movimientos de engendramiento que solamente una concepción restrictiva y perezosa de la

⁵¹ Georges Didi-Huberman. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. París: Les éditions de Minuit, 1992, p. 111.

⁵² Las adjetivaciones del tiempo secular ausentado por los dioses varían según las traducciones de la obra hölderliniana. En la edición manejada, Félix Duque retiene “indigente”: “Aguardar así, y qué hacer en tanto y qué decir/ no sé, ¿y para qué poetas en tiempo indigente?/ Pero ellos son, dices, como los sacerdotes sagrados del dios del vino,/ que en la noche sagrada de tierra en tierra vagaban”. Friedrich Hölderlin. *Pan y vino* (v. 121-124). In *Pan y vino*. Ed. Bi. de Félix Duque. Madrid: Abada, 2022, p. 27.

sacralidad, la de la tradición metafísica, hubo separado, sacrificándolos a la comprensión. En un terceto como el que hemos reproducido, la voz de Olga Orozco está restituyendo al paradigma de conocimiento del ser, sagrado por el trascendentalismo, discursos como la etología o la taratología que nos obligan a repensar la esencia del medio sagrado más allá de una identidad discursiva hegemónica (Platón, *La Biblia*, San Agustín). Con esa voluntad, en la algarabía de una convivencia conflictiva, la operación poética hermana discursividades y recompone las posibilidades inhibidas por la episteme sagrada.

¿Y qué sabemos nosotros de la episteme sagrada gracias a la analogía de la voz de Olga Orozco? Que del mismo modo en que una individualidad molecular se impone sobre las otras en la información de lo viviente, en el medio sagrado se habrían impuesto ciertas discursividades —por citar azarosamente algunas: Proclo, Plotino, Orígenes, San Ignacio de Loyola— en detrimento de otras. El campo de la discursividad, como ya quedó claro tras el comentario de la arqueología foucaultiana, es un medio en cuya prehistoria se despliegan los devenires hasta afirmarse histórica y sacrificialmente como *nombres* o *individuaciones*. Así pues, medio natural y medio discursivo presentan el mismo régimen distributivo. Como en cualquier desarrollo natural, en el crecimiento del ser sagrado —del discurso de lo sagrado como ser con una historicidad— ciertas partículas tomaron ventaja hasta imponerse y se adueñaron de la totalidad. Por esa razón el ser de lo sagrado ha ido coagulándose en una lista reducida de nominaciones como las citadas, evitando su disgregación en la anonimidad amorfa del medio.

De esto se infiere, por otro lado, que los postulados arqueológicos, las observaciones ontogenéticas y el discurso sagrado, lejos de separarse en disciplinas —la filología, la ciencia biomolecular, la teosofía—, están recortados por una misma *arché*: estudiar la *regulación ecológica del ser*. Si observamos los tres versos iniciales del poema comprenderemos que el grado de infiltración y de adherencia entre moléculas, tal que se prodiga “dificultosamente” en el desarrollo natural, obliga a cuestionar la composición de las unidades formales, habitualmente hipostasiadas por la gestión disciplinaria cuando separa discursividades.

Esto quiere decir que en el revés de la trama natural no hay pares estáticos del tipo sacralidad/biología sino conexiones multipolares entre organismos: discurso sagrado+discurso biológico+discurso médico+... y así *ad infinitum*. En efecto, las series binarias en las que se sustenta el dualismo de la identificación —o bien...o bien— se ven atrapadas y confundidas en otras tantas segmentaciones que, al formar un entramado reticular, impiden la discriminación. Ese es el caso de palabras mentadas en otros lugares como “sustancia”, “realidad” o “carne”. Insertas en el medio hipercoagulado, tales palabras no tienen un significado unívoco, todo lo más concatenan enunciaciones históricas cuya contradicción el poema resuelve en una *disyunción dinámica*.

Mirada así, la *operación de cultivo* de “El revés de la trama” pudiera hermanarse con el “proceso de producción” teorizado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en el *AntiEdipo*, una dinámica que para ambos pensadores distinguiría el vínculo especial del individuo con el medio. Tal y como se define en ese lugar, el “proceso de producción” que mantienen los componentes individuales con el ambiente natural estaría regido por la cooperación entre agentes y la irradiación excedentaria de significado. Estos agentes registradores-productores aparecen catalogados en la obra de Deleuze y Guattari bajo el rótulo de “máquinas deseantes” encargadas de ensamblar los *inputs* recibidos desde el exterior.

La conceptualización de la relación individuo-medio como proceso de producción define en el *AntiEdipo* un régimen de *interacción libidinal* en el que quedaría suspendido el dualismo propio de la normatividad. El individuo libidinoso no contempla la naturaleza como entidad separada en un “polo específico” distinto de las propias fronteras, sino como el lugar en el que se completa de manera constante ese proceso de producción que desarticula la independencia entre esferas “normalmente” instituidas por la razón:

Il n’y a pas de sphères ou de circuits relativement indépendants: la production est immédiatement consommation et enregistrement, l’enregistrement et la consommation déterminent directement la production, mais la déterminent au sein de la production même. Si bien que tout est production: productions de productions, d’actions et de passions⁵³.

El resultado de ese contacto hipersensible entre vectores se afirmaría en el prolongamiento de la naturaleza —o del “revés de la trama” en la terminología orozquiana— en su apéndice o envés humano. “Il n’y a pas davantage de distinction homme-nature”, objetan Deleuze y Guattari en los prolegómenos de su ensayo, “l’essence humaine de la nature et l’essence naturelle de l’homme s’identifient dans la nature comme production ou industrie⁵⁴”.

De ser válida tal interpretación de la naturaleza —de la naturaleza de lo humano—, podríamos sostener que esta se cumple absolutamente allí donde un individuo se siente atravesado por el medio e impelido a modelizar, modelizándose a sí mismo, ese excedente primario e hiperproductivo que lo traspasa. La esencia del ser humano se pondría en juego allí donde aquel *experimenta el cultivo*: en carne propia y al calor de la incorporación del exceso óntico.

Tal sería el caso de “El revés de la trama”, y aun de toda la poética orozquiana. La organización vocálica de Olga Orozco opera distribuciones en el *continuum* carnal que facilitan su asimilación y deglución. Enseguida, esos pedazos, asimilados y reconocidos, se ven integrados en un sistema que,

⁵³ Gilles Deleuze y Félix Guattari. *L’anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, París: Minuit, 1972, p. 11.

⁵⁴ *Ídem*, p. 9-10.

sin resolverlas, *ordena las diferencias* en un presente común: el ahora contradictorio del poema. A la manera de un bricolaje, la maquinación cultiva la piel fluyente del medio con arreglo al deseo.

Así las cosas, el *gesto vocálico de absorción* (v. 3) es precisamente aquello que individúa a la voz de Olga Orozco. Efectivamente, siendo parte de lo pre-individual que precede la intuición perceptiva, la voz receptiona y experimenta carnalmente un dato contradictorio que desborda por donación excesiva. Aquello que viene en ofrecimiento es insufrible porque su venida sobrepasa y reclama inmediatamente una medida. En tanto que lo que irrumpe abrumadoramente en la carne del poema no tiene *similitud*, debe ser llevado hacia ella —informado— y sujetado para ser conocido. En la carne, estrato preindividual del lenguaje, del mundo y de la tradición, no hay ninguna identidad: ni Ulises, ni el cristianismo, ni Hölderlin aparecen diferenciados allí, pues ellos, junto a tanta otredad, componen esa “insoluble penuria” que exige la adaptación ética. En ese preciso instante en el que la traga y mastica en su boca, la voz de Olga Orozco cobra conciencia de su diferencia y puede decir donde comienza y termina “[su] pan”. El pan del individuo o la conciencia trágica de una carne limitada aparece porque hay modulado vocálico de la continuidad carnal.

En ese sentido, que la voz de Olga Orozco haya elegido un animal anfibio para representar su proceso de modulación no puede ser pasado por alto. Que a ello se sume, además, el hecho de que la voz seleccione una especie zoológica denostada por la tradición no hace sino redoblar nuestro interés por esclarecer esa aparición. Puesto que las decisiones enunciativas de la voz no deben ser despachadas como si de recursos antojadizos se trataran, ante el devenir-anfibio que explicita el discurso de “El revés de la trama” estamos obligados a valorar ciertas preguntas. Entre otras, cómo justificar la analogía de esa forma natural con la voz humana o cuál es la relación particular que la morfología del anfibio mantiene con el gesto de incorporación que venimos argumentando. En las páginas que siguen trataremos de responder a esas cuestiones.

b) Devenir-animal

A buen seguro, el idealismo sagrado resolvería esta cuestión evacuando el problema hermenéutico que suscita ese parecido hacia otras direcciones más aceptables a sus ojos, pero sin duda también mucho más trilladas: que la situación anfibia de la voz es la traducción de una conciencia prisionera en la cárcel corporal o que el anfibio, por una suerte de trueque difícilmente justificable, remitiría a una noción más amable, a una de esas alegorías que la iconografía suele tomar por símbolo del elevado espíritu humano. De esa manera, *mutatis mutandis*, el signo-anfibio deja de suponer un reto para la intelección del poema y engrosa los argumentos susceptibles de participar en su razonada solución.

Lo cierto es, sin embargo, que en “El revés de la trama” el anfibio está bien presente, tanto como están materialmente presentes a lo largo de los poemas oroquianos otras bestias maltratadas por la iconografía idealista: las arañas, las víboras o las sabandijas⁵⁵. Por ello, dada la recurrencia de esas apariciones, y como no queremos menospreciar su importancia subordinándola idealmente a otros sentidos, es oportuno discernir qué es aquel suplemento que incorporan al venir a expresarse en el texto poético. Quizás entonces, cuando en lugar de ser tomadas negativamente por aquello que no son, estas animalidades sean enjuiciadas por lo que positivamente valen, emerjan de pronto aristas no frecuentadas del discurso oroquiano.

Con el fin de valorar el devenir animal de la voz oroquiana tomaremos prestados algunos valiosos conceptos puestos a disposición del lector en *Apprendre à voir*, último ensayo de la historiadora del arte Estelle Zhong Mengual, quien pretende participar a la renovación de los análisis pictóricos introduciendo entre los enfoques de elaboración del comentario artístico *el punto de vista del mundo viviente*⁵⁶. Para ejemplificar qué significa exactamente adoptar ese criterio dentro del marco teórico movilizado por la crítica artística, su interpretación va a aunar de manera novedosa el discurso plástico de la pintura de paisaje y el discurso de la historia natural. Mediante esa alianza, que en su obra cobra cuerpo rastreando las figuras (sobre todo femeninas) de artistas y naturalistas heterodoxas del siglo XIX, la aportación académica de Zhong Mengual intenta reparar un déficit visual —la ausencia del punto de vista del medio— que para la autora estaría radicado en la diferencia categorial que rige el paradigma gnoseológico en la modernidad occidental. Situando al ser humano como centro único facultado para observar, dicho paradigma escinde el conocimiento visual entre sensibilidad sin valor de dato empírico —el artista— y ciencia desinteresada por los matices emotivos —el naturalista—. Es importante retener aquí, pues, que Zhong Mengual recombina los caminos frecuentados por una serie de individuos *espurios* que la tradición ortodoxa —de la iconografía; del naturalismo— había excluido por hallarse a caballo entre ámbitos idealmente distintos.

Lo primero que destaca en la reparación de los escritos biográficos y eruditos de tales autoras es que ver desde el punto de vista del mundo viviente, lejos de estar determinado por el anclaje en una cosmología —a la que ya no pertenecería la humanidad occidental—, *se aprende*. En efecto, ver desde la perspectiva de los otros seres depende de los usos prácticos cotidianos, de manera que la cosmología no genera esos usos, sino que más bien los recoge *a posteriori* como costumbres propias de una relación *practicada habitualmente*. Esa relación produciría, en un grado equivalente a la medida

⁵⁵ Léanse en la perspectiva de lo que se argumentará a continuación poemas como “Guardianas nocturnas” y “Con la misma piel”. In Olga Orozco. *Poesía completa. Op. cit.*, p. 327-329; 394.

⁵⁶ Estelle Zhong Mengual. *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*. Arles: Actes Sud, 2021. Nuestro subrayado.

de su cercanía con el medio, lo que Zhong Mengual llama, internándose en el campo de la psicología, “posibilidades” o “invitaciones”. Según esto, para cualquier animal humano que se relacionase con su medio, el grado de “posibilidades” o “invitaciones” que dicho medio le transmitiría de vuelta sería tanto mayor cuanto más integradas estuviesen sus prácticas en el seno de ese medio. De manera que, concluye Zhong Mengual, la observación de la naturaleza no es un don —el de los pueblos que escaparon a la modernización—, sino un “músculo” que se ejercita con el fin de percibir cada vez más y mejor el medio que nos es ajeno⁵⁷.

Uno de los puntos más interesantes que nos regala el ensayo de Zhong Mengual para abordar la interpretación de la obra orozquiana atañe a su reflexión sobre los cuerpos vivientes. De la corporalidad esta afirma que “le corps d’un vivant, ce sont des puissances corporelles”. En efecto, el cuerpo de un viviente es *la manifestación de su potencia* y esta, por ser individual y determinarse singularmente en cada forma, otorga a la vida animal y vegetal su fisionomía particular. Puesto que un cuerpo, como sentencia Zhong Mengual, es sobre todo aquello que “*puede hacer, gusta de hacer, sabe hacer y desea hacer*”⁵⁸ y que la potencia corporal de un organismo viviente mide su facultad para interactuar con aquello que no es él. Esto no quiere decir que el animal o la planta sean capaces de ver o de comunicar lógicamente, sino simplemente que recortan y exploran la medialidad *a partir de su cuerpo*. La potencia corporal de un individuo define su capacidad para modular gestualmente un devenir y determina su configuración de la medialidad. Así por ejemplo el cuerpo-anfibio de Olga Orozco que, como enseguida se verá, configuraría su entorno según la potencia fáctica que es propia de ese cuerpo.

En tanto que la modernidad naturalista —y el idealismo metafísico que la produjo— entendían el cuerpo alógico de animales, plantas y objetos como una insuficiencia comunicativa, el libro de Zhong Mengual, abandonando el binarismo que opone cuerpo y espíritu para mayor gloria humana, observa en las formas zoológicas *una mirada propia* que arraiga en su cuerpo: el cuerpo es, en efecto, *la manera con que la que los animales y plantas miran el mundo*. A este respecto, la autora denomina esa mirada singular un “cuerpo-perspectiva”⁵⁹. Tal concepto significa: que observar desde un cuerpo implica mirar el medio según los condicionamientos y las posibilidades inherentes a ese cuerpo, ya sea este el de un animal, el de una planta o el de un objeto.

Tratándose del *animal humano*, la mirada propia de su cuerpo, aquello que le diferencia como especie zoológica, es el lenguaje. Como apéndice corporal, la propiedad lingüística de la especie humana hace posible su comunicación con aquello que ella no es, con lo impropio. Para quien

⁵⁷ *Ídem*, p. 13-15.

⁵⁸ *Ídem*, p. 115. El subrayado es nuestro.

⁵⁹ *Ídem*, p. 115-116.

albergase dudas a este propósito el libro de Zhong Mengual convoca un ejemplo maravilloso: el olor de las flores. Del mismo modo en que la flor utiliza su poder odorífero para expandir los efectos de su cuerpo en el ambiente, así también el ser humano alarga mediante su lenguaje la perspectiva de su cuerpo en el espacio. El lenguaje es pues al ser humano lo que el olor a la flor: una extensión material de sus límites físicos. Vivir apropiadamente la perspectiva de nuestra especie tiene por lo tanto mucho que ver con el uso que hagamos de nuestro cuerpo lingüístico.

En el caso de los seres humanos existe no obstante una modificación constante del “cuerpo-perspectiva” que nuestra especie ha heredado de la evolución. Tal cambio vendría a ser causado por las diferentes disposiciones sociales que determinan exteriormente sus posibilidades. Zhong Mengual habla en este punto de “cuerpo asignado⁶⁰” para referir las alteraciones sufridas por aquellos “cuerpos-perspectiva” que sometidos a las convenciones ya no desarrollan sus potencialidades. Cuando esto sucede, cuando “cuerpo-perspectiva” y “cuerpo asignado” combaten en el mismo individuo, puede ocurrir que la desventaja del primero redunde en un “esquema corporal atrofiado⁶¹”. Esta definición quiere decir que el individuo vive su cuerpo primero como límite, en lugar de explorar sus potencialidades. Contra esta deficiencia provocada por el control de la razón (gubernamental, económica), Zhong Mengual refrenda que “les limites factuelles de notre corps [sont] *ce que notre corps se représente comme incapable de faire*⁶²”.

Es así como llegamos hasta el devenir animal de la voz de Olga Orozco, hasta las diferentes perspectivas corporales que ese devenir adopta a lo largo de su obra. Para una voz que, como hemos visto en el repaso a la bibliografía académica, constantemente ha sido “asignada” por la tradición normativa a su lugar de “cuerpo caído”, de “cuerpo separado”, de “cuerpo maltrecho”; para una voz que no podía, bajo ningún aspecto, forjar una alternativa al desaparecido sentido metafísico; para una voz que lamentaba, lloraba, se compungía de ser tan poca cosa, ¿qué sentido tendría apropiarse la perspectiva de un anfibio, de una araña o de una víbora?; ¿qué licencias o qué libertades ofrecerían esas perspectivas si, dejando por una vez de lado los impedimentos y los castigos (moralizantes), la culpa y el llanto (misérrimos), fuesen adoptadas lingüísticamente?

c) *Cuerpos-perspectiva*

Adoptar la pista de uno de estos animales es mucho más que una simple resta o disminución facultativa. Supone contemplar el medio bajo la lupa de las “atracciones” o “invitaciones” específicas que ese medio posee para tal cuerpo. Consiste en desplegar una perspectiva sobre el

⁶⁰ *Ídem*, p. 117.

⁶¹ *Ídem*, p. 117.

⁶² *Ídem*, p. 117.

entorno en la que se retienen ciertos relieves, ciertas fallas, o los peligros situados a lo largo y ancho de tal espacio. Se trata en definitiva de aislar los puntos que facilitan la relación entre dicho individuo y su medio. Así, por ejemplo, si nos incorporásemos la perspectiva de un león, estos puntos serían tal vez el árbol umbrío, la presa dispuesta o el agua refrigerante; si un mosquito, el légamo húmedo; si una garrapata, la carne animal. Todas estas acciones, que para el teórico del perspectivismo antropológico Eduardo Viveiros de Castro “activa[n] en uno mismo los poderes de un cuerpo diferente⁶³”, sirven para tejer una relación con el medio que para el ser humano, encerrado en su solo cuerpo, permanece insospechada.

Así pues, imaginemos por un instante el ejemplo del anfibio al que aludía el poema “El revés de la trama”: ¿qué perspectiva particular incorpora la voz anfibia de Olga Orozco respecto del medio? Aunque explorar en toda su riqueza esas posibilidades exige una ambición de la que distan mucho estas páginas, pues requiere del manejo teórico de conceptos provenientes de las ciencias naturales y medioambientales, con un objetivo más humilde diremos que el anfibio llama la atención, en primer lugar, por su *versatilidad*. Con repasar un diccionario comprobaremos que tal propiedad queda recogida ya en el origen etimológico de la forma que los identifica: “anfibio” proviene del término griego “amphibia”, unión de ἀμφί ('ambos') y βίος (vida) que significa por lo tanto “ambas vidas” o “en ambos medios”. Su origen etimológico hace así referencia a la facultad de esa clase animal para evolucionar tanto en el ámbito marino como en el terrestre. En relación con esta *naturaleza ambivalente*, una breve consulta al diccionario enseguida nos informa de que los anfibios destacan por *modificarse morfológicamente* en el tránsito de la fase larvaria al estado adulto. Mientras en la primera los anfibios respiran branquialmente —de donde su familiaridad con el mundo acuático—, en la segunda desarrollan una respiración pulmonar similar a la humana —de donde su costumbre terrestre—. Al parecer, del grupo de los vertebrados solamente entre los anfibios ocurre una transformación de este tipo, denominada por la ciencia “metamorfosis”. Por otro lado, conforme a su versatilidad, los anfibios presentan en la actualidad una distribución *cosmopolita*, ya que existen ejemplares de este tipo en prácticamente todo el mundo. Solo algunas regiones particularmente hostiles a la vida, como las zonas polares y las desérticas, han quedado libres de la presencia de anfibios. Por último, la *intersección* de los grupos de anfibios parece cumplir un *rol ecológico* vital al asegurar el *transporte de energía* desde el medio acuático al terrestre, entre otras cosas, sirviendo de *nexo* en la cadena trófica entre los animales marinos y los terrestres.

⁶³ Citado en Estelle Zhong Mengual. *Ídem*, p. 129. Para una referencia completa de la cita ver Eduardo Viveiros de Castro. *Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere. Four Lectures Given in the Department of Social Anthropology*. Cambridge: HAU Books, 2012.

Después de esta reducidísima entrada taxonómica que solo pretendía hacer visible una mínima serie de rasgos, a sabiendas de que son muchos más los no apuntados y si apartamos por un instante la obsesiva voluntad idealista de aplastar la presencia animal, tratemos de pensar lo siguiente: ¿qué visualiza exactamente una mirada anfibia de la voz de Olga Orozco? Como el animal (o la planta), el devenir anfibio de la voz Olga Orozco le autoriza a moverse libremente, fuera de las zonas que le han sido habitualmente asignadas, en un espacio transfronterizo. La voz-anfibio de Olga Orozco se traslada así “dificultosamente” (v. 3) desde la actualidad consciente del mundo terrestre, de la letra y el nombre —el envés de la trama—, hasta la virtualidad informe del mundo marino, del silencio y del inconsciente —su revés—. Como aquellos, la voz anfibia de Olga Orozco se interna en los abismos de la ontogénesis o de la prehistoria del ser y desde allí describe las fases de su des-variante evolución (v. 2): las sucesivas di-vergencias que van desde su estado larvario, en el que no eran más que una posibilidad del devenir, hasta su estado adulto, en el que aparecen ya consagrados como sustancias reconocibles.

Para participar de la primera, y puesto que se halla en un espacio subacuático —el lugar vertiginoso de las mutaciones virtuales—, la voz anfibia de Olga Orozco debe implementar una particular respiración branquial que consiste en no ser más que aliento, soplo o apertura sin consistencia todavía: porque como el anfibio, la voz de Olga Orozco puede adoptar la forma de un cuerpo sin órganos, un cuerpo membranoso, que nada entre las corrientes del devenir no sido. Para participar de la segunda, y dado que se halla en un espacio terrestre —el lugar donde la noche termina y el cielo se ha hecho visible— la voz anfibia de Olga Orozco asume un cuerpo material y pulmonar que se fundamenta en el “alimento” (v. 3) cazado en su sondeo de los fondos. Al igual que los anfibios, la voz de Olga Orozco, universal, circula por todas las variaciones climáticas de la cronotopía —desde San Juan de la Cruz hasta T.S. Eliot; desde la Patagonia hasta Sicilia— haciendo de ellas, cueste lo que cueste, un sitio para morar. Por todo ello, y del mismo modo que los anfibios, la voz de Olga Orozco realiza una función ecológica pues traslada la energía que “absorb[e]” (v. 3) desde las zonas invisibles de la medialidad hasta sus fragmentos visibles, garantizando como buenamente puede “con [su] propio pan” (v. 3) o cuerpo individual la continuación de la cadena evolutiva⁶⁴. La voz de Olga Orozco está, pues, como el anfibio, en medio de ambos lados, obstaculizando corporalmente la segmentación binaria del medio. Y dada la tendencia uniformizante de la razón totalitaria, nos congratulamos de que en el medio existan cuerpos anfibios o *interseccionales* para torpedear su empresa catalogadora.

⁶⁴ Se vio en nuestro comentario del poema “Punto de referencia”, solamente el cuerpo individual faculta para la reconstrucción del medio, de modo que sin cuerpo no hay experiencia del medio, pues el medio es la suma de los fragmentos proyectados en el individuo corporal.

Alcanzado este punto se va haciendo evidente que sería equivocado minimizar la presencia animal en una obra remitiéndola a una función simbólica (como si existiera un escalafón del ser o una jerarquía celestial que el ser humano presidiese). En una *operación de fundamentación*, como es la que nos ocupa, incorporarse una perspectiva animal no traduce en ningún caso una negatividad, ni de-grada al individuo que es capaz de apropiársela apasionadamente con la singularidad de su lingüística potencia corporal. Los otros cuerpos animales con los que puede vestirse, si así lo desea, el animal que posee el lenguaje, no son ni un límite ni una condena, sino otras maneras de enriquecer la potencia propia con vistas a la modulación. Porque al asumir las potencias corporales de los otros individuos, el ser humano, gracias a la vocación que le determina como especie, aprende a observar con mayor densidad el medio, descubriendo en él “invitaciones” que permanecían desapercibidas. Por todas partes, tiende su mano el medio al animal hablante y le llama para que participe de su adecuación. Cuánto más habitable pues sería el medio, si haciendo honor a nuestra potencia, supiésemos asumir otras perspectivas que son, por cierto, la mirada con la que el medio se mira a través de nosotros.

Vayamos a otro ejemplo: un poema posterior titulado “Escena de caza⁶⁵”, perteneciente a *En el revés del cielo*, en donde la *ekphrasis* de ascendencia barroca remite al problema de la continuidad ontogénica del ser, al desaforado avance por el que el ser se cobra la vida de los individuos:

Vestido de maltrecho animal mi porvenir
se oculta en la espesura con un salto de liebre perseguida por viles cazadores
hasta la otra orilla del tapiz.

“Escena de caza” (v. 1-3)

Pues bien, en relación a ese mismo conflicto que el animal anfibio resolvía con su ambivalencia, vuelven a presentarse otros devenires animales. El primero es el devenir-liebre, animal en el que encarna el morar entre amenazas de una voz poética cuyo “porvenir” (v. 1) se encuentra en constante huida, asediado por “viles cazadores” (v. 2) que apremian su carrera y la llevan a extremar su alejamiento (v. 1-2). Debido a su persecución, el porvenir de la voz tiene que internarse, como la “liebre” (v. 2), en una “espesura” que queda excluida de la superficie conocida (v. 3).

Si evitamos valoraciones simbólicas que dicen lo que no es él⁶⁶ y nos preguntamos qué sentidos positivos puede aportar al poema adoptar la perspectiva corporal de este animal, hemos de saber

⁶⁵ Olga Orozco. “Escena de caza”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 343-344.

⁶⁶ Un rápido paseo por el *Diccionario* de Juan Eduardo Cirlot permite aprehender de qué manera la vida animal fue sacrificada por el pensamiento humano. Así también la liebre, víctima que aquí sirvió de imagen al demiurgo, allá a la procreación y acullá a la lujuria. Ver Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997, p. 284.

que la liebre se ha *especializado* a lo largo de su evolución para escapar a sus eventuales depredadores. Para ello, la liebre ha *hiperdesarrollado* los sentidos del oído, del olfato y de la vista. No menos importante, tanto la longitud de su pelaje como su color varían en cada individuo en función de los climas y los territorios, pero siempre teniendo como objetivo el camuflaje. Además, puede correr a velocidades inalcanzables para otras especies y está *biológicamente equipada* para confundir a sus agresores haciendo rodeos y cambios de sentido aleatorios.

Una vez dicho esto, ¿qué nos permite establecer el devenir-liebre del “porvenir” al que acompaña? La liebre *dice*, y lo hace *material y positivamente*, sin remitir a mortales ideas ausentes, una facultad adoptada por ese porvenir: su esencial capacidad para sustraerse allí donde el ser humano lo busca. Efectivamente, mientras que la voz humana, en la actualidad de su presencia a sí, no puede sustraerse y siempre es vista y expuesta a su propio arrojo; el “porvenir”, o lo que aún no ha llegado a ser, se retira en la “espesura” sin forma, en lo irreconocible de lo no sido todavía, ubicándose por ello siempre más allá, fuera del alcance de lo que le va (vocálicamente) a la zaga. Con un ritmo que no cesa, saltando (v. 2) velozmente de accidente en accidente, el porvenir es aquello que nunca termina de cumplirse. Desde la otra vertiente del ser, la punta de la flecha que es el porvenir no culmina jamás en un ente: como la liebre, despunta en el horizonte del paisaje tras haber burlado al individuo que quisiera capturarlo. De ahí que su “vestido” (v. 1) o representación sea indefectiblemente un atavío “maltrecho” (v. 1), cosido y repujado con la imposible previsión de sus avatares.

Sin perder de vista lo que nos ha traído hasta aquí, deberíamos pararnos a meditar sobre lo siguiente: ¿habría sido posible para la voz *ad-mirar* la manera en que se zafa el porvenir de no haber adoptado la perspectiva de la liebre?, ¿hubiera podido la voz, sin asumir ese devenir animal, sentir corporalmente la velocidad que imprime el porvenir a su carrera, su taimada acción de camuflaje o los rodeos imprevisibles con los que anula cualquier anticipación de su rastro?, ¿es potencialmente realizable, para el cuerpo del animal humano, aquel cuyo singular diferencial es el lenguaje, una experiencia del medio bajo los parámetros de la velocidad, del camuflaje y del rodeo?

Pensamos que no, a menos que con el apéndice corporal que lo diferencia de los otros animales, el animal humano se incorpore su devenir-liebre. Entonces, convirtiéndose lingüísticamente en otro animal, el animal humano podrá experimentar con más intensidad el medio en el que mora, pues habrá incorporado a su vivencia del mismo las invitaciones que éste lanza a la liebre para desarrollar sus facultades biológicas de velocidad, rodeo y camuflaje. Y nada de esto será negativo, nada de esto rebajará la humanidad de aquel individuo que, habiéndose servido de su potencia lingüística, deviniese una liebre; al contrario, haciendo el uso que a su potencia más le conviene, a saber, *la incorporación*, el animal humano habrá sido, sin subterfugios ni fantasías simbólicas, infinita

y potencialmente él mismo; en su grado más alto, pues lo que a este le cabe, dada su naturaleza lingüística, es la apropiación.

En el mismo poema encontraremos un ejemplo irrefutable a este propósito. Se trata del devenir-rata de la voz de Olga Orozco, perspectiva incorporada para completar una de las más emocionantes modulaciones que recoge su obra:

Cuántos nobles destinos inmolados al dios de la pezuña hendida
o al alto, al serenísimo, el que ajusta su vuelo como el lazo del estrangulador!
¡Ah, mi breve, abstraído, impostergable porvenir!
No harás retroceder al enemigo mostrándole los dientes;
ni siquiera podrías domesticar la fronda en nombre del perdón,
ni aunque fueras el ciervo espectral de San Huberto irradiando el milagro.
Entonces no hay salida bajo ninguna piel.
Habrá que resistir hasta que pase la inflamada codicia;
habrá que despistar al rastreador simulando un camino que no vuelve,
o nadie, o el desplomado cielo,
o toda la soledad agazapada contra el árido fondo de un vacío sin fin
en el que se consume en viento y humo mi pálido destino.
Poco hay para roer,
como no sean las bayas desechadas por las ratas del último saqueo,
raspaduras de espléndidas visiones en las que naces rey,
huesos de fiebres y de idolatrías.
No importa: haremos tiempo con astillas y plumas de los lentos,
lentísimos crepúsculos;
con algún agujero de la trama haremos un lugar para sobrevivir,
un hueco disimulado en la hojarasca, mientras urde la salvación mi cándido futuro.

“Escena de caza” (v. 4-23)

En “Escena de caza”, la voz de Olga Orozco asume su devenir-rata después de ser testigo de los destrozos provocados por la naturaleza dionisiaca del ser: “cuántos nobles destinos inmolados al dios de la pezuña hendida” (v. 4), se queja. De esa lección, la voz poética conoce las consecuencias; mas en lugar de apartarlas, modela con ellas su fundamentación. Y puesto que cuando cincela, su decir también marca enseñanzas, la voz graba en su epigrama: “Entonces no hay salida bajo ninguna piel” (v. 10). El ser corre hacia la muerte; ser es *desaparecer*. Por lo tanto, como ninguna idealidad pudiera resguardar las formas, y dado que en el espectáculo de la ontogénesis todo es cruenta cacería, ¿qué alternativas beneficiosas pudiera sospechar esta voz en la rata para que así se apropie su devenir? Escúchese el poema sin obviar que esta voz está forjada en la más absoluta *inteligencia* de su medio y sabe, como ninguna, garantizarse astutamente su resguardo y “sobrevivir” (v. 22).

Para sentir lo que está en juego en este poema es imprescindible que la voz del lector adopte la perspectiva de la rata. De otro modo, escaparía a su lectura toda una gama de matices. Pero

apoderarse el devenir de la rata no es simplemente aventurarse en algunos tópicos que oscurecen la reputación de este animal, sino adentrarse enteramente en el impresionante caudal de aquellas capacidades que hacen de la rata un animal *abonado a la vida*. Ha de tenerse en cuenta entonces que la historia evolutiva de esta especie ha hecho de sus individuos seres muy hábiles y asombrosamente preparados para la adaptación. Las ratas son ágiles, trepan, saben orientarse en la oscuridad y combinan gestos para atravesar cualquier tipo de superficie, siendo aptas para nadar, saltar y cavar. Además de presentar un impresionante desarrollo cognitivo, por el que son capaces de coordinar sus movimientos y salvaguardar preciadamente sus tesoros, las ratas pueden soportar temperaturas extremas y comen de todo, aun los miembros en putrefacción. Sin extendernos en su fecundidad, interesaría enormemente a la fundamentación vocálica del lector conocer además este dato: que las ratas pueden roer y perforar numerosos materiales, desde la madera hasta el plomo. Por todo ello, las ratas se encuentran presentes en todo tipo de climas y principalmente en las zonas habitadas por el ser humano, quien a pesar de su ensañamiento nunca pudo vencer a este animal.

El lector nos perdonará si detenemos aquí el apunte zoológico. Creemos que esta exposición es suficiente para merecer al menos la siguiente reflexión: ¿podemos considerar como negativo, a tenor de lo dicho, el devenir-rata de la voz de Olga Orozco? ¿Y cómo podría vivir positivamente esta voz sin devenir rata, cuando las mismísimas ratas no encuentran alimento en el medio en el que ella habita? ¿Pudiera esta voz, siendo solamente humana, nada más que humana, “roer” su alimento cuando “poco hay”, cuando no quedan más que “raspaduras y huesos” (v. 16-19)?

Precisamente porque el cuerpo humano de la voz no puede eso, pero sí admite la apropiación de lo que no es él, la voz de Olga Orozco adopta con su lingüística potencia corporal la perspectiva de la rata y comienza a roer enfebrecida, con todas las facultades de aquel animal a su disposición. Imagine el lector entonces, ahora que ya conoce las aptitudes del roedor, con qué diligencia, afinada por millones de años de evolución, deglutirá la voz de Olga Orozco los despojos que le salen al paso. Incorporándose el devenir de la rata, la voz de Olga Orozco sabe roer las “astillas” y las “plumas” dejadas por la tradición de un medio “crepuscular” (v. 20-21); sabe también escarbar “agujeros” (v. 22) donde guarecerse de los peligros; sabe, finalmente, habitar como le cabe a la rata, contra cualquier oposición, bajo cualquier condición. Porque las ratas son *sobrevivientes*.

Por esa misma razón, a la voz “no [le] importa” (v. 20) —y nótese que su afirmación es rotunda— cuán inhabitable, seco o estéril, acabe por ser ese medio. Ella confía en sobrevivir porque, como la rata, es capaz de *convertir* la ruina en alimento. Como la rata, ella puede asimismo arreglar, pase lo que pase, su relación con lo otro. En la perspectiva de la rata el medio no es ni un enemigo, ni una barrera, mucho menos un decorado: el medio, con sus desechos, ofrece la posibilidad material de continuación, de permanencia. En ese medio, la rata sabe “hacer tiempo”

con los individuos que se descomponen, que son olvidados o que simplemente mueren (v. 20); hacer tiempo quiere decir: prolongar la vida, proseguir la senda del ser, trabajar por el sostenimiento del medio y de la especie. Así también obra la voz de Olga Orozco, quien en su devenir-rata hace tiempo con las ruinas “crepusculares” del mundo, del lenguaje y de la tradición.

Así pues, una perspectiva medioambiental o ecológica como la que defiende el ensayo de Estelle Zhong Mengual permite analizar las formas visibles del mundo viviente que aparecen en los poemas de Olga Orozco como formas que, para decirlo con la estudiosa, “encapsulan” tiempo evolutivo o historicidad. Porque mediante la aparición de estos seres animales o vegetales, el poema orozquiano ilustra la emergencia de un lento diálogo individuante con el medio. Así, por ejemplo, la voz-rata que roe, raspa o agujerea los signos lingüísticos indica con esos gestos las condiciones ecológicas que han modelado su devenir durante larguísimos periodos de tiempo. Nada es arbitrario en los movimientos de esa rata: ni su manera de desechar el alimento inútil, ni su atención para escrutar los restos interesantes, ni su evaluación de las resistencias; cada uno de sus actos son como la huella, visibilizada por el poema, de dimensiones mucho más profundas y ocultas: ecológicas, etiológicas y evolutivas. De modo que la forma visible en el poema, la rata devenida, no es más que el fruto presente de una adecuación inmemorial con el entorno que en ella se presentifica. Esa rata es el tiempo hecho y reconcentrado en ella, los millones de años sedimentados por la evolución.

Zhong Mengual utiliza el concepto de “tejido ecológico” para identificar esta hiperacumulación de tiempo evolutivo en una sola forma corporal⁶⁷. Aquello que un cuerpo viviente expresa es justamente esta aglomeración significativa que se lee desplegada en él sin necesidad de un complemento simbólico. En el cuerpo-anfibio o en el cuerpo-rata aparece positivamente significado lo que la autora denomina un “hiperpresente”, es decir, un tiempo en el que todos los pasados del viviente se concatenan. Al restituir ese cuerpo, el poema restituye también, en un palimpsesto, toda la dinámica que hizo que ese cuerpo fuera posible, ya que como sostiene Zhong Mengual, el presente de un individuo no es más que un sedimento temporal del pasado viviente de un ecosistema, esto es, su historia ecológica⁶⁸.

4. Telones, doseles, membranas

La restauración del *continuum* carnal de la medialidad no termina con la ascunción, por parte de la voz de Olga Orozco, de esos devenires animales. La entrada natural de Zhong Mengual nos brinda

⁶⁷ Estelle Zhong Mengual. *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant. Op. cit.*, p. 147.

⁶⁸ *Ídem*, p. 161-162.

la oportunidad de trasladarnos hacia otro texto de *Mutaciones de la realidad* en el que se formaliza el necesario cuidado de la relación medio-individuo, luego de que la muralla metafísica que impedía el mutuo contacto se derrumbara. El poema se titula “Rehenes de otro mundo⁶⁹” y tiene por dedicatarios a Vincent Van Gogh, Antonin Artaud y Jacobo Fijman. Alrededor de la obra y vida de esas figuras tutelares la vocalización orozquiana va a fraguar un nuevo sentido vinculado a la regulación de la medialidad. Así pues, para continuar ilustrando los desarrollos del ideologema de la piel en la poesía de Olga Orozco querríamos dirigir la mirada hacia ese lugar:

Era un pacto firmado con la sangre de cada pesadilla,
una simulación de durmientes que roen el peligro en un hueso de insomnio.
Prohibido ir más allá.
Sólo el santo tenía la consigna para el túnel y el vuelo.
Los otros la mordaza, las vendas y el castigo.
Entonces había que acatar a los guardianes desde el fondo del foso.
Había que aceptar las plantaciones que se pierden de vista al borde de los pies.
Había que palpar a ciegas las murallas que separan al huésped y al perseguidor.
Era la ley del juego en el salón cerrado:
las apuestas a medias hasta perder la llave
y unas puertas que se abren cuando ruedan los últimos dados de la muerte.

“Rehenes de otro mundo” (v. 1-11)

“Rehenes de otro mundo” (29 versos heterométricos) principia enumerando las “prohibi[ciones]” (v. 3) establecidas por lo que venimos denominando, a la luz de la filosofía nietzscheana, el mundo de la *ratio*: sus métodos, sus doctrinas, sus “acata[mientos]” (v. 6). La voz poética define la reglamentación impuesta por el lenguaje y los usos racionales como “la ley del juego en el salón cerrado” (v. 9) en tanto que, forjado en la limitación de lo fenomenológico, ese medio es un lugar sin apertura ni profundidad: liso como una extensión dominada por la explotación técnica. En ese ámbito, el “más allá” supraformal está vetado (v. 3); solo el “santo” tiene “la consigna para el túnel y el vuelo”, pues dispone del salvoconducto que procura la ortodoxia religiosa (v. 4). El afuera, en el mundo de la *ratio*, pertenece a la divinidad; quien cree y explora las vías de dios puede salir, respetando los senderos de la fe dictada.

Para los demás, en cambio, solo queda respetar los preceptos que niegan la vigencia de lo afectivo —“había que” (v. 6-8)— y aguardar ante “unas puertas que se abren cuando ruedan los últimos dados de la muerte” (v. 11). Van Gogh, Artaud y Fijman desenmascararon ese mundo de la *ratio*, pues hicieron, como propone el comentario crítico de María Elena Legaz, caso omiso de

⁶⁹ Olga Orozco. “Rehenes de otro mundo”. *Mutaciones de la realidad*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 232-233.

las prohibiciones y arrasaron “con todo lo que se oponía a su paso para avanzar en un espacio extremo⁷⁰”. La conjunción que introduce el siguiente verso subraya ese instante inmediatamente posterior en el que los tres artistas derribaron con su gesto todo el escenario de la representación:

Y ellos se adelantaron de un salto hasta el final,
con sus altas coronas.
Quemaron los telones,
arrancaron de cuajo los árboles del bosque,
rompieron hasta el fondo las membranas para poder pasar.
Fue una chispa sagrada en el infierno,
la ráfaga de un cielo sepultado en la arena,
la cabeza de un dios que cae dando tumbos entre un rayo y el trueno.

“Rehenes de otro mundo” (v. 12-19)

Van Gogh, Artaud y Fijman estaban facultados de una visión interior desbordante y atisbaban continuidades carnales allí donde la razón entreveía cortes o vacíos. Consecuentemente, como su mirada penetraba una unidad pática y observaba perpleja la impostura de la segmentación lógica, Van Gogh, Artaud y Fijman arrojaron al suelo uno a uno los antiguos ídolos: “quemaron los telones” (v. 14), “arrancaron de cuajo los árboles del bosque” (v. 15) y “rompieron hasta el fondo las membranas” (v. 16) que separaban a la especie humana de su fundamento. De ese modo despertaron el “infierno” dionisiaco y descerrajaron de un golpe genial la fortaleza “sagrada” (v. 17). Su gesto efectivamente hizo brotar “la chispa” o “la ráfaga” de un ser liberado de mediaciones embusteras (v. 16-19). Van Gogh, Artaud y Fijman recuperaron con un acto genial el “cielo”, o la zona de la virtualidad afectiva, hundida por la ciencia decimonónica bajo “la arena” (v. 18) de un materialismo que elevaba a nueva religión la realidad apariencial. Al despertar del ruido, empero, con el decorado de la función arruinado, “no hubo más” (v. 20):

Y después no hubo más.
Nada más que las llamas, el polvo y el estruendo,
iguales para siempre, cada vez.

“Rehenes de otro mundo” (v. 20-22)

Nada salvo los restos de la destrucción: un paisaje tras la batalla, un desierto estéril, un páramo quemado. Van Gogh, Artaud y Fijman, sintiendo en su corazón el desarreglo del lenguaje instituido, habían erradicado las formas; todas las formas. Mas, dado que las formas eran el lugar donde el ser

⁷⁰ María Elena Legaz. “Momentos de la elegía”. In *Los juegos de espejos: poética y subjetividad en Olga Orozco*. Op. cit., p. 247.

humano pensaba el ser de alguna *manera*; obrando de tal suerte, Van Gogh, Artaud y Fijman, barridos ya por lo informe, no cosecharon sino “llamas”, “polvo” y “estruendo” (v. 21), escombros de la matriz —*Physis*— que desnuda se desangraba “igua[l] para siempre, cada vez” (v. 22).

a) *Mediación arrasada*

Fuera del lenguaje de las formas —tan desacertadas y humanas— no existió para los artistas posibilidad de crear variación; ni tiempo, ni historia, ni tradición. Las formas crean el tiempo, la historia y la tradición; ya que la actualización del lenguaje determina la individuación del ser carnal. Y solamente con las formas heredadas de la tradición un nuevo sujeto es susceptible de incidir críticamente sobre el tiempo ya sido y sobre el tiempo por venir, dando lugar a un corte epocal y a la producción de historicidad. Eso es lo que llevó a Nietzsche a considerar que Dionisos necesitaba un enunciador: en cuanto que el caos es aquello que no tiene aspecto histórico antes de cualquier actividad de figuración, el caos alaba la facticidad humana para procurarse un rostro: “Si toutes les parties de l’anneau étaient coprésentes dans le même chaos”, previene Stiegler relejendo a Nietzsche, “si l’anneau n’était pas constitué d’un avenir qui diffère du passé et d’un passé qui diffère de l’avenir, le cercle ne pourrait pas se déployer comme un ‘morceau’⁷¹”. Nada nuevo puede advenir ni suceder allí donde no existen las formas. Aquello que rompe con el eterno retorno de lo mismo es una diferencia formal. Esa diferencia se actualiza en el momento en que un enunciador hace un uso individual y apropiado de las formas disponibles: “seul un Je individué, situé sur un point du cercle, [peut] maintenir la différence entre le passé et l’avenir, et éventuellement la faire, en ouvrant une nouvelle époque⁷²”.

En definitiva, una forma vale por un árbol; “árboles” son las formas y el “bosque” de formas que aquellos arrancaron era el conjunto tradicional de objetos, símbolos o ficciones que daban cuenta histórica del ser. Pero nada de eso sobrevivió al gesto airado de los tres artistas. Tal y como demuestran los versos posteriores, el poema suscribe la intuición nietzscheana cuando afirma que, allende los límites formales, Van Gogh, Artaud y Fijman solamente encontraron “eternidad” (v. 23), esto es, la exterioridad impertérrita del fondo olvidado e inconsciente:

Pero esa misma mano mordida por la trampa rozó la eternidad,
esa misma pupila trizada por la luz fue un fragmento del sol,
esas sílabas rotas en la boca fueron por un instante la palabra.

“Rehenes de otro mundo” (v. 23-25)

⁷¹ Barbara Stiegler. *Nietzsche et la critique de la chair*, Op. cit., p. 172-173.

⁷² *Ídem*, p. 172-173.

Estos versos no pueden valorarse descuidando su tensión dialéctica, pues son a la vez crítica severa y alabanza emocionada⁷³. En ellos, la osadía deconstructiva de los artistas —alabanza— se ve ensombrecida por el regreso reconstructivo que no fue —crítica—, porque ya la “mano” creadora, la “pupila” visionaria y la “boca” desafiante de los tres dedicatarios habían sido “mordidas por la trampa” (v. 23). Van Gogh, Artaud y Fijman, dando crédito a la promesa de un solaz para la naturaleza escindida del ser humano, habían caído en *el engaño de la brecha*. Si al introducirse en ese cisma abierto ante sus ojos ciertamente “roz[aron]” el lugar “eter[no]” de la revelación óptica (v. 23) —eterna es aquí la infinita posibilidad de la donación—; inmediatamente después Van Gogh, Artaud y Fijman sucumbieron, “triza[dos]” (v. 24) y “rot[os]” (v. 25), en el fragor de la negación. Sedientos de verdad y de ser, reclamados por el espejismo de lo Uno, Van Gogh, Artaud y Fijman fueron entonces “rehenes de otro mundo” y sin saber ardían —Phaeton o Elías— en una luz indomeñable.

En conversación con Jacobo Sefamí, Olga Orozco, la autora, lamentaba el regreso faltado de los tres: “Yo tengo un poema a ellos, que los exalta no por haber sido locos, porque eso me parece una desdicha, me parece que hubieran hecho mejor si hubieran estado sanos. Pero exalta el momento en que tocaron la revelación y tal vez eso los trastornó⁷⁴”. Nótese que esa confesión reproduce estructuralmente la corrección dialéctica del texto poético. El empleo de la conjunción adversativa permite a Orozco “exaltar” a los tres dedicatarios, al tiempo que endereza su error histórico cuando hace ver que “hubieran hecho mejor si”. Por ello, el sitio de la brecha en el que se hallaban los tres artistas merece ya siempre una crítica ambivalente. *Negativamente*, porque el instante crítico de la brecha marca la meta culminante del lenguaje, cuando en su trayecto memorial accede al territorio de lo impropio en el que muere la individuación. *Positivamente*, pues el instante crítico de la brecha, de donde brota instantáneamente “la palabra” (v. 25), expone a la luz del día el yacimiento genésico de la voz, ofreciendo una oportunidad para el retorno y la reconstrucción.

Pero repetimos, ellos no volvieron: ni Van Gogh, ni Artaud ni Fijman supieron subvertir el camino erróneo del animal hablante:

Ellos eran rehenes de otro mundo, como el carro de Elías.
Pero estaban aquí,

⁷³ Es lo que han hecho todas aquellas lecturas idealistas que, como decíamos en nuestra introducción, aplauden el malditismo —inoperante— y cultivan la individualidad visionaria del artista mientras se complacen en un pesimismo desmoralizador.

⁷⁴ Jacobo Sefamí. *De la imaginación poética, Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozer*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1996, p. 131.

cayendo,
desasidos.

“Rehenes de otro mundo” (v. 26-29)

Absorbidos en aquel extremo, Van Gogh, Artaud y Fijman no sabían —quizás era muy pronto— que el ser humano habita en su “aquí” (v. 27), que el ser humano es su modo de *estar-en-el-mundo*, su negatividad y su muerte corporales. Quizás lo habían olvidado, encendidos de deseo. Por eso caían “desasidos” (v. 29), y podríamos decir, sin una cuerda que, anudando forma y contenido, ser y lenguaje, para ellos se había desatado doblemente. *Primero*, Van Gogh, Artaud y Fijman “estaban” —la estasis de ese verbo pesa como una losa— “desasidos” porque desconocían el aquí en el cual se experimenta la apertura y la condicionalidad para la muerte, auténtica naturaleza humana del ser. Van Gogh, Artaud y Fijman “estaban” en su ser sin tenerse en él absolutamente: sueltos, jamás absueltos. *Segundo*, Van Gogh, Artaud y Fijman “estaban desasidos” porque, habiendo destruido todas las formas de fundamentación —entre las cuales, el lenguaje—, quedaban ya siempre condenados a no poder sujetarse. Su locura, entonces, debe ser acercada desde la falta de un lenguaje propio; la carencia de una palabra que posibilitara su emergencia en tanto que verdaderos sujetos.

b) La sogá

Para la completa inteligencia de lo que significa el desasimiento de los tres artistas merece la pena trasladarse temporalmente hasta “Remo contra la noche⁷⁵”. Esa cala de las *Mutaciones*, una de las paradas principales en lo que hace a la reflexión orozquiana del lenguaje como negatividad abierta a la muerte, distribuye en 66 versos heterométricos una estructura dialógica participada por cuatro actantes: la voz poética, el ser, la vida y la muerte; todos detrás de sus respectivas máscaras alegóricas:

Apaga ya la luz de ese cuchillo, madrastra de las sombras.
No necesito luces para mirar en el abismo de mi sangre,
en el naufragio de mi raza.
Apágala, te digo;
apágala contra tu propia cara con este soplo frío con que vuela mi madre.
Y tú, criatura ciega, no dejes escapar la sogá que nos lleva.

Yo remonto la noche junto a ti.
Voy remando contigo desde tu nacimiento

⁷⁵ Olga Orozco. “Remo contra la noche” *Mutaciones de la realidad*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 228-230.

con un fardo de espinas y esta campana inútil en las manos.

“Remo contra la noche”, (v. 1-9)

El título reanuda con el tópico de la vida como navegación, cuya tradición tiene una larga andadura poética. En la literatura hispana, fue Jorge Manrique quien hizo del itinerario marino *un lugar común* con las *coplas* a la muerte de su padre. Decidida a ensanchar el cerco de ese espacio compartido de la tradición, Olga Orozco traslada el *memento mori* de Manrique —un *planto* por el acabamiento físico que todavía no implica al lenguaje— hacia las orillas donde se mira la subjetividad moderna. Porque al borde del mar orozquiano, además de carnal, la exposición a la finitud es vivida y anticipada ya en la palabra propia, la cual, ab-suelta de todo soporte metafísico, está angustiosamente ofuscada en estabilizar, a pesar de la tormenta, su propio fundamento. Remando a través del habla, pues, articulando la escritura, la voz de Olga Orozco navegaría la extrema alteridad; con su remo —la fonación—, modularía el movimiento y determinaría su orientación.

De cara a justificar nuestra precedente argumentación, lo que nos interesará resaltar de ese texto es la imagen central de la “soga” (v. 6), elemento que protege a la parte actual del poema —la voz— de la disociación con su vertiente virtual —el ser—. Creemos que la posibilidad de *asirse* y devenir un sujeto, para el animal humano, dependería del tratamiento que su voz reserve a esa sogas. Gracias al vínculo que propone la sogas, “Remo contra la noche” encarnaría morfológicamente un espacio lingüístico en el que se sujeta la comunidad entre los polos alejados del ser y de la voz. Allí, mientras que ser y voz basculan en el oleaje de dos fuerzas en disputa —la disolvente mortal; la vital constituyente—, la sogas los mantiene embalsados y a salvo de perderse.

Con la sogas del lenguaje voz y ser sueldan su fraternidad en medio de la “noche” (v. 7). Expuesta a lo abierto discurre la voz, y peregrina, sumida en la más absoluta de las extrañezas. De ahí que con tanto ardor agarre su sustento, pues para no extraviarse, la palabra debe permanecer apegada al ser “desde [su] nacimiento” (v. 8). Asistir al nacimiento del ser, no obstante, no dice la anterioridad de la voz, sino más bien su mutua llegada, su común donación en la palabra: la voz aparece con el alborear del ser. Ambos, voz y ser, se manifiestan juntos.

En *De camino al habla*, Martin Heidegger también emparentaba ese viaje con una peregrinación. En efecto, el hablante heideggeriano era “un peregrino” que partía al encuentro de lo que llama, es decir, de lo sagrado. Para Heidegger, esta salida era, sobre todo, un regreso, pues el peregrino era aquel que, recogiendo el mensaje de lo que permanece, caminaba para retornar a su morada. Y esa marcha, en el pensamiento del filósofo, se aparentaba al declinar. La salida es un declinar que

culmina en el contacto y en la fusión con lo que permanece: “A quoi ce qui est étranger peut-il être appelé?”, se pregunta Heidegger: “Au déclin⁷⁶”.

Como lo que permanece es el afecto o la virtualidad aspectual, la voz de “Remo contra la noche” declina en el ambiente nocturno agarrándose a su soga. La soga le permite caer en la posibilidad de su muerte, y sin hundirse totalmente en ella, hacer la experiencia del inacabamiento. Las diez estrofas que componen el texto son la concatenación de gestos que, entre silencio y oralidad, van modulando el ser peregrino de la voz. En ese orden de cosas, el título explicita la acción del poema. La preposición “contra” atañe a la preparación del fundamento. Primero, en tanto que actitud de resistencia, pues “contra” obliga a fundamentar *a pesar* de lo otro; contra la muerte, contra la noche, la palabra humana se obstina en habitar, aunque una y otra vez yerre. Enseguida, como posición física, dado que “contra” designa el contacto liminar: siendo para la muerte, la humanidad está “contra” —contrariada, contradicha— y, por ello, conectada —alternador emotivo— a la corriente eléctrica de la vida. En el linde agónico de la adversidad, la palabra, tentándose al lado de la muerte y rodeada por ella, es la más alta irradiación de esa energía vital brotada de la nada.

Ciertamente, el ser es una “criatura ciega” (v. 6). Tan es así que, vacilando ante su abocarse en la muerte, la voz, que no puede soportar tanto dolor, pide su piadosa extinción, pues que sufriendo en la carne su dualidad punzante, aquella quiere al tiempo conservar el ser y dilapidarlo. La dualidad insoportable del ser justifica las imprecaciones de la voz. Como decíamos, la voz poética y el ser están sujetos por un mismo instrumento: la “soga” (v. 6). Ensartados en ella, voz y ser enfrentan a la muerte —“madrastra ciega”— que deshaciendo con su “cuchillo” el lazo, amenaza con cortar el hermanamiento (v. 1). La destrucción mortal está a punto de desligar la soga porque en ella el ser y la voz se “llevan” juntos y en conformidad. Y como la muerte quiere conquistar cualquier espacio que no haya sido sometido aún, allí donde el ser alcanza forma —en la voz, en los cuerpos— intenta penetrar. Visceralmente, la voz poética se afana en evitarlo; para ello grita y ruega a la muerte (“apágala” v. 1-5), mientras la tiene lejos con un “soplo frío” (v. 5).

De la muerte protege el aliento materno venido en vuelo (v. 5). Lo matricial es la vida: el desfasarse de lo vivo acude como un hálito, y en la perspectiva de la muerte, empuja y espolea maternalmente voz y ser hacia adelante. La vida sale en volandas y conduce ser y voz hacia su vocación, siempre *en avant*. Véase pues que la apertura óptica se arroja sin necesidad de un pedido, sin que ocurra una llamada. El ser, en su donarse, pro-pone su soga para que voz y ser caminen afectiva y efectivamente juntos. Todo lo que la relación del individuo y el medio significa se va acumulando en la soga desde el instante originario de la amanecida: en la soga queda registrado el paso del ser a través de sus apariciones. Pero el ser conservado en la soga ya no es, queda retirado

⁷⁶ Martin Heidegger. *Achèvement vers la parole*. Paris: Gallimard, 1976, p. 54.

y reservado como ya sido. Por eso su recuerdo produce dolor. Cuando la voz tira de la sogá carga asimismo con “un fardo de espinas” (v. 9) porque lo que invoca, re-clamando protección y abrigo, entra sacrificado en la palabra y su suerte lastima.

La voz llama con “una campana” (v. 9). La campana lanza la llamada y anuncia lo que está destinado a aparecer. El que llama no sabe lo que pueda aparecer porque lo destinado a ser no tiene nombre todavía y espera oculto en su noche, en el fondo. La palabra llama para poder mostrar el objeto que todavía no ha sido. La campana se *prende con* las manos. En las manos, la voz se tiene y se modula: se prepara para llamar, *adecuadamente*. Y ese tenerse en las manos para llamar, es lo que tiene a la voz, fundamentada en el contacto estrecho de la manipulación, junto al ser.

Heidegger pensaba que nombrar era llamar por el nombre, destinar un nombre a cada cosa para resguardarla en lo salvo del nombre: “Nommer, ce n’est pas distribuer des qualificatifs, employer des mots. Nommer, c’est appeler par le nom. Nommer est appel⁷⁷”. Y remontando la genealogía del término alemán *Ort*, certificaba que el poema era la medialidad donde se lanza esa llamada para la situación del ser⁷⁸. Para que los objetos se muestren, la llamada es pues necesaria. La llamada solo rompe el acallamiento, en tanto que dis-pone un sitio. En el lenguaje propio del poema, la voz habilita un recinto para la manifestación del ser y permanece unida a él, cuando aquel decir está auténticamente fundamentado. No obstante, puesto que la voz humana se expone a la contingencia de un ser “ciego”, su unión está, en todo momento, vigilada por la expectativa de la muerte. De manera que, en compañía por el im-pre-decible camino, la voz adelanta ya la posibilidad de su inadecuación. Re-animando la alegoría marina, la voz poética de “Remo contra la noche” boga haciendo frente a los rigores de la travesía. Y puesto que “remontar la noche” (v. 8) supone padecer el desconcierto ante la oscuridad sin formas, la voz ata sus manos a la sogá. En ella, que ata a lo más amado, pone su cuidado la voz (“junto a ti”, “contigo” v. 8-9).

Com-prender el ser completamente es el cometido de la sogá. De acuerdo con el valor etimológico de ese verbo, la voz humana puede, circulando a través de la sogá-lenguaje, tener entre sus manos el ser y llegarse hasta su misma fuente. Ese lugar se ubica, por cierto, en el instante mismo en que surge el diferencial del habla. La necesidad de “com-prender” el ser estaba como es sabido en la estructura del *Dasein* heideggeriano y tiene que ver, antes que nada, con una exigencia ética, es decir, con la cuestión de la fundamentación. Según Heidegger, el ser de lo humano consistiría en irle a este su ser, pues para la especie humana la experiencia de su ser sería también una experiencia de la posibilidad de su cese. Y tal posibilidad donde se vive es en el lenguaje.

⁷⁷ *Ídem*, p. 22-23.

⁷⁸ *Ídem*, p. 41.

Es esto lo que Van Gogh, Artaud y Fijman no com-prendieron, a saber, que el ser, es ese duelo que debe prenderse con la sogá, esa muerte que debe con-tenerse con el lenguaje so pena de perderse en ella de otro modo. Van Gogh, Artaud y Fijman no toleraron la naturaleza disyuntiva de la sogá, el sufrimiento que escinde el lenguaje entre afecto y forma. Refiriéndose a esa disyunción connatural al lenguaje, Heidegger dice de la sogá lingüística que es un “umbral”. La dis-yunción lingüística, relación que todo relaciona desgarrándose en el dolor, separa para unir mejor:

La douleur disjoint assurément, elle distingue, mais de telle sorte que du même coup elle tire tout à soi, rassemble tout en soi. En tant que distinction rassemblante, ce déchirement est ce tir qui, comme trait premier ouvrant d'un coup l'espace, signe et ajointe ensemble ce qui est tenu à distance dans la Dis-jonction. La douleur est ce qui joint dans le déchirement qui distingue et rassemble⁷⁹.

La facultad para desgarrarse y padecer división es lo propio de un medio. Lo que media tiene junta la diversidad fenomenal. Asimismo, el sujeto individual, cierre o estructura formal, mediatiza con su sufrimiento físico las emanaciones que en él encuentran residencia. Pero mediación y relación solo existen allí donde cabe la posibilidad de ruptura, de contaminación o de ruina. Van Gogh, Artaud y Fijman pertenecían al tiempo de la identidad y en ningún caso querían partirse o arruinarse. Y no queriendo compartir su cuerpo con los afectos que ya atenazaban, dieron en perderlo enteramente, pues como no fue modulada, la afectividad se impuso en ellos de un golpe mortal. A partir de entonces, su cuerpo ya no era otra cosa que pasión sin sogá: perdido el vínculo, andaban desasidos —como el amor puro— y sin sujeción posible de la otra parte.

c) Preservar las superficies relacionantes

Desde la perspectiva de la articulación corporal de la diferencia —esa que los tres artistas escamotearon con su gesto— resulta interesante dirigir la atención hacia tres sustantivos que la voz poética de “Rehenes de otro mundo” rescata: “telones”, “árboles del bosque” y “membranas”. Esas formas pagan con su destrucción el elevado precio de su naturaleza intercesora. Sobre su superficie material se precipita la infamia del pensamiento unitario en el momento en que la articulación del medio ha dejado de existir. Porque “telones”, “árboles del bosque” y “membranas” son formas del fondo o, podríamos decir también, medialidad formalizada.

En esos moldes o imágenes aparece, quizás como en ningún otro lugar, la piel de la medialidad en tanto que espacio disponible para la proyección articuladora de elementos dispares. Mucho más

⁷⁹ *Ídem*, p. 30-36.

allá de su manifestación individual o, más bien, en su interior mismo —en su hogar—, un telón, un árbol o una membrana están microscópicamente compuestos de infinitas relaciones reticulares que sostienen su forma, de modo que, es plausible afirmar, carecerían de forma sin la participación de aquellas. En tanto que *palimpsestos* de texturas, ilaciones o exudaciones, de amalgamas bacteriológicas o de precipitados químicos, esas formas solo pueden actualizar su ser con el concurso de organismos insignificantes: el telón no es sino su proyección; al igual que el árbol y la membrana no son sino *biotopos*, espacios vitales que ofrecen las condiciones ambientales necesarias para el desarrollo de fuerzas (hongos, fotosíntesis; ácidos nucleicos, proteínas). Y puesto que son necesariamente el lugar para la confluencia de la alteridad, y ya que solo pueden sostenerse con la persistencia afirmativa de lo indeterminado, biotopos tales que “telones”, “árboles del bosque” y “membranas” carecen de identidad, siendo en rigor formas informantes en las que interioridad y exterioridad se confunden, mientras despliegan procesos metabólicos.

La violencia que la voz atribuye a las acciones de los dedicatarios —“quemar”, “arrancar de cuajo”, “romper hasta el fondo” (v. 14-16)—, insiste, sin que haya sido puesto de manifiesto, en el más grave anonadamiento de sentido que habitualmente distinguimos con el nombre de “nihilismo”. En el escenario doméstico de Van Gogh, Artaud y Fijman, habitantes de un presente dominado por el positivismo y la razón científica, el “nihilismo” hubo de ser una respuesta desesperada al efecto de la desarticulación del medio. La medialidad se desarticuló en el instante en que el ser humano, armado de su técnica analítica, decidió retirarse de ella y plantado afuera comenzó a someter como amo y señor unos dominios —mundo, lenguaje, tradición— en los que estaba parcialmente inmerso por el mero hecho de ser, a la vez, cuerpo y habla. Desde aquel entonces, extranjero a la relación y sin sospechar los microprocesos que enriquecían conflictivamente a la medialidad, el ser humano empezaba su larga marcha extractivista, de la cual se descolgarían un sinfín de identidades: extracción de una identidad natural, extracción de una identidad artística, extracción de una identidad disciplinar... Establecidas mediante discriminación y aislamiento, dichas identidades entumecieron las inestables ramificaciones vitales. Así las cosas, cuando la mirada de Van Gogh, Artaud y Fijman irrumpen, en realidad, la articulación ya se había quebrado y ellos no hacen sino ensañarse con unas formas en estado de desecamiento.

Bajo el auspicio del positivismo y de su epistemología, las medialidades de tipo “telones”, “árboles del bosque” y “membranas”, ricas en capilaridades internas, fueron desprendiéndose de sus espesores interfaciales, de sus segmentos multipolares y procíclicos. En su lugar, el positivismo extractivista observaría —todavía— una unidad ideal seccionada de sus umbrales contaminantes e identificable una vez despejada su imprevisibilidad. El “nihilismo”, pensamiento de la totalidad, ignoraría igualmente la relación, atareado en su radicalidad disolvente contra el positivismo. De

ambas mentalidades se descolgaría entonces un modo discursivo —una epistemología— capaz de *fundamentar* y *organizar* de manera sistematizada la “quema”, el “arranque” o la “ruptura” del fondo relacionante que precariamente se autorregulaba.

Alrededor de esta *revisión epistemológica* se desarrolla la batalla crítica que toma su base en el poema, desde donde se propicia una nueva exigencia centrada en la preservación de la medialidad. La mirada reparadora de Olga Orozco hacia “telones”, “árboles del bosque” y “membranas” nos obliga a meditar el impacto de la acción humana. La introducción de estos términos en el poema permite figurar, no sin dificultad, el medio de *Mutaciones de la realidad*. Es oportuno precisar que ese medio no puede ser palpado desde otro punto diferente del aquí; solamente en el aquí existe aparición y venida a la forma de un medio que espera melancólicamente en su retrainimiento. La forma que adquiere ese medio cuando es convocado en la enunciación no difiere de aquella que nombran “telones”, “árboles del bosque” y “membranas”; como aquellos, el medio se activa en el poema, basamento o ambiente de la instantánea precariedad relacionante. Sin ese poder intercomunicante que es naturalmente suyo, “telones”, “árboles del bosque” y “membranas” no tardarían en desaparecer, pues el sistema molecular que los informa vendría en algún estadio de su composición a resentirse.

Es probable que esa condición impura de la medialidad encarnada por “telones”, “árboles del bosque” y “membranas” haya propiciado su ausencia en los comentarios académicos. Como venimos arguyendo, el lector interesado en conocer la obra poética de Olga Orozco, no encontrará ese tipo de términos entre los títulos de la producción crítica. Obsesionados por la imaginería sagrada que despliegan los textos de la poeta, los artículos universitarios han hecho caso omiso de vocablos tan improductivos y periféricos, descuidándolos —a falta de poder “arrancarlos de cuajo”— con el ánimo de presentar una identidad discursiva que hipostasia un modo de decir: lo sagrado.

Un caso paradigmático de esa actitud nos lo ofrece un artículo del investigador Enzo Cárcano, quien ha dedicado muy recientemente algunas líneas al comentario de este preciso poema. El examen de su contribución nos parece oportuno, además de por considerar errada la interpretación del poema allí suscrita, sobre todo porque resulta paradigmático de los peligros que engendra el idealismo. Cárcano, quien describe la poesía de Orozco como “indagación ontológica⁸⁰”, dice que el sujeto lírico de “Rehenes de otro mundo” “sospecha la realidad inmediata como engañosa” y que por ello siente la necesidad “de alejarse de ella en pos del Otro”, garantía metafísica que para

⁸⁰ Enzo Cárcano. “Del *Molino rojo* de Fijman a las *Mutaciones de la realidad* de Orozco”. In Graciela Salto, Dora Battiston, Sonia Berton (comp.). *Médanos fugitivos. Poética y archivo en Olga Orozco*. Buenos Aires: Teseo, 2020, p. 219.

el autor tanto puede nombrarse “Dios creador del cristianismo, Absoluto o Uno⁸¹”. Cárcano estudia esta voluntad de la voz oroquiiana con los parámetros de la “modalidad del des-ligarse” expresada por Michel de Certeau en *La fábula mística*, quien estipularía que la locura era una precondition para acceder, como también suscribe Cárcano, a la búsqueda de lo auténtico. Hasta aquí no hay ningún problema con su razonamiento: es evidente que *Mutaciones de la realidad* aspira a superar las falsas construcciones significantes para penetrar en la verdad del ser. El asunto se complica en cambio cuando Cárcano, cargado del misticismo anonadante de los críticos idealistas, asume que para acceder al absoluto es necesario *exterminar este mundo*. En ese sentido, sin reparar en la gravedad de sus análisis, Cárcano asume que “entregarse por completo, volcarse a lo Otro y abjurar de la realidad circundante, despojarse de todo” —algo que el poema significaría en el verso “adelantarse de un salto hasta el final”— exige como condición necesaria “las acciones radicales de quemar ‘los telones’, es decir, lo que cubre; arrancar ‘de cuajo los árboles del bosque’, esto es, cortar el arraigo, las raíces que unen con el plano inferior; y romper ‘hasta el fondo las membranas’, lo que puede leerse como el abandono definitivo de la seguridad de tales estructuras para ‘poder pasar⁸²’”.

He aquí lo que le sucede al idealismo místico: en toda carne ve el error y exige su purificación. Así es como el crítico *repite* el gesto que tradicionalmente ya significaban los nombres de Van Gogh, Artaud y Fijman. En lugar de salvarlos de su tradición, Cárcano vuelve un siglo más tarde sobre su condena: aniquilar el medio cueste lo que cueste. Escandalizados ante tales afirmaciones, nosotros nos preguntamos: ¿adónde “pod[ría] pasar” la voz de Olga Orozco una vez que su gesto poético hubiera arrasado el mundo?, ¿a un lugar extraterreno donde ya no hay formas? Sin comprender quizás en qué medida su juicio coadyuva al desastre social y medioambiental que sufrimos, el crítico debería meditar sobre el hecho de que lo “Otro”, como él lo llama, no se ubica en un lugar ulterior que no sea éste, el *hic et nunc* de la Tierra que él propone aniquilar. Lo Otro no es más que la vertiente afectiva del ser, sacrificada por la razón idealista que el mismo Cárcano encarna. Si es cierto que la voz de Olga Orozco desea con todo su ánimo desbaratar la realidad adocenada, en ningún caso pretende suprimir la materialidad del medio en favor de un más allá intelectualizado.

El reconocimiento de Olga Orozco hacia las voces del pasado, asentado en la irreductible novedad de la fundación ética, nunca se contenta con la identificación. El trasvase que su voz hace de los modelos anteriores, henchido de las alternativas abiertas por el devenir de la historicidad, proyecta un nuevo entramado relacionante en torno de la obra de Van Gogh, Artaud y Fijman. Y como no puede escapársele al lector, a la sombra de las posibilidades abiertas por fragmentos

⁸¹ *Ídem*, p. 220.

⁸² *Ídem*, p. 219-23.

posteriores a ellos, los nombres “Van Gogh”, “Artaud” o “Fijman” endosan una novedosa función significativa. Si como sospechaba Nietzsche, al tomar la palabra en un punto dado la voz de un individuo introduce, dentro de la recurrencia con que se caracteriza el devenir del ser, la diferencia entre el pasado que regresa y el futuro que se anticipa, entonces la obra de estos últimos, arrollada por la temporalidad, ya no puede ser la misma cuando es retomada por la voz de Olga Orozco. Porque reconstituyendo nuevamente —cada palabra es una relectura— la relación entre los componentes en una (re)interpretación intempestiva de la secuencia temporal, la voz poética de *Mutaciones de la realidad* reordena las piezas del tablero.

A la luz del moderno discurso ecológico, por ejemplo, los nombres “Van Gogh”, “Artaud” o “Fijman” ya no significan lo mismo. Mal que le pese al instinto clasificador, opinamos que la recurrencia de vocablos destinados a significar la mediación no es fortuita en la poesía de Olga Orozco y que su presencia abriría la puerta a un diálogo enriquecedor con los lectores futuros de su obra. Ese tiempo profetizado por el poema se cumple por cierto ahora ante nosotros, lectores que vivimos las consecuencias del desastre ecológico provocado por la expansión del positivismo en su devenir contemporáneo ataviado de tecnocapitalismo. Contemplado de frente, ese devenir apocalíptico nos permite otorgar otras posibilidades de uso al mecanismo memorial de Olga Orozco, en el cual el ensamblaje de piezas tales como “Van Gogh”, “Artaud” y “Fijman” junto a trozos discursivos de la clínica (“membrana”) o de la botánica (“árboles”) alumbraba ya proyecciones para el tiempo venidero, más mísero si cabe en medialidad —en mundo— que aquel espacio donde los tres artistas caían desasidos.

La labor arqueológica que ocupa a la crítica tendría que ver, por lo tanto, con su capacidad subversiva (del lat. *subversum*, “dar vuelta”, “invertir”) para desentrañar la(s) relectura(s) en ciernes, la(s) cual(es), insistimos, desplaza(n) el centro de gravedad de las poéticas de Van Gogh, Artaud y Fijman desde el furor postromántico hacia otras territorialidades. Retornando (a) la virtualidad expulsada o relegada por la *institución* del devenir —todo lo que ha dejado *fuera* la manifestación epocal de ese ser *nombrado* Van Gogh, Artaud y Fijman—, la crítica subversiva sería entonces aquella capaz de hacer visible la novedad creada por la vocalización individual. Dado que el habla gesta nuevas posibilidades hermenéuticas para los nombres, la crítica —subvirtiéndolo *melancólicamente* la regla; adentrándose en el *obvicio* de la tradición— habría de entretener en sus manos la exigencia de operar la conexión entre los pedazos dispersados por la fragmentación. Que no haya corte, ni fisura; sino alternativa y derivación en el devenir de los nombres, tal es la obligación crítica (del poema y de su comentario). En ese sentido, si las formas “Van Gogh”, “Artaud” y “Fijman” poseen una superficialidad consensuada —aislamiento genial, imposible clasificación—, la subversión de la crítica, sustentada en la controversia y en la contradicción, aparecería a la vez como ruptura

(incierto) de la interpretación (pactada) y potencia emergente de asociación. La voz de Olga Orozco demuestra su facultad subversiva cuando desentierra una palabra ecológica para tales voces.

La voz oroquiana orienta la tradición legada por las voces de Van Gogh, Artaud y Fijman hacia la cimentación de la habitación auténtica, en el terreno decisivo de la fundamentación, restañando de esa manera los vínculos de los tres autores dentro del sistema temporal de la significación. Gracias a la revisión y reformulación de la historicidad acometida por la voz de Olga Orozco, los nombres de Van Gogh, Artaud y Fijman dejan de estar aislados en los asilos de la tradición —en el manicomio de Rodez, en Borda o en el “irreversible Auvers-sur-Oise”⁸³— para, *sanado y reparado* el error significativo, comenzar a circular en las órbitas rizomáticas de la empresa constituyente.

Sin tiempo para profundizar en el asunto, querríamos señalar aquí que la locura, tal y como ha estudiado Foucault, es ante todo un proceso de destitución por el que el enfermo queda excluido —no solo espacial, sino también discursivamente— de la batalla por el poder significativo. Como aquel se molesta en aclarar, la locura, en el sentido clásico, no designaba tanto un cambio determinado en el espíritu o en el cuerpo, sino la existencia de un *discurso delirante*. Tal adjetivo derivaba del termino latino *lira* que en origen indicaba un surco; “de manera que *deliro* significa propiamente apartarse del surco, del recto camino de la razón”⁸⁴.

La subversión oroquiana, que sigue por otros derroteros el camino emprendido por la arqueología de Foucault, busca precisamente reintegrar, ensanchando las vías de interpretación —antes tan estrechas—, el discurso delirante —El Bosco, el Alejandrinho— excluido del sistema relacionante de la tradición⁸⁵. El desvío ético que sufren las obras de Van Gogh, Artaud y Fijman señala nuevamente el lugar de una *decisión*. Por eso mismo, liberada del peso de la tradición, o de la tradición como *a priori* de la fundamentación, la voz de Olga Orozco realiza la experiencia de fundamentarse a sí misma asumiendo, por así decirlo, la tarea de instaurar con los residuos tradicionales “Van Gogh”, “Artaud” y “Fijman” un horizonte antes tapado por el orden metafísico.

⁸³ Olga Orozco. “‘Botines con lazos’, de Vincent Van Gogh”. *La noche a la deriva*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 296-298.

⁸⁴ Michel Foucault. *Historia de la locura en la época clásica*. Vol. I. México: FCE, 2015. (3ª ed.), p. 368. Subrayado del autor.

⁸⁵ Estímese a qué distancia se sitúa esta facticidad reconstituyente de la interpretación moralizante que reserva al poema Cristina Piña, para quien “en ‘Rehenes de otro mundo’, [Orozco rinde] homenaje a Artaud, Van Gogh y Fijman, en cuya locura la poeta entrevé el tradicional castigo que los dioses reservan para quienes rompen la inmemorial consigna que solo permite al santo el acceso al *mysterium tremendum*”. Cristina Piña. “Estudio preliminar a *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*”. *Op. cit.*, p. 23.

B. Lo sagrado y la individuación

Dicho esto, entendemos que la exploración de “telones”, “árboles del bosque” y “membranas” no nos desvía de lo sagrado, a menos que tomemos por tal noción una estrecha identidad discursiva. Como venimos argumentando, esos vocablos nos invitan a un ordenamiento alternativo del medio y del hogar que podemos ligar a lo sagrado, pues el ámbito sagrado albergaba esencialmente el agente organizador de tal distribución. Aquel espacio designaba la medialidad abarcadora de toda aparición o el lugar retirado que donaba el ser.

Pues bien, si damos por cierto que “telones”, “árboles del bosque” y “membranas” nos hablan de medialidad modulada o adecuada, entonces no podremos por menos que admitir la validez de esta afirmación, a saber, que “telones”, “árboles del bosque” y “membranas” nos dicen una nueva manera —*épistémè*—, más *apropiada*, de regular lo sagrado. Enseguida, aceptada esta premisa, comprenderemos lo que esos términos tienen que ver con una economía de lo sagrado. Si consentimos como etimológicamente correcta aquella definición que asegura en la economía la administración nominal de la casa —del *oikos*—; si economía refiere la gestión de la morada; consecuentemente, toda modulación vocálica del hogar encierra en la voz una economía sagrada, así como, podemos decir, lo sagrado no es más que la articulación *económica* del medio en el que se ofrece el ser. En la voz se articula económicamente el territorio sagrado y común del ser, desplegándose en un mundo, un lenguaje y una tradición.

Ahora bien, dado que el sentido lato de ese término —economía— ha pasado a caracterizar, en la *épistémè* de la *ratio* científica, una gestión de la materia contable desencarnada y extraída del *oikos*, nosotros necesitamos de una palabra que todavía encierre nodularmente ese contacto entre hogar y conservación. Según ilustramos, la gran división entre *physis* y *oikos* humano, o para decirlo de otro modo, entre naturaleza y cultura, tiene lugar por una objetivación de lo real propiciada por la dimensión técnica de la revolución mecanicista. La proyección de esta cosmogénesis moderna que nace como una construcción social e ideológica hace de la naturaleza separada el lugar de la extracción y la apropiación necesarias a la producción. Y puesto que la economía nada sabe ya de la tierra que fue su casa, para preservar esa preocupación primera en la que residían los verdaderos alcances de la nominación en tanto que *oikonomía*, deberíamos encontrar un vocablo más propicio: ¿qué palabra, entre nosotros, puede referir el cuidado y la distribución del hogar con arreglo a sus necesidades biotópicas internas?

Esa palabra, que no difiere de los cometidos originales de la anterior, es ecología. En la función ecológica del lenguaje, esto es, en su modulación vocálica (*logos*) de la habitación terrestre (*oikos*) reside la verdadera potencia: esa que, articularia, está destinada a preservar y a perseverar en el

cuidado del medio. De esto se sigue que la ecología, en cuanto que se ocupa de la distribución de las manifestaciones ónticas —en la tierra, en la palabra, en la tradición— no puede ser otra cosa que sagrada y eminentemente lingüística, pues ella encarna en sí misma la venida del ser —la discursividad que se ocupa de su visibilidad— y su regulación —la discursividad que se cuida de su precariedad—. Por ello, aferrando el mandato que nos tienden “telones”, “árboles del bosque” y “membranas”, vamos a ensayar una aproximación a las modulaciones ecológicas que propone, anticipatoriamente, la voz última de Olga Orozco.

1. Ecología de lo sagrado, lo sagrado como ecología

Para entender el vínculo entre poesía y ecología es imprescindible acercarse al acuerdo carnal que hemos venido describiendo en páginas anteriores. La exigencia de un arreglo y la amenaza de un desfase en la entente con la continuidad afectiva del medio son los elementos detonantes y tensionantes de la enunciación orozquiana, bien que su requisitoria se disfrace bajo distintas formalizaciones. Unas veces animada de explosión dionisiaca, otras de pulsión sintomática o de bautismo órfico —es lo mismo— la regulación de la carne impone el escrupuloso cuidado con que se manipula la entonación.

Quienquiera pretendiese sellar una relación auténtica entre el ser humano y lo sagrado en donde aquel se desenvuelve, debería concurrir al borde de la brecha carnal por donde se abre paso el soplo de lo impropio. Hablar en este punto de Naturaleza —con mayúscula— sería ajustado si —y solo si— tomásemos por tal el medio abierto de la impropiedad en el que se destaca toda operación propiamente humana. La otra naturaleza, aquella que la cultura humana ha delimitado y condicionado, no es más que una manifestación reducida de la primera. Establecida esa disparidad, estimaremos la dicción ecológica del poema como una operación total de fundamentación en la que tienen cabida, por si no hubiésemos insistido suficientemente en ello, también el lenguaje y la tradición, ya que la Naturaleza —el medio en el que se sume parcialmente la humanidad— sacra por igual las formas sin articular de *physis* y *logos*.

Según tratamos de argumentar, la palabra “Naturaleza” pertenecería efectivamente a esa extensa lista de términos que se hallan en disputa y sobre los que la potencia de la voz orozquiana pretende ejercer su voluntad de adaptación. El sentimiento de la “Naturaleza” que pudiera convenir a la poesía de Olga Orozco se asemejaría en mucho a aquella insinuada por el antropólogo Philippe Descola en su célebre ensayo *Más allá de naturaleza y cultura*, escrito al albur de su convivencia con algunos pobladores de la Amazonia. Al reflexionar sobre la posición de la naturaleza en la cosmogonía de los indios achuares, el observador apunta que “la naturaleza no es aquí una instancia trascendente o un objeto por socializar, sino el sujeto de una relación social: prolongación del

mundo de la casa familiar, es verdaderamente doméstica hasta en sus reductos más inaccesibles⁸⁶”. Descola, destacando la “incapacidad para objetivar la naturaleza” demostrada por diferentes pueblos de la Amazonia, destaca que para estos aquella se manifiesta siempre situada —en la relación particular del cazador con la presa o del cultivador con la planta—, lo que motiva

[una] diversidad de los índices clasificatorios empleados por los amerindios para explicar las relaciones entre los organismos [y] demuestra a las claras la elasticidad de las fronteras en la taxonomía de lo viviente, [pues] las características atribuidas a las entidades que pueblan el cosmos no dependen tanto de una definición previa de su esencia [como] de las posiciones relativas que ellos ocupan entre sí, en función de las exigencias de su metabolismo y, sobre todo, de su régimen alimentario⁸⁷.

Si trazamos un paralelismo entre la naturaleza vivida por los indios y aquella experimentada por la voz de Olga Orozco, encontramos que esa noción encarna un medio en el que interaccionan las perspectivas individuales —de los animales y de las plantas, de las palabras y de las obras artísticas—. En efecto, para la voz orozquiense, la naturaleza del mundo, del lenguaje y de la tradición es el fondo relacionante que permite vincular las diversas perspectivas desde el punto individual de la articulación. Tal y como precisa Descola, cuando sucede que el fondo sobre el que se recorta la vida individual —la naturaleza— es aprehendido en función de las situaciones que posibilita, las taxonomías rígidas y esencializantes son imposibles, pues impiden vislumbrar la accidentalidad de los distintos devenires. Frente al deslinde en pares del tipo “salvaje/doméstico” a los que da lugar la autonomía del paisaje frente al individuo, Descola considera en su estudio los desplazamientos nómadas de ciertas tribus para las que la selva o el huerto, el campo o el arrozal, no se distinguen en términos absolutos, sino que se contaminan a través del movimiento. Del mismo modo, la manera en que la voz de Olga Orozco incide en la exterioridad que la rodea no puede acercarse con presupuestos fijos de tipo dual. Como para estos grupos nómadas, para la voz de Olga Orozco la Naturaleza es el lugar en donde se confunden afectivamente las fronteras —culturales, históricas, geográficas— que el pensamiento dualista delimita bajo la oposición de un aquí propio —la *ecumene* del conocimiento— y un allí ajeno —la *ereme* del olvido—.

a) Zoo-poética

La evocación de estas cuestiones al hilo de una ecología sagrada que persigue sujetar verdaderamente el aquí, nos conduce hacia un reciente ensayo de Jean-Claude Pinson, en donde

⁸⁶ Philippe Descola. *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012, p. 29.

⁸⁷ *Ídem*, p. 35.

aquel autor ausculta las posibilidades (po)éticas de la dicción contemporánea. En el título de su último volumen, *Pastoral. De la poésie comme écologie*⁸⁸, la equivalencia entre Naturaleza y vocalización poética trata de ser explicada a través de la especificidad discursiva del poema, cuya palabra está originalmente sustentada en la grieta abierta por el ser de la Naturaleza (*Physis*). A este respecto, la propuesta teórica de Pinson conjetura que la Naturaleza en tanto que *continuum* que acude a la (ex)sistencia, ofrece en el abrirse de su propia decibilidad —en su ontología—, la materia del poema. Y puesto que la poesía es la modalidad de dicción dispuesta para la escucha de aquella apertura del ser, Pinson emplaza la afinidad de poesía y Naturaleza en la particular entonación musical que enlaza el encuentro entre ambas.

Llevado por la pasión auditiva de la poesía hacia la Naturaleza, Pinson acuña la noción de *zoopoética* con vistas a conceptualizar la *técnica* que traslada al régimen prosódico del poema los desenvolvimientos sísmicos del medio viviente. En ese marco, la esmerada atención con la que la voz pauta y pausa el devenir de la Naturaleza en un ritmo o vibración, autoriza a Pinson a suscribir en el hacer zoopoético del poema una vocación pastoral que podría extenderse al conjunto de la poesía contemporánea preocupada por la fundamentación⁸⁹. En esa poesía de calado ético, el acatamiento de la vocación de la Naturaleza y la respuesta aclimatoria a su llamada, se construye a juicio de Pinson un “pacto pastoral”⁹⁰ que comprometería carnalmente al poeta moderno inmerso en la adecuación.

Quien ya esté familiarizado con la obra de Olga Orozco no puede desconocer la recurrencia con que ese pacto intenta honrarse en cada poema. La palabra “*pacto*”, en donde se contiene el *acto* técnico de modulación, interviene en numerosos poemas y tanto más cuando, hacia el final de su obra, fundamentar la solicitud de la Naturaleza deviene la principal tarea vocálica. No ha de olvidarse, en ese sentido, que el “pacto” contratado *inter pares* consigna el asentimiento del hablante ante el mandato natural, de manera que exigencia —mandato— y cumplimiento —pacto— definen el régimen dialéctico de la formalización *poiética*. El “pacto pastoral”, en la obra de Olga Orozco, entronca con la mano tendida *de y hacia* la Naturaleza para resolver su llamada y reparar la diferencia.

En *Mutaciones de la realidad*, el “pacto” disparaba la operación (negativa) de Van Gogh, Artaud y Fijman, conminándoles a la acción disolvente:

Era un pacto firmado con la sangre de cada pesadilla,
una simulación de durmientes que roen el peligro en un hueso de insomnio.

“Rehenes de otro mundo” (v. 1-2)

⁸⁸ Jean-Claude Pinson. *Pastoral. De la poésie comme écologie*. Ceyzérieu: Champ Vallon, 2020.

⁸⁹ *Ídem*, p. 18-19.

⁹⁰ *Ídem*, p. 25.

Dado que en aquella ocasión el mandato de la Naturaleza estaba silenciado por el peso y la falsa estabilidad de las identidades positivistas, su presentación —la Naturaleza se presenta siempre— tuvo los visos de un brote sintomático —“pesadilla” (v. 1)— que hizo trizas la “simulación” (v. 2). En tanto que una escucha sincera del ser estaba imposibilitada por la presencia de tantas ficciones decadentes, Van Gogh, Artaud y Fijman, “rehenes” de aquellas prisiones, tuvieron que respetar mezquinamente un mandato enfermizo: al no poder adecuarse en el lenguaje, desvitalizado por el idealismo finisecular, la Naturaleza se presentó en unos afectos desatados e incapaces de pactar. La castración de la voz natural era tan grande, su pujanza tan tortuosa y agonizante, que hizo añicos la modulación entonativa y, rasgado el pacto, ambas partes andaban, como ya vimos, desasidas en un “aquí” sin fundamento.

En paralelo al persistente recuerdo de la palabra sin contrato que planea sobre la vocación humana, *Mutaciones de la realidad* suscribe por primera vez en la singladura vocálica de Olga Orozco un pacto pastoral que tiene por objetivo re-acordar esa brecha entre las partes discordantes del habla. Bien que para ello deba someterse a todas las temperaturas y tentaciones, el pacto que repara la disonancia entre *physis* y *logos* se estipula literalmente en ese volumen y ya no finalizará sino con el apagamiento biológico de su voz en 1999⁹¹. La fidelidad hacia ese contrato permanente condiciona, por cierto, la iteración dialéctica orozquiiana, siempre tendente al viraje de vuelta para la soldadura. En consecuencia, cuando la mirada despierta y se interna de regreso al hogar, tiene ante sus ojos el obsesivo mandato que le obliga a verbalizar su exigente mancomunidad.

Examinada dentro de los parámetros de un pacto pastoral, la circulación a través de los poemas de la autora toma otros alcances. Sin que sea necesaria una lista exhaustiva, basta con que acudamos al *incipit* de *Mutaciones de la realidad* comentado en un capítulo precedente para dar testimonio de la (bio)dinámica restauradora que dispara el acuerdo con el medio. En ese poema, el pacto pastoral determina un ir y venir de la voz vacante que se articula alrededor de la quinta estrofa (v. 16-17):

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

“Mutaciones de la realidad” (v. 16-17)

⁹¹ Las cláusulas de ese pacto se detallan en “Esbozos frente a un modelo”, poema perteneciente al poemario siguiente, *La noche a la deriva*. Olga Orozco. “Esbozos frente a un modelo”. *La noche a la deriva*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 273-274.

Mientras que las cuatro estrofas iniciales (v. 1-15, citadas en el capítulo A, 1, parte III) desgarraban los velos de la representación instituida al introducir una nota dubitativa, las cinco estrofas que concluyen el texto (v. 18-65) se empeñan en enredar y estrechar una alianza que, por lo demás, evidencia la estructura analógica del poema. La analogía entre la realidad del ser y la voz, ausente en los primeros 15 versos, arranca en el verso 18, momento inmediatamente posterior a la decisión crítica que firma un pacto alternativo al impuesto *manu militari* por la razón. Efectivamente, el verso 16 indica el instante transformador en el que el pacto es refundado. Sobre las bases de una nueva relación pastoral y de una recién estrenada cordialidad (“Sé” v. 16), la voz accede emotivamente al fondo multimodal, simultáneo y “errante” del ambiente —mundo, lenguaje, tradición— (v. 16). Y al vislumbrar en el aquí carnal de la “propia anatomía” su vecindad con ese espacio evasivo del ser en retracción, la voz puede reactualizar el pacto, asimilándose a la Naturaleza cada vez más hondamente en su escalada estrófica (v. 17).

b) *Un pacto precario*

Alcanzado ese lugar del poema conviene detenerse, antes de que se instaure un error susceptible de malinterpretar la alianza entre Naturaleza y voz poética. ¿Qué tipo de entendimiento tenemos en mientes cuando hablamos de pacto pastoral entre ambas? Retomando las apreciaciones generales de Jean-Claude Pinson, prevenimos al lector que quisiera ver en el pacto pastoral una resurgencia del bucolismo agreste o una predisposición del privilegiado genio romántico. Ni el idealismo romántico ni la arcadía feliz y floral que alababan los epígonos de Virgilio descubrirían el verdadero contenido del contrato de las *Mutaciones*. De acuerdo con Pinson, en ese entendimiento de la voz poética moderna con la Naturaleza no reina la dulce unión, sino la desdicha y la mutilación que impelen al trabajo de modulación. Pues en tanto que el pacto pastoral hace fiel mención del momento originario de la apertura de la voz y del desvelamiento del ente —el nacer del ser a su negatividad y a su arrojamiento—, su articulación produce malestar en una “conciencia sufriente que aspira a la reconciliación⁹²”.

De vuelta a “Mutaciones de la realidad”, intentemos ilustrar cómo se cimienta la con-tienda recogida en el pacto pastoral que entretienen voz humana y Naturaleza. Después de sondear sus excéntricas afinidades, (a)sumidas todas en un devenir minoritario y excluido —“cautiva” (v. 26), “guardiana” (v. 33), “ajena” (v. 44)—; la voz, encaminada a la resolución de la brecha, llega a la estrofa final y, habiendo deshojado todas las posibilidades, madura la última:

⁹² Jean-Claude Pinson. *Pastoral. De la poésie comme écologie*. *Op. cit.*, p. 26-27.

Precaria, como yo,
Aquí, donde somos apenas unos pálidos calcos de la ausencia, [...]

“Mutaciones de la realidad” (v. 54-55)

La precariedad (v. 54), ése es el modo privilegiado de la relación pactada. Voz y Naturaleza, entreteniéndose mutuamente en la palabra precaria, cuidan una de la otra, una por la otra. Pero, ¿en qué sentido podemos concebir nosotros que voz y Naturaleza se cuiden ahí —en el “aquí” (v. 55) remembrante de la enunciación— “precariamente”?

La respuesta a esa pregunta debe buscarse en los peligrosos intersticios a los que se expone el pacto, cercado perimetralmente por la posibilidad de su disolución. Por un lado, en cuanto que la inauguración del pacto pastoral ocurre como indicábamos en el amanecer del ente —en su apertura al *logos*—, su escritura está asediada porque da fe de un acontecimiento, la venida del ser, que en todo punto presiente su vencimiento o caída en la muerte. Por otro lado, dado que el alumbrar del ser de la Naturaleza es débil y su llama sosegada, su notación está amenazada porque el entendimiento solo es posible en el aquietarse negativo de una voz neutral. Así que el pacto en el que estampan su relación voz y Naturaleza es doblemente precario, pues exige en tributo el pago de una (momentánea) desaparición. Voz y Naturaleza son en el momento inaugural del pacto —el instante de la enunciación— “apenas unos pálidos calcos de la ausencia” (v. 55), pues el acuerdo está mortalmente condicionado; para su cumplimiento, la identidad vocálica y la identidad del ente —la realidad— han sido provisionalmente suprimidas. Solamente entonces, entrada en la entraña de la negación y absorbida por su precariedad, la voz puede concluir su pacto con la Naturaleza. En él, por cierto, se copia el rostro de lo innominado (v. 55).

Atisbado este punto, urge una pregunta: ¿qué es lo que sucede cuando voz y Naturaleza refrendan su *comunidad* en el “aquí” del pacto pastoral? Si el contrato se inscribe sobre el hondón transubjetivo de la muerte; si en la linde de la voz se agolpa el afuera; si allá moran, olvidados, los restos sin actualizar del mundo, del lenguaje y de la tradición, ¿qué fin puede tener ese pacto firmado sobre las escombreras de la temporalidad? A esta solicitud, debemos replicar: precisamente por ello, pues el pacto faculta para modular y regular el caos. En la probidad vocálica con la que se rinde lealtad al pacto, se cumple el cometido zoopoético y ecológico del poema, por el que las zonas relegadas y desordenadas de la morada, ocultadas por interdicción o falso mandato, vuelven a formar parte de los hábitos domésticos.

La palabra poética, natural, nace en el fondo y allí es donde funda la habitación. Su dicción ecológica reanima los espesores subterráneos que son savia fluyente sobre la corteza del poema: en ese ecosistema, mundo, lenguaje y tradición, organismos abigarrados, se desencadenan

amistosamente. Así es que en el “aquí” de “Mutaciones de la realidad”, la transformación zoopoética del pacto sellado a viva voz, trae consigo, en una vuelta catártica por los senderos de la melancolía, las territorialidades micro-bióticas que a ojos de nadie prosiguen su lenta libación para que mundo, lenguaje y tradición continúen ofreciendo hospitalidad:

[...]
se desdobra en regiones que copian los incendios del recuerdo perdido,
abre fisuras en las superficies como tajos de ciega para extraer el porvenir,
olfatea con sus perros hambrientos cada presagio que huye con la muerte
y persigue de mutación en mutación vislumbres que se trizan en alucinaciones.

“Mutaciones de la realidad” (v. 56-59)

El pacto pastoral contractualiza, en la palabra inmediata del poema, una operación que “desdobra” y “fisura” (v. 56-57) cronotópicamente el fondo del *oikos* humano, provocando la emergencia de lo que en aquel territorio zoomórfico se atoraba *descuidado* por imposición del pacto identitario: “recuerdos perdidos”, “porvenir”, “presagios” o “alucinaciones”, virtualidades mínimas carentes de valor medible o monetizable. Si la epistemología positivista había desprestigiado tales emanaciones hasta arrancarles el rango de ser, ahora, por devoción a un pacto alternativo, la voz cuida de ello y lo requiere; por eso, deseando reacomodárselo, lo “olfatea” y “persigue” (v. 58-59). La voz de Olga Orozco modela una nueva epistemología que pacta controvertidamente con discursividades arruinadas y arrolladas por el pensamiento sagrado y totalitario.

Acérquese el borde alógico que rodea al poema. A sus orillas, mientras experimenta el silencio enmudecido (v. 58-59), la voz se siente en casa porque, fuera de todo enclave preciso, *vive* y *ama* su pertenencia a la medialidad. La voz manipula allí *memorialmente* un mundo, un lenguaje y una tradición que no pueden presentarse sino perdidos: como ausencia, falta u olvido. La Naturaleza tanto como la voz —como la verdadera voz— no son más que un dominio (mudo) que llenar *aquí* con palabras y obras: una “región” (v. 56) o “superficie” (v. 57) donde se adhiere la memoria fantasmática del ser que se afirma en la facticidad humana:

Y no consigue asir más que fantasmas de la desconocida imagen que refleja.
No, tampoco tú,
aunque niegues tu empeño entre fulgores y lo sepultes entre escombros;
aunque traces tus límites acatando el cuchillo de la pequeña ley;
por más que te deshojes para demostrar
que la rosa de Rilke no encierra ningún sueño bajo tantos párpados.

“Mutaciones de la realidad” (v. 60-65)

“Mutaciones de la realidad” define un pacto poético que “consigue asir” vocálicamente “fantasmas” (v. 60). En efecto, los símbolos lógicos del poema son fantasmagorías que “refleja[n]” una “imagen”; pero no cualquier imagen: una “desconocida”. Así que podemos decir que el poema manifiesta una apariencia de la medialidad que permanecía descarriada con antelación al pacto escriturario. “Mutaciones de la realidad” individualiza fantasmáticamente un aspecto de la Naturaleza que se mantenía retraído y que ahora hace eclosión: la zona imaginaria del medio, correspondiente a los “recuerdos perdidos”, al “porvenir”, a los “presagios” o a las “alucinaciones”.

El contrato del poema atestigua la existencia real de tal dimensión, tanto como su disposición al pacto. Que la “rosa de Rilke” —mundo, lenguaje, tradición— es un “sueño” (v. 65) o el carácter virtual de la medialidad es aquello que incorpora y hace visible el poema, forma sujeta a la que por cierto se dirige la voz en el verso 61 con un tuteo. A ese sujeto poético, que no difiere del yo psicológico llamado Olga Orozco, pues que poema y sujeto serán para nosotros lo mismo, la voz todavía desatada le dice: como la realidad del poema convierte en acto la esencia fantasmática de la Naturaleza, así también tú “[ases] fantasmas de la desconocida imagen que refleja[s]”. Y es que todos —realidad apariencial, poema y sujeto nombrado Olga Orozco— dimanen del sueño óptico o de la neutralidad aspectual del ser.

Mediante el pacto poético que se suscribe en el poema, ese continente ajeno se regula. La rosa imaginaria, que de otro modo insistiría en su repliegue, aparece formalizada en ese fantasma comúnmente llamado poema. La negatividad desvelada con las palabras del poema sella el pacto pastoral como una experiencia del límite que restituye el sentimiento de pertenencia: en ese ordenamiento fantasmático del olvido —lo retraído en la cronotopía del ser del mundo, del lenguaje y de la tradición— funda el poema su labor ecológica de instauración y adecuación doméstica. Gracias a ese gesto ecológico de actualización el animal hablante puede aproximar el corazón —*alagon* silente— de esas tres rosas.

En la palabra ecológica sale al paso del hablante un *botón* —bulbo o capullo— en el que se ojean deshojándose los pétalos de la Naturaleza: rosa de nadie, rosa de todos. Mirada de ese modo, la zoopoética que retranscribe al pie de la letra las “mutaciones” del ser abre a la sujeción de su *continuum* exfoliante —el pétalo Rilke, el pétalo Orozco son formas de sujetar la rosa de nadie— a través de un proceso de subjetivación que tiene en el pacto pastoral con la Naturaleza su campo de experiencia. Así como para los amerindios, tal y como apreciaba Philippe Descola, esta solamente se presentaba en una situación dada —en las interacciones que teje el ahora—; asimismo, para la voz orozquiense, la Naturaleza únicamente puede experimentarse desde su presentificación en la articulación del habla. Ecológica es, entonces, esa disposición —del indio, de la voz— para dialogar con los incalculables pobladores que dan rostro al medio mutante.

c) *El envío*

Dirijámonos en este punto hasta los versos que ponen fin al poema “Pavana para una infanta difunta⁹³”, ya que allí se cristaliza el devenir ecológico que habitualmente denominamos dicción poética. La palabra fundante que entona poderosamente emocionada Olga Orozco en la partida de Alejandra Pizarnik guarda las claves premonitorias de una misión, la de recuperar y modelizar amorosamente el medio que, para nosotros, seres carentes de mundanidad⁹⁴, es impostergable. Helos aquí:

Pero otra vez te digo;
ahora que el silencio te envuelve por dos veces en sus alas como un manto:
en el fondo de todo hay un jardín,
Ahí está tu jardín,
Talita cumi.

“Pavana para una infanta difunta” (v. 47-51)

Para la completa inteligibilidad del extracto poético conviene saber que los versos que clausuran el poema formulan un “envío”, aquel que la voz de Olga Orozco devuelve agradecida a la voz de Alejandra Pizarnik. La razón del reconocimiento no es otra que el aliento donado por aquella, el mismo aliento que las palabras del presente poema informan. El profesor José Manuel Cuesta Abad, al estudiar la *Novena Elegía* de Rilke, se ocupa de reconstituir la genealogía de ese gesto como sigue:

Envoi es el nombre que recibe, desde la antigua lírica francesa y provenzal, la estrofa (llamada también *tornada* en occitano) que al final de un poema invoca al destinatario en señal de encomio y gratitud o finge dirigirse de pronto a la propia canción para ponderar sus méritos y encomendarle la transmisión eficaz de cuanto en ella se dice⁹⁵.

⁹³ Olga Orozco. “Pavana para una infanta difunta”. *Mutaciones de la realidad*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 255-257.

⁹⁴ Es evidente que el devenir actual de la humanidad se dirige sin remisión hacia la pérdida de mundo, pues que este le ha sido al ser humano sustraído por la mediatización de dispositivos —pantallas, sensores— que hacen cada vez más difícil de imaginar algo así como una experiencia vocálica del abrirse óptico. Si de verdad el ser humano deseara alcanzar ese lugar de la apertura, determinante para toda experiencia e historicidad ecológicamente posibles, debería para ello, como ya se ha visto, proceder a una desconexión y a un desbaratamiento de las modalidades de control; entre ellas, en primera línea de frente, el discurso economizante tecnocapitalista.

⁹⁵ José Manuel Cuesta Abad. “La palabra más efímera”, p. 133. In José Manuel Cuesta Abad y Amador Vega. *Lo decible y lo indecible en Rilke*. Madrid: Siruela, 2018, p. 131-213.

El sentido exacto de esa tradición que Rilke no tardó en apropiarse ha de relacionarse por lo tanto con un reconocimiento, el que el ser humano ofrece por la palabra agraciada. La sustancia de la vocación humana proviene del medio; este se presenta afectivamente y empuja la voz del animal hablante a la pronunciación. Con la tradición del envío final, pues, la voz rilkeana, que ya ha terminado de decir su poema, rinde pleitesía al medio que la faculta para hablar. Pero como no deja de señalar Cuesta Abad, el envío no puede ser comprendido sin tener en cuenta la dialéctica del mandato que obliga y condiciona la réplica:

Uno no puede dar satisfactoria y felizmente [su palabra] si otro no la recibe acto seguido en confianza. Otro que, a su vez, le ha confiado a uno que haga lo que dice. El don primero que otorga quien da la palabra es la promesa de ser fiel a lo que [ha dicho]. Confiar a otro que haga algo por uno, previa aceptación libre y concertada de ambos, proponer, solicitar o rogar a alguien que dé su palabra supone desde antiguo acordar un *mandatum*. [Lo] que sugiere la textura literal de esa palabra latina es que dar fielmente la palabra y confiar en la palabra dada tienen que ver con “dar-la-mano” [*manum dare*]⁹⁶.

Y es que el envío, reitera el autor del ensayo, “lleva en sí la remisión a lo mandado, porta consigo la misión a cuyo cumplimiento la tierra compele y apremia”. Acerca de su itinerario —de quién viene y hacia quién va la misiva—, este dice que el envío no es más que *en-voi*: un estar siempre “en vía” o “de camino”. “Remisión verbal de una misión”, “transmisión del mandato”, “emisión de palabras lanzadas al aire”, la obra del poeta consiste primeramente “en dar la palabra⁹⁷”.

El ser humano porta en su voz una encomienda. Lo encomendado por el medio —su mensaje— le otorga sentido y vocación, distingue la especie de animal que él es: aquel destinado a ser el mensajero de la medialidad. Porque el medio que se retira para que el individuo sea, deja en él, después de haber sido separado, la memoria del vínculo: “en la canción anda su espíritu”, decía Hölderlin⁹⁸. El ser humano debe honrar ese vínculo, man-tener el mandato entre sus manos. Porque fue el medio quien, con su desaparición o alejamiento, permitió que un individuo, una voz y una palabra fueran posibles. Al medio le debe pues el animal humano su posibilidad; lo que aquel tiene que entretener en la voz contra el olvido es esa deuda. Tal es la enjundia del mandato, agarrar en las manos —trágicamente— la *unión imposible* de lo que hubo de desertar para que fuéramos.

Ahora bien, el lector objetará: ¿qué nos permite a nosotros individualizar el medio de Rilke en la figura de Alejandra Pizarnik? Simplemente el hecho de que la poeta, dedicataria del poema, ha desaparecido en el momento de la composición del texto y pertenece por lo tanto ya a la dimensión

⁹⁶ *Ídem*, p. 135.

⁹⁷ *Ídem*, p. 134.

⁹⁸ Friedrich Hölderlin. “Como cuando un día de fiesta”. In *Poemas*. Traducción, versión e introducción de Eduardo Gil Bera. Barcelona: Lumen, 2012, p. 397-401.

mortal del medio⁹⁹. El fondo abierto, lo dionisiaco, se presenta en las voces de los muertos —en cuerpos ruinosos— que aclaman arreglo. Una de esas voces es la de Alejandra Pizarnik, quien como tal requiere de la voz de Olga Orozco su particular puesta al día.

Así pues, estos versos deben tantearse calibrando la discursividad que los precede (v. 1-46), porque allí se encierra la energía que los aviva. Durante 46 versos, la voz de Olga Orozco ha sondeado meticulosamente la apertura de la profundidad memorial y ha recorrido, sumergida en la espuma versal, la trayectoria de la voz de Alejandra Pizarnik. Seguidamente, con los depósitos barridos por la marea reminiscente —léase allí el pulso de Alejandra con el lenguaje, su arrinconamiento por la muerte— la voz de Olga Orozco va a reconstruir, mecánicamente, lo que aquella, fantasma retornado en la voz, *mandata* decir apropiadamente. ¿Qué es, entonces, lo que *envía* de vuelta la voz mandatada de Olga Orozco después de bucear en la umbría cavidad del recuerdo donde resuena la palabra *nunca pronunciada* de Alejandra Pizarnik?

Nuestra necesidad de hallar una respuesta a ese interrogante habría de acompañar, si de veras pretende medir la potencia del envío, el *gesto lírico* de la voz que retorna con las tintas cargadas al verso 47. En aquel surco comienza el propio decir de Olga Orozco y su consagración del pacto contratado con Alejandra a su regreso de la “envoltura de silencio” en la que aquella habita (v. 48). La performatividad del verso 47 signa, en el *bic et nunc* de la humana voz (v. 48), la terca observancia del pacto convenido en tierra de nadie. Por respeto hacia él, la voz de Olga Orozco envía de vuelta su mensaje. Entendámosle otra vez:

[...]
en el fondo de todo hay un jardín,
Ahí esta tu jardín,
Talita cumi.

“Pavana para una infanta difunta” (v. 49-51)

Regresada de su trato con la medialidad, la voz de Olga Orozco ofrece una nueva dicción, reacomodada y sanada, para Alejandra Pizarnik. Por *don* y *gracia* de la cordialidad entonativa en la que afloran, como vimos, los pétalos dispersos de la medialidad, la voz orozquiana desacata la tradición y concede a Alejandra Pizarnik su palabra faltada; la que no tuvo, la que no pudo ser. Ese *dictum*, entendido en los albores de la Naturaleza, remacha: “en el fondo de todo hay un jardín” (v.

⁹⁹ Alejandra Pizarnik fallece en septiembre de 1972. Este poema, inserto en *Mutaciones de la realidad*, es un tributo póstumo.

49)¹⁰⁰. E inmediatamente después de enviar tales palabras, no resulta sorprendente que la voz de Olga Orozco retorne al fantasma zaherido de Alejandra Pizarnik el mismo requerimiento que Cristo pronunciara en arameo cuando resucitó a la hija de Jairo: “Niña, a ti te digo, levántate¹⁰¹”. Pues efectivamente, con el envío o arreglo orozquiano, el fantasma de Pizarnik revive y camina por fin resurrecto. Si no, compárese la recién estrenada palabra ecológica con aquella zozobra en la que parecía incurrir el devenir histórico que habitó la voz nombrada Pizarnik cuando todavía podía hablar. El devenir pizarnikiano estuvo mortalmente marcado, como vimos, por aquellas poéticas que veían en el silencio y la esterilidad el antídoto a un mundo, un lenguaje y una tradición metafísicamente absueltos, esto es, libres y garantizados exclusivamente en sí mismos. Contra los ídolos erróneos del pasado, la voz fantasmática de Alejandra Pizarnik silba *ahora* a Olga Orozco, para conjurar su pasado agraviado, la siguiente corrección esperanzada: la segura existencia del ser, escondido detrás de cada ente.

La naturaleza de ese ser, ciertamente, no es otra cosa que fondo y emplazamiento; telón, dosel o membrana para la disposición objetual que inmediatamente lo rellena. A la voz humana corresponde, entonces, su culto; esto es, según un valor etimológico del que ya dimos cuenta, su cuidado y usufructo. Tras la transparencia del mundo, del lenguaje y de la tradición —*abí* delante de nosotros— reside para todo hablante la posibilidad y la exigencia de cultivar su propio jardín, de *ornamentar la rosa de nadie*. Altísimo jornal: el animal humano, jardinero primoroso, debe remodelar, alternar y controvertir su medialidad: a fin de fundamentar, con amor y devoción, un *oikos* tambaleante, pues que sustentado en la agónica relación *diseñada* por la voz.

Desempolvando las ruinas cansadas, retirando los pétalos ajados, clareando el embrozado ramaje; así la voz humana prepara el terreno para la venida de la primavera, donde ya se oye, festivo, el murmullo del ser. La ficción ecológica del ser humano tiene que ver con ese trabajo de recibimiento que prepara el jardín —cuerpo, palabra, poema— para acoger el rumor alado de lo sagrado. Con ese propósito, la humanidad vocálica, creadora de jardines, no ha dejado desde antiguo de moldear estepas, vadear vegas o abrir veredas en lo informe para procurarse la hospitalidad. La enunciación ecológica de Olga Orozco, preocupada por restituir los usos humanos, observa maravillada en el devenir del poema esa *facticidad*. Pétalo a pétalo, de Rilke a Pizarnik, la facticidad discursiva rememorada invalida la creencia de una identidad sagrada que fuera anterior y ajena a la labor de modelización.

¹⁰⁰ La frase tiene también un cariz biográfico. Al parecer, según anota Jorge Monteleone—sin referirse a ese verso concreto—, era la abuela de la poeta quien decía que “en el fondo de toda casa hay un jardín, siempre hay un jardín”. Jorge Monteleone. *La voz de Olga Orozco*. *Op. cit.*, p. 125.

¹⁰¹ Marcos 5: 41.

2. Creación sacrificial

Lo Uno permanece firme, ya sea mediodía o vaya
hasta la noche siempre existe una medida
a todos común, aunque también a cada uno se le asigna lo propio;

F. Hölderlin. *Pan y Vino*.

Son muchos los que entre nosotros piensan todavía hoy que la experiencia de lo sagrado remite a una forma de estabilidad y que, *ergo*, sería incompatible con la inherente precariedad de la subjetividad humana. Si hemos dado prueba suficiente de la abundancia de tales juicios en nuestra recensión del marco crítico, ahora es el momento de aislar el punto mínimo que define la experiencia sagrada: ¿cómo pudo ser que esta, ligada a la potencia fáctica del ser humano, a su ruinoso actividad fundamentadora, pudiese ser acaparada por una demarcación inmovilizadora?

Las siguientes páginas pretenden añadir un justificante teórico desde la antropología, la filosofía o la lingüística a una idea que no ha obtenido el recorrido que merece y cuyo ocultamiento impide barruntar la auténtica experiencia sagrada. Ese pensamiento se condensa en la siguiente hipótesis: que el ámbito sagrado prohibió al ser humano, expulsado del edén, el ejercicio de su *facultad absoluta*: arreglar y embellecer, manualmente, su habitación. Solamente desde esa perspectiva, por cierto, puede madurarse el impulso ético de la poesía orozquiiana, profanadora de la prohibición que la ortodoxia religiosa grabó sobre la humana potestad formalizante. Con la intención de justificar nuestra tesis, estimamos necesario abordar la arqueología de la institución sagrada.

En la persona del teólogo y filósofo Rudolph Otto encarna una de las voces que con más acuidad trabajó por la clarificación del fenómeno. Las tesis más relevantes de su interés por lo sagrado se resumen en una publicación de 1917 que llevaba por título *Das heilige*¹⁰². Probablemente a causa de la ambigüedad nocional implicada en el término *heilige*, la traducción española encuentra todavía algunas dificultades a la hora de adaptar el vocablo alemán; según la ocasión, *heilige* ha sido traducido por “sagrado”, “numinoso” o “santo”. La confusión, si oblitera la precisión buscada por el autor, refleja con agudeza el arduo batallar en torno de los límites que articulan su objeto de estudio.

La razón de la disputa terminológica quizás deba buscarse en el enmarañamiento conceptual que Otto ilumina singularmente al distinguir dos instantes para lo sagrado. En efecto, uno de los rasgos sobresalientes del paradigma sagrado es que su apreciación se descompone en un momento “racional” y otro “irracional¹⁰³”. El componente racional designa al conjunto de predicados, “conceptos claros y distintos [que] son accesibles al pensamiento, al análisis intelectual, y aun a la

¹⁰² Rudolph Otto. *Lo sagrado*. Buenos Aires: Claridad, 2008.

¹⁰³ *Ídem*, p. 13.

definición¹⁰⁴». El teísmo se basa en la elaboración de tales conceptos, los cuales posibilitan que algo así como una religión pueda surgir. La religión es, pues, una racionalización del fenómeno sagrado. Para Otto, solamente mediante la objetivación “es posible la ‘fe’ como una convicción en conceptos claros, en oposición al mero ‘sentimiento’¹⁰⁵”.

No obstante, los predicados racionales no agotan la idea de la divinidad. Tal y como sugiere Otto, “ellos justamente valen y son solo por algo *irracional* y en algo irracional¹⁰⁶”. Más bien, la religión encontrará en ellos una forma de síntesis susceptible de explicar la dualidad racional-irracional del fenómeno sagrado:

Son desde todo punto de vista predicados esenciales, pero son predicados esenciales sintéticos, y solo serán entendidos en forma correcta si son entendidos de ese modo, es decir, si son atribuidos a un objeto como a su soporte, el cual, sin embargo, no es reconocido en ellos, ni puede serlo, sino que debe ser reconocido de otra manera peculiar¹⁰⁷.

Lo sagrado se desvela entonces en conceptos racionales que permiten su comprensión. Para ser experimentados apropiadamente tales conceptos deben ser “atribuidos” a un “soporte” exterior que no puede ser reconocido en ellos, sino que ha de ser buscado “de otra manera peculiar”. Esa manera peculiar constituye la fe. Mediante la fe las religiones conciben el tránsito de la aparición sagrada hacia su articulación intelectual.

Otto desborda el marco de la religión y se introduce, posiblemente sin tener clara conciencia de ello, en el ámbito del lenguaje. Ciertamente, de su razonamiento se desprende que los predicados lógicos —inicialmente los religiosos— tienen asignado un fundamento (Otto utiliza la palabra “soporte”) imposible de desvelar con los medios de la propia predicación. Para alcanzar su posición, en todo punto exterior al habla, el ser humano cuenta únicamente con la garantía de su potencia afectiva, esto es, una vez más, de la fe. Pero, ¿cuál pudiera ser el fundamento irracional al que se destina toda fe? Otto columbra lo sagrado como un “excedente¹⁰⁸” e insiste en su naturaleza inefable e inaccesible:

Conocer y reconocer algo como *sagrado* es en primer término una valoración peculiar, que de ese modo solo adviene en el ámbito religioso. [Como] tal tiene en sí un momento

¹⁰⁴ *Ídem*, p. 13.

¹⁰⁵ *Ídem*, p. 13.

¹⁰⁶ *Ídem*, p. 14. El subrayado es del autor.

¹⁰⁷ *Ídem*, p. 14.

¹⁰⁸ *Ídem*, p. 17.

plenamente específico que escapa a lo racional, [que] es *arreton*, inefable, en cuanto es por completo inaccesible a la captación conceptual¹⁰⁹.

Lo sagrado se identifica así, por primera vez en su análisis, con el excedente que soporta, desde su reserva, todo el aparato conceptual. Ahora bien, como la categoría de lo sagrado aún no le parece bien definida, puesto que encierra sin divisiones claras lo racional y lo irracional, Otto prefiere enmarcar el verdadero fundamento en el concepto de “lo numinoso”. En palabras del autor, “lo numinoso” designa “lo sagrado menos su momento moral [y] menos su momento racional en general¹¹⁰”. De esta manera, lo sagrado —el numen— queda separado de sus manifestaciones formales para indicar el lugar previo que, apartándose, otorga el sostén. Efectivamente, el lenguaje religioso tiene su antesala en la materia sagrada que garantiza su despliegue.

Muy cercana a esta interpretación, la filósofa María Zambrano publicó asimismo un ensayo en el que se inquiría por el instante inicial de la emergencia sagrada¹¹¹. Desde su punto de vista, la “aparición de los dioses” puede considerarse una respuesta tranquilizadora al delirio persecutorio del ser humano ante la realidad que le avasalla en el momento de nacer a ella. Volviendo la mirada a Grecia y a la relación que los griegos mantenían con su panteón, Zambrano identifica un trasvase desde la angustia afectiva hacia el control lógico:

La aparición de los dioses significa la posibilidad de preguntar, de una pregunta ciertamente no filosófica, todavía, pero sin la cual, la filosófica no podría haberse formulado. La actitud que engendra la pregunta solo puede surgir frente a alguien que haya aparecido; frente a una fuerza que haya dado la cara y tenga un nombre¹¹².

En la cita se explicita ya el rol principal que ocupa el lenguaje en la institución sagrada. A través del *logos*, la Antigüedad griega consigue desvelar un rostro y otorgar un nombre a la alteridad esencial. El lenguaje fija e instituye una realidad con la cual, por fin, se puede entrar en *relación* enviando una pregunta. Lo sagrado habrá aparecido entonces con la posibilidad de formular una interrogación. Pero esa capacidad introduce un “desgajamiento” —la consciencia irrumpe y la humanidad se separa— dando lugar y *concretando* la angustia, dirigiéndola hacia el afuera¹¹³. En el mismo momento, y como determinada por él, surge una demarcación espacial que compartimenta la violencia: se instituyen las dos esferas de lo sagrado y lo profano. A lo sagrado corresponderá la garantía y el

¹⁰⁹ *Ídem*, p. 17. El subrayado es del autor.

¹¹⁰ *Ídem*, p. 17.

¹¹¹ María Zambrano. *El hombre y lo divino*. Madrid: Siruela, 1992 [1ª ed. 1955].

¹¹² *Ídem*, p. 36.

¹¹³ *Ídem*, p. 37.

fundamento, mientras que lo profano será el lugar de la exposición y las amenazas, afrontadas con la benevolencia divina:

Lo sagrado y lo profano son las dos especies de realidad: una es la incierta, contradictoria, múltiple realidad inmediata con la cual la vida humana tiene que “habérselas”, el lugar de su lucha y de su dominio, al par. El orbe sagrado es donde se decidirá esta lucha. Y así, la realidad toda, “las circunstancias” en su totalidad, se configuran en un centro y en una periferia. El centro es el lugar de lo sagrado, que se ilumina por el sacrificio. El horizonte, el nacimiento del horizonte será su ganancia última¹¹⁴.

Zambrano señala algunas pautas determinantes para entender el fenómeno sagrado. De acuerdo con ella, la aparición de lo sagrado divide la realidad en dos segmentos: “centro” y “periferia”. Lo profano, el lugar de la apertura a la realidad, está sostenido por un ámbito, el sagrado, que se ubica en su núcleo y que está, por decirlo así, retirado del contacto directo. Así, para que exista el mundo, esto es, el ambiente social en el que se mueve la humanidad, ha sido necesario que un segmento se aparte y se retire, custodiando la violencia de la exposición. De ese modo, el ser humano se procura un “horizonte”. Lo sagrado sería pues aquella zona que retirándose retira también al ser hablante del contacto directo con el mundo para que a su vez el mundo sea en la distancia. Y ese ejercicio, la tarea de poner a distancia el mundo para que sea, como no puede escapársele a Zambrano, no es otro que el acto sacrificial. Al proponer un espacio sagrado, el sacrificio pone a distancia el ser —en el cual la humanidad está inmersa— para que el ser aparezca. De ello parece desprenderse, como consecuencia lógica, que para que cualquier mundo pueda ser tiene que intervenir un acto sacrificial que mediatice la relación entre el ser humano y las cosas.

La tentativa poética rememora dramáticamente el (p)acto sacrificial por mediación del cual el ser se vacía para fondear y fundar un recinto habitable. El despedazamiento del ser en el pacto sacrificial calcula las diferencias, al nacer del mundo en la palabra, entre *physis* y *logos*. La traslación desde el terreno de la Naturaleza hacia el dominio del lenguaje coincide con el instante de la formalización de la morada; si el hogar existe, su aparición encierra la violencia de una facticidad que congrega voz y ser en la descarga sacrificadora.

En el transcurso de *Mutaciones de la realidad*, el gesto sacrificial de la articulación queda inmejorablemente retenido en “La realidad y el deseo”¹¹⁵ (4 estrofas, 19 versos heterométricos), poema que tiene por dedicatario al poeta Luis Cernuda. Ese título, además de hacer explícita referencia al poemario homónimo del español, enmarca la dupla dialéctica que imanta todo

¹¹⁴ *Ídem*, p. 43.

¹¹⁵ Olga Orozco. “La realidad y el deseo”. *Mutaciones de la realidad*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 234.

sacrificio: deseo *ficcionalizante*; realidad *ficcionalizada*. En el poema, la *brecha* que distancia al deseo de la realidad va a estructurar el cuerpo textual a través de una nutrida lista de contraposiciones en las que la ambivalencia sacrificial de la creación se descompone: visibilidad-invisibilidad, dinámica-detenimiento, fondo-forma. Estos son, resumidos, algunos de los pares voltaicos en los que se condensa aquel acontecimiento problemático que veníamos describiendo como proceso informante y que ahora denominamos, caminando sobre los pasos del hacer sacro, *travase sacrificial*. Vayamos al comienzo del poema:

La realidad, sí, la realidad,
ese relámpago de lo invisible
que revela en nosotros la soledad de Dios.

“La realidad y el deseo” (v. 1-3)

La primera estrofa inicia la exposición de ese proceso —repetimos, un violento trabajo de institución de lo real—, encarnando el misterioso engarce entre la esencia y la inmanencia de la “realidad”. Tras la segura (“sí” v. 1) confesión de la voz —que la realidad es una manifestación del fondo—, interceptamos unas palabras del poeta cubano José Lezama Lima que rezan: “la luz es el primer animal visible de lo invisible” (v. 2). Utilizamos el verbo “interceptar” conscientemente, pues ese intertexto no aparece por ninguna parte; como tampoco la cita de San Pablo que Lezama Lima se apropia: *Per visibilia ad invisibilia* (Rom 1, 20). No obstante, su eco subterráneo reitera en nosotros, lectores, la milenaria estratificación de una tradición insondable —la mística del silencio y del apagamiento para acercarse a Dios— que la praxis artística contemporánea rearticula en torno de las consideraciones formales de la creación.

Si hiciésemos un paralelo con la terminología religiosa de Rudolph Otto estaríamos asistiendo aquí al tránsito que se ubica entre el soporte, solo aproximable por el afecto —la fe—, y sus predicados racionales, esto es, las formas conscientemente construidas para su apreciación. Sin llevar a cabo el detalle de los nombres que ahogadamente suenan allí, cabe decir que los intertextos *opacados* parcialmente por esos tres versos refrendan con su arrullo el gesto declarativo de la voz: también aquellas voces enmudecidas tararean, al darse de bruces con el blanco de la página sin lograr actualizarse, la palpitación de lo informe bajo toda superficie visible. Contra el cristal del poema, junto a Lezama Lima, podemos aventurar que choca ya una nómina (no) susurrada por el verso de Olga Orozco: Stéphane Mallarmé, Maurice Blanchot u Octavio Paz han meditado, a su manera, sobre el acto sacrificial de la modelización. Pero, sobre todo, detrás del texto orozquiano resuena con fuerza la voz de *Pan y vino* de Hölderlin, quien en un extenso poema de 80 dísticos

repartidos en nueve estrofas imagina la problemática sacrificial a la sombra de la retracción del fundamento sagrado.

Dicho esto, insistimos sobre el hecho de que no tiene ningún interés para nosotros la identificación de esos predicados individuales, algo que por lo demás es imposible, dada la ramificación, en los meandros de la historicidad artística y religiosa, del tópico retomado por la voz. De lo que se trata aquí es de suscitar la escucha del discurso en tanto que caudal, dejando al lector la tarea de a-signar libérrimamente las partículas vertidas por ese torrente. Solo desde la situación rearticulatoria, limitada en el tiempo subjetivo, puede cumplirse apropiadamente ese cometido.

Tras tantas posibilidades de implementación, la institución de la realidad —su aparición en la palabra— no hace sino “revelar” (v. 3) el abandono esencial en el que se desenvuelve el ser. Inmerso en la antecámara apartada del mundo, del lenguaje y de la tradición, el ser, agente de la creación, vive en “soledad” (v. 3). En su sitio movedizo, este almacena incólumes los nombres olvidados —figuras, imágenes, líquenes— que esperan anunciación en la novedad enunciativa del creador-hablante:

Es este cielo que huye.
Es este territorio engalanado por las burbujas de la muerte.
Es esta larga mesa a la deriva
donde los comensales persisten ataviados por el prestigio de no estar.

“La realidad y el deseo” (v. 4-7)

Desde “este” nuestro costado, el poema —“cielo”, “territorio engalanado” o “mesa” del aquí humano (v. 4-6)—, intenta en su inmanencia preservar el ser; sistematizando para ello todas aquellas emanaciones desfondadas que deambulan “a la deriva” (v. 6) cuando no encuentran una mano tendida para pactar. Precisamente, en la mesa del poema —en el espacio dispuesto para la enunciación—, las emanaciones invisibles del ser asisten, anhelantes de conciliación, al pacto (pro)puesto por la voz. Al tomar asiento, las irradiaciones ópticas se visibilizan y sentadas a la mesa del poema aparecen al fin en ella como auténticos “comensales” (v. 7): el poema les concede un aspecto y un nombre.

Mas estas formas —los comensales llamados a la mesa—, antes invisibles y ahora visibles, están “ataviad[a]s por el prestigio de no estar” (v. 7). Esto quiere decir: los que no están, los desaparecidos, aquellos que no han sido invitados, mandatan y prestigian a los presentes, a los entes visibles del poema; mientras, alejados, los exiliados de la mesa imploran ser invocados por ellos. Las formas del poema —las palabras en él contenidas— han recibido su mandato por don y gracia de los ausentes: para que las palabras del poema puedan ser y sacrificar, para poder poner mantel

y bendecir la mesa, quienes no fueron convidados hicieron silenciosa ofrenda. El poema les envía de vuelta su agradecimiento cuando, en el habla, parte un pan confeccionado por todos: los ausentes y los presentes.

a) *Sacrificio y comunidad*

Pero tenemos este tesoro en vasos de barro para que la excelencia sea de Dios, y no de nosotros.

San Pablo 2 Corintios 4:7

¡Pero, amigo! Venimos demasiado tarde.
Es verdad que viven los dioses,
pero allá arriba, sobre nuestras cabezas, en un mundo distinto,
Sin fin están allí activos y parece que poco se cuidan
de si vivimos, hasta ese punto de nosotros los Celestiales se ocupan.
Pues no siempre es capaz de contenerlos un débil vaso,
sólo a su tiempo el hombre soporta la plenitud divina

F. Hölderlin. *Pan y vino*.

Oh amor que a una redonda luz igual
surge en los corazones y manso pena,
y acepta que se rompa este humano fanal.

Georg Trakl. "Ruego a Lucifer"

Entre los invitados visibles tampoco se cuenta la forma del fondo nombrada René Char, a pesar de que ella sostiene invisiblemente con la historicidad de sus manos fabriles el discurso del poema. Pese a ser borrada, en la mesa se escucha y alaba su palabra que aquí reproducimos: "A tous les repas pris en commun, nous invitons la liberté à s'asseoir. La place demeure vide, mais le couvert reste mis¹¹⁶". Del mismo modo que, entre los celebrantes, no se hallará rastro de aquella voz nombrada Georg Trakl que un día enunció:

Cuando cae la nieve en la ventana
está para muchos la mesa preparada,
la casa ya quedó bien arreglada
cuando suena en la tarde la campana¹¹⁷.

¹¹⁶ René Char. *Feuillets d'Hypnos* (1946). In *Fureur et mystère*. París: Gallimard, 1962, p. 116.

¹¹⁷ Georg Trakl. El fragmento incluido ha sido extraído de "Una tarde de invierno" poema perteneciente a la obra *Sebastián en sueños*. In Georg Trakl. *Poesía completa*. Traducción y prólogo de José Luis Reina Palazón. Madrid: Trotta, 2010, p. 71. Los versos de Trakl serán comentados mucho después de su publicación por Martin Heidegger en *De camino al habla* para dar ajustada idea del vínculo que, en el pensamiento del filósofo, ata palabra y cosa en el instante diferencial del habla. Martin Heidegger. *Acheminement vers la parole*. *Op. cit.*, p. 24.

Como puede apreciarse, en ocasiones la asamblea no se manifiesta en el banquete; siempre, empero, fundamenta el asiento de la mesa. El poema de Olga Orozco no puede ignorarlo, pues conoce el espesor histórico sobre el que se sustenta materialmente su obra sacrificial. Aunque no todos puedan hallar cubierto, en la convocatoria prodigada por la voz también la historicidad operativa de aquellos ayuda a alzar, virtualmente, la mesa. Por tal cosa decíamos hace un instante que la identificación de la nómina de los invocados no guarda mayor interés crítico, por cuanto no puede rendir cuenta con exhaustiva justicia de todos los convidados. Si las palabras —los cubiertos del poema— tienen un número finito, solo algunos comensales encontrarán su plaza dispuesta y su nombre en la lista; los demás, siendo quienes “atavían y prestigian” la comida, tendrán que aguardar para otra ocasión.

Interesados en explicar qué relación guarda el intertexto solapado de René Char con el gesto sacrificial de la operación poética, debemos dar un rodeo reconstituyente por el volumen *Comunidad, inmunidad y biopolítica* del filósofo italiano Roberto Esposito¹¹⁸. En ese lugar Esposito recurre a la cita del poeta francés *inconscientemente* alojada detrás de “La realidad y el deseo” para dar fundamento al núcleo de su pensamiento: la ausencia que se halla en la raíz de lo comunitario. En efecto, el pensamiento de Esposito, atareado en forjar un concepto apropiado para sopesar lo común, emplaza en las palabras de René Char el momento sacrificial de la comunidad, por el cual toda unión y toda identificación se pierden, dejando tras de sí como resto *la solidaridad de una falta*.

La teorización comunitaria de Esposito se basa en la restitución genealógica del valor etimológico del *munus* latino, el cual consignaba la deuda contractada entre partes (*munia*), de forma que lo comunitario suscribía una obligación y lo inmunitario indicaba el cese de la misma. Cuando la argumentación de Esposito retoma las palabras de Char, lo que estas nos dicen a propósito de ese *munus* es que el momento sacrificial de la instauración formal —la individuación— hace que lo común —el *munus*— ya solo pueda entretenerse como un “defecto irremediable”. La arqueología de ese término, que guía el quehacer reflexivo de Esposito hacia la senda poética de Char, testimonia así del vínculo sobre el cual se fundamenta lo comunitario y que para el filósofo radica en la falta:

Alrededor de esta paradoja podemos intentar una primera definición de comunidad: aquello que es al mismo tiempo necesario e imposible. Imposible y necesario. Que se determina en la lejanía o diferencia respecto a nosotros mismos. En la ruptura de nuestra subjetividad. En una carencia infinita, en una deuda impagable, en un defecto irremediable. [Nos] falta

¹¹⁸ Roberto Esposito. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Barcelona: Herder, 2009.

hasta tal punto que se debería concluir que lo que tenemos en común es exactamente tal carencia de comunidad. Somos [la] comunidad de aquellos que no tienen comunidad¹¹⁹.

Esposito piensa la falta de comunidad —el sernos a todos común la falta de un vínculo— en el sitio sacrificial de la información y de la individuación. En la medida en que la humanidad, para ser, debe salirse de la indefinición y actualizarse en su abocamiento hacia la muerte, el ser humano solo puede imaginar su común pertenencia —al mundo, al lenguaje, a la tradición— como faltada, pues este no puede, al mismo tiempo, ser individuo y comunidad en acto. Lo común para el individuo, si creemos a Esposito, es su falta de comunidad con lo que no es él y el cuidado con el que se guarda de ello:

No es solo que la comunidad siempre se dé de manera defectiva: es que no es más que comunidad del defecto. Aquello que se tiene en común [es] precisamente ese defecto, esa inalcanzabilidad, esa deuda. En otras palabras, nuestra finitud mortal. En consecuencia, lo importante no es tanto que la relación con los otros se piense bajo la forma del ser-para-la-muerte, sino el modo concreto que asume: la forma del recíproco cuidado. Es este cuidado, y no el interés, lo que se encuentra en la base de la comunidad¹²⁰.

La distancia insalvable o el *alogon* que media entre el ser humano y la comunidad rige en el paradigma de Esposito una dialéctica que titubea entre los polos de la propiedad y la impropiedad. Un hiato se crea en el momento en el que comunidad e individuo se confrontan. La comunidad, para el filósofo, no es otra cosa que el territorio de lo impropio que permite toda propiedad y toda sujeción; si hay individuo e historicidad —sujeto— su posibilidad misma reside en esa impropiedad de lo común por la cual algo así como un individuo puede distinguirse separada y propiamente suyo:

Si] la comunidad no es más que la relación - el “con” o el “entre” – que vincula sujetos, esto significa que no puede ser a su vez un sujeto, ni individual ni colectivo. Que no es un “ente”, sino precisamente un no-ente, una nada que precede y corta todo sujeto sustrayéndolo de la identidad consigo mismo, confinándolo a una alteridad irreductible¹²¹.

Sin que quizás resulte evidente, la consideración biopolítica de la comunidad que lleva a cabo Esposito guarda la mayor relevancia para comprender el trauma sacrificial que la operación artística —también “La realidad y el deseo”— pone en escena. Pues de lo que se trata aquí al hablar de comunidad es del proceso de traslación del ser hacia la individuación, antes desfondado

¹¹⁹ *Ídem*, p. 27.

¹²⁰ *Ídem*, p. 42.

¹²¹ *Ídem*, p. 47.

melancólicamente en la común memoria del mundo, del lenguaje y de la tradición. Enmarcada en ese devenir, la melancolía con la que la moderna humanidad imagina su descolgamiento del ser, no es el castigo consustancial a su naturaleza —su individualidad subjetiva—, sino el sentido en el que esta naturaleza rasgada se sustenta absolutamente:

Se trata de afirmar que la melancolía puede coincidir con la esencia misma del pensamiento, desde el momento en que no es ninguna oposición entre auténtico e inauténtico: nuestra dimensión más propia está precisamente en la consciencia de nuestra esencial impropiedad; no tenemos una esencia diferente a la de la simple existencia. Todo esto significa que la incompletud, la finitud, no es el límite de la comunidad —como siempre ha imaginado el retrato melancólico del pensamiento—, sino exactamente su sentido¹²²

La melancolía del animal hablante activa el gesto endeudado, cargado de *munia*, con el que la humanidad trata de pensar su pertenencia a una comunidad que, a ojos de Esposito, se sitúa en el instante originario de la dis-posición: Esposito concibe el estar (olvidado) de la comunidad en la hueca espacialidad despejada para el acoplamiento; sobre ese medio vaciado se recorta la interconexión de las partes¹²³. Así, si en el decir de Char el lugar de la comunidad es una silla vacía, la palabra poética no puede por menos que considerar ese sitio como *irremplazable*; pues de él depende la celebración del ágape. Por esa razón, el poeta pone cubierto sobre la mesa para la comunidad retirada y rinde pleitesía a su sacrificio.

Gracias al hospedaje franco que ofrece ese dominio, puede el comensal humano asomarse a su afuera y, experimentando la impropia exterioridad, conocerse a sí mismo como un devenir que constantemente intenta ser apropiado y sujetado¹²⁴. La dimensionalidad transubjetiva que asume la comunidad en la reflexión de Esposito tiene que ver con esta alteridad sustancial que no perteneciendo a nadie permite a todos los hablantes transformarse en sujetos en el instante en que respetan el (p)acto ético de la apropiación. De aquí se sigue entonces que identidad y comunidad no pueden ser equivalentes, puesto que la comunidad, como muy bien apunta Esposito, se define como esa nada —olvido del mundo, del lenguaje y de la tradición— en la que despierta el ser del ente¹²⁵. La comunidad, lejos de encarnar una homogeneidad identitaria, defendida hoy por el

¹²² *Ídem*, p. 56-57.

¹²³ La melancolía a la que da lugar la falta comunitaria ha de relacionarse con el abismo hölderliniano. El abismo del melancólico palpa el lugar de la ruptura entre “fundamento” y “fenómeno” o entre propiedad e impropiedad, sagrado y profano. Manteniendo los dos costados juntos. Ese lugar es el animal humano: de natural melancólico y abismático. Sobre la imagen del abismo en la poesía del alemán ha despachado magistralmente Manuel Barrios, un autor al que volveremos. *Narrar el abismo. Ensayos sobre Nietzsche, Hölderlin y la disolución del clasicismo*. Valencia: Pre-textos, 2001.

¹²⁴ Roberto Esposito. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. *Op. cit.*, p. 63.

¹²⁵ *Ídem*, p. 64.

totalitarismo positivista con alambradas y campañas de inmunización, no es más que la carencia que vincula a los hablantes entre sí.

Si una vez finalizada la glosa de la meditación filosófica, regresamos al poema que nos tenía preocupados, inmediatamente observamos la dialéctica sacrificial que rige la relación entre comunidad e individuo. En la estrofa siguiente (3), esta dialéctica se despliega entre los umbrales de la propiedad y de la impropiedad que agónicamente tratan de ser anudados en el pacto lingüístico:

A cada cual su copa
para medir el vino que se acaba donde empieza la sed.
A cada cual su plato
para encerrar el hambre que se extingue sin saciarse jamás.
Y cada dos la división del pan:
el milagro al revés, la comunión tan sólo en lo imposible.
Y en medio del amor,
entre uno y otro cuerpo la caída,
algo que se asemeja al latido sombrío de unas alas que vuelven desde la eternidad,
al pulso del adiós debajo de la tierra.

“La realidad y el deseo” (v. 8-17)

Desde el instante en que pasa a formar parte de lo real, cada ente está *facultado* en su aquí para medir con su cuerpo, palabra y obra individual —“su copa”; “su plato”— hasta dónde se extienden las fronteras que lo determinan en su propio ser (v. 8-12). Tan pronto como lleva a cabo esa acción —eminentemente lingüística—, siente el individuo la potencia disolvente de la otredad que, “sed[ienta]” y “hambr[ienta]”, acecha. Ese asedio de lo otro es el deseo, una llamada de lo impropio que recuerda al individuo su deuda, pues que el individuo ha podido ser solamente en la medida en que una impropiedad se ha desgajado, dejando paso y destacando de ese modo la ipseidad individual. Cuando en su corazón entiende el ente el apego de lo impropio, tiene nostalgia y quiere cumplir el pago de esa deuda. Su sed y su hambre, extendiéndose hacia los confines de la mundanidad, confiesan al individuo que su propiedad está endeudada con lo impropio.

Consciente del rol fundamental que atañe al endeudamiento, el poema de la voz se acerca con fruición al punto que regula el reparto entre los asignamientos propios del individuo —el nombre en la lista del simposio, el sitio dedicado en la mesa, los cubiertos individuales— y el espacio enajenante de lo impropio que trata de ganárselos. De ese punto operativo de la división, señalado por una brecha o corte, se encarga la función sacrificial. En efecto, el sacrificio divide “el pan” (v. 12) que como *archicontinuum* carnal o piel —del mundo, del lenguaje, de la tradición—, debe ser partido y repartido en la obra sacrificadora. Mientras que el destino del sacrificio es formalizar el

fondo unido y comunitario de la indistinción —el mantel izado sobre la mesa del poema—, el ente que recibe su parte sacrificada —el individuo que se visibiliza tras el gesto sacrificial— guarda memoria, en la parcialidad de su carne, de la deuda que lo mantiene obligado al pan comunitario¹²⁶.

b) *La comunión en lo imposible*

Bueno sería, Agatón, que el saber fuera de tal índole que, sólo con ponernos mutuamente en contacto, se derramara de lo más lleno a lo más vacío de nosotros, de la misma manera que el agua de las copas pasa, a través de un hilo de lana, de la más llena a la más vacía.

Platón. *El banquete*.

Impávido permanece, como debe,
el hombre solitario ante dios, la sencillez lo protege,
sin que ninguna arma le haga falta y ninguna
astucia, en tanto que ayude la falta de Dios.

F. Hölderlin. *Dichterberuf*.

En el sacrificio de lo aórgico o en el retiro de la impropiedad, el ser humano experimenta, según un razonamiento del que ya dimos cuenta, su esencia, a saber, faltar o sentir la deuda contratada¹²⁷. En la base originaria de ese hecho —el sacrificio como caída, la caída del sacrificio—, se funda a partir de entonces la posibilidad comunitaria de la humanidad, sustentada en la negatividad de la unión. En tanto que la animalidad hablante y separada no puede al mismo tiempo estar en el habla y fusionada con lo otro, “la comunión” de la humanidad se cumple, como refrenda el poema, “tan sólo en lo imposible” (v. 17). Ahí justamente reside el “milagro” (v. 14) poético, en el hecho de que la negatividad convocada en ese espacio —la impropiedad que se agolpa alrededor de la voz— pueda funcionar, “al revés” (v. 14) de lo que cabría esperar dado su desgarró, como el elemento aglutinante que da sentido y destina absolutamente a los “comensales¹²⁸”. La plena exposición de

¹²⁶ Guardar memoria del sacrificio divino es asimismo principal tarea del poeta según Hölderlin. A este respecto remitimos al ensayo de Félix Duque, *Hölderlin en contexto: el Ser y lo Sagrado*. In *Pan y vino*. *Op. cit.*, p. 461-632.

¹²⁷ Lo aórgico designa, en el pensamiento de Hölderlin, a lo informe-inconsciente —eso que nosotros llamamos afecto— y se contrapone a lo orgánico de la configuración consciente —eso que nosotros llamamos forma—. Preocupado de cuidar esas dos tendencias, el gesto poético hölderliniano sería capaz de crear la mediación armónica entre ellas. De esa manera se haría patente la unidad internamente diferenciada —*hén diaféron eautó*— que para Hölderlin constituye la esencia de la belleza. Ver a ese propósito Julián Marrades. “Hölderlin, Hegel y el destino de la época”, p. 132. In Julián Marrades y Manuel E. Vázquez. *Hölderlin. Poesía y pensamiento*. Valencia: Pre-textos, 2001, p. 129-148.

¹²⁸ Comentando el verso del *Dichterberuf* que hemos reproducido —“Mientras ayude la falta de Dios”—, Duque se reserva unas palabras que bien podrían servir aquí: “Esto es lo decisivo, y lo extraño. Dios se muestra como ‘falta’ o como lo que le ‘falta’ al hombre para completar su ser (pues que, al estar ante Dios —un dios que no esta ahí— el hombre se entiende a sí mismo como una ‘falta’, también en el sentido de algo defectuoso, por ser finito. Pero esa falta [no] se puede ni se debe reparar ni completar: ello significaría su muerte, porque el ser del hombre se mantiene en la separación de lo divino, y se atiene a ese *umbral*”. Félix Duque. *Hölderlin en contexto: el Ser y lo Sagrado*. *Op. cit.*, p. 557-558. El subrayado es del autor.

su imposible comunidad con lo abierto ilumina así, según una *conversión milagrosa*, la mutualidad de una deuda compartida¹²⁹.

El tajo sacrificial, inicio de la pena existencial para todo individuo, aprieta con más fuerza cuanto mayor es el amor que el ser hablante imprime a sus palabras. Por ello, “en medio del amor” (v. 15) con el que la voz dice su poema, con el que la voz ama su poema, aroma como nunca entre los cuerpos (textuales) la caída. La caída está tanto más presente entre los individuos cuanto que el amor de la unión asalta los cuerpos —humanos, simbólicos— retornándoles momentánea y memorialmente al sabor de la imposible interdependencia: aquella arrebatada por el sacrificio. Mas esa caída, al hacerse imaginable, se transforma milagrosamente en la textura remembrante de una pertenencia. Por tal motivo, la caída que recuerda el poema se asemeja “al latido sombrío de unas alas que vuelven desde la eternidad” o “al pulso del adiós debajo de la tierra” (v. 16-17), pues secreta y subterráneamente, a través de una dinámica sensitiva —“latido o pulso”— supera la división establecida por la operación sacrificial —crítica, subjetiva— y reengancha al individuo con la “eternidad” del medio (aquí “tierra” no debe comprenderse en sentido lato, pues tierra, al igual que las imágenes del “pan” o del “mantel”, indica el ambiente —mundo, lenguaje, tradición—).

La dinámica pulsativa que progresa en el poema “La realidad y el deseo” es un claro exponente poético de la lógica de la sensación. Si la lógica sensitiva secuencia críticamente acoplamientos estructurantes, la iteración entre distintos niveles que transcribe el texto poético de Olga Orozco —por ejemplo, el cielo y la tierra (v. 16-17)¹³⁰— encuentra la razón de su movimiento paradójico en la resonancia de las pasiones. El molde en el que rebota, vibrante y contradictoria, la energía afectiva de las sensaciones es la figura —en nuestro caso, la mesa del poema—; cuerpo cerrado o sistema metaestable que entrelaza las deflagraciones en una medida temporal.

El instante de la extremada tensión figurativa, irreductible a la intelectualización, produce una epifanía. Lo epifánico del poema no describirá otra cosa que el momento, únicamente abordable a través de la pasión, *en el que el pan poético, catalizando todas las fuerzas creadoras, se rompe*. Cabe reparar en el hecho de que el poema concibe el tránsito entre sensaciones, verdadera motricidad de la obra, como una diferencia de nivel energético que se experimenta como caída. Al contrario de lo que el idealismo acostumaría suponer, nosotros diremos que la caída, medianía que establece la diferencia “entre uno y otro cuerpo”, es el lugar viviente de la sensación —la melancolía, el abismo,

¹²⁹ La necesidad de dar forma a esa contradicción —el que la *falta* se colme cuando más se *echa en falta*— explica la construcción quiasmática de la poesía holderliniana: en ella, como notifica Duque, se lleva a cabo una “agudización de diferencias por contraposición, pero sin síntesis dialéctica”. Friedrich Hölderlin. *Pan y vino*. *Op. cit.*, p. 248.

¹³⁰ A la misma contraposición entre cielo y tierra, resuelta por el “genio sereno” de Dioniso, remite el poema de Hölderlin: “El pan es el fruto de la tierra, y sin embargo la luz lo bendice, / y del dios del trueno viene la alegría del vino” (v. 137-138). Para Hölderlin, al igual que ya viéramos con Orozco, la continuidad carnal resuelve la contradicción propiedad-impropiedad que lacera al individuo. *Ídem*, p. 247-250.

residen ahí—, el espacio en el que el individuo se da de bruces con su impropio origen des-quiciado. La sensación signa el pulso de la muerte im-propia que vapulea al individuo en la dirección del avance ontogenético.

Precisamente, la oportunidad de todo poema se cifra en la reconstrucción provisional del tejido comunitario, siempre expuesto al riesgo de despedazamiento por la parcialidad de la empresa humana. No es de extrañar por ello que en otro poema de las *Mutaciones*, la discursividad arranque con la siguiente confesión:

Ahora entre tú y yo hay un mantel rasgado [...]

“La imaginación abre sus vertiginosas trampas¹³¹” (v. 1)

En este poema, la díada “yo-tú” no figura meramente dos interlocutores más o menos discernibles —la voz de la poeta, su amado *alter ego*—, sino que es extensible a ese instante de la ontogénesis en el que la trabazón preindividual comienza a desolidarizarse, hasta la emergencia del ente: “tú” y “yo” son entonces los extremos dialécticos de lo propio (yo) y de lo impropio (tú) que el mantel, siempre que perdure su medialidad, puede reunir¹³².

Si buscásemos una atribución para el mantel en la flexión gramatical, este correspondería a la tercera persona o, siguiendo la anotación del lingüista Émile Benveniste, al “ausente”, “forma verbal que tiene por función expresar la *no-persona*¹³³”. En efecto, analizando la flexión gramatical, Benveniste encuentra dos oposiciones que estructuran la interlocución humana: la primera, basada en la diferencia “yo-tú”; la segunda, centrada en una doble alternancia entre la interlocución interna al par “yo-tú” y la referencia exterior “él”. En comparación con la articulación interhumana de la díada “yo-tú”, la triangulación creada por el pronombre “él” sirve esencialmente, según Benveniste, a la proyección de un fondo que, retirándose, funda cualquier posibilidad de discurso. A este respecto resultan esclarecedoras las formas verbales retenidas por Benveniste para describir el papel de la tercera persona en el acto comunicativo. Para Benveniste, esta persona, ausente en el intercambio, es no obstante aquella sobre la que el discurso se in-funda: “La seconde opposition, celle de ‘moi-toi’/ ‘lui’, opposant la personne à la non-personne, effectue l’opération de la référence

¹³¹ Olga Orozco. “La imaginación abre sus vertiginosas trampas”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 249-250.

¹³² Aquí, como en lo anterior, ha de pensarse en el *Vermittler* o mediador hölderliniano que entretiene la disyunción sacrificial. Puede verse a ese propósito los capítulos que Félix Duque dedica a estudiar la mediación poética de Hölderlin en el ensayo aludido. In *Pan y vino. Op. cit.*, p. 530-545.

¹³³ Émile Benveniste. *Problemas de lingüística general*. Madrid: Siglo XXI, 1971, p. 164.

et fonde la possibilité du discours sur quelque chose, sur le monde, sur ce qui n'est pas allocution¹³⁴».

El mantel, en el poema, da contextura al espacio transparente de la tercera persona o de la ausencia que facilita el entendimiento y la mutua consideración entre las partes enfrentadas de lo propio y de lo impropio. “La imaginación abre sus vertiginosas trampas” echa a rodar cuando, encimada en la inmediatez de la carne, umbral de la individuación, la voz siente la desagregación del mantel motivada por las transformaciones y se cuida, entonces, de remendarlo.

Puesto que roto el mantel del mundo, del lenguaje y de la tradición, ya no hay medio para el entendimiento entre organismo e individuo, la voz de Olga Orozco empieza a reconstruirlo. Durante 34 versos, su voz revisará uno a uno los fragmentos de aquel fastuoso mantel capaz de conservar memoria del nombre y del asiento de cada comensal. Ya que como creemos haber aclarado, el fondo del mundo, del lenguaje y de la tradición es un lugar hospitalario que todo acoge y nada repudia: en él, las enzimas microbióticas, las palabras desusadas o los nombres anatemizados pueden morar seguros a la espera de una voz que venga a recordarlos. Y remontando sus fracciones aventadas a través del tiempo, la voz conseguirá experimentar una totalidad recompuesta en la que aureolan los “bellísimos rostros mutilados por el rayo implacable de la extremaunción” (v. 19). Esos “bellísimos rostros” del poema son los mismos que identifican a los participantes en el banquete dispendiado por la “La realidad y el deseo”: formas individuales que el poema, en su avanzar, arrebató a la virtualidad y a la muerte, al desprestigio o a la capitulación¹³⁵.

De ese modo, el mantel del poema ensambla de nuevo, rostro a rostro, fleco a fleco, el brocado de la medialidad. Y lo hace, mordido por la memoria de la fragmentación, desde la atalaya en donde se contempla con mayor nitidez el tajo sacrificial del lenguaje, situado por cierto en el punto culminante de la verbalización: “aquí y ahora, entre los dos” (v. 18). El sentimiento de toda palabra emitida por el ser humano puede condensarse en ese *protón* versal que reproduce, sin distribuciones lógicas, la aparición de un umbral crítico en el instante en que se procede a la formalización. Ese verso quiere decir: en este lugar y tiempo en el que la divergencia entre lo propio y lo impropio se hace más patente —el sacrificio de la enunciación—, el mantel reaparece como tejido rehilado por la voz.

Mas su rearticulación, ganada con una fe sin fisuras que autoriza profanar el dintel de la muerte, no protege al mantel de la usura y este, tan pronto como es reparado, vuelve a desgarrarse en el

¹³⁴ Émile Benveniste. *Problèmes de linguistique générale*. Vol. II. París: Gallimard, 1974, p. 99.

¹³⁵ Asimismo, el pensamiento de Walter Benjamin se hacía cargo de la labor historiográfica situando en la imagen del banquete su oficio profanador. En la imaginería benjaminiana el banquete simboliza el regreso de lo olvidado a manos de aquel que sabe rememorar: “Los que en cada momento están vivos se miran en el mediodía de la historia. Están obligados a proporcionar un banquete al pasado. El historiador es el heraldo que invita a los difuntos a la mesa”. Walter Benjamin. “Teoría del conocimiento”. In *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2005, p. 484.

sitio preciso de su reconsolidación: la humana voz. El poema de la voz termina, 34 versos más tarde, con la conciencia de haber alzado su mantel, en el instante sacrificial de la enunciación, sobre fantasmas que tan pronto como vienen se disipan:

-todo lo que ya es inventario de polvo, reclamo de naufragio,
allá, en las canteras vertiginosas de la resurrección-,
alrededor de unas inciertas ropas confundidas que se inflan de pronto
y dejan escurrir nuestros cuerpos de arena por la desgarradura de este mismo mantel,
irreparable para siempre, desde ahora.

“La imaginación abre sus vertiginosas trampas” (v. 35-39)

Los mismos bienes que, al ser llamados, acuden a la mesa del poema y amanecen restaurados en ella, se malgastan a medida que caen presos de su ritmo y siquiera se contabilizan, en el cómputo final, como “inventario de polvo” o “reclamo de naufragio” (v. 35). Tal es el régimen dialéctico que gobierna en “las canteras vertiginosas de la resurrección” (v. 36) o, por decirlo en otros términos, en el avance creador de la ontogénesis individuante: el ser camina hacia nuevas operaciones estructurantes, entrañando el deterioro de las precedentes.

Por ese motivo —que la in-formación es un proceso de desfase y acoplamiento— el mantel del ser no puede aparecer a ojos del ente sino como “desgarradura” (v. 38). Desde el momento en que el ente es ente e irrumpe en el aquí de su estar-en-el-mundo, ese mantel es ya “irreparable” (v. 39), pues el individuo ha dejado atrás su vinculación con la homogeneidad cronotópica de la totalidad.

El último verso inscribe emblemáticamente tal cosa, cuando sella la formalización del poema (v. 39). Al llegar al punto final de su individuación, el sujeto artístico (yo-poema) no puede, encaramado en su ahora inmediato, sino mesurarse conflictivamente con la eternidad del medio que lo bordea. En la construcción bimembre de ese verso paratáctico, tensionado por los adverbios “siempre” y “ahora”, tanto como por las formas preposicionales de origen (“desde”) y destino (“para”), se articula verbalmente la problemática coordinación del ser y el ente, cuyos prolongamientos atañen a la relación, entre otros pares dialécticos, del fondo y la forma, el silencio y la palabra, la obra y la tradición. Todos esos polos contrastivos *se interconectan* en la “desgarradura” irreparable de la voz, *patchwork* en el que cronifica la temporalidad de la facticidad humana (v. 38) y en el cual se efectúa una ambivalente operación de restablecimiento: separación que es al tiempo una unión, aproximación que es a la vez un distanciamiento respecto del medio.

Y es que el ser humano, una emanación más del proceso ontogenético, no es extranjero al devenir estructurante; al contrario, de continuo es reclamado afectivamente para su participación. Por ello, su posición es paradójica, pues espoleada según dos tendencias difícilmente conciliables:

la asociación y la disociación. En efecto, el devenir de la humanidad está marcado por una alternancia sistólica que tiene su enclave en la voz, órgano que capacita para salir de la máscara individual y acercar el lugar de nadie. Allí, “alrededor de unas inciertas ropas confundidas” (v. 37), esto es, de formas vacías —innominadas— que aguardan su individuación —nominal—, la voz puede, por esa facultad suya de irse hasta los arcanos transubjetivos del ser, contemplar otra vez el instante sacrificial de la ontogénesis en el que el individuo viene a la vida por un acto diferenciador. En ese magma que hace resurgir de la materia amorfa al ente delimitado y cognoscible, se encuentra empantanada la voz de Olga Orozco cuando declara que las ropas “se inflan de pronto” (v. 37). ¿Y con qué *se inflarán* acaso las nudas vestimentas del mundo, del lenguaje y de la tradición sino con el aliento de una voz, la humana, afectada por el bombeo tenaz del corazón soterrado del medio?

El barruntar amoroso de dicho medio se desvela en la palabra melodiosa del individuo, quien con esa potencia recibida insufla los trajes en-ajenados, llenando de amplitud física las vestimentas todavía vírgenes. La captación y apropiación de esa voz primera, indeclinable voz entendida en la aurora de la mundanidad, otorga al individuo la medida de su diferencia, pues que esa impropiedad vocálica transita entonces adueñada somáticamente por un cuerpo llagado en dos: la voz humana marca en la propia piel la procedencia de su impagable deuda. Y así es como el individuo se siente entregado al tiempo; en tanto que él es la actualización óptica de una revelación. La operación sacrificial que individúa un cuerpo, un sujeto o un poema es la encarnación de ese hálito originario sujetado en el ritmo de la obra. Y dado que el encuentro con esa apertura concluye siempre en una resolución individual, un cuerpo, un sujeto o un poema portan consigo *su propia historicidad*, que es la historia de una coordinación por la que el *problema de la individuación* queda momentáneamente arreglado. El ahora del poema, turbado por el ciclón de la desgarradura, es su testimonio.

c) *Encarnación*

Con todos los celestiales viene, agitando la antorcha, del Altísimo
el Hijo, el Sirio, descendiendo entre las sombras.
Sabios bienaventurados lo ven; una sonrisa, escapada del alma cautiva,
se enciende, y a la luz se abren sus ojos.

Hölderlin. *Pan y Vino*.

En el marco de la revelación lingüística del fondo, una lectura atenta de “La imaginación abre sus vertiginosas trampas” no puede dejar de resaltar otra similitud de peso con “La realidad y el deseo”, a saber, la relevancia acordada en ambos poemas al discurso testamentario. Como anunciamos al inicio, esta reformulación de la narración sagrada debería ser considerada, ya sin su sesgo idealista, a la luz de la preocupación contemporánea por el misterio de la creación formal. Este proceder permitiría apreciar, invitándonos a participar en la controversia, no solamente la

irrebatible actualidad de la operación orozquiana, inserta en los debates de su tiempo, sino asimismo su afilada lectura de los jirones caídos de la tradición.

Quizás entonces, guiados de su mano generosa, repararíamos en el hecho de que esta tradición no es la secuencia de cortes o amputaciones que totémicamente aclaman los clasificadores especializados. Porque, si bien el mantel es un ensamblado que no puede ocultar las costuras de la obra individual, la superficie engalanada de la tradición retrata igualmente una unidad cuya continuidad, a causa de la naturaleza conflictiva de ese fondo, solo es visible a partir de la suma de sus arruinados apéndices. ¿Y qué es lo que se manifiesta como *disociación indisociable* cuando la voz de Olga Orozco rearma todos los componentes de la tradición discursiva?

Ciertamente, el sacrificio ontogenético que concierne a todo hablante, artesano de su habitación; o, en otras palabras, la obra humana que *da visibilidad al ser en la ordenación*. Dentro de esas coordenadas, se comprenderá que los últimos versos de “La imaginación abre sus vertiginosas trampas” reinterpreten el episodio de la resurrección de Cristo —de quien se dice que abandonó al tercer día la tumba en la que fue enterrado— como un milagro ligado a la *interseccionalidad* del acto formalizante. En efecto, la figura de Jesús encarna el problema de la creación por su ambivalencia, inherente a toda forma sacrificial: de un lado, la obra de Jesús es el impulso de una aparición, puesto que adviene carnalmente como individuación del soplo o *pneuma* divino (Yavhé); del otro, la historia de Jesús es el registro y anticipo de su propia disolución, ya que, abandonando sus prendas, retorna a la fuente originaria.

Por su parte, “La realidad y el deseo” reinterpreta la tradición evangélica situándose en la escena de La Última Cena, último cóncil de Cristo junto a sus apóstoles antes de ser traicionado por Judas Iscariote y entregado al sacrificio. Para entender la presencia de tal episodio sagrado en el poema, así como los alcances de su reescritura, sería necesario regresar a los versos 16 y 17 que ya ilustramos:

[...]
algo que se asemeja al latido sombrío de unas alas que vuelven desde la eternidad,
al pulso del adiós debajo de la tierra.

“La realidad y el deseo” (v. 16-17)

A continuación, sería oportuno pensar en lo siguiente: que la voz humana escucha y adviene siempre en la llamada de la otra voz, aquella “que vuelve” (v. 16), batiendo desde el fondo del mundo, del lenguaje y de la tradición para ser adecuadamente sujeta. En consecuencia, se entenderá que el poema reescribe y controvierde, escuchando otra vez la voz silenciada del tiempo inconsciente, la memoria sacrificial de aquel que vino para redimir al Verbo de su pecado —el

sacrificio de *physis*— con “el cáliz de su sangre”. Los versos 8 y 9 del poema reenvían a ese famoso sintagma en donde la tradición evangélica piensa la transustanciación del Verbo. Retomando pues su *envoi*, “La realidad y el deseo” asume la exigencia de responder apropiadamente al callado mandato de Cristo¹³⁶.

¿Qué mandato, enmudecido por tantas formas visibles —aquellas (im)puestas por la ley u ortodoxia cristiana—, rescata la voz de Olga Orozco *ahora*, en su vecindad emotiva con aquel episodio? Como ya se ha venido plasmando a lo largo de estas líneas, aquel *ágape* no fue, si su palabra es bien entendida, sino una restauración del amor en el *logos*: en el Verbo encarnado de Cristo, ecológico *avant la lettre*, se reconstruye un *logos* que ha cesado de sacrificar y que pretende, en el amor de la carne congregante, restañar y unir¹³⁷. Así lo interpretaba al menos Herbert Marcuse, para quien la figura crística, contraponía el amor crístico al racionalismo de la civilización positivista. El mensaje de Cristo trataba de redimir el *logos* sacrificador dando preeminencia al componente carnal: “Le message du fils était le message de la libération: le renversement de la Loi (qui est la domination) par *Agapé* (qui est Éros)¹³⁸”. La Última Cena marcaría el instante en el que aquel mensaje fue traicionado por los discípulos, siendo reelaborado por el cristianismo en una dirección opuesta. A partir de ahí la doctrina cristiana se ocupó de reforzar lo que Marcuse — también Olga Orozco— denomina la “ley”, término con el que se pretende indicar, en línea con lo que venimos observando, un *logos* desafectado y desvitalizado que se orienta hacia el control y el sometimiento de la carne: “le christianisme [abunda Marcuse] aurait alors abandonné de nouveau l’évangile d’*Agapé-Éros* pour la loi; le règne du père serait restauré et renforcé¹³⁹”.

“La realidad y el deseo” recupera el *ágape* crístico, esencialmente una inflamación amorosa de la palabra para sobrepasar el hiato sacrificial que instaura el discurso humano. Con la palabra transida de amor, aquel *ágape*, este poema, refundarían otra vez, para placer y solaz del comensal humano, desorientado en su vocación, la mesa en la que reconocerse como hermanos¹⁴⁰. Y hacia

¹³⁶ La renovación de la tradición mediante la escucha afectiva de lo que permanece oculto en ella también era quehacer del poeta hölderliniano. “Pero aún vive silente cierto don de la gracia”, dice la voz del poeta en *Pan y vino*. Y lo que habrá hecho al cabo su poema es dar la palabra a ese silencio que dormitaba. Hölderlin. *Pan y vino*. *Op. cit.*, v. 136.

¹³⁷ Para Hölderlin, Cristo era la auténtica encarnación del *pneuma* divino: “[Cristo es] para Hölderlin, el último de los [semidioses], diferenciado sin embargo de los otros héroes por ser paradójicamente el Único. En Cristo, en efecto, el dios no se les presenta a los mortales con un mero disfraz o cubierto con una vestidura, sino que se trata del mismo Dios hecho carne”. Entiende sin embargo el poeta que su muerte fue necesaria ya que con Cristo sido, paradójicamente, lo sagrado se le hace presente a la especie humana, pero no ya estando *hic et nunc* sino faltando; su realización aparece como promesa venidera. Félix Duque. “Comentario a *Pan y Vino* de Hölderlin”. *Op. cit.*, p. 235.

¹³⁸ Herbert Marcuse. *Éros et civilisation*. París: Les éditions de Minuit, 1963, p. 73.

¹³⁹ *Ídem*, p. 73.

¹⁴⁰ La eucaristía del pan y el vino se revestía para Hölderlin de un sentido rememorativo. Es decir que, a diferencia de lo que sentenciaría la ortodoxia cristiana, en esos símbolos no se cumplía la venida de Dios, sino que él estaba presente como una ausencia. El cometido de la eucaristía era a ojos de Hölderlin guardar fiel memoria —como huella— de la desaparición de los dioses. Félix Duque llama a ese objeto de culto el “fetiche” de un objeto imposible. ¿Qué objeto es ése? El ser o lo sagrado que, retirándose, deja en la eucaristía un testimonio de su paso por la tierra. Félix Duque. “Comentario a *Pan y Vino* de Hölderlin”. *Op. cit.*, p. 235.

esa mesa de Cristo, lavada por el vuelco dialéctico de la voz orozquiiana, en coral relación acuden ya, como decíamos, los admirativos invitados que jamás traicionarán su pan y a los cuales nosotros hemos ido igualmente llamando por su nombre: Friedrich Hölderlin, José Lezama Lima, René Char, Georg Trakl, Martin Heidegger, Herbert Marcuse; allá todos, en el ágape del poema, vivencian, junto a tantos desmemoriados participantes, su re-vocada cordialidad. Al imaginar de nuevo, guiado por el aguijón amoroso, el telón de fondo rasgado por el gesto sacrificial de la individuación, el poema —que, no lo olvidemos, es una mesa dispuesta para el despliegue de aquel mantel originario sacrificado por el arrojamiento humano en la palabra— celebra su *ágape*, ya que estrecha fraternalmente, en su conciliábulo, los lazos con sus elogiosos invitados.

Una vez concluida esta reconexión, acaecida en el trasfondo de la caída sacrificial, el poema regresa de vuelta a la “realidad” en su cuarta y última estrofa. En ella, al tiempo que retiene un fundamento poético, la voz garantiza física y prácticamente su decir porque esos dos versos, además de ser su declaración, ponen punto y final al “deseo” e instituyen la “realidad” del poema:

La realidad, sí, la realidad:
un sello de clausura sobre todas las puertas del deseo.

“La realidad y el deseo” (v. 18-19)

Si el deseo fue lo que motivó el discurrir —la discursividad del poema— hasta el fondo sacrificado para reconectar milagrosamente la voz a su común pertenencia (v. 14-17); ahora, formalizado el periplo de aquel deseo, queda instituida la realidad como su “clausura” (v. 19). A la salida de ese umbral, el deseo se habrá comprendido como el movimiento sensual que, en lo propio del individuo, abre “las puertas” (v. 19) a la melodía de lo impropio, cronotopía donde anida el amor incondicionado. La realidad, por su parte, habrá de describir la formalización (parcial y momentánea) de esa melodía.

Mientras que la impropiedad exterior preexiste a la individuación como una aglomeración melódica, el hacer humano ritma su desvelamiento sonoro y determina la realidad. Si otorgamos validez a este hecho, enseguida aceptaremos que la institución de la realidad es equiparable a la finalización de un poema, pues que todo hablante, en el instante en que utiliza la lengua para dar satisfacción al deseo, procede a una *confección metaestable* de lo abierto. Esa confección es lo que comúnmente denominamos “realidad”. Al cabo de estar expuesta a los máximos rigores de lo abierto y a la electricidad de su corriente afectiva, la voz alberga ahora en el fortín de su corazón una enseñanza ética con la que construir serenamente: a partir de ahora, podemos asegurar, conoce lo que el vocablo “realidad” dice apropiadamente. Seguimos, como de costumbre, insertos en una

pelea por la significación; el poema de Olga Orozco se bate por remodelar los componentes con los que trabaja. En ese sentido, el término “realidad”, como ya se ha ido aclarando, necesitaba de un remozado que lo desposeyese de sus valores eternizantes.

De esta manera, concluiremos observando en el habla humana una facticidad que, tan pronto como definiera mínimamente el esfuerzo subjetivo por la adecuación de la brecha entre realidad y deseo, podría identificarse con la poesía. Poética no sería más que aquella facticidad en la que se dramatiza dialécticamente la misteriosa aparición de la separación —*logos*— y la ardiente voluntad de superarla —*pathos*—. En esa palabra apasionada, por cuanto declara la escisión originaria de la individuación, ya siempre hay memoria sacrificial, memoria endeudada con la común cordialidad desaparecida. Por consiguiente, cuando el habla humana pugna por adecuar el umbral que media entre el sentimiento y la palabra, *physis* y *logos*, la potestad modelizante de la humanidad —el habla— se encarama a la noche aspectual —del mundo, del lenguaje y de la tradición— y rememora aquel momento del sacrificio organizador.

Dicho esto, resulta sorprendente que la mayoría de las aproximaciones teóricas al sacrificio no traten de pensar su enlace con los procesos de individuación empeñados en sujetar la melodía del ser. La escasa familiaridad que presentan, en el pensamiento contemporáneo, sacrificio y subjetivación, invita a anticipar una serie de interrogaciones: ¿es posible, a tenor de lo subrayado, asimilar ambas dinámicas o bien una y otra son operaciones imposibles? Al producirse un sacrificio, ¿hay más o menos subjetivación? Y por lo demás, ¿cuándo tiene lugar un sacrificio? Interesados en ofrecer una respuesta a dichas preguntas, en el próximo capítulo abordaremos desde una perspectiva multidisciplinar la genealogía del sacrificio.

3. El sacrificio: un crimen victimario

El hecho de que algo así como una conciencia de la potencia fáctica del ser humano, todavía no asumida completamente entre nosotros, comience a despuntar en la modernidad tardía con la disolución de la metafísica, habría de justificar que nos preguntemos, en dirección inversa al curso de los acontecimientos, por la desaparición de tal prerrogativa. Pues por más que la especie humana no haya cesado de producir actualidad con nuevos enunciados, el depósito del lenguaje en lugares ultraterrenos motivó que durante mucho tiempo el uso de su potencia le fuera al ser humano ajeno y siempre dependiente del respeto a una ley sobre la cual ya no tenía ninguna capacidad de decisión.

El dominio de la facultad lingüística, sin embargo, no se trasladó hacia el cuartel de la divinidad por una disposición natural. Si nos acercamos al origen de la desposesión que vino a destituir a la humanidad de su libertad, enseguida descubriremos una acción que acaparó y retiró bajo tutela el poder de la lengua. El detonante de tal *capitalización* primitiva de fuerza en un espacio inaccesible

fue el acto sacrificial. Nuestra mirada retrospectiva, entonces, recurriendo a una reconstrucción genealógica del sacrificio, pretende allegarse al gesto que propició el abandono del máspreciado bien humano —las claves del lenguaje— en manos exteriores. Únicamente en la comprensión de esa sustracción sacrificial arcaica, puede sopesarse el engarce ético que anuda *sacrificio y subjetivación* en la praxis contemporánea.

Con el objetivo de repertoriar las atribuciones ocultadas bajo el hacer sacrificial, comenzaremos por la recensión de un ensayo ya clásico del helenista Walter F. Otto titulado *Dionysos. Le mythe et le culte*¹⁴¹. Al inicio de esa suma de excavación filológica y reflexión mítico-religiosa destinada a la figura del dios griego, Walter F. Otto se ocupa de definir genéricamente la operación cultual como un acto de habla que testimoniaba, a través de la enunciación humana, de lo prodigioso¹⁴². En el soplo y el gesto humanos, la manifestación de la maravilla divina encontró, antes de toda simbolización religiosa, una somatización de la energía circundante. Así arrancarían la primera escala del sacrificio que es, con preeminencia sobre cualquier doctrina, una supresión de la individualidad y un vaciado para el llenamiento melódico-energético¹⁴³.

La culminación de esa transferencia que podríamos llamar *vocacional* en tanto que busca en el ser humano su entonación, coincide para Otto, con la aparición del lenguaje. En consonancia con el pensamiento de la *Stimmung* que tendrá en él a uno de sus precursores, Otto propugna que con la revelación del lenguaje el ser llama al ente para su modulación: “Le langage lui-même a sans doute été créé en rapport avec le transcendant, avec le moteur du monde¹⁴⁴”. Mediante el uso de esa herramienta, el ser humano rendiría devocionado culto a la cercanía desasosegante que constantemente lo reclama. Para Otto, todas las manifestaciones creadoras deben ser caracterizadas como actos de culto en vinculación con la potencia natural. En ese marco, y determinando una finalidad farmacológica, enclava Otto las grandes formalizaciones de la Antigüedad griega: desde el mito a la arquitectura religiosa, las tentativas formales del ser griego perseguían un consuelo para el sobrecogimiento¹⁴⁵.

Así es como explica Otto el mito dionisiaco, en cuya raíz se encuentra la fuerza devoradora de la exterioridad que empuja al ser humano hacia el sacrificio. Este último, sabedor de hallarse siempre a expensas de un desliz en la muerte¹⁴⁶, tiene en Dionisos un patrón caprichoso, ya que, dado el carácter dual del mito, tanto puede ser un enemigo temible como un fiel aliado. Pues que la contradictoria personalidad de Dionisos destruye con su ira cualquier intento de legitimación,

¹⁴¹ Walter F. Otto. *Dionysos. Le mythe et le culte*. Paris: Mercure de France, 1969.

¹⁴² *Ídem*, p. 22.

¹⁴³ *Ídem*, p. 26.

¹⁴⁴ *Ídem*, p. 31.

¹⁴⁵ *Ídem*, p. 44.

¹⁴⁶ *Ídem*, p. 79.

obligando a doblar la apuesta y a jugarse la palabra al ser o no ser, el fundamento y la permanencia de la forma obsequiada por el ser humano están siempre en entredicho.

El antojadizo devenir de Dionisos abre así el ser del animal hablante al dominio de la probabilidad, azuzando el desfase entre sentimiento y razón. Mas esto no significa en ningún caso una infeliz condenación, sino una controvertida alternancia afectiva; porque si bien su disconformidad pone en duda cualquier fundamento, al tiempo, garantiza la liberalidad de poder fundarlo. La lectura de Walter F. Otto, al subrayar el temperamento ruinoso de Dionisos, apunta tangencialmente al nacimiento de la ética en el lugar resbaladizo de la in-decisión y del conflicto. Puesto que el ser dionisiaco de la realidad es una continua transformación autodestructora.

Dado que el ser humano recoge sismográficamente en la facultad del lenguaje los altibajos del caprichoso humor dionisiaco, cualquier situación de habla encara el instante crítico del fundamento, en donde el riesgo letal acantona asimismo el antídoto del padecimiento, pues que la palabra dice ese vaivén del ser en su información. Quizás por esa dualidad burlona e intempestiva del dios, Otto identificaba a Dionisos con la *potencia* de la palabra. Efectivamente, la facultad del habla, potencia creadora y generativa, equiparaba en la exigente maravilla de la formalización al ser humano con los dioses. Tan es así que, podríamos decir, *la humanidad precede a lo divino* y que este último ámbito no es sino una concesión que la primera pacta cuando devuelve su omnipotencia lingüística al terreno de donde la siente surgir: los ínferos de la masa intraterrestre.

Ese pacto se manifiesta corporalmente en la teofanía. La investigación de Walter F. Otto concluye que la teofanía rememora la revelación de un espacio formal —el lenguaje— destinado a modelar el prodigio originario que entusiasmó a la humanidad, y que no es otro que la presentación del mundo a través de los sentidos. Subyugada por el espanto, la especie descubrió maravillada que poseía el lenguaje para nombrar el mundo bajo sus pies. Pero inmediatamente —y aquí comienza su derrota— traspasó el goce de la facultad poética al terreno de la divinidad; el ser humano fue quien alzó con sus propias manos aquel altar del dios para liberarse del *sufrimiento de la fundación* y depositar su responsabilidad en otro receptáculo.

Los análisis de Walter F. Otto, al acompañar el estudio de la fenomenología sagrada de una reflexión lingüística, nos permiten acceder a la verdadera naturaleza del hecho sagrado, situado en el misterio de una doble aparición: el ser y la facultad que lo muestra. Al señalar en la revelación del lenguaje una función cultual, destinada a celebrar el mundo recién instaurado, Otto nos informa de que en la base del fenómeno sagrado no habrá de encontrarse más que un acto lingüístico: poder o facultad de hacer, vocación fáctica de la humanidad que compasivamente pacta con el medio.

Apoyados en esta exposición, y sin que agotemos por ello su esencial multivocidad, vamos arrojando el centro raigal del sacrificio, monumento operativo levantado para *la contención y la*

celebración del exceso de la medialidad. A partir de aquí, si aceptamos como cierto que la sacralidad refiere el retiro del mundo, del lenguaje y de la tradición, tanto como su regulación; y si damos crédito a investigaciones como la de Walter F. Otto cuando sentencian que la facultad que mediatizaba la relación en algún momento dejó de pertenecer al ser humano para ser transferida a los dioses, entenderemos la problemática del sacrificio, vector que en los umbrales de la mostración y del apartamiento, dispara la conexión con el medio en un doble sentido: primero, *como proyección*, porque el sacrificio formaliza una individuación; después, *como retracción*, porque el sacrificio disuelve y devuelve su creación al punto neutro.

El hito sacrificial se yergue entonces en un *intervalo* que complica la percepción de su trayectoria: en él, la inmensidad —mundo, lenguaje, tradición— puede transformarse en accidente —tierra, habla, historia—; tanto como este puede ser reintegrado en aquella. Por todo, al abordar los métodos de formalización en la obra de Olga Orozco será imperativo arrojar luz sobre los alcances de la operación sacrificial, pues solamente así podrá calibrarse hasta qué punto la tradición del sacrificio designa desde sus orígenes inmemoriales el gesto modelizador que se ha dado en llamar “obra (de arte)”.

Con esa firme voluntad nos fiamos a la erudición filológica de Giorgio Agamben, quien ha dedicado gran parte de su obra al análisis de la institución sacrificial, rastreando sus huellas en la vida social. En *Profanaciones*, ensayo ya aludido, Agamben identifica el instante de la consagración con el surgimiento de dos esferas, una sagrada y otra profana, que antes se encontraban unidas:

Les choses qui d’une manière ou d’une autre appartiennent aux dieux étaient [sacrées]. Alors que consacrer (*sacrare*) désignait la sortie des choses de la sphère du droit humain, profaner signifiait au contraire leur restitution au libre usage des hommes. [Pure], profane, libérée des noms sacrés est cette chose qui se voit restituée à l’usage commun des hommes¹⁴⁷.

El sacrificio es una sustracción por la que un dominio se separa y aleja de la vida humana. Mediante su aplicación algo es inmediatamente enajenado al uso común. La operación se define como una *sacratio* que determina el pasaje de un ente hacia la otra dimensión. No obstante, la acción sacrificial tiene un alcance doble. A través de la misma, se puede tanto restituir un objeto a la vida profana (*profanare*), como introducirse en la esfera sagrada (*consagrare*). El sacrificio es el dispositivo que decide de la división y de la pertenencia a uno u otro ámbito. La etimología latina de la palabra sacrificio, derivada de los términos *sacrum facere* (“hacer sagrado”), otorga precisamente a una operación humana —sacrificar— el poder de instauración de la esfera sagrada. Tan importante es

¹⁴⁷ Giorgio Agamben. “Éloge de la profanation”. *Op. cit.*, p. 95-96.

el acto mismo de la división por el que se funda un orden espacial que en él reposa, a juicio de Agamben, toda la arquitectura del fenómeno religioso:

On peut définir la religion comme ce qui soustrait les choses, les lieux, les animaux ou les personnes à l'usage commun pour les transférer au sein d'une sphère séparée. Non seulement il n'est pas de religion sans séparation, mais toute séparation contient ou conserve par-devers soi un noyau authentiquement religieux¹⁴⁸.

Que la religión no puede existir sin aplicar un corte sobre la continuidad del medio y que ese corte, como afirma Agamben, es introducido por un acto sacrificial, resulta por otro lado evidente en las observaciones que, a principios del pasado siglo, dedicaron al fenómeno del sacrificio los sociólogos Henri Hubert y Marcel Mauss y que fueron agrupadas en su libro *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*¹⁴⁹. A propósito de los espacios sagrados donde era conservada la sobrepujanza del ser, el ensayo de Hubert y Mauss insinúa que el mismo ser sacrificado encarna en ellos y que tales recintos disponen del poder necesario para manipularlo, mientras insisten en la idea del sacrificio como un acto de preservación de la vida a través de su *delimitación*: “c'est la continuité ininterrompue de cette vie dont il assure la durée et la transmission¹⁵⁰”, dicen los autores.

Admitir que el sacrificio instituye la realidad visible forzaría a reflexionar un instante sobre lo siguiente: ¿por qué el sacrificio, un fenómeno aparentemente religioso, se relaciona con un hecho lingüístico?, ¿qué tiene que ver el lenguaje con una manifestación sagrada que habitualmente consideramos propia de un momento social y asignada a una determinada práctica, la regulación de la comunicación con los dioses?, ¿dónde aparece el sacrificio en la modernidad desacralizada y cómo es posible que afecte a todos los ámbitos de la vida humana?

Para responder a esas preguntas nos parece oportuno recurrir, una vez más, al pensamiento que, a nuestro modo de ver, más acabadamente ha sabido abordar las implicaciones de lo sagrado en los hechos sociales. En un artículo breve titulado “Se. Lo absoluto y el *Ereignis*”, Giorgio Agamben intenta cercar lo *absolutamente propio* del ser humano, lo que hace verdaderamente a su condición. Allí, el filósofo comienza por citar un testimonio de Heráclito: *êthos anthrôpo daímon*. La fórmula quiere decir: “El êthos, [aquello] que le es más propio y habitual, es para el hombre lo que desgarrar y divide, principio y lugar de una escisión¹⁵¹”. Así pues, restituyéndole su etimología obliterada, Agamben concluye que en aquel fragmento aparece ya por primera vez la idea de que lo más propio

¹⁴⁸ *Ídem*, p. 96.

¹⁴⁹ Henri Hubert y Marcel Mauss. *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*. Paris: PUF, 2016.

¹⁵⁰ *Ídem*, p. 145.

¹⁵¹ Giorgio Agamben, “Se. Lo absoluto y el *Ereignis*”. In *La potencia del pensamiento*. *Op. cit.*, p. 214.

de la humanidad es una desgarradura: la brecha lingüística. El ser humano se encuentra dividido en ella y por eso, aquello que le es más propio, lo lastima y lacera.

El sacrificio es la operación que retoma y recuerda el momento de la división. La extrema violencia que genera el acto sacrificial tiene que ver con el dolor que se abate sobre el ser humano al dividirse en el lenguaje. De la diferencia esencial entre *logos* y *bios* aparece que toda la regulación posterior en los acercamientos a lo sagrado presenta un carácter ambivalente. Henri Hubert y Marcel Mauss, sin presumir siquiera la raíz lingüística del acontecimiento sagrado, llegan rápidamente a esta conclusión. En sus anotaciones enseguida encontramos que de entre todas las características de la acción sacrificial sobresale su ambigüedad: el mecanismo sacrificial, dicen estos autores, “porte la même ambigüité que les forces religieuses elles-mêmes¹⁵²”.

Para Hubert y Mauss, la ambigüedad es el aspecto de la realidad religiosa, ella misma adosada a la dualidad de las fuerzas que alternan entre la vida y la muerte. Tal es el poder de captación de dichas fuerzas que, para entrar en contacto con ellas, el sacrificador debe mostrar la más extrema prudencia, por eso la religión contempla y exige el sacrificio, como un encaminamiento pautado hacia el encuentro de lo otro. Dado que el culto sagrado expone a la potencia del ser, entre el sacrificador y tales fuerzas la comunicación no puede establecerse sino mediante una mediación: la víctima. De lo contrario, aclaran los autores, “s’il s’engageait jusqu’au bout dans le rite, il y trouverait la mort et non la vie¹⁵³”. La víctima reemplaza al sacrificador, manteniéndolo al abrigo del peligro.

Si tratásemos de vivenciar *in situ* toda la energía que destapa el sacrificio, sin duda sería obligado adentrarse en la carne herida de la víctima, puesto que ésta es el catalizador de las fuerzas en disputa. Como bien sabrá el lector acostumbrado a su frecuentación, la poesía de Olga Orozco brinda innumerables ocasiones para participar de ese terrible espectáculo; por consiguiente, tomaremos un ejemplo sacado de *Mutaciones de la realidad* que refleja perfectamente el angustioso destino que enfrenta la voz-víctima en su cara a cara con el medio.

a) *Vampirización*

El título “Continente Vampiro¹⁵⁴” (6 estrofas, 43 versos heterométricos) resume en un heptasílabo la condición victimaria del ambiente, cuya dimensión, ajena a la voz, se nutre del sacrificio individual. Hablamos aquí de ambiente porque el sustantivo “continente”, desbordando cualquier extensión física, indica el espacio neutral —afuera, medialidad— que bordea y distingue con su impropiedad el surgimiento de lo propio: el gesto de apropiación y sujeción de la voz que

¹⁵² Henri Hubert y Marcel Mauss. *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, *Op. cit.*, p. 127.

¹⁵³ *Ídem*, p. 170.

¹⁵⁴ Olga Orozco. “Continente Vampiro”. *Mutaciones de la realidad*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 251-252.

dará rostro a Olga Orozco. Con ese “continente vampiro” que paso a paso trata de destruirla tiene que vérselas, expuesta en ofrenda sobre la pira del poema, la voz ab-suelta: desatada de toda individualidad y sumergida en lo más suyo: la inmensidad del continente mortal.

Hacia el “continente” se asomará la voz de Olga Orozco, traspasando el umbral profano y los límites formales, con el deseo de arrancar una imagen auténtica del ser e insertarla en el aquí del ente. De esa mirada indefensa que otea las dimensiones del continente nace el riesgo de vampirización. El continente tiene visos de vampiro porque según la posición dislocada de la víctima —que tanto vadea la sacralización como la profanación— puede devorarla y llevársela hacia el terreno de lo sacro, de lo amorfo, de lo cerrado. Vampiro también, el continente, porque absorbiendo el ser de los individuos, adviniendo solamente por ellos y en ellos, los reintegra paulatinamente en la dinámica retornante de la ontogénesis. La vampirización, como el sacrificio, es un camino de ida y vuelta: el continente-vampiro llega con la forma y con ella se esfuma.

Por todo ello, podemos afirmar que el calificativo de “vampiro” se inserta aquí al modo de un emblema memorial, ya que su tradición discursiva —desde el arte medieval hasta la narrativa victoriana; desde los tratados medicinales hasta la literatura infantil—, ofrece a la voz-víctima una *manera*, codificada en el inconsciente de la historicidad, de imaginar su relación con el medio, bajo el régimen estipulado por el sacrificio. Vampírica no es así sino aquella singularidad discursiva que se hace cargo de describir el desfase del individuo con una alteridad que invariablemente lo interpela. Veamos enseguida cómo se despliega en nuestro poema:

No acerté con los pies sobre las huellas de mi ángel guardián.
Yo, que tenía tan bellos ojos en mi estación temprana,
no he sabido esquivar este despeñadero del destino que camina conmigo,
que se viste de luz a costa de mi desnudez y de mis duelos
y que extiende su reino a fuerza de usurpaciones y rapiñas.

Es como un foso en marcha
al acecho de un paso en el vacío,
unas fauces que absorben esas escasas gotas de licor que dispensan los dioses,
un maldito anfiteatro en el que el viento aspira el porvenir de la heroína
y arroja a los leones
-su oro resonando al caer, grada tras grada, con sonido de muerte,
como suena el recuento al revés de toda gracia-.

“Continente vampiro” (v. 1-12)

La primera estrofa comienza con un lamento retrospectivo que, asumiendo sin paliativos una vocación mortal, distingue la madurez de la voz última de Olga Orozco. En ese sentido, la

espantada del “ángel guardián” (v. 1), ideologema del ser beatífico, pone término a la ilusión juvenil de los tempranos poemarios (v. 2) y da inicio al escarpado recorrido (v. 3) que conduce con descarnada lucidez hacia el continente de la muerte. Mas no es que este ámbito se halle al final de la partida, tal y como podría conceder una aproximación biologicista del individuo humano, sino que “camina con” (v. 3) la voz, destinándola sacrificialmente para ese fin —irse hacia ella—. Y en esa proximidad, día a día entretenida, va ésta sopesando anticipadamente el sabor de aquella.

En el poema de la voz la muerte sabe a “desnudez”, a “duelos”, a “usurpaciones” y a “rapiñas” (v. 4-5); intercambios de un trueque injusto, desvalijamientos. Con esos enseres, acaudalados mediante el robo, la muerte crece. El “continente”, habitación de la virtualidad, se agranda y enciende sus dominios con las ruinas de la voz (v. 4-5). En el escandaloso desequilibrio de esa permutación, que es un proceso de acumulación extractiva, se cifra la esencia del sacrificio, arrebato de la vivacidad del individuo. En tanto que lectores, basta detener el aliento un instante en la oscilación de las dos locuciones adverbiales para sentir la desventaja impuesta a la voz: “a costa de” (v. 4) y “a fuerza de” (v. 5) describen el ritmo con que arde el holocausto sacrificial, la impaciencia con que antiguamente el dios se abalanzaba sobre la víctima para devorarla. Así, lenta, muy lentamente, el continente deglute las “escasas” vituallas reservadas para la travesía (v. 8); mientras la voz asiste atrapada en la arena del poema (v. 6) al espectáculo de su propia mutilación. El “foso”, el “anfiteatro” los “leones” (v. 6-10); todo está listo para que la voz derrame el ser a cuentagotas, ante el nutrido aforo.

Por la trama del poema, “grada tras grada” (v. 11), divaga el ser de una voz —sangre o “licor” celosamente “dispensa[do] por los dioses” (v. 8)— que no acierta a comprender el porqué de su sitio en el centro de la mundanidad, ni el motivo de su arrojamiento ante las fieras. Desde esa posición angustiosa, siguiente al trauma inconsciente de la aparición del mundo y del lenguaje, la voz-víctima asiste escandalizada a la dilapidación de toda su fortuna: la conversión sacrificial de su ser —“oro” (v. 11)—, conducido hacia la muerte por la motricidad del proceso ontogenético. En el marco de ese expolio, la voz ve pasar ante sus ojos, además de las actualizaciones fenecidas, las formas virtuales del “porvenir” (v. 9); como víctima puede conocer prematuramente en el teatro de la lengua la suerte negativa que le aguarda: anticipar el instante futuro, saber que está destinada a morir. Y cuando así contempla la caída del ser allá en la muerte, la voz, antaño agraciada y dispendiada por los dioses con el más alto don, tiene conciencia de sus desposesiones, y en cada verso computa, caligrafía y emborriona, notarialmente, el acta de lo que, en cumplimiento del pacto con lo otro, es revertido a la medialidad en sacrificio (v. 12).

Pero hay algo más, algo que excede el abocamiento mortal de la voz individual. En medio del anfiteatro, la voz grita que no está sola, que no morirá sola. Porque en la peana del texto poético,

junto a la voz, se desmenuza asimismo el cuerpo de la medialidad. El escenario del poema trae de nuevo a la memoria, inevitablemente, en una alteración irresoluble de la temporalidad, despojos de otros sacrificios que nos son familiares. Trozos que, como la voz, han sido asimismo pasados bajo la luz de la espada y rendidos al “continente vampiro” de la tradición, al olvido mortal que ella recluye. Un ejemplo: el péplum romano, gastada formación discursiva, actualización del ser “vampirizada” que, caída en desuso, fue desaparecida en la frondosidad del medio, en los sumideros de la inmensidad histórica.

Obsérvese entonces que la voz de Olga Orozco, a las puertas de su propio sacrificio, recoge los miembros de ese péplum destazado y trata de restaurarlo piadosamente, dando nuevo curso a su desgraciada forma. La voz recompone materialmente los miembros de ese *rebus* temporal en apariencia in-operante y vela por ellos. Decimos “en apariencia” porque la memoria del péplum ha sido sacrificada y relegada en las partes subalternas del “continente” por cierta postmodernidad artística que, devota del tiempo hacia delante y de la presión histórica en la que propende la teleología tecnocapitalista, consume frenéticamente discursividades para luego deshacerse de ellas. La relación de esta variante del devenir con las discursividades es similar a su relación con el medio: el tecnocapitalismo suspende las dinámicas, las conexiones y los mestizajes en el interior de un biotopo para aislar y extraer identidades explotables. Una vez hecho esto, seccionada la vida o vampirizada, esas entidades enseguida son entregadas a la muerte: el vertedero del continente. Sin reparación, ni reciclado, ni alternativa de uso.

Así las cosas, estaremos de acuerdo en la naturaleza residual que presenta el péplum; remanencia o pieza desguazada del mismo jaez que los fantasmas del “ángel” (v. 1), las “gotas de licor” (v. 8) o la “heroína” (v. 9). Para contextualizar estas discursividades excendentarias en la genealogía de la operación sacrificial requeriríamos trasladarnos a los estudios fundacionales de Henri Hubert y Marcel Mauss sobre la antropología sagrada. En *Essai et nature de la fonction du sacrifice*, estos autores consignan la dilapidación residual que sigue a la consagración de la víctima. Y sin sospecharlo quizás, codifican un hábito de consumo, el de la excedencia sacrificial, que se transfiere desde el mundo arcaico a la modernidad positivista:

La religion défendait la sainteté des objets sacrés en même temps qu'elle protégeait le vulgaire contre leur malignité. Si, quoique profane, était admis à y toucher et à en manger, c'est que la consécration en le sanctifiant, l'avait mis en état de le faire sans danger. Mais les effets de sa consécration [ne duraient qu'un temps]. Inutilisés, les restes devaient être tout au moins, s'ils n'étaient pas détruits, serrés et surveillés¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Henri Hubert y Marcel Mauss. *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*. *Op. cit.*, p. 98-101.

Cuando los antropólogos anotan, en su *terrain de recherche*, que los restos del sacrificio debían ser “destruidos”, “aislados” o “vigilados” una vez que la víctima había sido desollada, señalan oblicuamente la modalidad fáctica que reina entre nosotros: el sacrificio. En la base de nuestra cultura se halla este acaparamiento primitivo del ser alojado en el ente que “vampiriza” organismos vivientes. Como entonces, el régimen sacrificial de la modernidad occidental traslada la carga positiva de los ecosistemas resonantes hacia zonas vedadas: cajas fuertes, búnkers, paraísos fiscales, continentes. Y dado que en los excrementos sacrificiales ya solo mora la muerte, y puesto que toda su vitalidad ha sido, por decirlo así, extirpada por una entidad exterior —“el continente”—; los restos empobrecidos después del sacrificio solo recuerdan el horror de la desaparición, de la sustracción y de la violencia. Por tal motivo deben ser liquidados, triturados e incinerados.

Lejos de limitarse a los complejos arcaicos frecuentados por Hubert y Mauss, el dispositivo sacrificial se esconde detrás de todas las facetas de la sistematización tecnocapitalista: en ellas lo que está en juego es una operación sacrificial que capitaliza lo vivo —recordemos el poema y su “a costa de” y “a fuerza de”— y transmite su energía por succión parasitaria hacia el “foso” (v. 6) inconmensurable del fondo, llámese este mundo, lenguaje, tradición o capital. Los restos sacrificiales que afloran en nuestra cultura —el péplum o la novela gótica son solo algunos— encarnan entonces, por ser los fantasmas inanimados de un ser ya sido y acaparado, lo que la crítica económica de la mercancía y luego el psicoanálisis han dado en llamar “el fetiche”. El fetiche materializa efectivamente un ser sacrificado o desposeído (transformado, desde la perspectiva económica, en valor dinerario). En ese sentido, Giorgio Agamben advierte en el fetiche el “signo de una ausencia”, una forma-nada o nadería, que por ello mismo es “sustituible” *ad infinitum*, sin reencontrar ya nunca aquello que le fue arrancado:

En cuanto presencia, el objeto-fetiche es en efecto algo concreto y hasta tangible; pero en cuanto presencia de una ausencia, es al mismo tiempo inmaterial e intangible, porque remite continuamente más allá de sí mismo hacia algo que no puede nunca poseerse realmente. Esta ambigüedad esencial del estatuto del fetiche explica [que] el fetichista tiende infaliblemente a coleccionar y a multiplicar sus fetiches¹⁵⁶.

Estirando las implicaciones de la observación agambeniana, comprenderemos que el péplum, el ángel, las gotas de licor o la heroína son “formas tangibles” de una ausencia, o “sucesivas encarnaciones” de un ser —del mundo, del lenguaje, de la tradición— que en ellas ya no está sino ausentado. En tanto que fetiches, esos pedazos discursivos reproducen el ser fantasmagórico o vampíricamente, como espectral aparición de una desaparición. Todas esas formas, sometidas a la

¹⁵⁶ Giorgio Agamben. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 1995, p. 72.

facticidad sacrificial de la cultura positivista, corren la misma suerte que la mercancía (son mercancía): extirpado su valor de uso, sacrificado y ofrendado a la medialidad —en nuestro devenir, al capital como sustitución del soporte metafísico de las religiones—, representan materialmente un desperdicio que debe ser aniquilado.

La facticidad de la *ratio* hace de la medialidad un “foso” porque está vinculada con la teoría hilemórfica. La hilemorfosis establecía que todo cuerpo se constituye de materia y forma, dos principios esenciales que dados en su identidad escapaban al devenir. Ambas fases de la individuación eran captadas por el hilemorfismo en poses distintas, como dos actualidades que no se relacionaban entre sí: aquí había una materia que allí sería una forma. Contra ese postulado, la filosofía física de Gilbert Simondon opera una inversión en la búsqueda del principio ontogenético y en lugar de partir del individuo individuado, trata de recoger la operación de individuación. Su estudio demuestra que el desarrollo de la individuación no existe aisladamente, sino que el individuo sistematiza una red de interferencias que son constituyentes. Simondon hace uso del término “agujero” para referirse a la representación hilemórfica:

El esquema hilemórfico solo retiene las extremidades de esas dos semi-cadenas que elabora la operación técnica; el propio esquematismo de la operación es velado, ignorado. Hay un *agujero* en la representación hilemórfica, que hace desaparecer la verdadera mediación, la operación misma que une a las dos semicadenas entre sí al instituir un sistema energético, un estado que evoluciona y que debe existir efectivamente para que un objeto aparezca con su hecceidad¹⁵⁷.

Que el individuo —ente, palabra, obra— no cumpla la totalidad del ser, sino que sea, por así decirlo, la aparición visible de su incesante trabajo subterráneo, obligaría, si se pretende una comprensión íntegra del mismo, a pensar todos los elementos implicados en su desarrollo. El sacrificio, función operativa que regulaba el traslado bidireccional entre “semicadenas” —del fondo a la forma o del ser al ente y viceversa—, se alzaba sobre una teoría binaria. Si guardamos en la mente lo que según Hubert y Mauss sucedía con la víctima al terminar el sacrificio, comprenderemos su familiaridad con la observación simondiana: el sacrificio hilemórfico “hace desaparecer la verdadera mediación”. Simondon denomina “sistema energético” a ese núcleo ultraconductor de la transferencia entre polos. Por su parte, el compendio de Hubert y Mauss identifica esa interfaz con la víctima. Ambos sociólogos corroboran que la víctima (desaparecida) hace las funciones de intermediaria sacrificial. Ciertamente, la víctima —el péplum, los vampiros, Olga Orozco— entraña

¹⁵⁷ Gilbert Simondon. *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. *Op. cit.*, p. 37. El subrayado es nuestro.

la energía “a costa y a fuerza” de la cual se produce el movimiento ontogenético, cautelosamente defendido por el dispositivo sacrificial.

Ahora bien, el medio únicamente es medio cuando hay inter-cesión, relación entre las partes, resonancia a todos los niveles, sin jerarquizaciones. Por tal razón, en el hermanamiento de las víctimas el medio se recompone: al abrazarse sus sufridas individualidades, caídas en el dolor y en el tiempo. El medio se rehace con su carne marcada y su sangre derramada, porque a través de las víctimas “se despeña” (v. 3) el exceso energético que posibilita todo nacimiento y toda renovación: la ontogénesis. Mientras, el idealismo de la *ratio* aplica vampíricos métodos extractivos conducentes a la catástrofe del medio viviente, arrinconando individualidades que explota y más tarde aniquila de manera fetichista. El gesto poético que colecciona los cascotes diseminados por la tradición victimaria, tiene conciencia de ello. Como el péplum o el vampiro, singularidades históricas internadas en *el campo de concentración de la tradición*, la voz de Olga Orozco también es despedazada y ofrecida en holocausto al medio hostil.

Sabedores de que la asociación pudiera aventurarse polémica, insistimos sin embargo en que la tradición del pensamiento sacrificial positivista es un campo de concentración. De la misma manera en que el campo de concentración —Guantánamo, Lesbos— confisca individualidades y las recluye en una zona perimetral exceptuada de uso y solo accesible bajo autorización reglamentada, así también la tradición ideal, al cobrarse sus víctimas, mantiene a los individuos inermes y “archivados” en el fondo bunkerizado del medio, donde son perennizados en una identidad mortal: un número, un nombre, un dato. Cuando el pensamiento sacrificial de la *ratio* clasifica y rotula, vallando las posibilidades de interpretación de un individuo, crea campos de concentración: el gnosticismo es un campo de concentración, el surrealismo es un campo de concentración, la poesía hispanoamericana es un campo de concentración. Por supuesto, como en toda reglamentación sacrificial, la entrada en el campo de concentración ofrece licencias a aquellos que disponen de un trato preferente con lo sacrificado (el sacerdote, el estadista, el académico). Ellos, por cierto, pueden trasponer el recinto y repatriar hacia el medio profano individuos que han sido previamente desvitalizados o anonadados, arrancados de su ser —tendente a la contaminación ontogenética— en el campo. El campo de concentración no es una anomalía de la historicidad, sino el resultado retornante de una modalidad lingüística: la dicción sacrificial que, por todas partes, requiere de seres sacrificados para sustentar la homogeneidad de sus idealizaciones. El paradigma inmunitario de la ultramodernidad se explicaría en base a esa devoción concentracionaria que, para preservar la apariencia de lo Uno, debe borrar y suprimir alteridades. Pues la alteridad está fuera de control (consciente) y supone un riesgo insostenible para cualquier pensamiento unitario y patrimonial.

A diferencia de la facticidad sacrificial del racionalismo, la desaparición o victimización de la voz orozquiiana no tiene consecuencias fetichistas. La voz de Olga Orozco abandona la individuación para aproximarse al punto de apertura del ser, al lugar de su máxima irradiación, no con el objetivo relegar esa energía —capitalizarla—, sino de reasignarla justamente: redistribuyéndola, tornándola comunitaria y susceptible de uso para todos. En efecto, la voz de Olga Orozco sale al foso y enfrenta los leones buscando recobrar los miembros despedazados —el péplum, la heroína— que reordenan el tapiz, el mantel, el telón, el libro de horas —los términos son suyos—; superficies-membrana que narran la historia cicatrizada de las víctimas o la gesta de la medialidad en tanto que ésta solo puede ser en acto a través de aquellas.

Por sorprendente que pueda resultar, el funcionamiento del sacrificio arcaico ya contemplaba esta acción que recobra lo revertido sacrificialmente al medio. Hubert y Mauss la consignan en su estudio bajo el nombre de *sacrifice de désacralisation*¹⁵⁸. Mediante la desacralización, en efecto, la víctima, objeto, animal o ser humano ofrecidos para padecer el exceso, podía ser reintegrada en el ámbito profano tras una ceremonia de readecuación. De esa posibilidad, que ofrece al sacrificador —al hablante— una potencia de restitución, proviene el carácter ambivalente del sacrificio, en donde el martirio de la víctima se cortaba con un filo de dos caras: una daba hacia la negatividad del ser, hacia su ocultamiento —sacralización—; la otra miraba hacia la positividad del ente, hacia su manifestación —desacralización—. Al dejar caer su cuchillo sobre la víctima intercesora, el sacrificador tan pronto traspasaba un objeto hacia el espacio sagrado —enajenando su uso— como lo rescataba para el espacio profano —reanudando su circulación—.

b) Profanación

[La] violencia fue el principal medio, el poder económico más importante en el proceso de acumulación primitiva, porque el desarrollo capitalista requirió un salto inmenso en la riqueza apropiada por la clase dominante europea y en el número de trabajadores puestos bajo su mando. En otras palabras, la acumulación primitiva consistió en una inmensa acumulación de fuerza de trabajo —“trabajo muerto” en la forma de bienes robados y “trabajo vivo” en la forma de seres humanos puestos a disposición para su explotación— llevada a cabo en una escala nunca igualada en la historia.

Silvia Federici. *Caliban y la bruja*.

Si todo retiro precede a un *consagrar*, esto es, a la mediación de un *acto sacrificial*, el lenguaje encuentra en el *acto de hablar* su momento sacrificial. Porque en el habla el ser humano *sacrifica* el mundo para mostrarlo, algo así como un culto puede ser rendido y celebrado. Tal vez sea esa

¹⁵⁸ Henri Hubert y Marcel Mauss. *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*. *Op. cit.*, p. 122. Giorgio Agamben descubre el mismo carácter doble en la significación contradictoria que contiene la etimología del verbo latino *profanare*. Giorgio Agamben. “Éloge de la profanation”. *Op. cit.*, p. 101.

capacidad del sacrificio para aplacar la esencial disconformidad del ser lo que explica el poder farmacológico del hecho estético. Como bien documenta W.F. Otto, el *pharmakos* en la cultura griega designaba a la persona elegida en sacrificio para purificar a la ciudad a las puertas de la epidemia¹⁵⁹. Sin embargo, la actividad del *pharmakos* no era más que el residuo material (y religioso) del desafío que presenta el fenómeno lingüístico: aportar una forma que, modulando la esencial enormidad de lo abierto, aplaque el terror. Efectivamente, siendo un producto de lenguaje, cualquier fenómeno estético sacrifica el mundo para modular su desfase. El resultado es, por ello, un consuelo. El primer desencuentro, *esencial*, es el que opera entre el ser humano y el medio. Ese diferencial tiene su raíz en el lenguaje; el lenguaje es el verdadero dios sacrificial¹⁶⁰.

En la dicción de Olga Orozco, preocupada por la fundamentación de su encaje en el medio, se entretiene la esencial ambivalencia contenida en la dialéctica de la consagración y de la profanación. Merced a esa naturaleza problemática del sacrificio lingüístico, a la vez operación de aproximación y de distanciamiento, lo antiguamente sagrado —el mundo, el lenguaje, la tradición— se mantiene como tal ileso, y regulado por la obra individual. Al tiempo, sin embargo, evitando toda desconexión y toda privatización del medio —su sacralización bajo la tutela de un poder—, la voz de Olga Orozco no duda en adentrarse en él y profanar sus posesiones. El profanamiento es una restitución de lo acaparado por el medio que, de otro modo, acumularía sin reapropiación posible la mercancía de las víctimas. De aquí se colige que la dialéctica sacrificial, entre consagración y sacralización, no dice sino la regulación de un biotopo —mundo, lenguaje, tradición— que, batido por el movimiento cíclico de la ontogénesis, ciegame se desfasa. La tarea del ser humano es precisamente aquella que consiste en la voluntariosa distribución del desfase.

Esta labor se escruta fácilmente en el poema “Continente Vampiro”. Si regresamos a la cuarta estrofa, podremos examinar junto a la voz profanadora cuántas pertenencias atesora —ladrón impenitente— el medio en el interior de su destartado hogar. Véase que la voz, puesta en el punto limítrofe del sacrificio victimario (lugar transubjetivo en que todo ente pasa a ser víctima), restituye a la luz del día todos los objetos saqueados —antiguallas, baratijas—:

¹⁵⁹ Walter F. Otto. *Dionysos. Le mythe et le culte. Op. cit.*, p. 44.

¹⁶⁰ Considerar el sacrificio como un fenómeno primeramente lingüístico permitiría superar algunas polémicas. Una de ellas es la que tiene por objeto de debate precisamente la figura del *pharmakos*. Para el eminente antropólogo francés René Girard, el sacrificio no está destinado a la interacción con la divinidad y solo puede entenderse en términos sociales, a partir de la designación de un “chivo expiatorio”. En él, Girard identifica la válvula reguladora que permite a la comunidad realizar “une formidable économie de violence”; según Girard “le religieux vise toujours à apaiser la violence, à l’empêcher de se déchaîner”. A nuestro juicio, ese análisis, más allá de ser justo o no, pertenece ya por entero a la *manifestación de lo religioso en el ser humano*, que acaece con posterioridad a su sentimiento de vulnerabilidad en el lenguaje. Lo religioso no es sino una elaboración tardía para aliviar dicho sentimiento. El fenómeno del “chivo expiatorio”, sea cual sea su casuística, corresponde a la voluntad de restañar un exceso. A propósito de la polémica en torno al sacrificio ver René Girard. *La violence et le sacré*. París: Ed. Grasset, 1972. También René Girard. *Le sacrifice*. París: BNF, 2003.

A veces, muchas veces,
me acorrala contra el fondo de la noche cerrada, inapelable,
y despliega su cola, su abanico fastuoso como el rayo de un faro,
y exhibe uno por uno sus tesoros
-pedrerías hirientes a la luz de mis lágrimas-:
la casa dibujada con una tiza blanca en todos los paraísos prometidos;
los duendes con sombreros de paja disipando la niebla en el jardín;
pedazos de inocencia para armar algún día su radiante cadáver;
mi abuela y Berenice en los altos desvanes de las aventuras infantiles;
mis padres, mis amigos, mis hermanos, brillando como lámparas en el túnel de las alamedas;
vitrales de los grandes amores arrancados a la catedral de la esperanza;
ropajes de la dicha doblados para otra vez en el arcón sin fondo;
las barajas del triunfo entresacadas de unos naipes marcados;
y piedras prodigiosas, estampas iluminadas y ciudades como luciérnagas del bosque,
todo, todo, sobre una red de telarañas rojas
que son en realidad caminos que se cruzan con las venas cortadas.

“Continente vampiro” (V. 19-34)

Cuando se halla “acorralada” y rendida “contra el fondo de la noche cerrada”, la voz acierta a vislumbrar las posesiones interceptadas en la inmensidad “inapelable” del medio (v. 20). Pues el medio enajenante, en el momento en que se visita su ostentoso palacio, gusta de la “exhib[ición]” (v. 22). Posicionada frente a él, la voz apunta a tientas la inabarcable cacharrería: “la casa” (v. 24), “los duendes” (v. 25), “pedazos de inocencia” (v. 26), “[la] abuela y Berenice” (v. 27), “[los] padres, [los] amigos, [los] hermanos” (v. 28), “los vitrales de los grandes amores” (v. 29); el medio se había apoderado egoístamente de todo eso y se delectaba malicioso en su colección.

La detallada enumeración de la voz orozquiana merece ser emparentada con algunas anotaciones de los *Pasagenwerke* de Walter Benjamin. En un capítulo titulado “El coleccionista”, Benjamin se inquiera de la pasión acaparadora del burgués parisino y concluye: “La fascinación más profunda del coleccionista consiste en encerrar el objeto individual en un círculo mágico, congelándose este mientras le atraviesa un último [escalofrío]. Todo lo recordado, pensado y sabido se convierte en zócalo, marco, pedestal, recinto de su posesión¹⁶¹”. La cita permite inferir el nudo que liga el proceso de acumulación capitalista con el medio sacrificial que visita nuestro poema. Primero, porque el burgués, epítome de tal medio o sistema, libera a los objetos de sus funciones originales o de su valor de uso, integrándolos, separados y enajenados, en la colección. Segundo, porque a imagen del medio sacrificial del poema, el burgués-coleccionista encierra “el objeto individual en un círculo mágico” que inmediatamente lo vuelve indisponible para el disfrute común.

¹⁶¹ Walter Benjamin. “El coleccionista”, p. 223. In *Libro de los Pasajes. Op. cit.*, p. 221-229.

Así el burgués compone su propio “continente vampiro”: “zócalo” o “recinto” sagrado que acostumbra exhibir entre sus allegados. ¿Y qué es lo que tanto endulza la visión del burgués para que afanosamente recluya tesoros en ese lugar? El tiempo (de trabajo), la energía arrebatada a las víctimas (de la explotación), el sufrimiento; ser dilapidado que esos objetos sacrificados incorporan de manera fetichista a su *boudoir*.

Enseguida, otro apunte de Benjamin nos recuerda hasta qué punto el objeto, reservado como simple mercancía, permite al burgués contemplar la muerte emblemáticamente inscrita en él —el ser que ya fue, el ente sometido—: “el verdadero coleccionista, en cada uno de sus ejemplares poseídos, [atesora] una completa enciclopedia mágica, un orden del mundo, cuyo esbozo es el *destino* de su objeto¹⁶²”. La relación necesaria entre acumulación y exhibición queda así fuera de toda discusión. La acumulación, al incorporarse una nada —una mercancía sin uso—, no tiene sentido más allá del no-ser o de la muerte que pueda exhibir. En los objetos acumulados por el sistema sacrificial o de capitalización, puesto que ya no circulan, únicamente vale la energía del ser arrancada o violentada por la desposesión. El medio vampiro escenifica con ellos su poder de dominación.

¹⁶² La obra Walter Benjamin recompone materialmente la memoria de las víctimas porque a través de la reconstitución de esa energía dilapidada y capitalizada en el inconsciente de la medialidad —en su olvido— se presentaría, visual y afectivamente, superando cualquier abstracción, la verdad del ser retirada por el pensamiento sacrificial de la *ratio*. A bundaremos en estas cuestiones. Walter Benjamin. “El coleccionista”. *Ídem*, p. 221-229. El subrayado es nuestro.

c) *Saqueo*

Ninguna catástrofe, natural o provocada por el hombre, ha podido jamás cortar el hilo de la poesía, esa sombra sin cuerpo que nace de las huellas del límite para borrarlo de la faz de la sangre. A pesar de los genocidas, la lengua permanece, sortea sus agujeros, el horror que no puede nombrar. [La poesía], lengua calcinada, tuvo que padecer en nuestro Sur discursos mortíferos, tuvo que atravesarlos y no salió indemne, pero sí más rica¹⁶³.

Juan Gelman. “Discurso de recepción del ‘Premio Juan Rulfo de Literatura Latinoamericana y del Caribe’”.

Vengo de un país de desaparecidos que hoy se ha volcado fervorosamente en las calles para recobrar su dignidad y la poesía es parte de esa lucha. No se devolvieron los cuerpos, es decir, no se devolvió a la esposa el cuerpo de su esposo, no se le devolvió al niño pequeño el cuerpo de su padre, no se le devolvió al anciano el cadáver de su hijo y fueron los poetas quienes debieron descender a la tibieza de la tierra que acogió esos restos, a las espumas del mar que mecieron esos cuerpos quebrados, a la piel reseca del desierto que perseveró en duros esbozos los trozos rotos; y restaurar las palabras que ellos no alcanzaron a decirse ni a decirnos. Le correspondió a la poesía cumplir con las exequias de los ausentes, le correspondió a la poesía sancionar sus vidas y enterrar en las tumbas del lenguaje lo que los vivos deberían haber enterrado en la tumba de los muertos.

Raúl Zurita. “Discurso de recepción del XXIX ‘Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana’”.

Entonces, ¿por qué desciende la voz de Olga Orozco las escaleras de ese infierno que celebra el delito?, ¿por qué vuelve a trizarse los ojos con esas “pedrerías hirientes” (v. 23)? Precisamente para profanar los tesoros del enconado medio —rimbaldiana celebración del bandido, devenir-lumpen del poeta— y retornarlos a su lugar: a la vida, a sus auténticos usufructuarios, o sea, la comunidad que nutre, derramando sus lágrimas y su sangre, aquel mismo medio que tan mal quiere. Y así son devueltos por la voz de la poeta, sin demora y con cuidadosa manutención, los objetos del ominoso crimen que recubre todo sacrificio: “ropajes de la dicha” (v. 31), “barajas del triunfo” (v. 32), “piedras prodigiosas” (v. 33), “estampas iluminadas” (v. 33); allá que vienen, repatriadas por la voz, las reliquias suntuarias en las que el medio hostil exhibe fanfarronamente su expolio¹⁶⁴.

Frente a esta “codicia” (v. 40) jamás ahíta del medio capitalizador, ¿qué puede el desamparado individuo? Quien quisiera encontrar un modo operativo para la repatriación, acérquese al calor de esta voz y entienda:

¹⁶³ En el año 2000, el poeta Juan Gelman recibe en Guadalajara el premio Juan Rulfo, justo dos años después de que Olga Orozco fuera galardonada. Ella debía acompañarle ese día en su recepción; su fallecimiento, un año antes, impidió que aquello se cumpliera. En su discurso, antes de elogiar la memoria de la poeta, Gelman reivindica la voluntad profanadora de la poesía, siempre atenta a restituir la palabra confiscada.

¹⁶⁴ Para terminar este apunte haremos alusión a otro capítulo del *Libro de los Pasajes* titulado precisamente “El interior, la huella” en el que Benjamin, al hilo de la enajenación que produce la mercancía, se asombra de la prodigalidad con la que el siglo XIX apreciaba exhibir y hasta protegía las “huellas”, en donde quedaba grabado el rastro de un ser que el capital había definitivamente confiscado: “Los estuches, las sobrecubiertas y las fundas con las que se cubrían los enseres domésticos burgueses del siglo anterior, eran procedimientos para recoger y custodiar las huellas”. Walter Benjamin. “El interior, las huellas”. *Idem*, p. 244.

No hablo aquí de ganancias y de pérdidas,
de victorias fortuitas y derrotas.
No he venido a llorar con agónicos llantos mi desdicha,
mi balance de polvo,
sino a afirmar la sede de la negación:
esta vieja cantera de codicias,
este inmenso ventisquero vampiro que se viste de luces con mi duelo.

Y yo como una proa de navío pirata,
península raída llevando un continente de saqueos.

“Continente vampiro” (v. 35-43)

El devenir ético (fundamentación) y político (implementación) que desarrolla la obra de Olga Orozco hallará en estos ocho versos una propuesta de resistencia contra el sistema sacrificial, dispositivo de poder amurallado en la división ideal de la realidad. La articulación ético-política se asienta, a horcajadas, sobre la conjunción adversativa “sino” (v. 39), que actúa como navaja dialéctica y corta en tres el final del poema. Esos tres instantes, sustentados en la oposición conjuntiva, podríamos dividirlos como sigue: *negación* (v. 35-38), *decisión* (v. 39-41), *acción* (v. 42-43).

La negación de un “sino” dictado desde afuera —por el mundo, por el lenguaje, por la tradición o el capital— se inscribe como una *divisa* en el verso 37: “No he venido a llorar con agónicos llantos mi desdicha” (v. 37). En tanto que víctima de la facticidad sacrificial imperante, “rechazar la desdicha” significa pelear por la apropiación, batallar por la liberación. En el sitio en que toda guerra comienza: el habla. Ante un destino que siempre le adelanta en el discurrir *lógico* de la Historia escrita por el Otro (el Patriarca: Estado, Religión, Institución), una víctima que dice “no” se libera anárquicamente de la tradición impuesta y crea con sus propias manos novedad: historicidad, alternativas, acontecimiento.

Una nota breve del pensamiento de María Zambrano, insertada en una entrada titulada “Las ruinas”, sería suficiente para explicar la articulación ética que, tratando de liberarse de la historia infundada por el medio sacrificial, construye la voz de Olga Orozco. Las ruinas sobrevivientes de Zambrano, se contraponen elogiosamente a la fatalidad de la historia totalitaria, la historia de la tradición inamovible:

El pasado inexorable nos cerca, porque ya fue y porque no lo hicimos, porque pluralmente se hizo y nos lo encontramos ya. Lo histórico es, pues, la dimensión por la cual la vida humana es trágica, constitutivamente trágica. Ser persona es rescatar la esperanza,

deshaciendo, la tragedia. La persona, la libertad, ha de afirmarse frente a la historia, receptáculo de la fatalidad¹⁶⁵.

La tradición, según Zambrano, es trágica por su misma posición anterior al nacimiento del individuo. Trágica, la lucha del ser humano contra su destino histórico —contra la tradición— si quiere ser libre. La libertad consiste precisamente en construir un *étbos* a pesar de lo predicho por la historia. Esa adecuada fundamentación brotaría poéticamente, cuando el individuo se procura, mediante personal articulación de las ruinas, un conocimiento histórico que no proviene de la sucesión de los hechos positivamente acaecidos, sino que necesita ser descifrado. Poética es, entonces, aquella dicción relacionante que, en las profundidades de la historia, rescata fragmentos arruinados y articula un nuevo sentido —libre, vivo— para el ser humano, prisionero de su pasado —de un mundo, de un lenguaje y de una tradición que siempre le preceden.

La novedad histórica es poética y se vitaliza en un sujeto. La voz sujeta por el poema produce una particular sujeción de las ruinas de la historicidad, un ordenamiento individual que crea novedad y evita la fatalidad. El sujeto, si verdaderamente se conoce como tal, es un profeta, pues con su habla particular instituye ante sí un objeto novedoso. En consecuencia, cuando Olga Orozco sujeta, a su manera, otra vez, el mosaico desbaratado del tiempo, hace emerger proféticamente, en el aquí de su enunciación, vías alternativas de fundamentación y de acción: un horizonte, una utopía. Estas, por cierto, pervivían arruinadas bajo polvo en el continente vampiro; de regreso de su arqueología discursiva, la voz de Olga Orozco las reflota.

Mas para que algo así sea posible es necesario que intervenga una decisión: el instante crítico de la subjetivación en el que la víctima abandona la pira sacrificial y burla su destino. Eso quiere decir precisamente la potencia performativa del siguiente verso: “[he venido] a afirmar la sede de la negación” (v. 39). ¿Dónde tiene su sede la negación? Lo que niega al ente, el lugar de la negación, es aquello que le es impropio, lo que no es él; el medio —mundo, lenguaje, tradición— donde habita el ser en retracción, sin actualizarse. Esta negación del ente no implica, como enseguida demostrará el poema, su desconexión respecto del medio.

La obra filosófica de Giorgio Agamben, al igual que la de su compatriota Roberto Esposito, nos invita a comprender esa posición en términos dialécticos. En la perspectiva agambeniana, la esencia de la humanidad se experimenta en el umbral que permite el careo de lo propio con lo impropio, de manera que el ser humano sería el sitio en que esas dos ‘semi-cadenas’ encuentran su atadura.

¹⁶⁵ El fragmento de “Las ruinas” corresponde al capítulo III de *El hombre y lo divino* (1955). Ver la pulcrísima *Antología del pensamiento crítico* de María Zambrano que lleva a cabo Jesús Moreno Sanz. María Zambrano. “Las ruinas”. In *La razón en la sombra. Antología crítica*. Madrid: Siruela, 2004, p. 408-410.

En un artículo de *La potencia del pensamiento* titulado “La pasión de la facticidad¹⁶⁶”, Agamben regresa a una serie de lecciones de Martin Heidegger, y concluye a propósito de dicho entrecruzamiento que “a través de su facticidad, la apertura del *Dasein* está signada por una impropiedad original, está dividida constitutivamente”. Luego añade:

La dimensión de la impropiedad y de la cotidianeidad del [ser] no es algo derivado, en lo que el *Dasein* caería, por así decir, accidentalmente: esta es, por el contrario, tan original como la propiedad y la autenticidad. El *Dasein* está cooriginariamente en la verdad y en la no-verdad, en lo propio y en lo impropio¹⁶⁷.

Para Agamben la experiencia de la absoluta alteridad tiene que ver con la misteriosa constitución del animal humano. Ya que eso de lo que aquel debe apropiarse “no es una cosa oculta, sino su mismo ser oculto”, de lo cual colige Agamben que “apropiarse de esto solo puede decir: ser propiamente impropio, abandonarse a lo inapropiable¹⁶⁸”.

Tras el suplemento teórico, es prudente advertir que al situarse frente a “la sede de la negación”, la voz de Olga Orozco “se tiene cooriginariamente en la verdad y en la no-verdad”, enfrentando desde lo propio —ente— aquello que ella no es —ser—. Y ese allegarse y abandonarse a lo impropio, tanto como la tarea de su apropiación, define la especie de su absoluto, naturalmente volcado hacia lo que no puede apropiarse —el ser, lo sagrado, lo otro—. La posibilidad ética que se abre ante la voz de “Continente vampiro” nace, en efecto, al descubrir críticamente que debe fundarse a sí misma, que se tiene sola y sostenida en su propia facultad: la potencia del lenguaje.

De acuerdo con las observaciones de Agamben, para quien la humanidad “es, en cuanto tal, lo infundado” y “no tiene fundamento sino en su propio hacer, en el propio darse fundamento¹⁶⁹”, aseveramos que la facticidad sacrificial era una sustracción de esa potencia tan humana. En ese orden de cosas, “afirmar [la] sede” de la medialidad y su ek-sistencia tributaria del hacer humano significa acabar con la interdicción que impedía al ente el acceso a la última cámara del templo: así el poema despeja el umbral y desemboza el rostro vacío del soporte metafísico que fundaba la dominación del poder sacrificial.

Solamente entonces queda el paso libre —en la mente, en los cuerpos— para el desenlace: la acción. Porque, ¿qué hace la voz de Olga Orozco después de refutar la imposición de su destino sacrificial y de decidir transformarlo novedosamente? La voz de Olga Orozco actúa: “piratea” (v. 42) y sabotea el impulso colonizador del medio. Dado que el medio sacrificial es un arma de poder

¹⁶⁶ Giorgio Agamben. “La pasión de la facticidad”. In *La potencia del pensamiento*. *Op. cit.*, p. 369-407.

¹⁶⁷ *Ídem*, p. 393.

¹⁶⁸ *Ídem*, p. 404.

¹⁶⁹ *Ídem*, p. 245.

político y un sostén criminal cuyo estipendio es el sufrimiento de las víctimas, la voz de Olga Orozco no tiene reparos en piratear, profanando su mausoleo. Puesto que la *arché* de un mundo, de un lenguaje y de una tradición trascendentes al uso de las “víctimas” tiene su origen en la violencia de un acto sacrificial de dominación y de acaparamiento minoritario —un clan político, una élite sacerdotal—; he aquí una voz que, furtiva, astutamente, se llega hasta su sede y denuncia las grotescas¹⁷⁰ incauciones sufragadas con la muerte (v. 41).

La voz regresa del continente vampirizado con las manos llenas, actualizando así el gesto destituyente de la voz rimbaldiana. Mientras las posibilidades de restitución que promovía la revuelta poética de aquel podrían cifrarse en el lacónico “Je m’en allais, les poings dans mes poches crevéés” de “Ma bohème¹⁷¹”, la voz de Olga Orozco radicaliza su aventura ética y acata el firme mandamiento de llenarse los bolsillos y piratear el expolio sufrido por las víctimas. El salto estrófico materializa el movimiento que va desde el fondo distante donde se ubicaba la voz —el sepulcro blanco del poema, el sepulcro negro de la medialidad— hasta su emergencia profana. En la última estrofa, rompiendo las olas del ritmo, y con el viento de la muerte en contra —el tiempo del individuo sopla hacia el “continente”—, se ve avanzar la “proa” (v. 42) de la voz que trae consigo, pirateadas, las maravillas coleccionadas por la muerte.

En el hueco de su aliento, en las bodegas del barco, sujeta y amarra vocálicamente todo lo pirateado: la proa es el punto culminante —poema— de su singularización. Efectivamente, en ese preciso instante de la decisión y de la acción formalizadoras, la voz se ha convertido en sujeto; pues después de refutar irreverentemente su calidad de víctima sacrificial, ha sabido aplicar una adecuada sujeción —métrica, fonética, sintáctica, etimológica— que mantiene juntas y seguras las cosas dispersadas por la muerte.

Justamente por esa sistematización individual que ahora tiene aferrado al ser en un estado de relativa estabilidad —en la verticalidad de un ente arreglado—, la voz se siente ser una “península raída” (v. 43); vanguardia en donde el continente, antes coleccionado e interiorizado, por fin se manifiesta. La negatividad del adjetivo “raída” no debiera hacernos perder de vista las alternativas éticas que el pirateo concede. En la culminación del proceso de in-formación —la aparición del individuo como “proa”— todo ente se experimenta “raído”, porque tan pronto como el ser se acopla positivamente en él, se desfasa e inicia su andadura hacia la muerte. A causa de la dinámica ontogenética, la voz, antes abierta y ahora sujeta, comienza a ser raída, herida o desgastada por

¹⁷⁰ En cuanto al origen de ese adjetivo, Walter Benjamin recoge en “El coleccionista” que “el concepto de ‘grotesco’ proviene de las grutas en las que los coleccionistas guardaban sus tesoros”. Walter Benjamin. “El coleccionista”. In *Libro de los Pasajes. Op. cit.*, p. 228. Lo grotesco define el régimen fetichista sacrificial, que gusta de atesorar el ser de los entes como mercancía privada y enajenada al uso.

¹⁷¹ Arthur Rimbaud. *Œuvres poétiques*. París: Flammarion, 1964, p. 56-57.

la muerte: en su navegar en pos del fin, perdiendo porciones de sí, la proa del individuo es vampirizada por el continente mortal.

Consecuentemente, en tanto que sufre y es víctima de su mordedura, parece lícito que el individuo contemple una restitución: el pirateo no hace sino reapropiarse lo sustraído. El sustantivo “saqueos” concentra tal posibilidad (v. 43). La palabra “saqueo” articula en sí misma la regulación dialéctica de la consagración y de la profanación, de la capitalización y del pirateo. Si nos inquiriésemos sobre la conflictividad de la palabra “saqueo”, valdría la pena preguntar: ¿quién es el agente y quién es el paciente del saqueo, la voz o el continente?

Responder unilateralmente es imposible. El saqueo no indica sino la constante redistribución de los trofeos: del medio al individuo, del individuo al medio. La intensidad negativa de ese sustantivo, no obstante, certifica en qué altísimo grado se ha deteriorado el vínculo entre polos o “semicadenas” en el momento en que se escribe *Mutaciones de la realidad*, bajo el imperio del régimen sacrificial de la *ratio*¹⁷². Tal régimen se halla gobernado, como hemos visto, por el saqueo: saqueadas son todas las víctimas consagradas al medio, agrandado con el robo de sus vidas. Saqueado el medio, asimismo, cuando las víctimas retornan ante él y se amparan de lo que era suyo. El saqueo es el modo operativo que determina la relación violenta instaurada por el hilemorfismo sacrificial: saqueo del ser hacia el ente, saqueo del ente hacia el ser.

Allí donde no existe relación, entretenimiento o pacto, señorea el saqueo. El verdadero desafío que plantea el “saqueo” reside, pues, en la potestad que ordena la regulación. La potencia (lingüística), en la modalidad de dicción de la *ratio* positivista, dominada por el paradigma sacrificial inmunitario de la hilemorfosis, no valora el inter-cambio porque está situada en un recinto ideal: en virtud de esa idealidad, la potencia —sagrada— puede saquear en una apropiación unidireccional que se llama extracción o explotación: en pago sacrificial a ese ordenamiento económico del trascendental, incapaz de comprender los procesos —invisibles, virtuales— imprescindibles para su sostenimiento, la medialidad es aniquilada.

Ante el comportamiento despiadado del poder sacrificial, ¿cuál pudiera ser entonces el trato dispendiado por las víctimas? El saqueo, la profanación de un medio que consideran extranjero, ajeno a su devenir. En el momento en que la víctima se acerca a un medio con el que jamás pudo

¹⁷² A pesar de que nuestro trabajo trata de desautorizar cualquier intento que justifique la interpretación de la obra humana mediante la causalidad historicista apuntaremos tangencialmente que la escritura de ese volumen coincide en la actualización del devenir con el poder victimario de la Junta Militar en Argentina (1976-1983), paradigma del desquiciamiento sacrificial que desaparece y oculta víctimas. Más que dar un motivo del proceso de redacción del poemario, para nosotros la coincidencia temporal no hace sino rendir justicia a la comprensión anacrónica de las ruinas del medio que practica Olga Orozco. En ese sentido, la Junta Militar argentina no es sino un fragmento -como la colonización americana, la trata de esclavos o el fascismo- en el eterno retorno del ser sacrificial contenido en la facticidad de la *ratio*. Sacrificial es la inmensidad del medio cuando éste escapa a la relación que lo articula. La dicción ecológica de Olga Orozco pretende reparar esa indisposición.

mantener relación cordial, pues que desde el principio fue cooptado por el poder metafísico, esta se resuelve a saquear. La voz poética condicionada por la reglamentación sacrificial del lenguaje no hace otra cosa sino saquear de vuelta lo expropiado por el medio vampiro.

Sin embargo, el saqueo no es un modo operativo inherente a nuestra especie. En tanto que injusta transferencia, el saqueo es la representación negativa, desequilibrada, del impulso que hace al animal hablante ser propiamente humano: la modelización redistributiva, la cesión del *munus*, el *potlach* que constituye la utilización del lenguaje. Frente a ese deber original, diferencial de la humanidad, el saqueo es un trueque viciado por los usurpadores. El lenguaje auténtico, poético antes que sacrificial, tiene por vocación pactar, cumplir con justicia, respetar lo acordado con el medio.

Esa tarea, por lo demás, se cumple contradictoriamente en la acción performativa del verso final. ¿Qué quiere decir “lleva[r] un continente de saqueos”? *Negativamente*, ese verso significaría: guardar cuidado y memoria de lo saqueado, mantener viva la deuda a pesar de todo, mimar la frágil relación que, en la voz, se entretiene con lo desaparecido. Mas, ¿será posible que en el futuro que ya despeja proféticamente la voz orozquiana con su individual sujeción de la historicidad exista una facticidad donde no impere el saqueo?

Guiados por la lectura de la operación orozquiana, anunciadora de futuro, nosotros opinamos que sí. Frente a la política del saqueo, la dicción ecológica de Olga Orozco intentará consolidar, en los sucesivos poemarios, una ética del cultivo y una política del cuidado de la relación —una pastoral— fundamentada en la utilización y en la reapropiación de formas de uso, antaño sacrificadas, con las que mantener amistosamente un medio viviente. La cordial manutención del medio solo es posible, en efecto, cuando el ser humano dispone de las herramientas que necesita su voluntad reparadora.

Si desbaratado el sistema sacrificial de la metafísica que acaparando objetos disponibles adelantaba al ser humano con un mundo, un lenguaje y una tradición impuestas, este pudiera libremente tener provecho de todo lo necesario para arreglar a su modo la coordinación, el saqueo terminaría. Pues para que algo así como una entente amistosa del ser humano con el medio pueda cultivarse, será inaplazable que este aplique apropiadamente su potestad, sin otros condicionamientos exteriores que la fidelidad a la *Stimmung*. En ese instante, en el que cada cual disponga como desee de *los medios de producción* —palabras—, el modo operativo del saqueo cederá el paso al esfuerzo decoroso de la cura.

III. LIBERAR LA IMAGINACIÓN

El periplo iniciado por la poesía última de Olga Orozco se encamina a una restauración de la emotividad, ocultada por el régimen lingüístico de la razón desencarnada. Esa reparación, como vamos a comprobar, no estará exenta de violencia. Al indagar en los diferentes volúmenes que van desde las *Mutaciones* hasta los *Últimos poemas* observamos que ese largo itinerario, anclado corporalmente en el ámbito cotidiano, paulatinamente se enajena por la acción desarticulante de una fuerza incontrolable: el inconsciente. En virtud de dicho proceso, que detalla puntualmente un extrañamiento territorial, en un rápido repaso a los títulos, el lector habría de intuir que un segmento desasosegante perturba la aparente convivialidad de los espacios comunes, vuelca las diferencias y convierte el piso en un terreno indiscernible. *Mutaciones de la realidad* y *La noche a la deriva* son, en ese sentido, dos viajes de ida: ambos acceden al fondo del caos enmascarado por la metafísica y marcan así el punto en el que se decide la cura. Llegada a ese lugar desterrado, la voz tiene ante sí la habitación escindida que debe reparar.

En esos enclaves —“El revés de la trama” y “Presentimientos en traje de ritual” (*Mutaciones de la realidad*) “Surgen de las paredes, “No hay acceso” o “Detrás de aquella puerta” (*La noche a la deriva*)— la obra de Olga Orozco comienza a medir el recorte sacrificial infringido por el lenguaje racional sobre el medio, de cuya bipartición operativa se desprendieron tantas zonas relegadas. Y como esta voz, liberada del férreo control y de la mentirosa protección del viejo lenguaje, fía allí toda su garantía al poder del amor, repentinamente se manifiestan, atraídos por el imán todopoderoso de la volición, los excedentes descartados por el criterio lógico.

Con *Mutaciones de la realidad* despunta un sentimiento de inaptitud lingüística para decir la naturaleza heteronómica del ser. Quizás porque arrolla los contrahechos ropajes metafísicos y arrastra con su potencia vocálica todas esas prendas desvaídas del idealismo que son los símbolos y los ritos, numerosos comentaristas no han sabido ver que la voz de ese compendio poético está en camino y ha soltado las viejas amarras totalitarias. Como prueba, las opiniones de Inmaculada

Lergo Martín, quien considera que el resultado de esta confrontación [con la realidad y con el lenguaje] es “pesimista¹” y de Ana María Fagundo, para quien este es “su libro más desolador²”.

Dado que no respaldamos tales juicios, creemos necesario acercarnos a los poemas que se sumergen de manera más evidente en una mirada metarreflexiva y permiten colocar el quehacer vocálico en las coordenadas correctas. En ese sentido, si se quiere valorar rigurosamente la revolución que sufre el material lingüístico desde *Mutaciones de la realidad* nos parece imprescindible interesarnos por el discurso de un poema del que Manuel Ruano, en el proemio a la *Obra poética* editada por Ayacucho, dejó dicho que “posiblemente [fuera] la llave de *Mutaciones de la realidad*³”. Se trata de “Densos velos te cubren, poesía⁴”, un texto extenso de 43 versos heterométricos divididos en 8 estrofas. Desde ahí nos gustaría dar salida a la parte III de nuestra tesis, en la que postulamos que luego de desenmascarar la potencia que se acaparó la metafísica sacrificial, la voz de Olga Orozco haría aparecer, explicados sobre la superficie poética, los usos que dicha energía posibilita.

A. La *Stimmung*

La voz emana de las pulsiones primordiales; prolonga, en cierto modo, semantizándolo día tras día, un grito natal.

Paul Zumthor. *La poesía y la voz en la civilización medieval*.

En efecto, opinamos con Ruano que “Densos velos te cubren, poesía” oficiaría como posible clave de la poética orozquiana; y eso al menos por dos motivos que aparecen como interdependientes: negativamente primero, ya que en ese poema se podría percibir la “densa” capa de mentiras que “cubrían” el ser —o lo que la voz nombra “poesía”— en la episteme metafísica. Positivamente después, porque fruto de la arqueología poética que allí acontece el lector tendría noticia de qué es aquello que está más allá del velamiento sacrificial. Ese material que la arqueología desentierra sería por cierto la *Stimmung*, aliento musical de la poesía o del ser.

“Densos velos te cubren, poesía” se distancia de cualquier alegato pesimista y continúa la apuesta desenmascarante volcada en profanar la verdad natural, sacrificada al conocimiento. Así lo confirma el propio Ruano, quien por cierto asimila el nuevo lenguaje a una “mirada” que “revierte el sentido sacralizante” y “emite una radiación patética de la existencia⁵”. Como sugiere la primera

¹ Inmaculada Lergo Martín. “Decir lo indecible. Olga Orozco o la revelación a través de la palabra”. *Op. cit.*, p. 70.

² Ana María Fagundo. “La poesía de Olga Orozco o la aproximación a lo indecible”. *Op. cit.*, p. 216.

³ Manuel Ruano. “Constantes míticas, esotéricas y surreales en la poesía de Olga Orozco”. In Olga Orozco. *Obra completa*. *Op. cit.*, p. 40.

⁴ Olga Orozco. “Densos velos te cubren, poesía”. *Mutaciones de la realidad*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 263-265.

⁵ Manuel Ruano. “Constantes míticas, esotéricas y surreales en la poesía de Olga Orozco”. In Olga Orozco. *Obra completa*. *Op. cit.*, p. 40.

estrofa del poema, la palabra poética adviene tras de una búsqueda liberadora por la que se desmiembran las formas “fala[ciosas]” (v. 1):

No es en este volcán que hay debajo de mi lengua falaz donde te busco,
ni en esta espuma azul que hierve y cristaliza en mi cabeza
sino en esas regiones que cambian de lugar cuando se nombran,
como el secreto yo
y las indescifrables colonias de otro mundo.
Noches y días con los ojos abiertos bajo el insoportable parpadeo del sol,
atisbando en el cielo una señal,
la sombra de un eclipse fulgurante sobre el rostro del tiempo,
una fisura blanca como un tajo de Dios en la muralla del planeta.
Algo con que alumbrar las sílabas dispersas de un código perdido
para poder leer en estas piedras mi costado invisible.

“Densos velos te cubren, poesía” (v. 1-11)

La estrofa, articulada dialécticamente alrededor de la conjunción adversativa “sino” (v. 3), opone dos territorialidades: una, (meta)estable, define el tránsito de solidificación de las cosas desde su origen hacia la “cristaliza[ción]” visual (v. 2); la otra, mudable, abarca el incesante “cambi[o]” (v. 3). A la primera pertenece la manifestación visible y psicológica de la voz; en la segunda ahonda *la otra voz* que, expandiéndose allí todavía sin nombre, barriendo con su dinámica la idoneidad de la nominación (v. 3), recorre ese paradero identificado con “las colonias de otro mundo” (v. 5).

Espacio de la virtualidad, medialidad sin aspecto, “las colonias” —olvido de la tradición, inconsciente del lenguaje— son localizadas y acarreadas a la superficie desde lo hondo por *la otra voz* —“secreto yo” (v. 4)— en cada enunciación. De ese modo, el *alter mundus* aflora y se cronifica en el habla⁶. Mas al sedimentarse en el poema, ese hervidero, antes in-sustancial, deviene una forma donde ya no anidan ni el ser ni la poesía (la fuerza del ser que es *poiein*, traslado para la fundamentación); por eso, la voz debe levantar de nuevo los “velos”. En el primer capítulo de

⁶Del sustantivo “colonia” se desprende un criterio político que los comentaristas idealistas han evacuado de la poesía de Olga Orozco. Ese criterio ha sido puesto de manifiesto de manera más general en la perspectiva de una “contraconquista”, entre otros, por Gonzalo Celorio (*Ensayo de contraconquista*. Barcelona: Tusquets, 2002) por José Lezama Lima (*La expresión americana*. México: FCE, 1993 [1ª ed. 1957]) y *suo modo* por Édouard Glissant (*Poétique de la relation*. París: Gallimard, 1990). Desde la producción universitaria, y a la luz del trabajo de estos mismos autores, el motivo también ha sido comentado por Irleamar Champi (*Barroco y modernidad*. México: FCE, 2000) o Lois Parkinson Zamora (*La mirada exuberante*. Madrid: Iberoamericana, 2011). La “colonia”, inseparable de la tradición hispánica, es el no-lugar en el que el pensamiento de la identidad —el pensamiento colonial— ejerce su poder, sometiendo y neutralizando la diversidad de lo abierto —el *aliud*— a la verticalización de un solo significant: el Estado, la Corona, la Religión o la Ciencia son solo algunas de las formalizaciones que recortan el espacio que precede a la colonización (de lo que se colige que lenguaje lógico y poder colonial son concomitantes). Los procesos coloniales —pongamos por caso, la colonización de América— señalan el traslado de lo múltiple del ser hacia lo Uno en el lenguaje.

nuestro apartado, dirigiremos nuestra atención hacia ese gesto, indispensable para la liberación de lo que yace inmovilizado.

1. Melancolía y *Stimmung*

Para comprender el sentido de esta estrofa, cuya negatividad trata de reparar el poema, detengámonos en el segundo verso. El sintagma “espuma azul” (v. 2) parece relacionarse con la teoría de los humores en la que abundaban los fisionomistas medievales. Dicha especulación quería ver en la aparición del color azul sobre el rostro individual un signo de acidia o melancolía. En *Estancias*, ensayo que deshilvana el nudo entre melancolía y formalización artística, cuando Giorgio Agamben reconstruye la genealogía de la tristeza fantasmática, desde sus prolegómenos medievales emplazados en la acidia hasta su teorización en Freud, constata en el sentimiento melancólico una facultad *dialéctica* capaz de invertir emotivamente la privación en posesión:

Precisamente la ambigua polaridad negativa de la acidia [se convierte] en la levadura dialéctica capaz de invertir la privación en posesión. [En la medida] en que su tortuosa intención abre un espacio a la epifanía de lo inasible, el acidioso da testimonio de la oscura sabiduría según la cual sólo para quien ya no tiene esperanza ha sido dada la esperanza, y sólo para quien en cada caso no podrá alcanzarlas han sido asignadas metas⁷.

El objeto acidioso se convertiría, para Agamben, en el espacio que abre “a la epifanía de lo inasible” a través de un retraimiento interior —narcisista— que trata de recuperar lo perdido. Lo interesante a partir de ahí es rescatar la observación principal de Agamben, quien asegura que esa pérdida no es objetual, sino que tiene que ver con una falta ilocalizable, por lo que “no es seguro que se pueda hablar de veras de una pérdida⁸”.

Julia Kristeva, en un libro ya clásico coincide con el propósito de Agamben sobre la melancolía y apunta que la pérdida y el luto son los motivos que disparan el acto imaginario, forjando el fantasma reparador de la obra⁹. De consuno con lo que intuye el filósofo italiano, Kristeva certifica que el melancólico no siente el duelo de un objeto, sino de lo que ella nombra —con Heidegger o Derrida— la “Cosa”: “le dépressif narcissique est en deuil non pas d’un Objet mais de la Chose¹⁰”. La “Cosa”, comarca “indeterminada”, “inseparada” e “inaprensible” que escapa a la captación del sujeto “ya constituido”. Distanciándonos del lenguaje psicoanalítico de Kristeva, sostendremos que

⁷ Giorgio Agamben. *Estancias*. *Op. cit.*, p. 34.

⁸ *Ídem*, p. 52.

⁹ Julia Kristeva. *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, 1987, p. 18.

¹⁰ *Ídem*, p. 20.

la “Cosa” no es más que el fondo, perdido para siempre en la actualización, del que se desgaja la individuación (sujeto de la obra y obra del sujeto) y hacia el que esta ya no puede nunca volver.

Que la melancolía tiene que ver con la pérdida que sigue a la apropiación —esto es, con la adaptación del mundo que, no siendo aún, viene al habla— aparece a las claras en el razonamiento de Agamben, quien asevera que “el retraerse de la libido melancólica no tiene otra meta que la de hacer posible una apropiación en una situación en la que ninguna posesión es posible en realidad¹¹”. Así pues, extrapolando las conclusiones de Agamben, decimos que la melancolía no tiene objeto, porque brota de una pérdida *esencial*, la cual supone simplemente el paso de una modalidad a otra del ser: su transferencia de la virtualidad y el olvido a la actualidad del habla. Retraerse en la melancolía de lo perdido es retornar a esa posición *olvidada* en la que yace y bate la “cosa” del ser.

Hacia ese lugar ilocalizable de la “cosa” se dirigían por cierto algunos de las ruinas históricas que frecuenta la voz de Olga Orozco. Las místicas medievales cuyos escritos recopilan Victoria Cirlot y Blanca Garí en un ensayo universitario, acostumbraban ese tipo de retraimiento narcisista en su comunicación con dios: “El alma, escribe la mística Beatriz de Nazaret a finales del siglo XIII, es atraída por amor por encima de su humanidad, por encima de la razón y de los sentidos humanos, por encima de toda obra de nuestro corazón; atraída por el mero amor eterno en la eternidad del amor¹²”.

Por su parte, José Manuel Cuesta Abad sostiene que, ya más cerca de nosotros, Rilke, familiarizado con la mística renana, concebía el ser como “ensanchamiento y ahondamiento del propio espacio interior a través de un impulso que, en lugar de encaminarse realmente hacia el otro, se curva sobre sí y reconduce una y otra vez a la inexpugnable soledad del amante narcísico-angélico”. Y a continuación recalca el crítico que el sujeto poético rilkeano “quisiera verse reflejado con rostro angelical en la imagen de sí mismo que se recorta contra la ausencia última del ser amado¹³”.

La “cosa” de estos melancólicos no es sino lo intransferible de lo hondo que permanece detrás de toda transferencia, la zona imposible de poseer —“colonia de otro mundo”, dice la voz orozquiana— en el acto de nominación. Y como en los casos convocados, “Densos velos te cubren, poesía” echa a rodar con un gesto melancólico por el que la voz, retrayéndose, abandona su individuación y se hunde en el silencio en donde mora, sin devenir visible aún, dios: el ser del mundo, del lenguaje y de la tradición. La característica principal de ese espacio es la

¹¹ Giorgio Agamben. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Op. cit., p. 53.

¹² Victoria Cirlot y Blanca Garí. “Beatriz de Nazaret, un amor sin porqué”, p. 124. In *La mirada interior. Mística femenina en la Edad Media*. Madrid: Siruela, 2021, p. 100-129.

¹³ José Manuel Cuesta Abad. “La palabra más efímera”. Op. cit., p. 176.

autorreflexividad, algo que no resulta sorprendente si entendemos que el ser no es otra cosa que informidad afectiva. La medialidad individuante solo puede ser melancólicamente neutral, sin resto de individuación: “Cada ángel es espejo de sí mismo. Quiere esto decir que no hay en él escisión, desdoblamiento ni alienación en lo otro de sí. [La especularidad angélica] representa una forma suprema de autorreflexión sin resto de transitividad¹⁴”.

Tras lo dicho sacamos en claro que lo que motiva la facultad de figuración, tal y como presumen Agamben y Kristeva, es esa acción melancólica de retraimiento por la que lo que nunca se ha tenido, el ser que no puede poseerse en acto, aparece salvado y rebalsado en la imagen poética. Por medio de una traslación melancólica el ser reaparece en cuanto objeto perdido. En ese preciso instante, comienza la *cristalización* del poema, fantasma o *imago* en donde lo que nunca se ha podido agarrar deviene manipulable:

La melancolía no sería tanto la reacción regresiva ante la pérdida del objeto de amor, sino la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable. Si la libido se comporta como si hubiera ocurrido una pérdida, aunque no se haya perdido en realidad nada, es porque escenifica así una simulación en cuyo ámbito lo que no podía perderse porque nunca se había poseído aparece como perdido, y lo que no podía poseerse porque tal vez no había sido nunca real puede apropiarse en cuanto objeto perdido¹⁵.

La mirada interior de la voz melancólica desvela los cortinajes del falso lenguaje y regresa complaciente a lo oscuro en búsqueda de iluminación. Pero, entendamos bien de qué manera, puesto que, prolongando el procedimiento dialéctico con que operaba en el interior de la carne — en ese lugar se encuentra también ahora—, el alumbramiento del poema es una *ambivalencia lumínica*: sombra o fulgor —“eclipse fulgurante” (v. 8)— la palabra poética instaura una *continuidad contrastiva* en el *continuum* del ser: fondo negro sobre herida blanca, luz en lo hondo sajada por rasguño endurecido; la enunciación vocal es una secuenciación estructurante en donde se alternan palabra y silencio, forma e informidad, vida y consumación. Para aprehender el ser, para sentirlo pasar entre las manos, es indispensable enlazar y relacionar: “fisura”, “tajo”, astillas que van clavándose sobre la “muralla” de la piel incondicionada (v. 9).

El poema acaba de ponerse en camino y la voz está ahí para recuperar: la voz, trashumante, ha venido a dar razón de un “código perdido” (v. 10). Lo desaparecido que aquella ambiciona es ese “algo” innombrable (v. 10), “cosa” ensimismada del ser y del lenguaje que el melancólico siente haber extraviado bajo tantos velos (la *idea*, la *ratio*). Objeto ausente de la melancolía, la cosa del ser

¹⁴ *Ídem*, p. 176.

¹⁵ Giorgio Agamben. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental. Op. cit.*, p. 53.

brilla auráticamente desde la lejanía insuperable hacia la que clama el deseo, en tanto que la voz imagina tocar ese hueco —disposición vacía de la génesis— con la voluntad de revivificar su palabra: todas esas “piedras” lingüísticas que no son nada sin el virtual “costado invisible” por el cual lucen y adquieren sentido (v. 11).

Ciertamente, solo porque hay ocultamiento de mundo y de tradición —muerte, olvido: agujero negro donde se concentra la energía— las palabras son decibles y pueden manifestarse. Por eso la voz se encarama hasta el último muro, en el cual las palabras se funden y roturan:

Pero ningún pentecostés de alas ardientes desciende sobre mí.
¡Variaciones del humo,
retazos de tinieblas con máscaras de plomo,
meteoros innominados que me sustraen la visión entre un batir de puertas!

“Densos velos te cubren, poesía” (v. 12-15)

¿Qué es lo que la voz *ve* en el lugar de la “cosa” perdida? Absolutamente nada; nada, salvo la *potencia de ver* —de ser— que se está despertando: “humo”, “retazos” y “meteoros” que, adhiriéndose a la voz (v. 13-15), la sacuden e hipnotizan en el umbral. Como temblando entre un “batir de puertas” (v. 15), en el muro de la última carne se arremolina ya, ascendiendo en encendido chorro, el *logos spermaticos*, la anunciación del ser. La puerta —del habla, del poema— es en efecto el sitio en el que se clava el movimiento dialéctico de *double bind* por el que la “cosa” o el objeto perdido del melancólico no puede ser enteramente aproximado. En un discurso titulado “Palabras entregadas a Victoria Pueyrredón”, Olga Orozco se valía de una imagen similar cuando quería significar el origen de la verbalización:

Todo esto comienza en el momento mismo en que creo que la palabra ininterrumpida, muchas veces no escuchada, me convoca de pronto hacia un afuera cuyas puertas se abren hacia adentro. Su resonancia se manifiesta en una sorpresiva paralización de todos los sistemas particulares y generales de la vida. Una tensión extrema se acaba de apoderar de la trama del mundo, próxima a romperse ante la inminente aparición de algo que bulle y crece en la mayor luz o en la mayor tiniebla. El ser entero ha cesado de ser lo que era para convertirse en una interrogación total, en una expectativa de cacería, en la que se ignora quién es el cazador y cuál el animal al que se apunta. Algo está condensándose, algo está a punto de aparecer. Algo *debe* aparecer o el universo entero será aspirado en una dirección o estallará con un estrépito ensordecedor en millares de fragmentos¹⁶.

¹⁶ Orozco, Olga. “Palabras entregadas a Victoria Pueyrredón”, p. 20. In *Letras de Buenos Aires*, Buenos Aires: Dunken, n°50, noviembre, 2001, p. 18-22.

Al parecer de la poeta, el ser tiente sibilinamente a través de la puerta —la brecha vocálica— al individuo distraído en los avatares cotidianos. Lejos de permanecer en el mutismo, el ser de la medialidad habla y lo hace de manera “ininterrumpida”. La palabra del ser, aunque “muchas veces no escuchada”, tiene poder de convocatoria, reclama atención. Curiosamente, la puerta por la que el ser penetra emotivamente en el individuo se abre hacia dentro; partiéndose en su interior, el individuo comunica con el afuera.

Caída en su mismidad y abatidas las fronteras, la poeta puede sentir cómo una “tensión” extrema extiende su potencia y se “a-podera” de la trama del mundo. La energía “bullente” que inflama el *continuum* carnal a la espera de un aplacamiento pone todo en suspenso; la estabilidad formal del ser “cesa” y se deshace en una “interrogación”, en una “expectativa”. También el objeto y el sujeto “ignoran” allí sus atribuciones y son, según una tópica propia del misticismo, a la vez el cazador y lo cazado. En el espacio interno del medio, antes de la formalización exteriorizante, no hay diferencias: la voz ha de instituir las con una palabra modelizadora. Recurre entonces Olga Orozco al verbo reflexivo “condensarse” para dar cuenta del proceso de autoformación de esa palabra donada por la efervescencia del medio. Da y cede la medialidad porque la palabra condensada es un alivio para el estado hipertenso que sufre. Con su aparición, obligada por el clamor del propio medio, la palabra condensada va a distribuir y articular la insoportable materia potencial.

2. Entonamiento de la *Stimmung*

En el punto en que detuvimos nuestro análisis, “Densos velos te cubren, poesía” imaginaba los albores de la *solidificación lingüística*. Contradiendo una lectura metafísica, el poema evidenciaba que el acontecer de la revelación del ser en el lenguaje no proviene del cielo ideal —“ningún pentecostés de alas ardientes desciende sobre mí” (v. 12)— sino del limo mineral y material en el que se halla hundida la carne. Asimilada o devorada, la carne es el convector del caos exultante.

El poeta César Vallejo puso un colofón exclamativo a ese exabrupto originante de la potencia ctónica: “Chit! ya sale¹⁷”. La energía, decía el poeta, resbalaba por la “finta” vocálica como un “proyectil”. Y en verdad la “finta” —del it. “finta” que significaba “ficción”— habría de arrojarlo a él literalmente al mundo; el sujeto y la conciencia resultaban allí de esa potencia lingüística expelida y proyectada poéticamente. Expulsada en un *jet* —etimológicamente, un “chorro”— la potencia inmediatamente *daba lugar* a una voz, arrojándola afuera y abriéndola a la diseminación: al moderno estilo de un *acelerador de partículas*. Y debajo de ese *jet* o “chorro” vallejiano se encontraba el sub-

¹⁷ César Vallejo. “XIII”. *Trilce*. In *Obra poética completa*. *Op. cit.*, p. 127.

jeto; en la articulación de la energía pasional del medio a su paso por la voz se modulaba la materia sub-jecta del poema.

Así es que el espacio (repetimos, en puridad no es un espacio, sino una cronotopía: tiempo y espacio conglomerados) al que regresa la voz melancólica de “Densos velos te cubren, poesía” para recordar el momento originario es el punto en el que la fisura —la fisión, el *big bang*— de la palabra dio arranque: en ese recinto, turbina o incubadora, borbotean las “variaciones” (v. 13) y “retazos” (v. 14) de lo “innominad[o]” (v. 15); traslaciones de energía desde lo abierto de la tierra acogedora hacia el individuo. En la ficción del poema se sujeta esa potencia, se incorpora en un sujeto.

Puede que la elección de nuestro léxico sorprenda al lector en el momento de comparar nuestro análisis con las palabras del poema. Sin embargo, consideramos apropiado el desliz semántico, ya que al poner en juego ese vocabulario recalcamos de qué modo la voz de Olga Orozco traslada la decadencia del discurso sagrado hacia otros derroteros para insuflarle vida: el discurso de la astrofísica es un buen ejemplo. Con ese remozado la voz de Olga Orozco no hace sino justificar el enunciado de su poema: que densos son los sagrados velos e impiden la expresión del material onto-poético. La voz se dirige hasta el fondo para, des-velando ese material castigado, reponer y revitalizar la tradición sagrada con “costados” hasta entonces “invisibles” para aquella.

En las páginas precedentes, y al hilo del poema, hemos sido testigos de un proceso arqueológico de desvelamiento basado, como decíamos, en el retraimiento melancólico. La *mirada interior* de la melancolía desindividúa y redundante por ello en una experiencia de lo ilimitado que sume a la voz en lo amorfo, la religa con una unidad sin formas. El ser o afecto puro recubre ese universo comunitario antes acorralado por los densos muros de la metafísica; en contacto carnal con él, la voz podrá a partir de ahora hablar en su nombre, mecanizar su ficción sin mediaciones embusteras. Ese acoplamiento que resulta de la venida del ser hasta la humana voz, motivando la gestación de su facultad imaginante, es también conocido como *Stimmung*. En lo que sigue trataremos de comprender esa noción, fundamental para asegurar el amarre ético de la palabra poética.

Giorgio Agamben, en un breve estudio titulado *Vocación y Voz*¹⁸, persigue responder a la pregunta sobre el fundamento del lenguaje regresando a la obra de Heidegger y retomando el análisis filológico de uno de sus puntos decisivos: el concepto de *Stimmung*. La palabra *Stimmung*, afirma Agamben, pertenece a la esfera “acústico-musical”, como evidencia su cercanía con el término *Stimme* (voz). Aunque el valor originario acústico-musical ha sido desplazado en el curso del tiempo, según Agamben, por el sentido psicológico de “estado de ánimo”, la misma etimología

¹⁸ Giorgio Agamben. “Vocación y voz”. In *La potencia del pensamiento*. *Op. cit.*, p. 99-114.

“esta ligada semánticamente a palabras latinas como *concentus* y *temperamentum* y griegas como *harmonia*, y en su origen significa entonación, acuerdo, armonía¹⁹.”

De acuerdo con lo expresado en *Ser y tiempo*, Agamben concibe la *Stimmung* como “el modo existencial fundamental” que cumple la “revelación primaria del mundo”. Por lo tanto, lo que en ella está en cuestión, aclara Agamben, “conciérne sobre todo no al plano óptico —lo que podemos conocer y sentir al interior del mundo, los entes intramundanos— sino al plano ontológico —el abrirse mismo del mundo—²⁰”. A partir de este juicio parece aclararse la relación que ata el mundo al lenguaje y que tiene su sede en el misterio de su mutua revelación en la palabra. Siguiendo a Heidegger, Agamben argumenta que esta palabra “no viene desde afuera ni desde adentro”, sino que “surge en el ser-en-el-mundo mismo”:

Ser en una *Stimmung* —añade Agamben citando a Heidegger— no comporta ninguna referencia primaria a lo psíquico: no se trata de un estado interior que se exteriorizaría misteriosamente para colorear las cosas y las personas. El lugar de la *Stimmung*, podríamos decir, no está ni *en la interioridad*, ni *en el mundo*, sino *en su límite*²¹.

De su ubicación en el punto diferencial entre individuo y medio, Agamben concluye que la *Stimmung* es “el lugar mismo de la apertura del mundo, el lugar mismo del ser²²”. El ser que solo se ofrece en la diferencia. Pero como centro de la separación, la *Stimmung* es igualmente el lugar en el que el ser humano se experimenta ya como un ser separado y arrojado. De ahí que la *Stimmung* sea también el lugar de una angustia sin objeto y de una “negatividad esencial”. Si la donación del mundo se produce en medio del más alto malestar y sufrimiento, ello es porque el ser humano “nunca es dueño de su apertura, la apertura del mundo tiene el carácter del extrañamiento²³”.

Hasta aquí Agamben no hace sino seguir los pasos de su maestro. Sin embargo, enseguida, y como recapitulando lo dicho, saca las más profundas consecuencias: si la apertura de la *Stimmung* coincide a la vez con el lugar propio del ser de la especie humana —el mundo— y si esta es su apertura —el mundo se da en ella como *Stimmung*—, entonces “este acuerdo y esta consonancia entre [ser humano] y mundo, es además una disonancia, una desafinación, un ser-ajenos y arrojados. *Es decir, el hombre ya está siempre anticipado por su propia apertura al mundo*²⁴”.

¹⁹ *Ídem*, p. 100.

²⁰ “No *cómo* es el mundo, sino *que* el mundo sea, o bien: no lo que se dice en proposiciones desde el interior del lenguaje, sino *que el lenguaje sea*”. *Ídem*, p. 102. El subrayado es del autor.

²¹ *Ídem*, p. 102.

²² *Ídem*, p. 103.

²³ *Ídem*, p. 103.

²⁴ *Ídem*, p. 105.

Encaminándose hacia el centro de su argumentación, Agamben se pregunta “por qué la *Stimmung* tiene este carácter de escisión y disonancia y qué es lo que se trata de conciliar y de entonar a través de ella²⁵”. El filósofo recurre al término musical de “entonación” para subrayar el arreglo acústico del diferencial al que el ser humano se siente destinado. A continuación, recurriendo a su saber filológico, Agamben relaciona este carácter acústico de la *Stimmung* con la teoría de las pasiones (*pathé*) de la Grecia clásica. La intuición de la proximidad entre las pasiones del alma y el lenguaje debe buscarse, según él, en la filosofía estoica, para la cual “las pasiones están en relación esencial con el *logos*, [y] solo pueden producirse en el hombre²⁶”. En el análisis etimológico de la definición estoica de la pasión (“impulso excesivo que transgrede la medida del lenguaje”), Agamben descubre el equivalente griego del término latino *orior* y *origo* (“broto, nazco, origino”) de donde concluye que el “impulso excesivo” avanzado por la filosofía estoica es “el del lenguaje mismo²⁷”. La pasión se ubicaría pues en el punto originario de la palabra.

Para Agamben la teoría de las pasiones (*Stimmungen*) es desde siempre el lugar en el que Occidente piensa su relación al lenguaje. A través de ella, según Agamben, el *animal rationale* trataría de captar “la articulación misma entre el viviente y el lenguaje, entre *zōón* y *logos*, entre naturaleza y cultura”. Pero esa conexión perseguida por la especie es, al mismo tiempo, “una desconexión” y las pasiones son el lugar “que revela esta diferencia²⁸”. En este punto entra en liza la importancia de la voz, capaz de poner coto al desarreglo. Porque si la *phoné énarthros* o voz articulada normalmente ha sido considerada por la tradición como el “lugar en que ocurre la articulación entre el viviente y el lenguaje” entonces:

la *Stimmung*, lo que representa las pasiones, es la *in-vocación* del lenguaje, en el doble sentido de *situación en una voz* y de *llamada*, de vocación histórica que el lenguaje le dirige al hombre. El hombre tiene *Stimmung*, está apasionado y angustiado, porque se tiene, *sin tener una voz*, en el lugar del lenguaje. Él está en la apertura del ser y del lenguaje sin voz alguna, sin ninguna naturaleza: él está arrojado y abandonado en esta apertura y a partir de este abandono debe hacer su mundo; del lenguaje, la propia voz²⁹.

Lo que con su habitual perspicacia plantea Agamben es el problema de la apropiación del lenguaje por parte del ser humano. Ese dilema, en el que está en juego la *autenticidad* de la experiencia humana, es el del tránsito del lenguaje —virtualidad— al habla —“situación de una voz”—. Porque la humanidad está dentro del lenguaje y del mundo, pero sin su posesión; siendo el lugar donde

²⁵ *Ídem*, p. 105. El subrayado es nuestro.

²⁶ *Ídem*, p. 107.

²⁷ *Ídem*, p. 107-108.

²⁸ *Ídem*, p. 107-109.

²⁹ *Ídem*, p. 108-109. El subrayado es del autor.

ambos se ofrecen (el lugar de su apertura), la humanidad necesita de una voz que responda, *apropiadamente*, a la “llamada” y a la “invocación” con que mundo y lenguaje, a través de la pasión, se presentan en ella.

En *De camino al habla* Heidegger destacaba la doble dirección de esta llamada; llamada de lo lejano —el mundo— y hacia lo lejano —la voz— para desvelarse mutuamente: “le Dire qui nomme le monde est en lui-même un tel contraste: appel du loin – appel au [loin]. Celui-ci offre aux choses leur déploiement³⁰”. Y esa llamada que el ser le lanza a la humanidad por medio del lenguaje se lleva a cabo, según Heidegger, en el lugar de una *dif-ferencia*, esto es, de una partición que permite que mundo y ente puedan advenir. El habla humana sería ese espacio diferencial que separando al ente del mundo permite su co-aparición: “La Dif-férence mesure, comme milieu pour le monde et les choses, le mètre de leur déploiement³¹”.

El sitio de la diferencia entre el animal humano y el medio es la voz; en la brecha vocálica “mundo” y “cosas” encuentran una dimensión despejada para su despliegue. A través de la voz siente pues el animal hablante que el medio lo empuja y lo excede afectivamente para presentarse. Y en el arreglo de la diferencia que tiene lugar en la voz el ser humano se juega su esencia: la sujeción adecuada de la otra voz, la voz del medio. Pero para que algo así pueda suceder es necesario que el medio hable por sí mismo, tanto como que la humanidad escuche libremente su palabra. La metafísica o la sacralización del medio por una casta es lo que impide al ser humano realizar su esencia, ya que ese poder —que en ningún caso desea el libre desenvolvimiento de la especie— “cubre con densos velos” el lenguaje del medio natural³².

3. La voz faltada

En cuanto a la voz de Olga Orozco, desde *Mutaciones de la realidad* acuña una palabra soberana que fundada en la *an-arché* —en la ausencia de origen— asume la obligación ética de fundamentarse. La causa del poema debería buscarse entonces en la voluntad de responder a esta primera voz, voz sin sonido del lenguaje y del mundo (*lautlose Stimme*) que anuncia su revelación.

³⁰ Martin Heidegger. *Acheminement vers la parole*. *Op. cit.*, p. 26-27.

³¹ Martin Heidegger. *Acheminement vers la parole*. *Op. cit.*, p. 29.

³² La diferencia que Agamben establece a lo largo de su obra entre *bios* —nuda vida— y *zōé* —vida articulada— tiene que ver con esta problemática fundamental del arreglo vocálico que, de serle arrancada al animal hablante, suspendería inmediatamente la humanidad de su condición. Así queda claramente expresado en *Homo Sacer*, en donde Agamben asocia la potencia del lenguaje que se funda soberanamente a sí mismo a la *decisión* enunciativa: “La potencia (en su doble aspecto de potencia de y potencia de no) es el modo por medio del cual el ser se funda *soberanamente*, es decir sin nada que lo preceda o determine, [salvo] el propio poder no ser. Y soberano es el acto que se realiza sencillamente removiendo la propia potencia de no ser, dejándose ser, dándose a sí mismo”. Giorgio Agamben. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 1998, p. 65. El subrayado es del autor.

No creemos incurrir en una exageración si aseguramos que todos los poemas de Olga Orozco, al menos dentro del *corpus* que nos ocupa, han ido construyéndose alrededor de este dilema esencial que obliga a buscar y apropiarse dramáticamente *una voz que no se tiene*. En torno de esa experiencia, el poema de Olga Orozco agrupa y hace vínculo común, dado que comunitaria es la situación enunciativa del hablante que, carente de lenguaje y de tradición, debe trabajar desde su indeterminación transubjetiva por adaptárselos. Aunque tendremos tiempo de abundar en esos planteamientos con el andar de nuestra exposición y en compañía de otros textos, nos gustaría por ahora mantenernos aferrados al primer ejemplo que venimos comentando, en donde se escenifica sin ambages la urgencia de la posesión:

Noches y días fortificada en la clausura de esta piel,
escarbando en la sangre como un topo,
removiendo en los huesos, las fundaciones y las lápidas,
en busca de un indicio como de un talismán que me revierta la división y la caída.

“Densos velos te cubren, poesía” (v. 16-19)

Desde una perspectiva idealista el primer verso de esa estrofa bastaría para justificar una interpretación negativa que, en concordancia con el término “clausura” (v. 16), observara la desdicha de un sujeto asediado y aturdido por las mutaciones exteriores. Sin embargo, tal perspectiva fallaría a la hora de restituir la naturaleza bifronte de la “piel” (v. 16), la cual, como ya vimos, es a la vez cara de la relación y revés de la individuación. Por otro lado, instituir un sujeto en el inicio del acto discursivo significaría cometer una aporía, pues no puede existir sujeción allí donde todavía no ha ocurrido apertura.

Esperando no dilatar demasiado nuestra progresión, regresamos una vez más a la teoría psicoanalítica de Didier Anzieu. De acuerdo con el autor, la “piel” debe ser entendida como el lugar de la fluctuación entre las fronteras del “yo”. Ni propio, ni ajeno, el límite somático de la piel palpita —dialécticamente— cada vez que sobreviene una colisión; que haya constitución del yo o inmersión en lo abierto sin fronteras, depende precisamente de la frecuencia del choque, entre anudamiento y separación:

Chaque fois qu’il y a un changement d’investissement du sentiment du Moi nous avons le sentiment des ‘frontières’ de notre Moi. Chaque fois qu’une impression somatique ou psychique entre en collision, elle frappe une frontière du Moi qui est normalement investie de sentiment du Moi. *S’il n’y a aucun sentiment du Moi à cette frontière nous avons le sentiment que l’impression en question nous est étrangère.* Aussi longtemps qu’il n’y a pas collision entre une

impression et les frontières du sentiment du Moi, nous demeurons sans conscience des limites du Moi³³.

En la piel preindividual del poema precisamente se abre una voz que, aún sin sujetar, va “fortifica[ndo]” (v. 16) sus límites carnales al tiempo que se derrama. La gesticulación de su movimiento físico, el “escarb[ar]” y “remov[er]” incansablemente, dramatiza la conciencia de esa brecha entre lo clausurado y lo abierto —a punto de perderse, a punto de ganarse— por donde discurre la emergencia vocálica (v. 17, 18). El agujero de la voz se nutre por cierto de la “sangre” (v. 17) que allí fluye; en una continuidad emotiva, la voz vierte los residuos ensangrentados de la temporalidad: “huesos”, “fundaciones”, “lápidas” (v. 18); la voz, en su exposición, es un sumidero por donde se filtra, para ser rearticulado, lo muerto.

Pero, ¿por qué regresa allá “noches y días” (v. 16) la voz de Olga Orozco? Porque esta, una vez más, ya no se tiene, porque su decir está falto. La voz de Olga Orozco debe re-acordarse a su ser, en la apertura de aquella primera voz sin pertenencia; por eso vuelve. Y el poema recompone los trazos de esa marcha que es peregrinación “en busca de un indicio” (v. 19). *Melancólicamente*, la voz de Olga Orozco regresa esperanzada con el sueño de recuperar la *cosa*, hueco inasible del ser equiparado en el poema a un “talisman” capaz de “revertir” la escisión (v. 19). Si el talismán era el objeto que arcaicamente contenía la potencia sagrada del ser, ahora la nostalgia de la voz querría recuperarlo. Mas como su conciencia crítica no puede sino constatar la inoperancia de cualquier subterfugio mágico, la voz sigue con su excavación. Ahí es, por cierto, donde nace *la auténtica experiencia de lo sagrado*: en la articulación de la potencia a través de una voz que, perdida esa *cosa*, debe en todo punto fundamentarse.

Porque el ser humano dispone del lenguaje, potencia actualizable, pero no de una voz; en la búsqueda de la voz, él ser humano lleva a cabo la experiencia, violenta, de adecuar el lenguaje al mundo. Y lo verdaderamente misterioso es que haya lenguaje disponible para la llamada de la voz:

¿Dónde fue sepultada la semilla de mi pequeño verbo aún sin formular?
¿En qué Delfos perdido en la corriente
suben como el vapor las voces desasidas que reclaman mi voz para manifestarse?
¿Y cómo asir el signo a la deriva
-ése y no cualquier otro-
en que debe encarnar cada fragmento de este inmenso silencio?

“Densos velos te cubren, poesía” (v. 20-25)

³³ Didier Anzieu. *Le Moi-peau. Op. cit.*, p. 117. El subrayado es del autor.

La pregunta insistente, la misma que alienta en todos los poemas, y cuya respuesta reside en su propio formular, es aquella que busca el origen del lenguaje (v. 20): ¿por qué tal facultad? ¿cuál es su fundamento? Precisamente, la “semilla” del lenguaje no pertenece, en verdad, a nada ni a nadie, motivo por el cual el origen del lenguaje solo puede determinarse en el acontecimiento lingüístico que inmediatamente lo funda. El lenguaje ocurre y en ese ocurrir se justifica a sí mismo con las relaciones que despliega. De modo que la voz poética puede declarar que el Verbo no es sino “pequeño verbo” (v. 20) modulado por manos ardorosamente humanas.

La palabra se forja en su uso, en la inmanencia en la que palpa su apertura. Ni dada, ni revelada por acción y bondad divina —no hay oráculo intercesor—; esta palabra no *proviene* de ninguna parte, sino que *adviene* al tiempo que se despliega el ser, como su propia cifra o codificación; el mismo ser que, para mostrarse, se retira melancólicamente en el lenguaje. La fuente del lenguaje, el “Delfos³⁴” que atesora su misterio, no está más allá ni más acá: se halla situado en el encuentro fortuito con la alteridad. Porque el mundo es lo que llama y dispone al lenguaje. Cuando se hace el silencio lo que se escucha todavía no es el silencio, sino el mundo que “reclama” (del lat. *reclamare*, exigir, gritar, pedir algo en voz alta). Del contacto con su *Stimmung* proviene “el vapor de las voces desasidas” (v. 22) solicitando una voz que las haga audibles. Y en el encuentro de esa voz propia, que saca lenguaje y mundo de su virtualidad, se juega la voz de Olga Orozco la verdad de su fundamento: en ese diferencial entre el lenguaje disponible (*logos*) y la vida que emerge abrumadoramente (*bios*).

La dificultad reside entonces en cómo *representar* ese exceso sin traicionarlo. De ahí la “vocación histórica” que el lenguaje dirige a la especie humana: por ser una virtualidad todavía no actualizada, el lenguaje es siempre aquello que convoca, incesantemente, a la adaptación. Y es ese instante crucial —el salto de la virtualidad a la adaptación— el que crea novedad pues, en todo momento, compromete una experiencia del mundo y exige, para su despliegue, la búsqueda de una voz. Por ello, la voz, si quiere ser auténtica, no puede ser ni traspasada ni heredada tradicionalmente, ya que es siempre respuesta a una solicitud particular de las pasiones.

El conflicto por hacer “encarnar” el mundo en un “signo” (v. 23), demuestra la tarea ética que enfrenta todo hablante. Esa labor, en la cual se juega su mismo ser, es el trabajo viviente de la humanidad. Desde el interior del lenguaje en el que mora, el ser humano debe ajustar a cada paso

³⁴ La voz de Hölderlin tremola aquí de nuevo: “¿Pero dónde están los tronos?, ¿y las leyes de la tierra, y los pasos,/ dónde, que de néctar colmados en angulos van progresando?/ ¿Dónde hacen señales los rústicos oráculos sensatos? que alcanzan la lejanía?/Insulso está Delfos, allí donde mejor se palpa y se cumple/ Lo verdadero; pues, ¿dónde irrumpe, colmando de dicha por doquier, / tronando desde el aire sereno por encima de nuestros ojos?”. Friedrich Hölderlin. *Pan y vino* (v. 59-64). Reproducimos la traducción propuesta por Félix Duque a partir de la segunda versión del poema que llevara a cabo Hölderlin. Cotejar el contenido de los dísticos holderlinianos con el poema de Olga Orozco resultaría en provechosas posibilidades interpretativas; no obstante, tal cosa sobrepasa nuestras ambiciones. Remitimos al lector interesado al pulcrísimo comentario de Duque. In *Pan y vino. Op. cit.*, p. 261-263; 352-355.

su *diferencia*: dilatándose entre sentimiento e indicación. Y en efecto, como apuntan los versos precedentes, el lenguaje es todavía para la humana voz una potencia que puede o no ejercitarse en la palabra. En ese salto que va de la capacidad del lenguaje adquirido al uso de la palabra adecuada, se juega la humanidad su voz y su fundamento.

Así las cosas, lo que está en juego en la *Stimmung*, en última instancia, es el fundamento del lenguaje. Porque la *Stimmung*, siguiendo a Agamben, señala al animal hablante el lugar donde nace el lenguaje; el mismo lenguaje que, por no pertenecerle, le destina fuera de sí “a una historia y a una tradición” pre-supuestas y nunca libremente elegidas. Si este pudiera captar el origen mismo del lenguaje que siempre lo anticipa, “se abriría para él la posibilidad de una palabra libre, de un lenguaje que fuera verdadera e integralmente su lenguaje³⁵”. Este lenguaje propio, por cierto, estaría fundamentado en la *decisión* (de ahí el componente ético oponiéndose al absoluto de la tradición). La decisión crítica sacaría al género humano fuera de su destino histórico para disponerlo al ejercicio de su libertad:

Lo que en la *Stimmung* está en cuestión es la posibilidad, para el hombre hablante, de hacer la experiencia del nacer mismo de la palabra, de captar el mismo tener-lugar de aquel lenguaje que, anticipándolo constantemente, arroja y destina al hombre fuera de sí en una historia y una tradición. Ya que solo si el hombre pudiera captar el origen mismo de la función signifiante que siempre lo anticipa, se abriría para él la posibilidad de una palabra libre, de un lenguaje que fuese verdadera e integralmente su lenguaje³⁶.

Y porque al humano le ha sido dada la *potencia* del lenguaje, pero en ningún caso le ha sido ofrecida la palabra propicia, la voz de “Densos velos te cubren, poesía” se plantea el dilema de “cómo asir[la]” (v. 23). Ese signo, aún no encontrado, y “no cualquier otro”, es aquel que urge y requiere para decir su experiencia del mundo; una experiencia del ser entre-tenida en el lenguaje (v. 23). Y mientras esta palabra no advenga al lugar todavía mudo de la voz, el mundo permanecerá “silenc[iado]” (v. 25); no en el silencio de lo que nada tiene que decir, sino en la callada agonía de lo que llama para ser mostrado; de lo que nos espera, a nosotros, para aparecer.

En ese divagar hacia la palabra propicia, que es un indagar en la verdad del ser, se cifra toda la negatividad del lenguaje. Las grandes tradiciones religiosas, y también el mito, han hecho de ese momento —por así decirlo, el meridiano de la palabra— el instante crucial que decide de la más alta bondad o de la más furibunda de las catástrofes. Apegada al sentimiento ambiguo de la *Stimmung*, la palabra de la modernidad autofundante está obligada a avanzar sigilosamente y como

³⁵ Giorgio Agamben. “Vocación y voz”. *Op. cit.*, p. 113.

³⁶ Giorgio Agamben. “Vocación y voz”. *Op. cit.*, p. 113.

tentándose, siempre a expensas de los avances de su objeto. Porque para decirlo con Jean-Claude Pinson la palabra del medio es *sentimentale* y *naïve*³⁷, tan voluble como el ser que esta palabra incorpora fantasmáticamente al mundo:

No hay respuesta que estalla como una constelación entre harapos nocturnos.
¡Apenas si fantasmas insondables de las profundidades,
territorios que comunican con pantanos,
astillas de palabras y guijarros que se disuelven en la insoluble nada!

“Densos velos te cubren, poesía” (v. 26-29)

En la voz dictada por el medio “no hay respuesta” que cierre el diferencial o la apertura angustiada —amorosa— de la esencia humana (v. 26). La entonación del medio en el individuo humano trae en su lugar “fantasmas insondables de las profundidades”, es decir, palabras que repescan y rebalsan sobre la superficie del poema el fondo afectivo (v. 27). Inermes palabras, empero, pues su potencia estabilizadora no permanece, sino que enseguida “se disuelve” en el silencio que las originó. De la nada a la nada, la palabra poética camina “harap[ienta]” (v. 26) con toda la nocturnidad de la muerte a costas. Fantasma salido del sueño nocturno, la palabra engendra e ilumina la noche antes de recaer de nuevo vencida en ella.

Al calor de esa amarga experiencia la voz continúa sin embargo su penoso combate inmediato. Sin subterfugios, sin ensoñaciones. Ya que su fundamento debe fundarse aquí y ahora —no cabe el aplazamiento—, la voz vuelve a insistir. Precisamente porque ya no depende de un agente exterior, sino que está comprometida en cada movimiento, la voz puede, esperanzada, probar suerte de nuevo:

Sin embargo
ahora mismo
o alguna vez
no sé
quién sabe
puede ser
a través de las dobles espesuras que cierran la salida
o acaso suspendida por un error de siglos en la red del instante
creí verte surgir como una isla
quizás como una barca entre las nubes o un castillo en el que alguien canta
o una gruta que avanza tormentosa con todos los sobrenaturales fuegos encendidos.

“Densos velos te cubren, poesía” (v. 30-40)

³⁷ Jean-Claude Pinson. *Sentimentale et naïve*. París: Champ Vallon, 2002.

Desde el inicio de esta estrofa, con una economía verbal sorprendente, se recorren y agotan todas las modalidades del discurso que trata de adaptarse a la mutabilidad de su objeto. La existencia precaria del ser humano sobre la tierra se condensa aquí en ese haz de posibilidades con las que la voz lírica adapta su exposición. La voz asienta la virtualidad del lenguaje disponible acordando su discurso a su experiencia de lo absolutamente otro. Cada verso, compuesto de un mínimo sintagma, hace pie sobre el anterior y atina su decir palpando el sentido de su propia aproximación. Así — buscando su fundamento— es como el poema afronta lo que Jean Claude Pinson llama con crudeza, refiriéndose al devenir en el que mora la poesía contemporánea, “une ontologie de la platitude et de la littéralité du réel, de sa vanité foncière³⁸”.

Sobre cuál puede ser ese fundamento que parece desertar, la posible respuesta estaría más bien en la misma falta y en la vertiginosa inestabilidad, en la desprotegida apertura óptica como *potencia*: el lenguaje, que tanto puede caer del lado del error en un terrible desarreglo respecto del ser que nombra; como del lado del acierto, y en connivencia con él. Fruto de esa infinita posibilidad, la voz guarda consigo la esperanza de acertar la flecha.

La locución adverbial “sin embargo” (v. 30) revela esa esperanza descreída cuando introduce una enmienda a lo dicho anteriormente; aunque tantas veces defraudada, la esperanza no cesa de infundir su aspiración en la palabra. En esas locuciones cobra forma lo que Heidegger identificaba en la obra de Hölderlin con “el maravillamiento poético [que] despliega la riqueza gradual de [la] vocación [humana]³⁹”. Para cumplir la llamada que le lanza la Naturaleza a través de la *Stimmung*, el ser humano según Heidegger “alcanza escalón a escalón un nivel que nuevamente tiene que abandonar para alcanzar el siguiente, pero sin olvidar el que ha abandonado⁴⁰”. Y en la obra de Hölderlin “la fuga del peregrinaje [que] mediante su gradual marcha va permitiendo al que peregrina encontrarse cada vez más en casa, en lo propio⁴¹” se articulaba alrededor de las cláusulas adversativas o “peros”. El “pero” hölderliniano corregía el camino errado y guiaba al poeta, perdido en lo abierto, hacia el refugio del ser.

Así sucede también aquí con las locuciones de la voz orozquiana, en las cuales esta voz performa plásticamente el curso de su afectividad. Y que la esperanza se actualice “ahora mismo/ o alguna vez” (v. 31-32) es en todo punto irrelevante, porque “ahora mismo” o “alguna vez” son el instante crítico del tiempo esperanzado: tiempo inmediatísimo y afectivo que, aquí o allá, fuera de toda cronología, sucede únicamente en el acceso a la voz. A buen seguro, el tiempo *se mide* en ese diferencial en el que se saca una palabra del lenguaje virtual para llevarla hacia la actualidad del

³⁸ Jean-Claude Pinson. *Sentimentale et naïve. Op. cit.*, p. 102.

³⁹ Martin Heidegger. *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Madrid: Alianza, 2005, p. 167.

⁴⁰ *Ídem*, p. 167.

⁴¹ *Ídem*, p. 167.

habla. Esa expectativa, que se dilata y conmueve como un salto mortal, decide de la apertura del tiempo, pues un lugar donde palabra y mundo coinciden no tiene tiempo: el tiempo es la medida de su distancia. De la inmersión en la fisura temporal emergerá igualmente un sujeto —Olga Orozco— que está, en ese no-saber-aún-si, todavía distanciado de la declinación personal (“no sé”, “quién sabe” v. 33-34). En el espacio neutro del acontecimiento lingüístico, la voz es una hendidura transindividual que reagrupa cada una de las personas gramaticales en la infinita gestación de su advenir, en el ritmo de su creación, en su “puede ser” (v. 35).

La travesía de la voz acaba en un recinto formal: el poema-“isla”, el poema-“barca”, el poema-“castillo” (v. 38-39). Caída en su interior, la voz creyó. Y de esa creencia nació la visión (v. 38). Porque esperanzada y afiebrada la voz rezó, la poesía o el ser de la medialidad comparecieron en el poema. Recordemos que poesía y medialidad estaban densamente disfrazadas por mentiras. Ahora, a la salida de ese periodo de combativa modulación esperanzada el medio amanece en el blanco de la página y “surg[e] como una isla” (v. 38): este se alumbra y la arribada culmina. En el cuerpo a cuerpo inédito con la palabra, al deponer las armas, su *mostración* es el resultado de una *adecuación*.

Gracias al violento trabajo y al padecimiento, el lenguaje, fundamentado en el vertiginoso contacto de la voz con la corteza terrestre, deja de ser “la espesura que cierra la salida” —la pantalla que oculta el rostro del afuera— y se convierte en transparencia, en mirada “a través” (v. 36) que des-oculta. No obstante, la “gruta” poética “avanza tormentosa” y como alertada “con todos los sobrenaturales fuegos encendidos” (v. 40), porque de la plenitud a la desolación solo hay *un paso*.

De toda la fe que la voz de Olga Orozco pueda sufrir y encender en su garganta depende la eficacia del poema. Motivo por el cual es esta una palabra cada vez comprometida con su decir. El poema infatigablemente explora esa distancia que mide la entonación de las pasiones:

¡Ah las manos cortadas,
los ojos que encandilan y el oído que atruena!

¡Un puñado de polvo, mis vocablos!

“Densos velos te cubren, poesía” (v. 41-43)

En ese titubeo, que es tránsito de la vida hacia el lenguaje, la voz salta de la sensación que colma al desconcierto de un “vocablo” que la traiciona, convirtiendo su efusividad en un “puñado de polvo” (v. 43). Qué distancia tan grande media entre ambos versos: en el primer grupo (v. 41-42) solo el ser atronador del mundo habla y de qué manera. La presencia afectiva del mundo es tal que inmoviliza en un abrazo pático todos los miembros. Con él llega el exceso; la voz está a punto de sucumbir. Entonces, se produce el vuelco.

La separación estrófica señala físicamente el lugar diferencial del habla: *el punto sacrificial*. La palabra proferida es una decepción y es un alivio. Su expulsión alivia puesto que con ella serena el ser que frenéticamente podría tumbar a la voz. Al sacrificarlo —distanciándolo—, su acción libera la carne individual del contacto aniquilador. Sin embargo, contenido y alejado, el ser —tan vívido en aquel instante anterior— queda seccionado y el individuo se siente perecer, arrancado de su raíz. De un extremo al otro de ese tajo blanco que diferencia las estrofas se produce el trasvase de la primera voz, la del mundo que no cesa de hablar, a la propia voz. Ahí precisamente aparece la conciencia de una propiedad que es, esencialmente, vocálica (v. 43). La separación funda la *propiedad individual* sobre la voz.

Así las cosas, la autenticidad de la habitación humana tiene que ver con el uso que el hablante hace del lenguaje. Porque el ser humano, que posee la facultad del lenguaje, no se encuentra fuera de él; como tampoco se encuentra extirpado del medio: el lenguaje y el medio son su hogar. Modelar la morada y fundamentarla es lo que toca al habitar poético.

B. La facultad imaginante

La labor de contención y de consignación de la *Stimmung* informe aparece destinada, en la obra de Nietzsche, a la imaginación. La imaginación es una instancia generadora de formas —las imágenes— que detienen y contienen el empuje de lo que viene a ser. Con su imaginación, el ser humano produce ficciones orientadas a dar consistencia al afuera, pero esas imágenes no son un artificio exterior o una herramienta que el individuo maneja a distancia, sino que surgidas de una *nota emotiva* tienen la capacidad de dirigir y adaptar la violencia de sus sensaciones. “Imaginer, ce n’est pas seulement penser, c’est aussi être affecté par ses propres images”, previene Barbara Stiegler precisando a la vez que “le sujet qui imagine se représente activement des images en même temps qu’il les vit, qu’il en jouit et qu’il en souffre, qu’il les éprouve dans la passivité⁴²”.

En realidad, la imaginación es ya un producto de lo informe que impone su propia vía a través del animal humano para acceder a la forma; siendo excesiva, esta materia no puede por menos que desear el advenimiento de una medida ordenadora. Para Stiegler, el ser afectivo o dionisiaco “est tout sauf une matière amorphe, patiemment en attente de forme”; al contrario, incide la autora, “c’est la matière elle-même qui veut et qui impose la forme⁴³”. Por eso, el afecto impele al movimiento de formalización, tal y como recogía la etimología del verbo latino *emovere* que quiere decir “trasladar”, “mover de un sitio hacia otro”: “En ce sens, la matière dionysiaque est déjà une

⁴² Barbara Stiegler. *Nietzsche et la critique de la chair*. Op. cit., p. 84.

⁴³ *Ídem*, p. 87-88.

forme: elle a la forme du trop, en l'occurrence d'un trop-de-formes. Elle est même une forme formatrice puisque c'est elle qui ordonne, depuis ses propres déterminations intrinsèques, la forme que doivent avoir les formes⁴⁴.

La emoción provocada por el contacto carnal desencadena un trasvase de energía desde el medio hacia la imagen, en cuyos límites vibra todavía el primero con una fuerza disruptiva y centrífuga. De ahí que, más allá de la condenación moral de lo ficticio, sin duda proveniente de ciertos comentaristas platónicos que consideraron la ficción como una falsificación de la idea, en puridad, su origen latino señala la acción de “modelar o simular algo”. En ese sentido, al igual que sucede con otros vocablos del campo léxico de la representación, el verbo “simular” comporta en español un juicio moral que se desprende de las ideas de verdad y belleza. En realidad, “simular” no consigna el engaño visual; como “simulacro” y “similitud”, igualmente provenientes del verbo latino *simulare* (“imitar”, “representar algo”), esa palabra denota el esfuerzo de formalización que procura la individuación.

1. Una potencia sin nombre

Entre los poemas de *Mutaciones de la realidad* que reescriben la llamada de la medialidad carnal para que la imaginación intervenga, retiene nuestra atención “Operación nocturna⁴⁵” (22 versos heterométricos):

Alguien sopla.
Sopla contra mi casa una envoltura de cortinajes negros,
una niebla sedienta que husmea como hiena en los rincones,
unas sombras que incrustan trozos de pesadilla en la pared.
Alguien sopla y convoca los poderes sin nombre.
Mi guarida se eriza,
se agazapa en el foso de las fieras,
resiste con un muestrario de apariencias a los embates de la mutación.
Alguien sopla y arranca de sus goznes mi precaria morada,
las maquinarias de su remota realidad.

“Operación nocturna” (v. 1-10)

En ese fragmento, la vida preindividual actúa como agente de distorsión al alentar insistente en los límites de la forma (v. 1). Y cuando lo informe del ser comienza a despertarse, la realidad consensuada —“precaria”, “remota” (v. 9-10)— se tambalea. Los elementos de adiestramiento y

⁴⁴ *Ídem*, p. 87-88.

⁴⁵ Olga Orozco. “Operación nocturna”. *Mutaciones de la realidad*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 227.

de contención que instituyen lo real —“goznes”, “maquinarias” (v. 9-10)— son arrancados por la avalancha súbita que provoca la venida de aquel. Ni siquiera queda a salvo el pequeño refugio levantado cotidianamente en esforzadas tentativas: la “guarida” es el punto neurálgico de la destrucción, el vientre del huracán (v. 6).

Como un aire furioso se presenta el ser afectivo y atiza en el interior del hogar, en lo propio. Con él, viaja la muerte. Porque el ser es hambre de sí, autodestrucción y gasto exuberante; el ser, siendo vida, es también arrojado en el vértigo de la desaparición. Por eso, el ser que alienta en la “morada” (v. 9) del poema —su ritmo— tiñe de negro cada una de sus palabras (“envoltura de cortinajes” v. 2): la carne, cuerpo del lenguaje y del sujeto individuándose, se rinde a su paso.

De esa manera, el tránsito del ser arrastra hacia la locura: andando hacia la individuación, que para él es mortal, el ser desliza “trozos de pesadilla” (v. 4). La locura toma emplazamiento en esa exigencia que para el hablante reserva el ser. Lo que el ser solicita es un rostro para su trayectoria; mas, si esta describe esencialmente la destrucción de toda forma, ¿qué no habría de desbaratar el ser en su devenir? Puesto que el ser, al llegar, ha dilapidado todo aquello que rodea el hogar, la voz teme por la propiedad de su construcción. Ahora bien, el hogar “resiste” y opone al sinsentido del ser un muestrario —un orden— que aplaca los “embates de la mutación” (v. 8). En la casa de la voz, el ser entra y, siendo sin coerción, pudiendo ser él mismo, adquiere no obstante una formulación. El ser es acoplado, articulado y reequilibrado por una nueva estructura, en un nuevo sistema. De regreso a su hogar, el ser habita la imagen del poema.

Pero no nos alejemos de nuestro tema: la imaginación. Decimos que el ser, tras arrasar todo decorado provisional, puede ahora habitar el poema porque no ha llegado solo. El arribo del ser trae consigo una llamada para la aparición: desatándose el ser “convoca los poderes sin nombre” (v. 5). Esos poderes pertenecen a la imaginación. La imaginación es la facultad del lenguaje para crear imagen, forjando la adecuación. La imaginación, remedio contra la locura, es una potencia de reparación. Y dado que la facultad de *hacer* imagen es preindividual, el poder de la imaginación no tiene “nombre”; como la carne-voz de *Mutaciones de la realidad*, sin pertenecer a nadie, la imaginación adviene con el ser para formular su advenimiento. Por lo demás, el título del poema aclara el vínculo que liga al ser con la imaginación y que se sitúa en la operación —nocturna, melancólica— por la cual esta última extirpa trabajosamente una figura de aquel: el poema.

Precisamente, la traslación de la insoportable emergencia del ser a los linderos de la forma constituye el principal escollo para circunscribir el valor semántico de la palabra *figura*. Erich Auerbach puso de manifiesto la polisemia de esa palabra en un compendio de arqueología filológica⁴⁶, al detectar en ese vocablo el sentido de algo “vivo”, “en movimiento”, “incompleto”.

⁴⁶ Erich Auerbach. *Figura*. Madrid: Trotta, 1998.

“Figura” pertenecía a la misma familia lexical que *fingere*, *figulus*, *factor* y *efigies* y significaba originalmente “imagen plástica”. La figura creada por el ficcionalizador, esto es, la imagen visual o lingüística, hace referencia al molde vacío susceptible de dar cabida y de presentar el fondo heterogéneo; con él se colma la figura sin suprimir su esencial dinamismo⁴⁷. El trabajo etimológico de Auerbach se ve refrendado asimismo por la teorización de Gilbert Simondon para quien el molde limita y estabiliza una forma, antes que imponerla. Al observar los procesos de individuación del mundo viviente, Simondon concluye que el molde da fin a la deformación y la acaba, interrumpiéndola según un contorno definido que modularía el conjunto: “El hecho de que haya un molde, es decir límites de la actualización, crea en la materia un estado de reciprocidad de las fuerzas que conduce al equilibrio; el molde no actúa desde afuera imponiendo [una forma]. *El molde traduce su existencia en el seno de la materia haciéndola tender hacia una condición de equilibrio*⁴⁸”.

Así pues, si destacáramos como “propiamente humana” la aspiración que persigue transvasar la diferencia en individualidad, asociándola con la empresa lógico-científica, ahora diremos que la imaginación se distingue de aquel esfuerzo porque, al producir sus fantasmas, no persigue aislar identidades sino relacionar discontinuidades. Mientras que la ciencia opera cortes en la discursividad del ser para captar sus *regularidades*; la imaginación aplica conexiones en la historicidad para sentir *movilidades*. Y dado que esos movimientos escinden naturalmente la forma en dos direcciones contradictorias, agitando la exigencia de la delimitación mientras persiste la memoria de su apertura, en el proceso de ficcionalización se enmarca el sentimiento trágico del ser: “La figure tragique est conduite à sortir d’elle-même et à transgresser les frontières de l’individuation⁴⁹”. En *La experiencia interior* George Bataille veía en ese gesto “unissant ce que la pensée discursive doit séparer” y “dramatisant l’existence” un estado de extásis o de trance⁵⁰.

Para añadir una capa más a nuestra comprensión de la carnalidad y de su regulación imaginaria, queremos dar cita aquí a la teoría figurativa que elabora, partiendo de la obra del pintor Francis Bacon, el filósofo Gilles Deleuze en su título *Logique de la sensation*⁵¹. De su aproximación a la modulación pictórica de la carnalidad en Bacon, Deleuze rescatará en primer lugar el poder atractivo que tiene la carne, la cual, lejos de ser una carne muerta, está en palabras de Deleuze “llena de color convulsivo y de vulnerabilidad⁵²”. Apoyado en la vivacidad de la carne, el *opus* de Deleuze articula una alternancia entre la cruda apertura carnal —zona indiscernible entre el homínido y la

⁴⁷ Propiamente hablando, *forma* significa “molde” [y] en consecuencia se encuentra en la misma relación con figura en que están el “molde hueco” y el producto resultante al efectuar su vaciado dando lugar a una “forma plástica”. *Idem*, p. 46. El subrayado es del autor.

⁴⁸ Gilbert Simondon. *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. *Op. cit.*, p. 35. Subrayado por el autor.

⁴⁹ Barbara Stiegler. *Nietzsche et la critique de la chair*. *Op. cit.*, p. 105.

⁵⁰ George Bataille. *L’expérience intérieure*. París: Gallimard, 1954, p. 21-22.

⁵¹ Gilles Deleuze. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. París: Seuil, 2002.

⁵² *Idem*, p. 29.

bestia⁵³— y el obstinado sostén de la estructura. El régimen funcional de esta última, a su vez, podría descomponerse en tres elementos que mediatizan la violencia de la carne despedazada de su medio: la estructura en sí misma —por ejemplo, un cilindro—; su contorno —un círculo ovalado que aísla el interior de la estructura—; la figura que se halla en el interior. Los tres elementos se reparten el movimiento energético de la pintura de Bacon, fluctuando entre la estructuración constituyente y la deformación disolvente. Así, declara Deleuze, en el trabajo de Bacon, mientras que todo el cuerpo “tiende a desparramarse”, la figura tiende a “reayuntar la estructura material” en cuyo interior se producen, según el filósofo, “les opérations de brouillage, les phénomènes de flou, les effets d’éloignement” de manera que, se sorprende Deleuze, “ce monde le plus fermé était donc le plus illimité⁵⁴”.

Avecinado este punto del razonamiento deleuziano, en el que se calcula la convivencia de lo limitado con lo ilimitado a través de la carne, nos plantamos ante una de las cuestiones que hacen converger su análisis figurativo con los procedimientos orozquianos: ¿cómo es posible esa alternancia entre los umbrales de lo abierto y lo cerrado en el método de Bacon? La explicación de Deleuze recurre a un sustantivo con el que nosotros ya nos hemos familiarizado: *la membrana*. En efecto, la perspicacia visual de Deleuze comprueba en los contornos dibujados por Bacon una elasticidad membranosa por la que funcionan respecto de la figura a la vez como compartimento individual y como prótesis para el contacto con la estructura material: “[el contorno de Bacon] est membrane, et n’a pas cessé de l’être, assurant la communication dans le deux sens entre la Figure et la structure matérielle⁵⁵”.

Mientras tanto, la figura, forma o molde sensible, recibe y acumula las sensaciones traspasadas desde el fondo de la estructura. Para Deleuze, las sensaciones son agentes deformantes que modifican la figura y permiten una inteligencia afectiva de la territorialidad mediante saltos de nivel o movimientos de un dominio a otro: “La sensation, c’est ce qui passe d’un ‘ordre’ à un autre, d’un ‘niveau’ à un autre, d’un ‘domaine’ à un autre. [Si bien] qu’il n’y a pas *des* sensations de différents ordres, mais différents ordres d’une seule et même sensation⁵⁶”. De ese modo se entiende que la sensación haga comunicar, estructuralmente, las partes de la obra por medio de una expansión dinámica que el filósofo define como *vis elastica*. La elasticidad, sin embargo, no viene determinada por un movimiento que, a su vez, provocaría una sensación; al contrario, la sensación es inicial y el movimiento no es otra cosa que la duración con que se prolonga en un cuerpo la sensación: “le

⁵³ *Ídem*, p. 30.

⁵⁴ *Ídem*, p. 37.

⁵⁵ *Ídem*, p. 37.

⁵⁶ *Ídem*, p. 41.

mouvement n'explique pas la sensation, il s'explique au contraire par l'élasticité de la sensation, sa *vis elastica*⁵⁷".

Aunque volveremos sobre ello más tarde, ya podemos comunicar al lector que la imaginación humana también es una piel y, en ese sentido, una piel neutra, una membrana sin rasgar. La potencia de la imaginación, como la dermatológica, reside justamente en esa capacidad suya para devenir grabado, signo o letra; por boca del individuo la imaginación da forma, sobre una superficie aún ilegible, al transitar del ser. Si ahora nos acercamos de nuevo a la poética orozquiiana, comprobaremos cómo sus imágenes hacen frente al dilema del desbordamiento sensitivo. En su obra, la cuestión de la visibilidad se plantea a menudo como un dramático trabajo de equilibrio, de contención y de espacialización estructurante por el que el fondo adviene, demorándose, a la superficie. Valgan por muestra los siguientes versos de “El revés de la trama”:

Apenas si mi piel es apta para vestir la esfinge desmesurada que me habita.
Mi cabeza es estrecha,
Pero guarda recintos capaces de albergar varias ciudades en su frágil desván.
Mis manos no consiguen apresar las visiones que pasan por mis ojos
Ni mis pies tocan fondo en la hirviente cantera de mi corazón.
¡Y qué feroz fisura entre mi lengua y cualquier laberinto del lenguaje!

“El revés de la trama” (v. 4-9)

Detrás de estos versos, agazapado al borde de cualquier frontera, bajo cualquier recoveco, intuimos fácilmente un excedente: una punta incisiva, una grieta exagerada, un miembro inabarcable. Entre tanto ocultamiento, la voz rescata al menos una certeza: no poder albergar todo lo que palpita soterrado bajo la “misma piel” (v. 4). De ahí que este poema *figure* un juego de visibilidades, de perspectivas y de regulaciones donde la visión se encuentra burlada. Asociando la actualización de la forma con el proceso de su formación, el poema escenifica que la *verdad de la manifestación* es subsidiaria de su *limitación*. El trabajo vocálico de modulación aspira a religar la “feroz fisura” que separa la continuidad del *sentir* y la individualidad del *decir* (v. 9). La voz, animada por ese deber —remediar el desfase en un *acto imaginante*—, tiene que incluir lo informe en la forma; de esa manera restaura, en el habla, “el fondo de la hirviente cantera” (v. 9) y resuelve la (in)compatibilidad de lenguaje lógico y medio afectivo.

Vincular y curar lo fisurado significa reparar una “piel” todavía impracticable. La carne del lenguaje y el significante corporal son superficies sin marcar radicadas precisamente en la disponibilidad para la vinculación. La piel, antes de ser herida y envejecida, es el recinto vacío que

⁵⁷ *Ídem*, p. 44.

se destina a albergar la unión (v. 6). Con una piel finalmente soldada, la voz, aún ausentada y sin imagen propia, espera recubrir(se), proteger(se) y observar(se). No será sino al final de ese trayecto de recomposición y sujeción cutánea —la escritura del poema— cuando la voz alcanzará una presencia. La acción descrita por el verbo “vestir” (v. 4) indica ese movimiento por el cual un ente sale de las tinieblas de la ontogénesis y es llevado hacia la luz de la individuación. El poema-“esfinge” (v. 4), animal medianero que se encuentra con un pie en la “desmesurada” virtualidad del medio y con el otro en la actualidad del individuo, destapa lo que late y deviene, desde su ausencia, anhelando vestimenta.

Contra una interpretación demasiado apresurada que quisiera observar en la “[in]apt[itud]” (v. 1) individual para vestir a esa esfinge el desgarró de un sujeto anterior al proceso imaginante, esgrimiremos la siguiente anotación psicoanalítica del doctor Didier Anzieu:

Par rapport à tous les autres registres sensoriels, le tactile possède une caractéristique distinctive qui le met non seulement à l’origine du psychisme mais qui lui permet de fournir à celui-ci en permanence quelque chose qu’on peut aussi bien appeler le fond mental, la toile de fond sur laquelle les contenus psychiques s’inscrivent comme figures, ou encore l’enveloppe contenant qui fait que l’appareil psychique devient susceptible d’avoir des contenus⁵⁸.

El saber médico de Anzieu coincide aquí con los comentarios filosóficos de Deleuze en torno a la membrana: de un lado, esta se presenta como fondo material; del otro, como transmisor energético hacia la figura individual (lo que será después un sujeto). Como se desprende de la cita, el lugar de la piel, anterior a la *psyché* individual, es principalmente el lugar *dispuesto* como fondo para su emergencia. No hay sujeto constituido, en el poema, que no sea la dilucidación crítica posterior de esa materia carnal que lo precede como fundamento. Y como esa “tela” o “fondo mental” —el medio, la imaginación o el pensamiento— rebasa en mucho las dimensiones del individuo individuado en el que se proyecta, mientras completa su sujeción en el discurso poético la voz reconoce que su piel “apenas” (v. 1) puede cubrirlo.

En una investigación conjunta titulada “ConTact: Tactile Experiences of the Sacred and the Divinity in the Middle Ages”, Blanca Garí y Victoria CirLOT constatan que el sentido del tacto es “el único sentido que implica una reciprocidad [con lo sagrado] por ser siempre un “tacto con”, un “contacto” y que por ello “había sido el sentido idóneo, en su cercanía para expresar el amor a Dios” en los textos místicos del siglo XIII⁵⁹. Algo semejante ocurre en la poética de Olga Orozco.

⁵⁸ Didier Anzieu. *Le Moi-peau. Op. cit.*, p. 109.

⁵⁹ Blanca Garí. “Identidad femenina. Mujeres y Mística medieval”. In *La mirada interior. Op. cit.*, p. 299.

Para iluminar las dimensiones de la divina imaginación, la voz de Olga Orozco va a desarrollar, palpándose la piel, una *economía de las escalas*. Dado que cualquier celda del organismo corporal descubre al abrirse una infinitud de galerías (v. 5-6), la voz orozquiana, que desea por sobre todas las cosas “apresar las visiones que pasan por [sus] ojos” (v. 6), ajusta su modulación imaginante: de ese modo tantea la variación efímera y el más amplio horizonte. Y en la pericia con que se acerca basa la propiedad de su habitar, pues un morar propio es aquel que nada olvida, ni esconde ni relega. Esa herramienta de localización —táctil, visual— es el lenguaje. La voz de “El revés de la trama” no cesa de prepararlo con sus “manos” (v. 7) ya que su garantía reposa en adaptar la forma a lo que tiembla en lo hondo. Las mínimas distensiones de ese espacio cartilaginoso quedan así registradas en el interior de la “trama” textual; un medio que, revitalizado, es inconsútil. A pesar de la naturaleza dispar de sus miembros.

A partir del contacto carnal comienza a esbozarse un nuevo criterio de *conocimiento dinámico* que podríamos llamar, tomando prestado el sintagma de María Zambrano, razón poética⁶⁰. Tal y como venimos afirmando la propiedad de ese nuevo paradigma de conocimiento se aloja en la facultad imaginante del lenguaje. En su introducción a *Los claros del bosque*, Mercedes Gómez Blesa asegura a propósito de esa obra que “el discurso zambrano nos remite a una vivencia previa de la verdad, experimentada por la autora, en la que se aúna el sentir y el conocimiento⁶¹”. La razón poética de Zambrano, como sugiere Blesa, considera que nuestro ser y el ser del mundo se revelan *amorosamente*, con anterioridad a la *Idea*, a través de una *experiencia pática* y no noemática. El Amor, fuente de conocimiento, preexiste al Yo solitario y desgajado del Todo; la posibilidad de un conocimiento auténtico consiste en responder a su requerimiento e ir *rescatando imaginariamente* su ser escondido.

Dicho esto, la fundamentación del individuo individuado se basaría en la proximidad intuición-excitación y su fuerza motriz sería la pasión y el amor de la carne, expuesta a la pura exterioridad de lo informe con la voluntad de absorber y de asimilar todas sus posibilidades, incluso aquellas en las que asoma la muerte: puesto que abierto a la totalidad, el ser viviente no solo se expone a la actualidad de lo vivo, sino que ahonda también en la virtualidad de la muerte, su razón amorosa, arrojada en la indistinción, conoce igualmente la eventualidad de su propia supresión: “En s’*exposant au Tout, le vivant s’expose aussi au sans vie, ce qui n’est pas la négation, mais la condition même de toute vie*⁶²”. Y dado que solamente la carne viva aloja las huellas y las heridas estratificadas, extendidas a lo largo de su superficie como una cartografía del peligro incurrido, a

⁶⁰ María Zambrano. *Los claros del bosque*. Madrid: Cátedra, 2017, [1ª ed. 1977]. El subrayado es nuestro.

⁶¹ Mercedes Gómez Blesa. “Introducción a *Los claros del bosque*”. In *Ídem*, p. 68.

⁶² Barbara Stiegler. *Nietzsche et la critique de la chair*. *Op. cit.*, p.151-152. El subrayado es del autora.

ella le corresponde organizar y moldear el rastro del pasaje en una figura donde queden inscriptas las dimensiones saturadas de su relación. Fruto de esta responsabilidad recién adquirida para la individuación de lo amorfo, en las próximas páginas procederemos a estudiar *el poder de manifestación de la imaginación*.

2. Sensaciones y condensaciones

El deterioro circundante, así como su condensación en formas incatalogables, nos autoriza a auscultar *Mutaciones de la realidad* y *La noche a la deriva* desde el prisma de la sintomatología. Con ese fin, acompañaremos nuestras incursiones respaldados en la obra teórica de Georges Didi-Huberman, uno de los autores contemporáneos que con más perspicacia ha reflexionado sobre los impactos del inconsciente en la representación. Desde la crítica artística, Didi-Huberman ha extendido el horizonte especulativo abierto por Freud al campo de la imagen para refundar la hermenéutica visual. En uno de sus ensayos iniciales, este teórico del arte ligaba la noción de “síntoma” a la sobrevivencia de “restos” que problematizan conflictivamente la aprehensión del espacio visible y de alguna manera “con-ciernen” al observador, suspendiendo la percepción⁶³.

Dicha confusión, viene promovida por un movimiento de retorno que infiltra su singularidad en lo normativo y desequilibra el frágil ordenamiento del marco figurativo⁶⁴. El descalabro producido por el síntoma actúa por “sobresaturación” de la carne. Esto quiere decir que su recorrido, vadeado, procede a través de marcas, incisiones o llagas que estigmatizan el significante, sin que se aclare notoriamente su significado. En la reanudación de tales escarificaciones sobre la piel de los signos—en la *mecanización* que trata de formalizar el *continuum* carnal— se acopla un sentido que lejos de detenerse en una idea, se crispa en ramificaciones y yuxtaposiciones. De modo que podemos decir, el síntoma describe la insistencia de una latencia irresoluble, el erróneo juego de tiempos en que se descompone la memoria afectiva de la medialidad: “En fait, la surdétermination ouvre le temps du symptôme. Elle ne donne accès au présent que dans l’élément d’un conflit ou d’une équivoque, qui eux-mêmes renvoient à d’autres conflits et à d’autres équivoques, passées mais persistants, éléments mnésiques qui viennent déformer le présent du sujet en donnant forme à son symptôme⁶⁵”. De ello se sigue, si hacemos caso a la descripción de Didi-Huberman, que el síntoma se interpone como obstáculo a la reducción eidética —“le symptôme n’existe que lorsqu’une déduction synthétique n’arrive pas à exister”, aduce—, pues su amplificación intervalaria se expande en conflagraciones contrastivas de intensidad variable que

⁶³ Georges Didi-Huberman. *Devant l’image*. París: Les éditions de Minuit, 1990, p. 190.

⁶⁴ *Ídem*, p. 190.

⁶⁵ *Ídem*, p. 212.

trazan, por ese mismo juego de versiones y diversiones, la carne común que acoge al individuo: pasado y presente, América y Europa, cultura y naturaleza, el síntoma mezcla todos los vértices⁶⁶.

Antes de continuar con las reflexiones teóricas que guían nuestra interpretación detengámonos en algunos ejemplos. En el poema “Presentimientos en traje de ritual⁶⁷” (27 versos heterométricos) la voz puede contemplar alucinada ese devenir destituyente, irrumpiendo desde la oscuridad e invocando un poder estructurante —un traje— para la desnuda carnalidad:

Llegan como ladrones en la noche.
Fuerzan las cerraduras
y hacen aparecer esas puertas que se abren en un error del muro
y solamente indican la clausura hacia fuera.
Es un manojo de alas que aturde en el umbral.
Entran con una antorcha para incendiar el bosque sumergido en la almohada,
para disimular las ramas que encandilan desde el fondo del ojo,
los pájaros insomnes, con su brizna de fuego arrebatada al fuego de los dioses.

“Presentimientos en traje de ritual” (v. 1-8)

El texto poético tratará de fijar con la recurrencia que caracteriza al rito, y mediante una proyección espacial que relocaliza la discontinuidad morfológica del síntoma, las dimensiones de lo que atiza en “el bosque sumergido” del inconsciente (v. 6). Hacia el lugar extendido por la voz para apaciguar la pena acuden los presentimientos, disimulados con la nocturnidad del crimen (v. 1). Sin cálculo ni autoridad que se les oponga, los síntomas descerrajan todos los límites y descubren tránsitos, destapan zonas vedadas e infringen las leyes de la casa *empujando* la voz hacia la resolución: su llegada, al provocar una palabra, enciende las luces del poema (v. 2-6). La morada del poema se alarma porque el síntoma penetra en ella descabalgando el mobiliario habitual: los *modales* de rigor se desatienden al demostrarse falaces. En su interior, el síntoma destroza un escenario adocenado por la costumbre y no duda para ello en emplear todas las herramientas en su haber.

Los *modos* del ser validados por la *ratio* son reducidos a cenizas en el momento en el que se despierta el síntoma. La obra de Herbert Marcuse, sobre todo en su ensayo más representativo, da buena cuenta de este motivo al que por cierto vincula el poder de una facultad imaginante liberada del control metafísico. Así, dice Marcuse, en la relación erótica que instaura el afecto, regida por el principio de placer, “l’ontologie traditionnelle se trouve contestée: contre la conception de l’être dans les termes du Logos se dresse celle de l’être dans les termes d’Eros: la volonté et la joie⁶⁸”.

⁶⁶ *Ídem*, p. 213.

⁶⁷ Olga Orozco. “Presentimientos en traje de ritual”. *Mutaciones de la realidad*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 225-226.

⁶⁸ Herbert Marcuse. *Eros et civilisation*. *Op. cit.*, p. 119.

La erotización del material poético deja a la voz inerte y “aturdida” en una confusión remembrante —“mano/ojos” (v. 5)— que impone su propio límite o “umbral” (v. 5) hermenéutico. Dado que las apariciones sintomáticas han entrado armadas de su ardor afectivo, el rastro desasosegante del síntoma es la “antorcha” que prende el decorado desgastado (v. 6). El síntoma se acapara todo el espectro visible, pero lo hace de una manera tal que “incendi[a]” o “disimul[a]” (v. 6-7), como si crease visibilidad por sustracción: lo que hay que ver es su “error” (v. 3) o imposible determinación intelectual.

Didi-Huberman denomina *économie du doute* a esa barrera interpretativa que introduce el síntoma. El teórico pone de relieve la capacidad desfigurante del síntoma y su potencia de extrañamiento, agregando que “l’ouverture au symptôme nous donne accès à quelque chose comme un *impensable* qui vient sous nos yeux traverser les images⁶⁹”. Y no es para menos; si no, véase cómo a medida que ese horror se propaga, las singularidades en las que encarna van agolpándose en el poema. Mas no en un símbolo claro se sincretizan los síntomas, sino en fértiles agrupamientos de falanges difusas —“manejo” o “zarza” (v. 9)— que despliegan y dejan tras de sí la estela de su facultad desfigurante. En esa danza sin destino que es el aleteo del poema insomne, el rastro de los síntomas libera “el fuego arrebatado de los dioses” (v. 8): en su paseo ardiente, el síntoma desenmascara un ser —“brizna” (v. 8) — que, antes encerrado en la fortaleza del lenguaje metafísico, ahora profanado y desencadenado, circula errante a través del *continuum* carnal.

Al tiempo que transita el poema, el ser entrecose también la vestimenta que lo cubre. La figura sintomática enhebra sus desvaríos y con ellos hace un manto. El “traje” con que se da imagen o cuerpo sintomático a la emoción se denomina, en efecto, poema. El texto poético, tal y como suscribe una pieza titulada “El presagio⁷⁰” (19 versos heterométricos), es un producto material en el que literalmente se coagulan las erupciones sintomáticas:

Estaba escrito en sombras.
Fue trazado con humo en medio de dos alas de colores,
casi una incrustación de riguroso luto cortando en dos el brillo de la fiesta.
Lo anunció muchas veces el quejido escarchado del cristal debajo de tus pies.
Lo dijeron oscuros personajes girando siempre a tuestas,
porque nunca hay salida para nadie en los vertiginosos albergues de los sueños.
Lo propagó la hierba que fue un áspero, tenebroso plumaje una mañana.
Lo confirmaron día tras día las fisuras súbitas en los muros,
los trazos de carbón sobre la piedra, las arañas traslúcidas, los vientos.
Y de repente se desbordó la noche,
rebasó en la medida del peligro las vitrinas cerradas, los lazos ajustados,
las manos que a duras penas contenían la presión tormentosa.
Un gran pájaro negro cayó sobre tu plato.

⁶⁹ Georges Didi-Huberman. *Devant l'image*. *Op. cit.*, p. 217. El subrayado es del autor.

⁷⁰ Olga Orozco. “El presagio”. *La noche a la deriva*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 326.

El texto que sin cesar carda el síntoma toma su hilo del ambiente nocturno. “[A]sombra[do]” espacio (v. 1) donde moran la muerte y la melancolía del individuo, la nocturnidad afectiva se parapeta sintomáticamente sobre la superficie transparente del silencio y allí expone sus signos: “humo”, “incrustacion[es]”, “quejido[s]” se superponen bajo la discrección de unos ojos que desenredan su trayectoria revoltosa (v. 1-4). Pues el tortuoso desplazamiento del síntoma ora “corta en dos”, ora “gira a tuestas”, y su rastro se transforma en “brillo”, en “escarchado cristal” o en “tenebroso plumaje” sin detenerse jamás, sin que pueda anticiparse su conducta (v. 3-6). El discurso vocálico describe el progreso de la negatividad que, sobrecargando dinámicamente el espacio con diligente acumulación de señales, termina por estallar desparramándose “sobre el plato” (v. 13).

Entre los motivos que complican el aislamiento de *una causa* o epicentro sintomático, sobresale su virológica capacidad de reproducción. Un hecho anodino —un aviso tenue, una percepción inusitada— puede desencadenar esa particular tendencia del síntoma a presentarse intempestivamente. No de cualquier manera se presenta el síntoma, sino ya yéndose, despidiéndose y al mismo tiempo quedándose para siempre; entre batidas y estampidas, el síntoma viene y va, va y viene, hasta desintegrarse. Primero como “anuncio” (v. 4), luego como propagación (v. 7) y finalmente como “rebasamiento” (v. 11), el paso del síntoma por una página refrenda el vigor desconcertante de su *aparición*.

Georges Didi-Huberman se ocupa del régimen dialéctico que mantienen la aparición y la desaparición en la obra de arte sintomática. Es notoria la tensión palpitante de esas imágenes repertoriadas por el crítico, un agitación que cuando no terminan de morir perdura y traquetea en el recuerdo. En otro ensayo que agrupa una serie de artículos dedicados a las artes plásticas, el ensayista invita al lector “à regarder [toute apparition] comme une danse ou comme une musique” o bien como un ritmo “qui vit de s’agiter, de battre, de palpiter, et qui meurt, plus ou moins, pour la même raison⁷¹”. Por estar radicadas en capas replegadas de la memoria, las imágenes sintomáticas permanecen abiertas, inconclusas o degradadas. Así que esos vistazos fugaces son fantasmagóricos porque, según una etimología que interroga el doble registro de la imagen, comportan a la vez los valores de la luz diurna que posibilita la visión (*phaos, phôs*) y del brillo nocturno que suscita la fascinación y la imaginación (*phasma, phantasia*). De manera que, sostiene Didi-Huberman, cada uno

⁷¹ George Didi-Huberman. *Phalènes*. Paris: Les éditions de Minuit, 2013, p. 9.

de ellos se impone como una etapa transitoria entre el plano cerrado de la imagen detenida —la *Bild*— y la conciencia de su infinita transformación por el deseo y la imaginación —la *Bildung*—⁷².

La ausencia de un punto final recogida en ese sustantivo alemán que refiere la *dynamis* de la forma artística no hace sin embargo del empuje del síntoma un movimiento sin sentido. Si atendemos a nuestro poema, rápidamente convenimos que esas metamorfosis, aun siendo irreconciliables en un objeto estático, deparan algo. “El presagio” es un texto que presta infinita atención a los modos en que el síntoma se manifiesta. Merced a su dispendioso examen de las individuaciones sintomáticas, la voz descubre que “día tras día”, con el enganche de sus alteraciones, estas inscriben “fisuras súbitas en los muros” (v. 8).

¿En qué muros estará proyectando la voz una vez más la injerencia del síntoma? El síntoma incide, repetimos, sobre la carne común; en sus interferencias, tanto como en sus mutuas infiltraciones, los síntomas rearticulan *el tejido fundamentador del medio*. Si es cierto que esas formas incipientes tantean la pared; y que las escalas descritas, desde el “riguroso luto” (v. 3) al “áspero plumaje” (v. 7), dificultan su comprensión; no es menos cierto que cuando la suma de esas “fisuras” queda registrada en la imperturbable muralla de la medialidad, aquella misma carne enmudecida milagrosamente convierte su superficie —ahora acribillada— en lo que Didi-Huberman considera “una simetría de la desmesura”. Con ese sintagma conceptualiza el carácter suntuario y fastuoso de la imagen sintomática: “Ce dont il est question, dans une telle fêlure, serait alors la façon dont la démesure vient à la symétrie⁷³”.

La incomprensible marcha del síntoma, hecha de tiempo vivido, de tiempo sufrido, significa su propia procesión, una marcha que retrata paso a paso el transcurso de lo incalculable: el indivisible ser afectivo en el que conviven individuo y medio sin aspecto. Ese mismo medio —la “noche” inmemorial, el inconsciente del mundo, del lenguaje y de la tradición— cargado de apariciones fantasmágicas o de piezas solo recuperables por amor, “se desborda” sintomáticamente cuando se hace intolerable. La voz, por su lado, intenta con sus “manos” confeccionar un sitio para la inabarcable sacudida (v. 12). El poema ve la luz justamente en esa manipulación plástica de lo que “repentinamente” emerge (v. 10). Entonces, el medio salido de su retraimiento visibiliza su huella en una imagen sintomática.

⁷² *Ídem*, p. 10.

⁷³ *Ídem*, p. 62.

3. Aura y huella sintomática

He aquí algunos ejemplos de la enunciación sintomática de la voz orozquiana. En los poemarios que dan comienzo a la cimentación de la voz sobre sí misma, *Mutaciones de la realidad* y *La noche a la deriva*, por ser precisamente iniciales en la adecuación, la presencia insistente del síntoma resultará de la divergencia que en el mecanismo heredado —el lenguaje racional— mantienen *pathos* y *logos*. Para estar completa, no obstante, esta descripción de las formaciones sintomáticas debiera incluir una figura teórica que tiene su razón de ser en la magnitud de esa desavenencia entre el intelecto y el afecto. Con el propósito de ampliar los alcances del síntoma en la obra de Olga Orozco y asignarle efectos visuales que le son propios, nos gustaría asociar su poesía a un tipo de imágenes barridas del paisaje de la modernidad cuando más poderosamente se ejercía la metafísica positivista del signo: nos referimos a las imágenes auráticas.

a) *El síntoma y el aura*

Un buen ejemplo del parentesco entre el síntoma y la aparición de formaciones auráticas en la poesía de Olga Orozco nos lo brinda “Para este día⁷⁴” (28 versos heterométricos), poema que recoge en filigrana una de las definiciones más famosas que el crítico cultural Walter Benjamin legó en sus reflexiones sobre el aura y la obra de arte. El intertexto benjaminiano pertenece a un breve ensayo titulado *Sobre algunos motivos en Baudelaire*⁷⁵, donde el autor alemán reconocía la experiencia aurática en el desafío que ciertos objetos lanzan al espectador: “El mirado, o el que se cree mirado, alza de inmediato la mirada. Experimentar el aura de una aparición significa investirla con la capacidad de ese alzar la mirada⁷⁶”. Para comprender exactamente de qué modo, al desatar la sintomatología, la voz orozquiana efectúa una reconfiguración del pensamiento benjaminiano es necesario dar un rápido rodeo por la obra de aquel. En nuestra introducción hicimos brevemente mención de la secularización de las formas artísticas en el periodo de expansión del capitalismo y la consiguiente pérdida del aura sagrada a la que ese tipo de régimen económico conducía. La particular lectura histórica que Walter Benjamin extrae de ese proceso vinculaba la reproducción masiva facilitada por los grandes centros de producción a la inevitable decadencia del aura. En ese sentido, Benjamin puntualiza en el *Libro de los pasajes*: “En el ámbito de la producción en masa hay

⁷⁴ Olga Orozco. “Para este día”. *La noche a la deriva*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 287-288.

⁷⁵ Walter Benjamin. *Sobre algunos motivos en Baudelaire*. In *Obras*, I, 2. Madrid: Abada, 2008, p. 204-260.

⁷⁶ *Ídem*, p. 253.

algo de especialísima importancia para la decadencia del aura: es la reproducción masiva de la imagen⁷⁷”.

Sin alargarnos de nuevo en la exposición de las causas tendentes a una desmiraculización progresiva de la medialidad en la que se inserta el artista, diremos simplemente que para Benjamin el devenir histórico de la modernidad capitalista se concibe como una época sin aura. Según sus conocidas apreciaciones, Baudelaire es el poeta que vive en carne propia y de manera paradigmática el duelo por la desaparición aurática⁷⁸. La voz de “Para este día”, contemporánea de ese devenir dislocado, se hace eco de la nostalgia aurática del artefacto moderno y la dialectaliza en el encuentro de dos tendencias contrapuestas cuya resolución va a transformar la sustancia del poema:

Reconozco esta hora.
Es esa que solía llegar enmascarada entre los pliegues de otras horas;
la que de pronto comenzaba a surgir como un oscuro arcángel detrás de la neblina
haciendo retroceder mis bosques encantados, mis rituales de amor, mi fiesta
[en la indolencia,
con sólo trazar un signo en el silencio,
con sólo cortar el aire con su mano.
Esa, la de mirada como un vuelo de cuervo y pasos fantasmales,
que venía de lejos con su manto de viaje y las mejillas escarchadas,
y se iba bajando la cabeza, de nuevo hasta tan lejos
que yo buscaba en vano la huella del carruaje en el pasado.

“Para este día” (v. 1-10)

La tendencia inicial de ese texto transcribe así un movimiento de desaparición que traduce la imposible retención de la emergencia sintomática por parte de la figura. La carencia de aura, más que su pérdida, estaría entonces ligada a la incapacidad del dispositivo orozquiano para retener las fuerzas inconscientes, tal y como queda grabado en el verso 9: “y se iba bajando la cabeza, de nuevo hasta tan lejos”. El gesto fallido que no culmina la trabazón de la sintomatología en el poema pertenece, empero, a una época recordada y no a la actualidad del habla (v. 2). En virtud de la organización dialéctica de la reminiscencia, cuando la voz alcanza el final del poema descubre con estupor que se ha producido un vuelco en el recorrido versal por el que lo sintomático ha sido modelado. En el verso final la voz asevera: “Y se queda esta vez, sin bajar la cabeza” (v. 28). Si nos remitimos a la cita benjaminiana anterior, se hace evidente que al concluir su poema la voz se halla ante un objeto aurático. A partir de este razonamiento, no obstante, lo que a nosotros nos interesa resaltar es el trabajo que facilita la restitución del aura en ese objeto —el poema— que se intuía

⁷⁷ Walter Benjamin. “Baudelaire”. In *Libro de los Pasajes*. *Op. cit.*, p. 345.

⁷⁸ *Ídem*, p. 350.

desmiraculizado. A nuestro modo de ver, tal cosa guarda relación con el especial tratamiento que la poesía de Olga Orozco dedica al síntoma.

La apertura de “Para este día” pone cara a cara dos temporalidades, la del pasado que retorna memorialmente y la del presente enunciativo que lo reconoce. El recibimiento de lo ya sido se prodiga en el momento en que se despliega, ahora como entonces, el gesto escriturario: “con sólo trazar un signo en el silencio” o “con sólo cortar el aire con [la] mano” la voz desencierra la potencia afectiva que yacía ocultada (v. 5-6). Con la anamnesis, el inconsciente hace presentación y el deseo se abre paso mientras la voz trata de sujetarlo. Pero como las producciones inconscientes, a la par que se anuncian en lo más cercano (v. 1), mantienen una distancia insalvable (v. 2-5), la resurgencia sintomática se vivencia ahí contradictoriamente. Sin poder ser captadas rectamente, esas emanaciones ensombrecen la idealidad del espectro visual con amenazas que aturden a la voz. El síntoma acarrea una sensación mortal y disolvente que hace “retroceder” los signos de vida (v. 4).

La experiencia particular descrita en nuestro poema otorga validez a la especulación que Benjamin avanzaba en torno del aura en *Pequeña historia de la fotografía*. “Pero, ¿qué es el aura? El entretejerse siempre extraño del espacio y el tiempo; la aparición irrepetible de una lejanía, por más cerca que ésta pueda hallarse⁷⁹”. Al calor de su evocación, concederemos que en “Para este día” el síntoma entreteje espacios y tiempos aliando de manera soberana ruinas de la historicidad: el “vuelo de cuervo”, los “pasos fantasmales”, el “manto de viaje”, las “mejillas escarchadas” (v. 7-8). Todas esas imágenes son enunciados desgastados que se acumulan conflictivamente en la memoria indiscriminada del medio afectivo. El poema los rescata arqueológicamente en un ordenamiento individual y materializa la incalculable duración fosilizada en ellos⁸⁰.

b) *La figura aurática, figura sintomática*

En ese orden de cosas, partiendo del conjunto teórico benjaminiano, la obra ensayística de Georges Didi-Huberman subraya que dichas formas auráticas se despliegan en “constelaciones” y, por así decirlo, dibujan el espeso cuerpo de un “bosque de símbolos” donde “el tiempo cronológico” y la “visibilidad objetiva” se extravían. De ese bosque podemos destacar, con el crítico, que cobija toda la fuerza disruptiva del objeto aurático, ya que en su floresta de imágenes se concentra “entramada” sincrónica y emotivamente la temporalidad⁸¹. Tal mezcolanza indivisible es lo que transfiere su poder de seducción al acontecimiento visual y hace que el objeto, dotado de

⁷⁹ Walter Benjamin. *Pequeña historia de la fotografía*. In *Obras*, II, 1. Madrid: Abada, 2007, p. 394.

⁸⁰ En el tiempo “dañado” incorporado por esas antiguallas pervivía por cierto para Benjamin el aura extirpado del arte reproducible capitalista: “En la época de la reproductibilidad técnica, lo que queda dañado de la obra de arte, eso mismo es su aura”. Walter Benjamin. *Obras*, I, 2. Madrid: Abada, 2008, p. 14.

⁸¹ Georges Didi-Huberman. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. *Op. cit.*, p. 105-106.

potestad para devolver la mirada, “levante la cabeza”. No levanta la cabeza sino aquello que no puede ser captado, esto es, etimológicamente, capturado totalmente con los sentidos. La mirada poética intenta dominar aquello que se resiste a ser percibido (del lat. *percipere*: “agarrar, tomar”), a saber, la interpenetración cronotópica del afecto o el aura. En línea con lo dicho, la voz va a reanimar el objeto poemático orientando el deseo hacia una comprensión del tiempo problemático que la figura encarna.

Benjamin consignaba la desaparición del objeto aurático cuando la modernidad asistía a la proliferación de una serie de objetos —las mercancías— que, capitalizables y anonadados, eran inaptos para mostrar la rebelde vitalidad del síntoma. De esa manera, en tanto que la mercancía era reducida topológicamente a su valor contable, carecía de aquello que no era sino la expresión de la ilimitación afectiva o del fondo homogéneo de la medialidad en un objeto dado: el aura. La evolución del capitalismo de la mano de la metafísica racionalista sustrajo a los objetos justamente aquella mancha del síntoma que hacía de estos algo más que mera mercancía: en el objeto aurático, objeto sintomático, la medialidad como *continuum* virtual y emotivo se mostraba vivo en ese excedente que desbordaba los límites del ente sin cosificar. En efecto, un objeto aurático indica principalmente la virtualidad afectiva del medio que bordea a la individualidad. El aura es la proyección sintomática de la ilimitación sin individualizar que recubre a los entes. El corazón del sistema poético de “Para este día” delimita asimismo ese núcleo transubjetivo, lugar de la potencia sagrada que alimenta el aura:

Hora desencarnada,
color de amnesia como dibujada en el vacío del azogue,
igual que una translúcida figura enviada desde un retablo del olvido.
¿Y era su propio heraldo,
el fondo que se asoma hasta la superficie de la copa,
la anunciación de dar a luz las sombras?

“Para este día” (v. 11-16)

El centro de todas las horas —la que se fue, la que regresa— es esa hora sin encarnación (v. 11) que viene desde “el retablo” (v. 13) donde permanece olvidada y se modeliza en el síntoma (v. 16). El síntoma, manifestación primera de lo informe de la medialidad. Desde las “sombras” (v. 16), el misterio de la ontogénesis conduce al ser hacia la frontera de la visibilidad: el ser es “heraldo” de sí mismo, pues que acude para ser acuñado (v. 14). Mas ese ser no es todavía en ese momento otra cosa que transparente disposición espacial para la aparición —“color de amnesia”, “vacío del azogue”, “traslúcida figura” (v. 13-14). Y cuando su llamada, a pesar de la insistencia, no puede ser articulada, campa la desdicha.

La voz de “Para este día” vive bajo tensión la sujeción del síntoma, pues esa contención decide de la potencia aurática de su artefacto. La formalización del mensaje del ser —aquello que hace que un objeto sea aurático— no pudo ser en aquella ocasión rememorada porque la voz “no sup[o] descifrar su profecía” (v. 17). De acuerdo con esta idea, en el verso 10, haciendo referencia al tiempo de la anamnesis, la voz afirma apenada que en aquel entonces “busca[ba] en vano la huella”. La tensión figurativa nace de la laceración que produce esa búsqueda vana, tanto como del deseo de soliviantarla. La escritura del poema parte así de una *decisión reinterpretativa* por la cual la mirada de la voz opera sobre un pasado que emerge anacrónicamente y plantea un desarreglo en el presente. De ahí que la voz trate de resolver mecánicamente ese choque de temporalidades; porque la disyunción, en el ser humano, produce dolor y requiere reparación. Engarzando secuencialmente el devenir, la voz orientará ese pasado enquistado hacia el futuro, mientras observa en el mecanismo poético el encadenamiento sintomático de la historicidad; una historicidad que no significa más que las acogidas dispendiadas vocálicamente, en la singladura personal, a la presentación recurrente del ser. Y dado que la acogida inaugural falló, en el poema se produce la reconexión con el afecto maltratado por aquel torpe gesto, para su curación:

No supe descifrar su profecía,
ese susurro de aguas estancadas que destilan a veces los crepúsculos,
ni logré comprender el torbellino de plumas grises con que me aspiraba
desde un claro de ayer hasta un vago anfiteatro iluminado por lluvias y por lunas,
allá, entre los ventisqueros del irreconocible porvenir;
aquí, donde ahora se instala, maciza como el demonio del advenimiento,
en su sitial de honor en medio de la asamblea de otras horas,
pálidas, transparentes,
y me dice que mis bosques son luces extinguidas y aves embalsamadas,
que mi amor era erróneo, como un espejo que se contempla en otro espejo,
que mi fiesta es un cielo replegado en el sudario de mis muertos.
Y se queda esta vez, sin bajar la cabeza.

“Para este día” (v. 17-28)

Por apego a la cura, el pasado irresuelto —“desde un claro de ayer” (v. 20)—, hundido y silenciado en la catacumba inconsciente, regresa al presente de enunciación para remover sus fundamentos hasta que la voz, extremando el contacto afectivo, conquista la reanudación. Para la readecuación de lo que lacera, la voz se introduce por cierto en su vorágine, en el epicentro caótico en el que la escisión se produce. En ese orden de cosas, se notará que el presente enunciativo se enmarca en una ambientación sacrificial —“un vago anfiteatro” (v. 20), “un sitial” (v. 23)— que parapeta a la hablante, tras un largo proceso preparatorio —la anamnesis— dentro del eje huracanado: el “torbellino” (v. 19) o los “ventisqueros” (v. 21) recorren la apertura esteparia donde se desmonta

y se remonta literalmente, “en medio de la asamblea de otras horas” (v. 23), la homogeneidad cronotópica. Y al acceder allí, con el ánimo de restañar la desavenencia, la voz es *testigo* del aspecto neutro de la medialidad originante.

La voz vislumbra los mismos rostros sin nominación —“pálid[o]s”, “transparentes” (v. 24)— que ya viera en aquel pasado recordado; rostros que no supo formalizar. Salvo que ahora ese territorio indomeñable se registra en el poema y en él *se* pronuncia: “y me dice que” (v. 25). El poema retrata el camino de regreso hacia la linde de la brecha para que la brecha hable. Y la brecha habló. La zona intransitable de la apertura óptica, zona aurática únicamente balizada con el afecto, inmensidad donde mora la olvidada y mortal unidad que vadea nuestra vida —“luces extinguidas”, “aves embalsamadas” (v. 25)— “se queda esta vez” y “sin bajar la cabeza” (v. 28) obliga a la voz a levantar la vista. Y al poner sus ojos en esa forma aureolada llamada poema la voz reconoce la presencia de lo sagrado o la espesura de la medialidad destapada por su palabra sintomática.

La forma reanimada mediante la convergencia de discontinuidades temporales se convierte en una figura dialéctica donde el tiempo se problematiza. ¿Por qué decimos nosotros que el tiempo es ahí un problema? Porque en lugar de indicar la progresión lógica y distendida de la vida —el encadenamiento de positivities—, el poema da imagen a una discursividad en donde constantemente intermedia la muerte. La peregrinación problemática que recorren los versos del poema se aparenta por ese motivo a un camino impracticable de pasos cortados y falsas direcciones, puesto que dondequiera que se dirija su devenir, la voz humana se topará con el obstáculo fatal. Como sospechaba Walter Benjamin en su *Teoría del conocimiento*⁸², breve ensayo en el que desmonta la causalidad historicista, la discontinuidad de la historia —de la facticidad humana— queda atrapada en aquellas imágenes en las que el presente y el pasado se ponen frente a frente, y por las cuales, en sus palabras, el observador “despierta” a la historicidad de su ser:

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad. — Solo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje⁸³.

⁸² Walter Benjamin. “Teoría del conocimiento, teoría del progreso”. In *Libro de los Pasajes*. *Op. cit.*, p. 459-490.

⁸³ El despertar para Benjamin se decide en ese tránsito de lo sintomático desde el fondo inconsciente hacia la consciencia que facilita la imagen dialéctica. Como prueba de lo contrario, Benjamin pasea sus reflexiones por el París del II Imperio, poblado de formas oníricas —arcaicas— en las que el pasado permanece oculto. *Ídem*, p. 464.

Si en la imagen dialéctica, según Benjamin, “lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación” que confronta temporalidades y hace visible su relación, en “Para este día” el tiempo sido que la voz no logró descifrar retorna y se enfrenta con el ahora enunciativo en el sitio exacto —la imagen poética— de una parataxis contradictoria —“allá, entre los ventisqueros”, “aquí, donde ahora se instala” (v. 21-22)—. En la imagen en reposo del poema la virtualidad de aquel pasado infructuoso aparece proyectada, en una benjaminiana “apocatástasis⁸⁴”, hacia el futuro que ella misma portaba en ciernes. Y, ¿qué será acaso lo que aquel tiempo relegado e insignificante —hasta la escritura de este poema— llevaba consigo? La naturaleza “profética” (v. 17) del ser y su sintomática aparición ante la voz o que el ser, tal y como sugiere la etimología de ese adjetivo (del lat. *pro-ferre*), se pone delante, manifestándose en la historia (el ser no se resguarda en un retiro metafísico, mítico).

De no mediar la escritura de ese texto poético, el aturdimiento sintomático hubiese sido sepultado y confinado en ese espacio mítico que Benjamin denominaba el inconsciente. Salir del mito, abandonar las imágenes arcaicas, requiere llevar ese fondo inconsciente, a través del lenguaje, hacia una imagen dialéctica en donde entra en relación con el presente; de ese modo, el arcaísmo inconsciente —lo ya sido— se interna en la historia. Entonces, la voz adquiere una idea cierta de su devenir. El devenir del ser, en efecto, es profético y se manifiesta sintomáticamente. Despertar a la llamada de esa profecía es, tal y como anotaba la obra de Benjamin, primero abrirse auditiva y visualmente a la discursividad afectiva del ser; saber interpretar —desmontando y remontando— sus señales después. Así pues, si en la presentación de aquel ser la voz poética erró en la escucha; ahora, teniendo muy presente el traumático aldabonazo, la voz poética comprende su naturaleza temporal en la reconexión de esa diferencia.

c) *La buella profanada*

De esta novedosa articulación de las condensaciones sintomáticas se desprende una consecuencia de calado para la obra artística que no puede desvincularse de la renovación epistemológica de lo sagrado que practica la voz de Olga Orozco. Nosotros identificaremos ese impacto, relacionado con el traslado de lo sagrado desde sus formas inconscientes o irracionales hacia la consciencia, con la transformación de la forma aurática arcaica en *buella*.

⁸⁴ La “apocatástasis” es el gesto de interpretación histórica por el que todo el pasado sepultado por la concatenación crono-lógica, “es llevado”, como sugiere Benjamin, “hacia el presente”. Esa nueva lectura sintomática de la temporalidad, en la cual se reconquistan los trozos y las ruinas descartados, es subsidiaria del trabajo de montaje. *Ídem*, p. 461-462.

En nuestro análisis hemos afirmado que el aura de un objeto se corresponde con su facultad de indicar sintomáticamente parte del *alagon* que sobrepasa su individualidad. La lectura aurática benjaminiana emparentaba ese otro lado alógico con la esfera mítico-teológica, de manera que eran auráticos aquellos objetos en los que el soporte de la humanidad individual se presentaba bajo prescripciones mítico-religiosas: “Las obras de arte más antiguas nacieron al servicio de un ritual que fue primero mágico y, en un segundo tiempo, religioso. [El] valor único de la obra de arte ‘auténtica’ se encuentra en todo caso teológicamente fundado⁸⁵”.

Ahora bien, dado que el devenir racionalista de la humanidad se ha desembarazado, como supo probar Benjamin, de la “fundación teológica de la obra de arte auténtica”; quedaría pendiente de saber si es posible algo así como secularizar ese soporte que la metafísica aurática manifestaba sintomáticamente. Didi-Huberman, en sus aproximaciones a la obra benjaminiana, recalca precisamente ese desafío:

Il peut sembler désormais impossible [d'évoquer] une “valeur de culte”, attachée à l'aura d'un objet visuel, sans faire une référence explicite au monde de la croyance et des religions constituées. Et pourtant, il semble bien nécessaire de séculariser, de re-séculariser cette [notion d'aura]. Il faudrait donc séculariser la notion d'aura, et faire du “culte” ainsi entendu l'espèce [dont] l'aura elle-même, ou la “valeur culturelle” au sens étymologique, serait le genre⁸⁶.

La secularización del soporte aurático se afirmaría para nosotros, tal y como hemos insistido, en aquel uso lingüístico que diese entrada al afecto informe para su “cultivo” sintomático. Creemos que aquello que las obras religiosas sacralizaban en una forma intelectual —una imagen devota, un relicario— era la potencia afectiva del ser de la medialidad, secuestrada por la religión en zonas supratemporales. Toda vez que la mascarada del soporte metafísico del ser fue eliminada con el avance técnico-científico, la formalización poética debiera hacerse cargo de acoger dicha potencia; pues en la expresión sintomática que comúnmente llamamos poema, y no en otro lugar, aquello que fuera sagrado —el abrirse óptico del mundo, del lenguaje y de la tradición— adviene proféticamente, sin que ninguna mediación sacerdotal sea necesaria.

Por esa razón, para nosotros la secularización del aura cobra todo su sentido en la poesía última de Olga Orozco, donde la sintomatología o el culto amoroso y fidedigno de la profecía sagrada —entiéndase aquí un *sacer* profanado, liberado para el uso— fundamentarían el discurso. De *Mutaciones de la realidad* en adelante, la propulsión del síntoma en un espacio visible —el poema—

⁸⁵ Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. *Op. cit.*, p. 17.

⁸⁶ Georges Didi-Huberman. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. *Op. cit.*, p. 112.

traslada la forma aurática arcaica al fenómeno de la huella. Ya vimos que en nuestro poema la palabra “huella” aparecía en el verso 10, instante en el que la voz lamenta su incapacidad para grabar el síntoma. Tras su fallido intento, esta confiesa haber “busca[do] en vano la huella del carruaje en el pasado”. La huella es así para la voz lo que sustenta o garantiza; por eso se anda tras las mismas, para aferrar su asiento. Pues bien, si estamos de acuerdo con esa naturaleza garante de la huella, al finalizar la lectura completa de “Para este día” no podemos sino corroborar que ese poema que “levanta la cabeza” es asimismo una huella. Y más aún, ya que si ese poema en efecto “levanta la cabeza” ello se debe enteramente a su condición de huella.

El grabado de la huella sintomática, huella corrosiva del ser, es lo que hace que el objeto-poema remodele la lejanía aurática del síntoma en una familiaridad manipulable y experimentable éticamente. A propósito de la huella, y en contraposición al “aura”, Benjamin, en *El Flâneur*, dejó dicho lo siguiente: “La huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que provoca. En la huella nos hacemos con la cosa, en el aura es ella la que se apodera de nosotros⁸⁷”. Prolongando tales comentarios, aseguraremos que el aura es un síntoma que no se ha hecho consciente y que, relegado, provoca fascinación y temor cuando se presenta. En tanto, la huella es un síntoma consciente; la huella marca el traslado del afecto —lo sagrado— desde la lejanía aurática en donde lo mantenía la metafísica hacia la cercanía del texto poético, en donde se presenta sintomáticamente: el poema es sitial o altar secular que rinde pleitesía a un ser evidenciado y profanado.

En las huellas, las imágenes oníricas o inconscientes vienen a la consciencia “en cuanto tales”, como formas-ensoñaciones que manifiestan sintomáticamente la medialidad. Esto explica que Benjamin hiciese reposar en la recopilación de las huellas —“harapos”, “desechos”— su teoría del conocimiento, concebida por él como una tarea de montaje para la “interpretación de los sueños”: “Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Solo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos⁸⁸”. La historicidad, según esto, no es otra cosa que la profusión de huellas que holla el paso del callado fondo afectivo —la unidad cronotópica, el ambiente. Saber leer en los intersticios lógicos y en las secuencias visibles las huellas de lo invisible, tal y como hace el escrutador de lo sintomático, permite el acceso a la verdad del ser en el entendimiento de sus

⁸⁷ Walter Benjamin. “El flâneur”. In *Libro de los Pasajes. Op. cit.*, p. 450.

⁸⁸ Walter Benjamin. “Teoría del conocimiento, teoría del progreso”. In *Ídem*, p. 462-466.

profecías. El requisito es la confección de imágenes en las que esa profecía se comprende como aquello que el ser ya venía clamando:

En la imagen dialéctica, lo que ha sido de una determinada época es sin embargo a la vez 'lo que ha sido desde siempre'. Como tal, empero, solo aparece en cada caso a los ojos de una época completamente determinada: a saber, aquella en la que la humanidad, frotándose los ojos, reconoce precisamente esta imagen onírica en cuanto tal. Es en este instante que el historiador emprende con ella la tarea de la interpretación de los sueños⁸⁹".

Didi-Huberman nombra "auratización de la huella" ese proceso de acercamiento de lo supraindividual⁹⁰. Sin adentrarse en las posibilidades éticas que nosotros señalamos en la *huella aurática* de la poesía orozquiana —posibilidades que provienen de una fundamentación auténtica basada en la huella del ser—, el ensayo de Didi-Huberman evidencia algunos recursos formales del proceso de "auratización" basándose en ciertas imágenes religiosas. La metodología anotada por el teórico merece que nos detengamos brevemente porque puede aplicarse convenientemente a la lectura de la obra de Olga Orozco. Entre todas las imágenes abordadas, retendrá especialmente nuestra atención la liturgia del santo sudario, forma incluida directamente en nuestro poema (v. 27). A propósito de esas imágenes Didi-Huberman suscribe que en ellas la auratización se completa eficazmente porque la "proximidad del proceso material de creación" se presenta como "una lejanía⁹¹". De esa divergencia cognitiva entre un aquí formalizado y un allá formalizador, se desprendería toda la potencia que sustenta la conversión dialéctica de la huella, señal de un "vestigio" tocado por la "gracia"⁹².

El crítico ilumina esa "paradoja visual" con la etimología del verbo latino *ostendere*. Jugando con las acepciones de ese verbo, Didi-Huberman subraya que la huella aureolada es ostensiva —tiende hacia delante y observa al observador— sin ser ostentativa —se retira y dificulta su distinción. Tal distancia legítima en palabras del historiador "la potencia de contacto de la imagen"⁹³". Por otro lado, la presentación ostensiva del fenómeno aurático funciona en connivencia con el modo en que se manifiesta el proceso material de creación del sudario: puesto que en estas formas se incorpora una visibilidad dañada o desfigurada, el sudario presenta un doble aspecto visual, ya que "ostenta" físicamente la marca de un contacto que los ojos no pueden corroborar. La contradicción define así la "aureolización" de la huella, en tanto que hace notable visualmente una "cualidad de

⁸⁹ *Ídem*, p. 462-466.

⁹⁰ Georges Didi-Huberman. *Phalènes. Op. cit.*, p. 207.

⁹¹ *Ídem*, p. 207. Subrayado por el autor.

⁹² *Ídem*, p. 207. Subrayado por el autor.

⁹³ *Ídem*, p. 207. Subrayado por el autor.

desaparición” o la “aparición de una lejanía”⁹⁴. Didi-Huberman califica estas formaciones de “*trou en avant*”, pues entiende que algo así como un hueco se difunde ante el espectador. Los lineamientos principales de ese hueco se destacarían contrastivamente entre el marcado contorno circundante y el fondo desfigurante. Este, por cierto, no solamente hace ahí presentación, sino que por esa suerte de conversión de la que hablábamos avanza desfondado hasta el primer plano y permite su aproximación. Claro que para que eso ocurra es necesario una intervención afectiva. En ese momento, aparece la *fé*. Dispuesta sobre la huella aureolada, la fe amorosa sondea y garantiza el entendimiento de la venida sintomática.

d) *El síntoma es profético, la profecía es sintomática*

Regresemos ahora al poema. Al final de “Para este día” encontramos que la profecía del ser es entendida por la voz, quien inmediatamente procede a su inscripción en la huella. El *vestigio* donde “ahora se instala” (v. 22) el ser, permite entrever, en su contemplación, justamente la *gracia* que aquel dispendia y que no es más que su venida hasta el lugar del poema. Es oportuno, por ello, prestar oídos a lo que el ser dice en su llegada, ya que el ser es *exactamente* aquello que acaece diciéndose a sí mismo a través de la voz (v. 25). Así miradas las cosas, el lector sabrá apreciar una profecía en la que el ser se da forma —el ser es autoformante— practicando *alteraciones visuales desfigurantes*: “luces extinguidas”, “aves embalsamadas”, “juegos de espejos”, “cielos que se repliegan”; tales son las distintas incisiones trazadas por el ser sobre la figura pélica. De modo que podemos observar, entre los contornos del molde, esos garabatos —las palabras— cuyo mensaje solo cabe ser aprehendido por la fe. Pues dada la confusión de su proceso material de creación, deben convertir dialécticamente su ruptura significativa. Mediante la fe, dicha falta se transforma en visión. Eso es precisamente lo que el sudario del poema exuda cuando aprendemos a *ver* con la *fides*: las señas incomprensibles de aquello que vive resguardado en el silencio de la medialidad. Ahora, en el ahora originario del poema donde sintomáticamente son proferidas sus palabras, el resto inconsciente de la medialidad viene a la superficie para *testimoniar* de su ser.

Y porque el ser de la medialidad da allí razón de sí mismo, en el poema ocurre una experiencia epifánica. En *Traité de l'évidence*, un ensayo de lógica cognitiva, el crítico Fernando Gil afirma que la etimología del griego *epi-phaínō* se traduce por el latín *super-ostendo* y que *epiphanès* es aquel objeto que aparece *supra alios*, esto es, por encima de otros fenómenos. Así pues, lo epifánico tiene un carácter apodíctico y como *index sui* no requiere de una comprobación que no sea la proporcionada por su

⁹⁴ *Ídem*, p. 211-213.

propia impronta afectiva. “L'épiphanie est une ostension marquée qui fait signe⁹⁵”, dice Gil, coincidiendo de alguna manera con lo que ya afirmaba Didi-Huberman y con lo que nosotros retomamos a la vista de nuestro poema: que la “evidencia” del ser no es más que ese venir a manifestarse simbólicamente, en tanto que potencia traslaticia, en el espacio dispuesto por una voz humana.

Alcanzado este punto concluiremos que el umbral sagrado, tras el derribo de la metafísica, se ubica en la profanación sintomática del afecto. Como acabamos de demostrar, el síntoma es el verdadero asidero que engancha al individuo con la medialidad. Que el síntoma es algo así como el cable hiperconductor de la emergencia sagrada es algo que por otro lado ya fue suscrito por Deleuze y Guattari cuando lanzaron su ofensiva contra ciertas prácticas psicoanalíticas en el *AntiEdipo*. Se rechazaba en ese *opus* la reducción psicoanalítica del deseo a una “expresión” —formas significantes— encarnada idealmente por el mito de la triada edípica. Contra la ortodoxia psicoanalítica, Deleuze y Guattari argüían que el deseo no “representa” formas ya dadas, sino que se encuentra, como *fuelle productora*, ya siempre en el origen de nuevas formalizaciones. Si el psicoanálisis tuvo el enorme mérito de desvelar el universo de la producción inconsciente, el establecimiento de ese centro productivo bajo la óptica de la “expresión” redujo drásticamente sus alcances:

La grande découverte de la psychanalyse fut celle de la production désirante, des productions de l'inconscient. Mais, avec Œdipe, cette découverte fut vite occultée par un nouvel idéalisme : à l'inconscient comme usine, on a substitué un théâtre Antique ; aux unités de production de l'inconscient, on a substitué la représentation à l'inconscient productif, on a substitué un inconscient qui ne pouvait plus que s'exprimer (le mythe, la tragédie, le rêve...)⁹⁶.

A resultas de ese condicionamiento arcaico, el inconsciente, lugar de la profusión creativa, se vio reducido a la “expresión” formal o sintomática de una “falta”, o sea, el “ausentamiento” de este mundo del soporte que genera el deseo. Este hecho, como no dejan de subrayarlo Deleuze y Guattari redundó en un idealismo de nuevo cuño. Hacia los aledaños donde la metafísica había emplazado al dios, Freud y sus acólitos trasladaron el deseo:

Chaque fois qu'on insiste sur un manque dont manquerait le désir pour définir son objet, le monde se voit doublé d'un autre monde quel qu'il soit, à la faveur de l'itinéraire suivant : l'objet manque au désir ; donc le monde ne contient pas tous les objets, il en manque au

⁹⁵ Fernando Gil. *Traité de l'évidence*. Grenoble: Ed. Jérôme Millon, 1993, p. 80.

⁹⁶ Gilles Deleuze y Félix Guattari. *L'anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie. Op. cit.*, p. 31.

moins un, celui du désir; donc il existe un ailleurs qui contient la clef du désir (dont manque le monde)⁹⁷.

Esta explicación del deseo a partir de la ausencia de un ente fundacional y significativo —dios, el patriarca— da coartada al miserabilismo con que la crítica —idealista, psicoanalítica— ha contemplado aquellas obras que, como la de Olga Orozco, dan rienda suelta al exceso afectivo. Como hemos visto, la naturaleza mítico-religiosa del objeto aurático remitía a esa falta, ubicando la potencia afectiva en una esencia retraída. Sin embargo, elucubramos, con Deleuze y Guattari, que el deseo no produciría ninguna falta, pues él es su propia realidad, la presentación sintomática de mundo, lenguaje y tradición en un individuo:

Si le désir produit, il produit du réel. Si le désir est producteur, il ne peut l'être qu'en réalité, et de réalité. Le désir est cet ensemble de *synthèses passives* qui machinent les objets partiels, les flux et les corps, et qui fonctionnent comme des unités de production. Le réel en découle, il est le résultat des synthèses passives du désir comme autoproduction de l'inconscient. Le désir ne manque de rien, il ne manque pas de son objet⁹⁸.

Tal y como muestra el poema “Para este día”, el síntoma es su propia “profecía”, ya que se autoproduce cuando se le deja hablar *sin represión*. Lo que determina que el síntoma cobre o no realidad, esto es, que su profecía sea atisbada, es el acoplamiento o la *maquinación* de su mensaje, su sujeción en el artefacto poético. En nuestro poema vimos cómo ese mensaje inconsciente, lejos de transmitir una forma faltada, transmite el ruboroso desperezamiento de lo preindividual. Su traslado desde las formas auráticas arcaicas, en las cuales el afecto no conocía la luz de la conciencia y se mantenía amurallado bajo la tutela metafísica, hacia las huellas inmanentes que facilitan su interpretación y disfrute, adviene cuando la voz poética se encuentra sumida en el más profundo dislocamiento y necesitada de fundamentación. En la producción sintomática del afecto —en la imaginación lingüística—, la voz humana, sin requerir mediación, encuentra el camino de salida para ese laberinto. Dicho esto, no cuesta demasiado entender que *Mutaciones de la realidad* y *La noche a la deriva*, por ser los libros que siguen al abandono de la metafísica por parte de la voz orozquiana —tal y como admirablemente nos lo transmitió Tamara Kamenzsain—, resulten ser igualmente los libros donde la sintomatología obtura todas las oquedades. Puesto que allí su palabra pende como nunca de un hilo, la voz desplegará en el decurso de esos poemarios el vulnerable ovillo que amarra sus manos a la verdad de lo hondo, la agreste tierra sagrada des-cubierta por el síntoma.

⁹⁷ *Ídem*, p. 33.

⁹⁸ *Ídem*, p. 34.

C. Recordar a Dionisos

La noche a la deriva es únicamente el poemario que se viene después de la publicación de *Mutaciones de la realidad*. La relación entre ambos es mucho más honda que la mera vecindad editorial. Avanzando en la misma dirección, uno tras otro, los libros de Olga Orozco desestiman la simple sucesión fortuita porque cada prolongamiento poético recibe y atesora las lecciones de su predecesor asumiéndolas hasta las últimas consecuencias.

Dentro de ese recorrido, *Mutaciones de la realidad* certificaba como decíamos la inadecuación del lenguaje poético para asumir el dinamismo exterior. Desde ese postulado abierto por la experiencia de las mutaciones —que el lenguaje, cargado todavía con el peso de la herencia recibida en una tradición autoritaria y fundamentada desde *afuera*, era incapaz de traducir la verdadera naturaleza del ser—, *La noche a la deriva* inicia un viaje que lleva a la voz poética a abandonar el territorio conocido, dirigiéndose hacia la consecución de una palabra propia. El poemario es, según enarbola uno de sus títulos, el “balance” de ese periplo que tanteando una superficie abisal —la noche tiene las dimensiones de lo infinitamente abierto— va sumiéndose en el desasimiento⁹⁹. *La noche a la deriva* se despliega como una travesía desde el mundo visible de la individuación hacia el mundo imperceptible de la confusión carnal.

Para comprobar la justicia de nuestra aserción, al lector le bastará con acercarse al poema inaugural de ese volumen. El *incipit* de ese poemario respeta un patrón común al conjunto de obras aquí analizado, las cuales tienen por invariable inicio un poema in-vocatorio donde se estatuye la proveniencia y la aspiración de la palabra que se revelará espacialmente en ellas. Tal es el sentido de las diversas cláusulas apositivas situadas a la entrada de cada dominio textual. Aunque diversas en su nominación, esas aposiciones —realidad errante, silencio, poesía— localizan el u-topos común de la medialidad o potencia: el ser que se abre y emerge a través de la voz del individuo encontrando satis-facción en la carne individual de la obra.

Según lo dicho, la invocación nocturna “En tu inmensa pupila” (42 versos heterométricos) indica, reanudando un símbolo formulado, entre otros, por Plotino¹⁰⁰, tanto el origen como el destino de la palabra que enseguida se revelará en su interior. Si hacemos caso de lo que transmite la voz al cierre del poema, en dicho volumen la palabra poética tiene por ambición lo siguiente:

⁹⁹ Olga Orozco. “Para un balance”. *La noche a la deriva*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 311-313.

¹⁰⁰ Olga Orozco. “En tu inmensa pupila”. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 271-272. Dada la profusión de enunciaciones históricas que ha conocido ese tópico nos abstendremos no obstante de asignarle un *propietario*. Sobre el recorrido que la imagen obtiene en el autor de la *Enéadas* puede verse Pierre Hadot. *Plotino o la simplicidad de la mirada*. Madrid: Alpha Decay, 2004.

Basta con que me lleves de la mano como a través de un bosque,
noche alfombrada, noche sigilosa,
que aprenda yo lo que *quieres decir*, lo que susurra el viento,
y pueda al fin leer hasta el fondo de mi pequeña noche en tu pupila inmensa.

“En tu inmensa pupila” (v. 39-42)

La palabra de *La noche a la deriva* ha sido donada por la noche porque la noche desea expresarse. La noche anhela ser traducida en lumínicas formas visibles, en huellas. A estas alturas iniciales del poemario la voz de Olga Orozco tiene que “aprend[er] lo que la noche quier[e] decir” (v. 41), descifrando así en un cuerpo el llamado nocturno del medio. El lugar en el que ese llamado se presenta por cierto no es otro que el individuo apariencial: en el sujeto la vasta noche se manifiesta; pero lo hace “pequeña” (v. 42), reducida a escala individual.

A juzgar por el título, el poema que da el pistoletazo de salida al poemario ya realiza el objetivo propuesto: “En tu inmensa pupila” significa la situación de la voz —“en”— cuando pone término a su poema; la voz logra ver con los ojos de la noche y leer en ese artilugio individuado la inmensidad sin individuar de la carne común. De ahí en adelante, el volumen nombrado *La noche a la deriva* formalizará las huellas del desciframiento nocturno. Vale la pena, entonces, rastrear tal extravío y depurar junto a la voz el fascinante sonido del afecto que se filtra en el oído y finalmente aparece decantado en el poemario.

1. Sintomatología y discursividad órfica

Adentrarse e indagar en la oscuridad de la noche, hundirse en su alteridad irreductible, es, justamente, un ejercicio de tránsito que permite despojarse de los usos adquiridos para, una vez purificada la voz, hacer entrada en un espacio regido por leyes distintas: aquel mandatado por el caos. De inmediato, una figura del mundo de las profundidades aparece en el horizonte: Orfeo.

La tradición órfica es una valiosa clave de interpretación para comprender la iteración retornante de *La noche a la deriva* en su discurrir figurativo por lo abierto del ser afectivo. Antes de dar comienzo al capítulo consideramos no obstante necesario puntualizar que Orfeo es simplemente una *individualidad discursiva* —una forma, un nombre—, entre muchas otras que recubren lo mismo. Como el chamán, la hechicera o el místico, Orfeo es la manifestación histórica de un discurso que toca a lo sagrado en su mero centro: la regulación de la aparición del ser o la adecuación entre el fondo y su figuración. Y como no puede haber aparición ni inadecuación allí donde no ha existido individuación, difícilmente puede desvincularse a Orfeo de la modelización ontogenética.

Alejándonos una vez más de las simplificaciones, debemos reivindicar que la poesía de Olga Orozco no se conforma con una identidad, sino que dialectaliza la tradición y nos incita a reparar en una comunidad de formalizaciones —desviaciones, explosiones— a lo largo y ancho del tiempo.

En virtud del desfase en el que incurre la progresión ontogenética, queremos demostrar al lector que la salida órfica de Olga Orozco a través de paraderos inexplorados está al servicio de una voluntad restauradora basada en el cuidado sintomático. En un amplio estudio que interroga la naturaleza (melancólica) del mito órfico, Irène Gayraud ha recalcado que las huellas del orfismo en la modernidad certifican la aspiración poética de reparación¹⁰¹. En su volumen, Gayraud profundiza en las fuentes antiguas del mito de Orfeo, cuyos vestigios remontan a una religión misteriosa datada alrededor del siglo VI (a.c.). Las primeras creencias órficas hacen referencia a un carácter dual del alma humana, proveniente de un doble nacimiento. En ese instante ya aparecen relacionados Dionisos y Orfeo, puesto que el doble origen de la humanidad —uno titánico, el otro divino— sería el resultado del castigo prodigado a Dionisos por los Titanes. Según este mito, cualquier ser humano contiene en sí mismo una parte de divinidad perdida en la dispersión de ese estallido del que solo guarda, aunque nebulosa, la memoria. Las diferentes corrientes misteriosas tienen su punto de partida en esa concepción dualista de la realidad que imputa a un desgarramiento original la condición precaria de la especie humana y su caída fuera de la inmortalidad. De ahí que acompañando al mito de Orfeo permanezca la nostalgia de una edad de oro armoniosa, sin diferencia entre los dioses y los individuos, cuya perfecta comunión sería alabada por la figura del aedo.

Afirma la autora que la doctrina órfica parecería querer mostrar la “importancia de la memoria para enfrentar el olvido¹⁰²”, pues en el mitologema del crimen sobre Dionisos —el ser despedazado— encontramos el motivo que obligaba a la transmigración. El olvido de ese acto redundaba efectivamente en una condena para el alma vagabunda que debía probarse diferentes cuerpos, toda vez que había quedado desgajada de su ser original. Con el tránsito iniciático entre vertientes, el mito órfico aspiraba entonces a restaurar la memoria de un ser —Dionisos— que fue seccionado por el poder titánico de la limitación material.

En el reencuentro con esa memoria perdida en el torrente fenoménico, el iniciado en los misterios eleusinos accedía a una *forma de sabiduría* que, más bien, debería entenderse como una *sabiduría de la forma*, pues que recordar memorialmente la muerte del dios significaba poder recomponer su ser cualitativamente. Si cotejamos el devenir de la transmigración órfica con la escritura poética de Olga Orozco, encontraremos rápidamente que ambas tienen como primera

¹⁰¹ Irène Gayraud. *Chants orphiques européens: Valéry, Rilke, Trakl, Apollinaire, Campana et Goll*. París: Classiques Garnier, 2016.

¹⁰² *Ídem*, p. 50.

exigencia para evitar el olvido, el ausentamiento. Puesto que el cuerpo individual no es más que un accidente temporal —una máscara— y que para introducirse en sus arcanos y ganar la contemplación de lo informe es necesario incurrir en la muerte. Así mismo lo interpretaba Maurice Blanchot para quien, tras los pasos de Orfeo, la humanidad se libra a la incertidumbre de su propia identidad: “Par Orphée, il nous est rappelé que parler poétiquement et disparaître appartiennent à la profondeur d’un même mouvement, que celui qui chante doit se mettre tout entier en jeu et, à la fin, périr, car il ne parle que lorsque l’approche anticipé de la mort¹⁰³”.

Ya lo vimos a propósito de *Mutaciones de la realidad*, pero insistiremos aquí también: el primer movimiento del poema (órfico) es desencarnante; desarropándose, la voz se baña en las aguas transubjetivas del re-conocimiento: “olvidaron atarme al mástil de la casa cuando tú pasabas” (v. 11), le dice a la noche la voz de “En tu inmensa pupila” mientras fluctúa des-atada en ella. En “Para este día” se dio asimismo testimonio de ello cuando recogíamos el gesto performativo del primer verso: “Reconozco esta hora”. Y enseguida, aquellos versos que detallaban el camino iniciático de desenmascaramiento hacia la hora señalada de la ontogénesis (v. 2-10) nos conducían hasta el reflejo certero del ser, advenido en el corazón del poema, en el centro articulatorio del movimiento retornante donde se grababa una “figura translúcida” (v. 13).

Sin que sea necesario insistir en las relaciones que la máscara nietzscheana guarda con los ritos místéricos, la depuración formal del decir poético se sostiene en un procedimiento denominado catábasis que da comienzo a la tarea de fundamentación. Como argumenta Gayraud, la catábasis implica la muerte individual en favor de “un contacto” con la alteridad extrema, de donde surge una “manera” renovada de la relación:

c’est à travers la structure orphique de la catabase dans la mort que l’entreprise de restauration est tentée par les poètes: être initié au contact avec les ombres, au deuil du monde ou à la descente en soi-même, constitue la base de la construction d’une nouvelle manière d’être au monde et d’un nouveau rapport à la mort¹⁰⁴.

Cuando combate la deserción del sentido y la falta ontológica, la catábasis (del gr. κατὰ, 'abajo' y βάλω 'avance') va desentrañando y sacando a la luz vastas regiones sepultadas que, tras un recorrido de iniciación, renuevan los lazos con el exterior y recuperan la armonía.

¹⁰³ Blanchot, sin embargo, piensa aquí en una desaparición total del sujeto para que solo “lo abierto” sea. Para él, una vez desaparecido (elocutivamente) el “yo”, el poema parece poseer su propia voz, la voz de la Naturaleza. Nosotros no compartimos su interpretación, pues consideramos que toda la e-moción del poema reside en el trasvase de esa voz hacia la otra. Maurice Blanchot. *L’espace littéraire*. París: Gallimard, 1955, p. 205.

¹⁰⁴ Irène Gayraud. *Chants orphiques européens: Valéry, Rilke, Trakl, Apollinaire, Campana et Goll. Op. cit.*, p. 266.

La estructura versal de “En tu inmensa pupila” describe una catábasis vocálica que des-vela el dictado de la noche:

Ahora es tarde para volver atrás y corregir las horas de acuerdo con el sol.
Ahora me has marcado con tu alfabeto negro.

“En tu inmensa pupila” (v. 14-15)

Porque está “marcad[a]” con el “alfabeto negro” de la noche, la voz de Olga Orozco, elegida de aquella, se siente conminada a esclarecer su mensaje (v. 15). Esa caída o catábasis es, por cierto, introspectiva; el devenir de su poema ritma los movimientos del descenso en el universo nocturno mientras transita por los gradientes de una iluminación interior contradictoria: tanto más alborea allí la noche, cuanto más se sume la voz en su oscuridad. En “Parte de viaje¹⁰⁵” (57 versos heterométricos), la catábasis cobra los visos de una desorientación en medio del bosque:

Como quien se ha perdido en la espesura y es tarde y tiene frío [...] quiero volver a contemplar el fuego entre cuatro paredes.

“Parte de viaje” (v. 1 y 5)

Retomando una escena de las fábulas infantiles, la voz se adentra en su poema con el deseo de “volver a contemplar el fuego” (v. 5). Esa voluntad viene motivada por un sentimiento de dislocación, pues en la apertura intratable del medio, la voz no encuentra su lugar y, desconcertada, se siente desfallecer. “Volver a contemplar el fuego” significa entonces acercarse hasta la cálida vecindad de lo cierto, en donde apropiadamente se cobija el ser de la voz.

Pero para eso debe proceder a un ordenamiento, puesto que la “espesura” (v. 1) hace imposible acertar con aquel paradero. La morada que alza entonces su poema con tal gesto de modelado ofrecerá refugio ante “el frío” provocado por la dislocación, ya que limita y techa “entre cuatro paredes” la inmensidad exterior (v. 5). Una vez allí, la voz puede hilvanar los pedazos desmembrados, recomponer memorialmente los caminos de la confusa medialidad y reconfigurar un sentido. Al calor de su poema, la voz hace desfilar los episodios:

No **diré** que la travesía fuera imaginable, [...] Puedo **hablar**, por ejemplo, [...]

¹⁰⁵ Olga Orozco. “Parte de viaje”. *La noche a la deriva*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 284-286.

Podría **citar** otras maravillas y errores que no apresó la crónica [...]

“Parte de viaje” (v. 6-24)

Uno tras otro, los fragmentos apilados rearmen ese cuerpo total que, como el mito dionisiaco, fue despedazado por el titán cronofágico. Con su gesto, la voz sale de su aturdimiento, a la par que desbroza la descuidada “espesura” intransitable; en el desmenuzamiento de sus ramajes, tanto como en el candoroso rigor con el que aparta los rastros, se concreta la transformación de ese medio en apacible jardín de “hierba insomne” (v. 49), espacio modelizado que lleva hasta la casa del ser:

Ahora estoy sentada sobre la hierba insomne y hago mi recuento. [...]
Voy a entrar en la casa.
Alguien está estrujando las sombras, disponiendo los leños.
¿Es innoble la paz? ¿Es sedentario el fuego?

“Parte de viaje” (v. 49-58)

El internamiento órfico ha remodelado la espesura de tal modo que en ella se ha despejado un claro. Ese claro es el poema, horizonte transparente donde se dispone adecuadamente el “recuento” (v. 49). Cuando la maleza del tiempo se ha barrido allá debidamente, y que los senderos han sido arreglados, la “casa” del ser asoma en el llano. Con su movimiento, en el deslizar unas palabras sobre otras, la voz ha creado un *locus* en el que su invitado reposa armoniosamente. El poema termina en el desvelamiento de ese espacio, donde el ser preindividual y sin nominación — “alguien”— continúa atizando la llama del devenir. Hacia la cámara caldeada de aquel se encamina la voz (v. 56-58).

El “fuego”, a juzgar por el silencio que sigue al verso final, detiene provisionalmente la vocalización. En el encuentro fogoso de la voz con el ser ya no hay tiempo ni discurso, solo reconfortante mansedumbre. Allí el viaje, que era una travesía de vuelta a lo propio, se acaba; su noticia o “parte” también. Pues sin viaje no hay aventura que comunicar: el poema comunica la singladura de la voz que quiere apropiarse el ser, habitar su misma casa. Y como la voz ha llegado a ese cuarto sereno, no hay para ella más destino o vocación, tampoco más poema.

La voz de Olga Orozco hace gala de la sabiduría formal adquirida órficamente con un cuestionamiento. Y es que su producto, tocado de un humanísimo escepticismo autorreflexivo, plantea y deja vías —venas— abiertas. En ese sentido, nótese que las cláusulas interrogativas prueban que el refrigerio de la voz será tan breve como la efímera adecuación lograda por la imagen poética. La duda asalta a la formalización, escindida entre el nostálgico querer de “sedentari[zarse]”

(v. 58) en el hogar reposado y la irremisible expulsión que sucederá después. Porque dada la doble naturaleza de la voz humana, a la vez afectiva y racional, el *encuentro amoroso* no puede soldarse sino con el *des-encuentro lógico* de los amantes.

La voluntad armonizadora no es una tarea que la poesía de Olga Orozco asuma sola. Al contrario, lejos del apartamiento al que en ocasiones se ha visto forzada, la obra orozquiiana se inserta reticularmente en el proceso de fundamentación moderno. Ese proceso concita una plétora de discursividades que, como la modernidad órfica, se atribuyen la tarea de re-encantar un mundo afectado por la pérdida de transcendencia. De acuerdo con Gayraud, la poesía contemporánea buscará en el mito órfico la posibilidad de oficiar un re-encantamiento del mundo que palíe el desarraigo, la pérdida del aura y la mercantilización: “[La présence de l’orphisme] est le signe d’un positionnement dans le monde, d’une *Weltanschauung* marquée par la désertion du sens [et] nous semble donc avoir une fonction de ré-enchantement, en réponse à un sentiment de perte¹⁰⁶”. En ese sentido abundan también las investigaciones del eminente helenista Carlos García Gual, para quien el orfismo dionisaco es por demás apolíneo:

Orfeo está del lado de Apolo, la suya es una melodía que apacigua a las fieras y mueve a los árboles imponiendo su festiva armonía y suave concordia en la naturaleza. [Como] introductor de los misterios dionisiacos, el tracio Orfeo está, sin embargo, atraído al mundo de Dionisos y tiene en esos misterios un papel de primer rango. Y en esa tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco parece moverse [abocado] a un descuartizamiento final que comporta una enigmática ambigüedad¹⁰⁷.

Por encima del carácter dual del mito de Orfeo, la modernidad rescatará esta ambición de conservación y de restauración. Si el mito de Orfeo resurge siempre que una época se siente asediada por la rigidez de los procesos racionales y la tecnificación, la memoria órfica se recupera como una memoria de reconstrucción, pues frente a la división y la violencia con que se suceden los accidentes —el tránsito entre cuerpos—, Orfeo es capaz de aplacar la Naturaleza a través de su canto y el oficio de su lira.

Al *activar* la tradición órfica, la voz de Olga Orozco comparte el esfuerzo reconstituyente de esa nómina de poetas cuya (incierto, olvidadiza, medusante) comunidad reside en el haber enfrentado momentos de apogeo positivista¹⁰⁸. El restablecimiento de una armonía perdida pasaría para

¹⁰⁶ Irène Gayraud. *Chants orphiques européens: Valéry, Rilke, Trakl, Apollinaire, Campana et Goll. Op. cit.*, p. 35.

¹⁰⁷ Carlos García Gual y David H. de la Fuente. *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*. Madrid: FCE, 2015, p. 30-31.

¹⁰⁸ En la modernidad, el primero hito es el romanticismo alemán. El sentimiento de inadecuación que comienza a despuntar al alba de la revolución industrial en la obra de los escritores románticos es la señal de identidad de una época afectada por la precariedad, la dispersión y la fragmentación. Ver Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy. *L’absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. París: Seuil, 1978.

aquellos, según acabamos de ver, por una reconstitución del medio fragmentado. Para ello, los poetas órficos no dudan en adentrarse, memorial o afectivamente, hasta el fondo del olvido, donde yacen las cosas postradas. Estas, una vez renovada su extinta vinculación, proyectarían la imagen de una totalidad recobrada. Lo que sigue a continuación trata de pensar ese gesto órfico que la voz de Olga Orozco comparte con otras poéticas del siglo XX.

2. La carnicería

En las coordenadas de la reconstitución vía fragmentos o ruinas debe situarse el internamiento en el ámbito nocturno al que pertenece por decreto el rapto dionisiaco de Orozco, pues el dios griego introduce el caos disolviendo todas las asignaciones cuando anula el principio de individuación y se con-funde con la diferencia en un abrazo orgiástico. Que cada poema repita el mitologema de las bacanales o la ceremonia del despedazamiento ha de vincularse con una obligación: la que conoce quien quiera fundamentar según la esencia apasionada del ser. Debido a ella, toda voz poética debe confrontar su potencia imaginante al riesgo de la *carnicería báquica*.

Las bacanales festejan el reparto de la pasión carnal en un desmembramiento de la ensimismada corriente afectiva. Para su posterior recolección y adecuación, las bacanales desmenuzan y mastican el afecto. Porque la pasión puede enquistarse y debe, de tanto en cuando, recolocarse, las bacanales devoran los miembros desapasionados: a fin de que vuelvan otra vez a apasionarse. Requerida es por ello la participación en las bacanales de la voz que, siendo poética, esté orientada a la reconstrucción. No pudiendo ser de otro modo, en la obra dionisiaca de Olga Orozco, el primer movimiento tendente a la elaboración de la imagen conduce hacia el pasado de la medialidad. En un ademán rememorativo, la imaginación restituye el material soterrado por la sucesión temporal. Su inicio se ubica en el instante en que comienza la escritura; mirando hacia atrás, con un gesto órfico, la voz poética ausculta la emergencia de un fondo emocionado.

a) *Sondear la imagen, fondear en la carne*

Dentro de *La noche a la deriva* el poema “Surgen de las paredes¹⁰⁹” ilustra perfectamente ese proceso de reminiscencia: el ayer, sepultado por la conciencia individual, invade inesperadamente los lugares comunes —del mundo, del lenguaje, de la tradición— pertrechado de las obsesiones que avasallan a la voz:

¹⁰⁹ Olga Orozco. “Surgen de las paredes”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 277-278.

Enmascarado días y días por las mareas de la luz,
surge a veces de pronto desde el fondo de una pared cualquiera
ese reino de sombras al acecho que va y viene conmigo.

“Surgen de las paredes” (v. 1-3)

Muestra de que su sentimiento es esencialmente “traumático” o “catastrófico”, la individuación sintomática se manifiesta en estallidos o colisiones, según una dialéctica de la aparición (“surge” v. 2) y la desaparición (“enmascarado”, “desde el fondo” v. 1-2) en perpetuo devenir. Tal y como sugiere el poema, el presente inmediato, al interactuar con el pasado replegado en el subconsciente, permite aprehender la medida afectiva de un tiempo sin agarres (v. 7), en el instante preciso (“entonces” v. 4) en que este se manifiesta a través del síntoma. Sondar la imagen es fondear así arqueológicamente en los estratos de la memoria (v. 5):

Entonces,
como si rebalsaran la memoria,
como si fueran parte de un tapiz ya colmado que se rehace indefinidamente,
aparecen imágenes inacabadas, fulgores imprecisos,
cuadros que se asemejan a un muestrario de nubes
o al juego de las figuras emboscadas en el dibujo del follaje;

“Surgen de las paredes” (v. 4-9)

El encuentro de temporalidades resulta en una tensión rítmica que guía la emergencia de cada imagen dentro del espacio. La génesis y el declinar de cada elemento son la condición para el retorno de la diferencia; la *novedad* reside justamente en esa *condición repetitiva de la variación*: ante los ojos el pasado muere y se renueva con otras galas. En el presente inmediato, los fenómenos latentes fulgen y se distienden hasta formar una constelación donde la carnalidad queda recogida y articulada en un vaivén que transita la pared del poema. El muro, antes lívido silencio, comienza ahora a colmarse de restos intempestivos —“imágenes inacabadas, fulgores imprecisos” (v. 4)—, muda sus dimensiones y su solidez material se fisura:

Se abre por un instante la trama entretejida por el humo y el brillo del abismo.
Llegan rostros que fueron siempre y nunca en las olas más altas del amor,
ciudades inextinguibles donde el tiempo era un pájaro en llamas,
calles que atravesaban las murallas del mundo,
apuestos de fiesta como el corazón radiante de una estrella,
piedras tatuadas para recordar.

Sin embargo hay errores como puertas cerradas entre la espesura.

“Surgen de las paredes” (v. 12-18)

En tanto que los once primeros versos nos transmiten el proceso de venida y desbordamiento de una memoria enclaustrada, la estrofa que recogemos describe toda la seducción que ofrece su imagen. La indagación en el interior mismo del medio silencioso desvela un territorio contiguo. Tras la “trama” de individuaciones “entretejida[s]” por el tiempo con consumiciones y pérdidas emerge un agujero seductor cargado con toda la potencia afectiva (v. 12-13). Hasta el recinto textual “llega” memorialmente el pasado para su recuperación (v. 16). Paulatinamente, las dimensiones se ensanchan en un repertorio de espacios suscitados por el poder anamnésico de la imagen. Cada estancia se agota, se desborda luego, y comunica finalmente, en los lindes de su propio límite, con otra alternativa (v. 13, 14, 15). La voz que circula entre todas ellas, deshilvanando hacia atrás el texto tejido con las cosas del mundo, persigue la visión matricial: destapa velos para llegar al origen generador, al *omphalos*.

Hasta que de pronto se interpone un obstáculo y el recorrido se detiene (v. 18). La imagen, batiendo entre cercanía y distanciamiento no se deja atrapar enteramente. En el punto culminante de la contemplación, la apertura se cierra y la imagen se disipa. ¿Qué ha sucedido para que en el instante en que parecía ofrecerse, la imagen se haya retirado? La voz poética parece hallarse otra vez ante un objeto que “obliga a levantar la vista” y, ante la mirada, presenta su “trama singular de espacio y de tiempo”. Se encuentra en presencia del *aura*. “Surgen de las paredes” indica desde su título el poder de manifestación del *aura*, así como su capacidad para exteriorizar una porción recobrada del caudal psíquico en tanto que *huella exteriorizada de la medialidad inconsciente*.

b) *Grafía cinematográfica*

La aparición inicial de la imagen aurática en la *La noche a la deriva* calma el dolor de la partición con el reencuentro de una memoria que “abre” los pliegues de su plenitud individuante (v. 13-16). En la pared del poema el aura emergida por la reminiscencia órfica, en lugar de desvanecerse, se solidifica; su huella queda una vez más sedimentada por la imaginación que, hundida su potencia medularmente en las bacanales de la pasión, obra por la reparación de lo dividido. Sería pues interesante proponer ahora al lector un acercamiento panorámico de aquellas concretas operaciones formales con las que minuciosamente la voz de Olga Orozco crea figuras totales, en lugar de *formas esquemáticas* despedazadas por el impulso titánico —tiránico— de la razón.

En repetidas ocasiones Olga Orozco ha declarado no estar interesada en reproducir una memoria que inscribiría momentos ideales. Para ella, la memoria no es aquella que detiene los tiempos en una significación definitiva, “sino una memoria viviente y ávida, que se encarna y reencarna para descubrir, para perseguir significaciones como primera vez¹¹⁰”. La memoria o imaginación orozquiana es así *productora de sentido* y encarna visualmente nuevas relaciones. A medida que avanza entre puntos distantes en el tiempo y en el espacio, la memoria afectiva crea conexiones im-probables, en un intercambio fluyente donde los nombres son máscaras del fondo.

La dinámica memorial cuestiona entonces el almacenamiento temporal en formas eternas y pone en jaque la concepción de la imagen iconográfica como entidad estable. Con el fin de otorgarle la originalidad que merece se nos autorizará recurrir a dos ensayos de contenido cinematográfico publicados por el filósofo Gilles Deleuze: el primero se titula *L'image-mouvement*¹¹¹; el segundo, *L'image-temps*¹¹². Sobre esa diferencia categorial de la imagen anticipada por los títulos deleuzianos teorizaremos un cambio operativo en la poesía visual de Olga Orozco basado en la evolución de la imagen cinematográfica: el del tránsito de una *imagen de acción* marcada por la sucesión de poses formales hacia una *imagen de visión* capaz de expresar el tiempo puro o la virtualidad sin formas.

En su obra filosófica, Gilles Deleuze no ha dejado de abordar críticamente la conceptualización trascendente de la imagen. En *L'image-mouvement* desecha, para la visualización del tiempo en la forma, utilizar lo que él mismo denomina “poses” —el elemento ideal detenido—, y apuesta por el concepto de “cortes” —cualquier momento inmanente— que, sin embargo, delatan un instante monádico en el movimiento del “Todo”. Cada “corte” sería entonces un “instante detenido de la duración”, pero no entendido como momento ideal, sino como inscrito dentro de un *proceso* en el que la *acumulación* de “cortes” es susceptible de dar a ver, una vez proyectados conjuntamente, el “Todo¹¹³”: “Le mouvement est une coupe mobile de la durée, c’est-à-dire du Tout ou d’un tout. Ce qui implique que le mouvement exprime quelque chose de plus profond, qui est le changement dans la durée ou le tout¹¹⁴”.

El “Todo” deleuziano no se detiene en una entidad aprehensible, sino que evoluciona sin cesar en “lo Abierto”, espacio dinámico “qui change, et qui est ouvert quelque part¹¹⁵”. Entre los

¹¹⁰ Olga Orozco. “Tiempo y memoria”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 444-447.

¹¹¹ Gilles Deleuze. *L'image-mouvement*. París: Les éditions de Minuit, 1983.

¹¹² Gilles Deleuze. *L'image-temps*. París: Les éditions de Minuit, 1985.

¹¹³ La diferencia entre “pose” y “corte” es la misma que Orozco señala entre fotografía y memoria subjetiva: “En la fotografía, como en el recuerdo inmóvil, no hay contorno. Hay un marco que no permite un [más allá]. Pero en cambio aquí, frente a mi memoria, soy yo misma el campo de las imágenes, que proyecto y que contamina con mis tiempos, con mis acaeceres, [en] un movimiento de interacción permanente. Nada ha sido ya definitivamente, nada está perdido en un abismo: todo es todavía, y aún lo más lejano está latente, [dispuesto] a aparecer, a entrar en acción”. Olga Orozco. *Tiempo y Memoria. Op. cit.*, p. 447.

¹¹⁴ Gilles Deleuze. *L'image-mouvement. Op. cit.*, p. 18.

¹¹⁵ *Ídem*, p. 20.

instantes y el “Todo”, impera la “Relación”, por la cual el “Todo” se transforma y cambia de cualidades a la mínima incidencia: “S’il fallait définir le tout, on le définirait par la Relation. C’est que la relation n’est pas une propriété des objets, elle est toujours extérieure à ses termes¹¹⁶”. Medialidad relacionante, el Todo deleuziano es la cronotopía sin individuar que faculta para cualquier contacto individual.

Acompañar a la voz de Olga Orozco junto a la mirada cinematográfica de Deleuze resulta pues interesante porque permitirá ilustrar el traslado desde una imaginación apegada al recuento de las individuaciones —las mutaciones— hasta una potencia capaz de entrometerse visionariamente en el fondo sin actualización de la medialidad —la noche—. El volumen de *La noche a la deriva* progresa, desde su título, en la dirección de ese Todo para ponerle diques relacionantes o imágenes históricas. El movimiento del poemario acompaña el fluir sin rumbo y sin proyecto de la “duración” o temporalidad: rastro que se disputan los registros de la aparición y de la desaparición. Destinada a integrar un molde —el poema—, la “duración” avanza “a la deriva” por los episodios, y a la espera de que los contrafuertes poéticos hagan visible su sustancia errante.

Porque para esta voz el nódulo del tiempo es uno solo sin fisuras ni interrupciones, cuando encalla en tal o cual objeto la fluencia sin aspecto se cristaliza, mientras una zona vacía permanece atada a la neutralidad de la duración. En el poemario descuellan las superficies donde cada uno de esos cuerpos, acudiendo desde el fondo afectivo, hace eclosión sobre “tapices”, “regueros” o “diseños”. Desde esta óptica debieran valorarse las enumeraciones, encadenamientos y paralelismos que la voz anuda sobre esas superficies, ya que en ellas demuestra su pericia imaginante. Esta no le envidiaría a ningún maestro de ese arte entregado a la ilación de imágenes que llamamos cine. Como cualquiera de aquellos cineastas, la voz de Olga Orozco practica *raccords*, es decir, continuidades que producen una ilusión de secuencia. El léxico empleado es a menudo elocuente en su ligazón con el modo cinemático. Sobre la cinta del poema “desfilan”, “pasan”, “se despliegan”, hasta “imprim[ir] un diseño secreto¹¹⁷”, cada uno de los cortes o *coupes*, que son tantas perspectivas como “deposita¹¹⁸” la historicidad del Todo. El poema orozquiano aspira a encontrar las huellas de esa incidencia; ahondando vocálicamente en la “relación” pretende reconstruir el aspecto histórico de la potencia o afecto.

La voz de Olga Orozco otorga a la imaginación un rol activo capaz de movilizar los materiales congregados y de asociarlos libérrimamente. Con el solo imperativo de su querencia, la imaginación atraviesa los acontecimientos más distantes, cambia el sentido y altera el orden de los datos.

¹¹⁶ *Ídem*, p. 20.

¹¹⁷ Olga Orozco “Andante en tres tiempos” (v. 11). *La noche a la deriva*. *Op. cit.*, p. 331.

¹¹⁸ “[D]epósitos de visiones adulteradas por pérdidas y olvidos, / todo un desfile irreal que me impide llegar como un telón al final de cada viaje”. “No hay acceso” (v. 12-13). *La noche a la deriva*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 279.

Confunde realidad y deseo en una misma visión sustantiva. Cuando su imagen asciende a la superficie del poema, aparecen temblores, tomas inconclusas, sombras indefinidas que no pertenecen a ningún tiempo, que no pueden ser asignadas a tal o cual espacio. En su ebullición, cada una de estas formas denota una profundidad que no tiene contornos. Por haber ido perdiendo sus rasgos distintivos, han accedido a una hondura donde señorea lo amorfo. Lugar donde todo permanece latente en la inminencia de ser, antes batiendo en una presencia amalgamada que en la inexistencia. Así lo indican los versos que siguen, pertenecientes a “Guardianas nocturnas¹¹⁹” (38 versos heterométricos):

Ahora doblan las sábanas de los insomnios, las fundas del delirio,
lienzos agujereados que dejaron escabullir hasta mi nombre y emerger los murciélagos,
los emisarios del submundo, el nadie siempre a punto de franquear mi lugar.
Van a llenar los huecos con los acusadores frascos de venenos:
tintas fanáticas para los desaciertos, licores para las mutaciones insensatas,
perfumes alucinógenos extraídos de dichas irre recuperables, lluvias del más allá.
Se consultan, vacilan frente al álbum en el que fosforecen todos los retratos.

“Guardianas nocturnas” (v. 14-20)

La escena recuerda la tradición del cine de terror expresionista de Lang o Murnau. En ella aparece de nuevo un recinto con sus objetos cotidianos (“sábanas”, “fundas” v. 14) en el que se hallan emplazados también los elementos necesarios para desatar el *unheimlich* freudiano, la extrañeza ante un espacio familiar que súbitamente se torna ajeno e inhospitalario (“insomnios”, “lienzos agujereados” v. 14-15). El medio real, atado a la experiencia concreta de la voz, se desliza hacia un tiempo originario (“submundo” v. 16) cuyas propiedades toman posesión del ambiente. Las “guardianas” (v. 1), aquellas mensajeras de la fatalidad, han conseguido, al poner en circulación la cinta de la experiencia, atraer la muerte al primer plano (“ahora” v. 14). Han desatado el horror, pues su movimiento retrospectivo, al desencerrar la guarida que protegían, ha hecho legible (“han puesto”, “han plegado” v. 7, 9) sobre cada objeto el deterioro y la degradación consustancial al paso del tiempo (v. 14-17). Han despertado la pulsión y fuera ya del control racional, azuzando el inconsciente, el mismo horror contagia las estancias.

Se notará que el primer plano ya no es una “pose”, aquel momento ideal fuera de la cronología, sino un “corte” lleno de profundidad y de movimiento. Espanta por su violencia afectiva (“fanáticas”, “insensatas” v. 18) la oquedad destapada y perturba precisamente por no tener identidad, siendo pura exterioridad amenazante (“a punto de franquear” v. 17). Los elementos se

¹¹⁹ Olga Orozco. “Guardianas nocturnas”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 327-329.

manifiestan irrigados de una duración que no tiene más límite que la inmensidad del medio. El ensamblaje comunica correspondencias entre los planos (“licores”, “perfumes” v. 18-19), hilvana “relaciones” (v. 16-19) y va contaminando la página de una temporalidad (“vacilan”, “fosforecen” v. 20) y de una espacialidad (“mi lugar”, “más allá” v. 17, 19) que se abre y se dilata hasta “llenar” (v. 18) el soporte.

Además, el encuadre poético no es liso como un *cliché*¹²⁰, sino que su fondo parece no tener fin (“a punto de” v. 16). La perfusión (“van a...” v. 18) intenta colmar las rendijas; no hay modo, se abisma en “agujer[os]” sin medida (v. 15). La indeterminación de los agentes (“emisarios” v. 16) circulando a través de coordenadas vacías (“ahora”, “el nadie” v. 14 y 17) permite que cada una de las poses temporales (“se consultan”, “vacilan”, “fosforecen” v. 20) sea aprehendida como duración (es lo que transmiten las repeticiones sintácticas y fonéticas, una masa coagulada) y a la vez como variación (es lo que formaliza la riqueza enumerativa, la alternancia léxica, la suntuosidad de los detalles). Frente a los ojos tenemos un plano-secuencia (“sábanas”, “fundas”, “lienzos” v. 14-15) proyectando volúmenes sumidos progresivamente en una trama confusa (“insomnios”, “delirios” v. 14) que ocupa todo tiempo y todo espacio, que es la dimensión pura sin valor, la dimensión espiritual. El lugar de “nadie” (v. 17) o de lo otro, esa aparición sin correlato en el mundo objetivo que viene a desplazar la mismidad del sujeto y de los objetos hasta su desaparición por absorción y anegamiento. “El nadie” es la forma de la alteridad, al fin desenmascarada en una horma, circunscrita a una “orografía” por la pasión emotiva: “el nadie” *sustantiva* la ausencia de la medialidad inconsciente que en el primer plano del poema no cesa de anunciar su presencia (v. 16).

c) *Rostró del intervalo*

En ese territorio predomina el *intervalo*. Momentos en los que entre la *acción* (entiéndase el tiempo fluyente) y la *reacción* (entiéndase su parada en un individuo) aparece una falla indisciplinada que no deja ver más que el avance de la neutralidad. El intervalo es su rastro desarticulado, la materia que crepita al fondo, en el foso o la caída de la secuencia temporal. Al aparecer brutalmente en la senda de la imagen-movimiento, acarrea una sustancia que permanece viva porque es tributaria del afecto depositado en ella. Una sustancia que no tiene tiempo, albergada en ese pozo psíquico que no diferencia el afuera ni el adentro.

El ser afectivo se manifiesta dentro de la inmovilidad relativa del poema cuando este último detiene su “movimiento de traslación” y lo transforma en un “movimiento de expresión”, en

¹²⁰ En otro lugar la voz poética declara: “Parecerían espejismos rotos, /recortes de fotografías para orientar a la nostalgia, /pero tienen raíces más profundas que este suelo que se hunde, /...”. Olga Orozco. “Balada de los lugares olvidados” (v. 13-15). *La noche a la deriva*. In *Poesía completa*. Op. cit., p. 293.

síntoma lingüístico. En las letras y palabras del poema efectivamente cobra cuerpo el ser, hasta entonces incorpóreo. Gilles Deleuze llama rostro al espacio en el que el intervalo o movimiento afectivo se sedimenta: “Il n’est pas étonnant que, dans l’image que nous sommes, ce soit le visage, avec son immobilité relative et ses organes récepteurs, qui porte au jour ces mouvements d’expression¹²¹”.

Aquello que da consistencia al movimiento del ser, antes neutral, es un rostro: en él se ahora expresa actual y sintomáticamente la posibilidad óptica. El poema-rostro manifiesta la dinámica del ser virtual, del Todo o Potencia. A causa de la terminología empleada no deberíamos asumir empero que “rostro” refiere únicamente la *facies* humana. Cuando utiliza la palabra *visage*, Deleuze hace válido su uso para cualquier tipo de extensión aumentada o *zoom*:

Le visage est cette plaque nerveuse porte-organes qui a sacrifié l’essentiel de sa mobilité globale, et qui recueille ou exprime à l’air libre toutes sortes de petits mouvements locaux que le reste du corps tient d’ordinaire enfouis. Et chaque fois que nous découvrirons en quelque chose ces deux pôles, surface réfléchissante et micro-mouvements intensifs, nous pourrions dire: cette chose a été traitée comme un visage, elle a été ‘envisagée’¹²².

La superficie-rostro, una vez que ha sido sacrificado “l’essentiel de [la]mobilité globale”, habilita al individuo a encarar el ser; en ella *el tiempo arraiga*. Como en el caso de un poema, toda extensión capaz de capturar y reflejar los “micro-movimientos intensivos” —las “mutaciones insensatas”, las “dichas irrecuperables” (v. 18-19)—, adquiere el estatuto de rostro. Pero no de cualquier manera una forma llega a ser rostro de algo, pues antes requiere del “sacrificio” y de la mutilación formal con vistas a ser disposición y fundamento para lo otro: si las palabras de “Guardianas nocturnas” son “tapi[ces]”, “sábana[s]” o “lienzo[s]” (v. 14-15) ello se debe a que han sido neutralizadas sacrificialmente por la operación poética. Es necesario que las formas claudiquen, que las geometrías desaparezcan y la carne individual se humille para abrir e iluminar la vida confinada a un *centro fundamental*. El rostro, lugar de presentación de la materia viva, solo puede partir de un acto sacrificial.

Dar un rostro a la medialidad inestable, como hace el poema, caracteriza un tipo de gesto: el de la adaptación. En un ensayo que reconstruye la historia del rostro como vector de la moralidad humana, la antropóloga y filósofa Belén Altuna así lo atesta al estimar que en el “cara a cara” con lo otro tiene lugar un encuentro ético. Y ello, en tanto que un rostro, siendo aquello que no puede ser generalizado ni tematizado, interpela a quien lo afronta. Para apoyar su argumentación, Altuna

¹²¹ Gilles Deleuze. *L’image-mouvement*. *Op. cit.*, p. 96.

¹²² *Ídem*, p. 126.

se basa entre otras cosas en una luminosa radiografía lingüística con la que corrobora que “todo lo que tiene que ver con sostener la mirada es juzgado positivamente¹²³”.

La investigación de Altuna hace notar que el español está plagado de expresiones que vinculan rostro y fidelidad: “ir de cara” o “de frente” —signo de sinceridad y honradez—; ir “a cara descubierta” —es decir, sin disimulo, abiertamente y con franqueza—; “dar la cara” —o sea, responder de los propios actos y afrontar las consecuencias —; con esas expresiones el idioma hace palpable que solamente aquello que tiene capacidad para “levantar la vista y devolver la mirada” es digno de consideración por parte del animal humano. Sucedió por cierto igual en el caso de los objetos auráticos; tras el encuentro visual con su superficie, surgía un reclamo punzante, pues que imposible de estabilizar en una idea. Y luego, más tarde, una vez desacralizada la noción del aura, ocurre lo mismo en estas huellas poéticas por las que deambulamos: los poemas de Olga Orozco son espacios que incorporan el rostro de aquello que no lo tiene; en ellos aparece encarada la *facies* inconsciente de la medialidad.

Que únicamente la cara confiera una entidad individual es la razón por la cual, el trabajo de Altuna opone a lo anterior las “fórmulas de des-humanización”, también llamadas por ella “fórmulas de des-individualización”, las cuales, privando de rostro a un individuo para decir su diferencia, lo reducen a una categoría¹²⁴. La antropóloga contraataca esos presupuestos —los mismos que fundamentan el uniformismo racial o étnico— releyendo la obra del filósofo de origen judío Emmanuel Lévinas, cuyo pensamiento emplaza en el rostro la relación esencial del ser humano con lo otro. Para éste, según suscribe Altuna, la voluntad de conocimiento del ser humano “no sería fruto de que el mundo exista, sino [del asombro] de que el otro se halle frente a mí¹²⁵”. Y esta presencia de lo otro ante nosotros, siendo aquello que nos abre a la especie de nuestro absoluto —la otredad que somos—, solo es sensible en el momento en que lo otro adquiere facialidad: “lo que verdaderamente tiene importancia, es originario, es el cara a cara, la relación entre los entes singulares, morales, con rostro¹²⁶”. Ese rostro, por lo demás, hace temblar el principio lógico de la identidad porque su singularidad no se puede reducir a “lo Mismo”, “porque [los rostros] son inconmensurables, inabarcables, *infinitos*¹²⁷”. La desproporción del rostro no puede absorberse, sino que permanece siempre otro.

De ahí que la lógica sacrificial de la *ratio* persiga por todos los medios anular los rostros. Animales, plantas, homínidos, qué más da; los rostros, por ser afectivamente incontrolables, deben

¹²³ Belén Altuna. *Una historia moral del rostro*. Valencia: Pre-Textos, 2010, p. 214.

¹²⁴ *Ídem*, p. 226.

¹²⁵ *Ídem*, p. 253.

¹²⁶ *Ídem*, p. 253.

¹²⁷ *Ídem*, p. 253. Subrayado por la autora.

borrarse. Si sacrificar y victimizar —idealizar— significa precisamente “usurpar el rostro” y abstraer al individuo en una taxonomía, el gesto poético que restituye su rostro a los condenados cuestiona la episteme sacrificial. La ética nace —para Lévinas, para Altuna— con esa necesidad dramatizada por el poema, a saber, la de responder a la llamada de aquel otro que, sin poder ser reducido a lo propio, no obstante se obceca en aparecer ante nosotros: “en el cara a cara”, aduce Altuna, “el rostro del otro se nos presenta como una ‘conmoción’, nos despierta *moralmente* —a nuestro pesar, pues nos incomoda, nos saca de nuestra plácida *mismidad*¹²⁸”.

Compréndase ahora la importancia que tiene dar poéticamente un rostro a los intervalos, esas grietas —víctimas desfiguradas— en donde se mece la medialidad virtual. Si el poema no consiguiera arrostrarlos, por esos agujeros se perdería, sin que nadie se inmutara, una ingente cantidad de vida. Al darles imagen, en cambio, la voz de “Guardianas nocturnas” está obligada a tenerlos en cuenta. Mas, como enseñaba el mito de Orfeo solamente el cuerpo que ha dejado de ser en acto para ser en potencia puede dar rostro a lo que no es él, la pasión informe o Dionisos devorado por los titanes. De ahí que el poema se interne en los senderos atravesados por el aedo cuando quiere, como aquel, dar rostro al ser. El sacrificio corporal que aconsejaba el mito órfico estaba orientado a paralizar los movimientos que ordinariamente ocultaban esa energía óptica a fin de lograr su restablecimiento en un cuerpo más y mejor fundamentado a partir de ella. Suprimiendo la ruinosa individualidad, el tiempo de la fluencia o el *continuum* memorial podía hacer morada y transfigurarse en un individuo que era algo así como su expresión sintomática: en la fachada vacía del cuerpo sacrificado de Orfeo la memoria o potencia se somatizaba. Sujetada en una individuación, la unidad memorial, desgarrada y avejada por el devenir sacrificial, volvía a ser allí enteramente.

3. Montar, desmontar, remontar

El desgarrar de la voz orozquiana nace de su incapacidad para salvaguardar, unos instantes más allá de la tentativa poética, un rostro para las cosas. La comentada infinitud de todo rostro explica que cualquier poema de Olga Orozco, si bien representa un instante la facies de la medialidad, acabe en una interrogación, en un suspenso. Pues el rostro, siendo primero el lugar de las afecciones, es lo que no se puede cerrar en una idea. Esa apertura, no obstante, lacera al individuo humano que, perdida de vista la imagen del sustento, vuelve a bailar sobre una brecha.

De vuelta a nuestro comentario inacabado de “Surgen de las paredes”, la transmutación defectiva del rostro queda señalada en el poema por un cambio estrófico (v. 18):

¹²⁸ *Ídem*, p. 254.

Pero cambian los vientos.
Una mano ignorante desplaza los contornos
o un reguero de alcohol se inflama devorando los paraísos prometidos,
y un rostro es otro rostro,
una ciudad leprosa se aproxima envuelta en los harapos del destierro,
los caminos se cierran con aire de saqueadores de jardines,
los interiores corren los paños tenebrosos de las profanaciones,
cada cielo es un ángel caído en un rincón.

“Surgen de las paredes” (v. 19-26)

Luego de la aparición del rostro, y casi como algo fatal, surge el vértigo de su desaparición (v. 22). El salto tipográfico explicita de qué manera la materia verbal se altera inesperadamente (v. 19) mientras la escritura prosigue su trayectoria de cimentación (v. 20). Fuera de sí por el trabajo enajenante de la palabra (v. 20), la voz poética se descubre a merced de los “vientos” (v. 19) que azotan ese continente extremadamente abierto. A medida que “desplaza” las apariencias (v. 20), explorando a tientas la profundidad del medio, las imágenes se marchitan. Basta un nuevo gesto y aquello que afloraba sin desfallecer llega a su culminación, combustiona (v. 21) y cede el paso. Cada actualización individual se esfuma, cada plano perece (v. 21-23). Sin alcanzar una pose definitiva, aquellos espacios que antes se destacaban dichosos son arrollados por el vértigo de lo transitorio. De manera que la imagen sintomática, con su *aura* fascinante, trae consigo, además de presagios de un rostro, igualmente la locura, la enfermedad o la mutilación (“leprosa”, “saqueadores” v. 23-24).

El poema orozquiano trata de conservar cada experiencia porque todas comparten una misma génesis afectiva. De ahí su transitoriedad, siempre al acecho de nuevas puertas que abrir o de propiedades que conservar. La voz poética intentará mantener esas imágenes que se disgregan, ya que cada una de ellas forma parte irremplazable de una secuencia donde la duración como medida absoluta aparece asequible para la conciencia. Se trataría, entonces, de aportar una consistencia a lo vivido compilando sus vestigios. Ese es el deseo que fustigaría la escritura: arrancar una figura precaria y provisoria al tupido depósito donde se hacían acciones, tiempos y personajes.

La figuración, por conceder más importancia al proceso que a la fijación, aspiraría a condensar el flujo sin aspecto de la duración, a desvelar el elemento invariable entre las metamorfosis. Pues, si cada plano de la realidad es individuante, no es menos cierto que todos ellos están insuflados de un mismo movimiento agónico que conduce el eterno retorno de lo diferente (“se aproxima”, “se cierran”, “corren” v. 23-25). En ese sentido, *La noche a la deriva* propone un recorrido que podríamos denominar *imaginante*, por cuanto incorporaría al universo visible el dinamismo del proceso o la gestación de lo invisible en continua mutación.

Si como en el caso del cuerpo desmembrado de Dionisos, la experiencia se presenta esencialmente en forma de anacronismo, según una dialéctica que pone en relación tiempos y espacios heterogéneos, la voz poética propone un lugar para su ordenamiento. A esa tarea se aplica el *montaje*. A través del montaje y la articulación rítmica de todos los elementos, la imaginación reparadora congrega en una *horma* la dispersión temporal y, con ello, figura la neutralidad de su fluctuación, resistente a la causalidad.

Al intentar comprender la naturaleza del montaje visual, identificamos en su aplicación artística dos momentos sucesivos dentro de una aproximación dinámica del tiempo: el primero es un momento de *desmontaje*; el segundo es un momento de *remontaje*¹²⁹. Dos acciones que implican el doble régimen dialéctico de la imagen: lo “inanimado” que se desmonta; lo “animado” que se articula. Inicialmente, el desmontaje de la imagen permite acceder a una aprensión desordenada del tiempo, sin causalidad ni vectores. Sería esta una experiencia originaria del tiempo como torbellino; de su devenir, abierto a todas las variaciones, se desprenden residuos, vestigios, marcas. A continuación, con la penetración en ese caos informe, aumentaría en la voz el deseo de *ver*, es decir, el anhelo de desvelar un orden y de conocer su mecanismo. Desmontar y remontar son entonces la antesala de una mirada sobre el tiempo.

Si volvemos a “Surgen de las paredes”, podemos reconocer en los versos que siguen el proceso de desmontaje y despedazamiento de la secuencia temporal. Cualquier ente puede desplegar ahí completamente su singularidad, pero encadenado dentro de una enumeración:

Ahora se abren paso inenarrables geometrías,
restos de construcciones inauditas como un apocalipsis,
fragmentos de naufragios erigidos en una Babel de hierro,
enigmas como desiertos blancos a la espera de una palabra que se inscriba.
¿Dónde estaba el castillo?, ¿dónde estaba la bruja?
Es como si hubieran mezclado los mosaicos,
excavado las faltas, multiplicado las equivocaciones.
Y no veo el modelo para encontrar la clave que complete el sentido de mi vida
-acaso una escalera en el vacío, acaso un talismán que se perdió-.

“Surgen de las paredes” (v. 30-38)

“Restos”, “fragmentos”, “enigmas” (v. 31-33) van desgajándose, como piezas de un artefacto desencajado. Cada elemento irrumpe bajo el forcejeo con que se desensambla una herramienta herrumbrosa: violentándose para hallar su lugar dentro del espacio problemático del poema. Un enfrentamiento traumático tiene lugar allí; las formas del pasado, antes subsumidas en el fondo del

¹²⁹ George Didi-Huberman. *Devant le temps*. París: Les éditions de Minuit, 2000, p. 129.

inconsciente, encuentran ahora el presente inmediato (“es” v. 36) para “mezclarse” con él sin distinción posible. “Abrirse paso” (v. 30) quiere decir eso: aceptar la conflagración, el choque, la colisión.

El poema-“mosaic[o]” (v. 35) es una conjunción prismática de relieves y tonalidades dispares y disparatadas. En él, lo visible —del presente inmediato— y lo (im)(pre)decible —del pasado reminiscente— no aparece separado, sino que dialoga al ritmo del verso, balanceándose entre un polo positivo y un polo negativo, mientras la voz poética permanece balbuciendo, sin alcanzar a nombrarlo acertadamente. Y en ese mismo instante, cuando el pasado se presenta como *encausamiento* del presente, la dialéctica de la imagen proyecta su tensión hacia el futuro, pues su anacronismo se acompaña de un deseo de *encauzar* el tiempo (v. 37). La arqueología del pasado así llevada (“¿Dónde estaba el castillo?”, “¿dónde estaba la bruja?” v. 35), no tiene por única aspiración un regreso calmante *in illo tempore*, la nostalgia apaciguadora de un arcaísmo, sino que, como juicio y crítica radical del tiempo histórico, está tendida hacia delante. Oficiando con todos los materiales que este arrastra (Babel, el apocalipsis, la mística v. 31-34); la arqueología poética de Olga Orozco testimonia de una voluntad ardiente de *visión* y de *comprensión* históricas.

Sin embargo, la visión no encontrará en los materiales desenterrados una respuesta satisfactoria que clausure el deseo: ni imagen ideal ni forma incorruptible capaz de silenciar la duda para siempre. En ese sentido, afirmamos que la imagen orozquiana es *crítica* y está amenazada, a cada instante, por su propia consumición. Por ello, deja el horizonte abierto a la intervención subjetiva, que constantemente renueva —desmonta y remonta— el objeto antes de que expire. Pues este se presenta siempre inacabado e imperfecto: una construcción transitoria plena de “faltas” y “equivocaciones” (v. 36). Así se subraya la historicidad de una figuración sumida en la precariedad y en la angustia, en el extravío que se abate sobre el ser humano: “Y no veo el modelo para encontrar la clave que complete el sentido de mi vida” (v. 37).

Y todo eso, a pesar de las continuas referencias idealistas que atraviesan su poesía, de las cuales aparecería en primer lugar, la tradición esotérica. La “clave”, la “escalera”, el “talismán” (v. 37-38) no son símbolos que conformen un sistema dentro del universo poético, sino que, como anacronismos que irrumpen desde el pasado, “desmontan” el tiempo y lo problematizan. El retorno del arcaísmo y la aspiración sagrada en su obra no significan pues una aceptación dogmática; son, al contrario, la oportunidad de establecer una operación dialéctica y de instaurar una doble crítica: crítica del pensamiento arcaico y de su entrega al ideal; crítica de la modernidad, por la pérdida del *aura* y la desacralización. La figuración orozquiana es un proceso de sustitución y reconfiguración de la tradición histórica esencialmente *moderno*. Y ese trabajo, como decimos, se

realiza a través del “montaje” y “desmontaje” de los “lugares comunes” de la Memoria: las imágenes sagradas, el lenguaje ceremonial o los espacios cotidianos son solo algunos de ellos.

Pero para completar las fallas o sellar los intersticios de la historia se requiere de un lugar donde la masa de tiempos se estira y se descompone. Aquí reconocemos la pared, el muro, la superficie blanca de la página. La aparición intempestiva de la imagen introduce *ipso facto* la necesidad de despejar el espacio y de reservar una “geometr[ía]” (v. 30) donde desmontar libremente el curso atropellado de los acontecimientos. La página-pared del poema está imbuida formalmente de la misma dialéctica de montaje y desmontaje. Su edificio es un conjunto de versos entrelazados (heptasílabos, enecasílabos, endecasílabos) que se distienden y se recogen. Su estructura se expande según una dinámica de pliegues que concibe el tiempo como superposición de capas o estratos. Pliegue, repliegue, despliegue; funciones operativas que regulan la duración y la proyectan. El texto-muro es un “tapiz” (v. 6), una “trama entretejida” (v. 12) o un “mosaico” (v. 35) de cuya superficie brotan las imágenes del inconsciente y sobre la cual circulan, proyectadas en sucesión, como en una secuencia cinematográfica.

Ahora bien, esta estrategia espacial incluye una novedad con respecto a la clásica narración que encadena hechos teleológicamente. Porque la proyección orozquiana ha sustituido la imagen-acción, asociada a experiencias históricas reconocibles, por una imagen-tiempo, una imagen que sitúa a la voz poética ante la duración sin aspecto. La imagen del poema presenta una situación de *óptica pura*, en la que se indagan las dimensiones del tiempo. *Ver-abrirse-paso* es un momento visionario, pues al “excavar” (v. 36), desde el presente inmediato de la enunciación, en el fondo del origen, recoge y desentierra, en la virtualidad del pasado donde se hacían sueño, memoria y recuerdo, los sedimentos que conforman una figura nueva: un cuerpo doble, un símbolo bifronte.

La novedad figurativa del “origen” aparece en el artefacto del espacio-problema: un lugar donde las categorías contradictorias del tiempo actual y del tiempo virtual aparecen colisionando mientras su curso se detiene. *Tiempo actual* puesto que el poema toma inicio en el instante inmediato de una verbalización y que su figuración solo puede presentarse, como respuesta, en el presente de su convocatoria: en el *hic et nunc* de una voz. *Tiempo virtual* porque en ese espacio reservado por la demarcación de la deixis, el sujeto poético puede ver cómo el tiempo pasado hace emergencia. Enclavado en la profundidad del *ahora*, detenido en el eje de la señalización lingüística.

El poema orozquiano trenza un montaje lingüístico que detiene la imagen del ser y expresa su movilidad. Ese lugar, marcado por la dispersión, puede ser acercado hasta el primer plano para solazar el deseo, pues la voz quiere encaminarse a su fuente. Y como aparece en estos versos de “Lugar seguro¹³⁰” (44 versos heterométricos), dicho plano es el “ahora” de la enunciación:

¹³⁰ Olga Orozco. “Lugar seguro”. *La noche a la deriva*. In *Poesía completa*. *Op.cit.*, p. 275-276.

¿Y ahora este mismo sol fraguado tan brillante
 como aquel que regresa, incomparable, aureolando a mis muertos?
 Esta casa no tiene raíces ni ataduras,
 y de repente nada,
 anda como sonámbula desde los arenales hasta el borde del mar
 haciendo resonar en cada tumbo su escalofriante risa de guijarros,
 o temblando al rozar algún súbito invierno,
 o susurrando fórmulas incomprensibles contra los maleficios de la luna
 que la traspasan de pronto lado a lado.
 ¿No ves cómo se escurre desgarrando sus flancos entre dos andamiajes fantasmales?
 Tampoco hay cohesión ni certidumbre.

“Lugar seguro” (v. 11-21)

La conjunción “Y” (v. 11) presupone un predicado anterior que emerge con ella y se parapeta ante los ojos. En el *gros plan* del “ahora” (v. 11), en ese centro abrasador, “tan brillante” (v. 11), el deseo no puede dejar de ver su figura hasta la alucinación (v. 11). Figura que reclama (“incomparable” v. 12), que vuelve (“regresa” v. 12) y al tiempo se evapora (“de repente nada” v. 14). La irresistible tentación que suscita es la garantía de su presentación, de su *aura* (“sol”, “aureolando” v. 11-12). Porque el ser tan presto viene como se esfuma (“no tiene raíces ni ataduras” v. 13); compromete el equilibrio y voltea a la voz que está a punto de ceder “en cada tumbo” (v. 16). Aleteando en un tiempo puro, “incomprensible” pues que sin aspecto (v. 18), el ser solicita a la voz (v. 17), se estira zumbón (v. 17-18) y permanece a su lado (v. 18).

Pero al volver esta la cabeza se enajena, trueca sus hábitos o súbitamente se deshace (v. 20). Volátil (v. 21), solo deja de sí la huella de un pasaje. Únicamente por medio del montaje *del y desde* el ahora el vendaval del ser queda retenido en una película: débil, inestable pero capaz de proyectar su estela como una linterna mágica. El poema ofrece un “andamiaj[e]” (v. 20) donde se estira una figura y se modela el ser. Por su disposición sintáctica (las repeticiones, el ritmo heptasilábico, la alternancia); por su distribución gráfica (la longitud del verso); por el entramado fonético (paranomasia y aliteración) y léxico (variaciones de un mismo étimo); el poema da espesura y coagula su trayectoria. En la cercanía del primer plano (“Esta” v. 13) el poema proyecta, en una inmovilidad relativa —“desde...hasta”, “de lado a lado” (v. 15, 19)—, el rastro del ser.

En cada figura poética orozquiana aparece un “ahora” que *se borada*. Como marcador deíctico, ahora es una partícula más dentro del proceso de montaje que sirve para distribuir los tiempos y los espacios. Salvo por una diferencia: *ahora* no está adosado a ninguna acción concreta, no articula una causalidad. *Ahora* deslinda, más bien, un marco fundamental, una “geometría” inmovilizada: un lugar para la visión. Su deixis es un encuadre emotivo propulsado por el *deseo* de ver *más* y de

ver *mejor*. Intervención subjetiva que señala la máxima gradación afectiva, el *shifter-ahora*, para decirlo con Roman Jakobson, es una “fonction symptomale”¹³¹ que responde afectivamente a la lejanía de la potencia aurática. También aquí, en este “lugar” que “seguro” se fisura por contaminación y contacto de lo otro. *Ahora* delimita en nuestro poema el primer plano de la enunciación, plano retenido para visualizar el afecto expresado en un rostro. Gracias a la aproximación que efectúa el primer plano del ahora podemos contemplar todas las variaciones que siguen su curso en el rostro de la medialidad: “Y de repente”, “anda”, “haciendo resonar”, “susurrando” (v. 13-17). Cada una de ellas es la aparición de una temporalidad que, como decíamos, no se traslada, sino que se manifiesta, se hace visible en la imagen-tiempo.

Con el marcador deíctico la impaciencia volitiva hace irrupción sobre el muro para crear una *brecha*; por ella afluye la potencia del lenguaje. “Ahora” indica el brote de la potencia imaginante cuando esta viene a soliviantar con una palabra intercesora las pasiones. En ese orden, Giorgio Agamben previene que “la deixis no muestra simplemente un objeto *innombrado*, sino ante todo la instancia misma del discurso, su tener-lugar”¹³². El primer plano de la deixis tiene pues por tarea delimitar visualmente la aparición de la potencia lingüística a su paso por la voz.

Con esa demarcación, el poema hace imaginable el medio informe —mundo, lenguaje y tradición potenciales— y al hacerlo nos reconforta, pues otorga una plaza, ya sea mínima, para el ser individual en ese gran fresco:

Ordalías inapelables como un tribunal de estrellas,
pruebas con las que alguien se digna concederme un ínfimo lugar en este mundo.

“Lugar seguro” (v. 42-43)

Las huellas lingüísticas del poema, al presentar la pasión o el tiempo puro, conceden “ordalías inapelables” o “pruebas” (v. 42-43) que justifican nuestra existencia, a pesar de la consumición estéril en que nos sume la experiencia. La vida se vuelve evidente y por ello se celebra, se canta. Gracias al *montaje*, facilitado por los marcadores deícticos, cada verso puede dar testimonio de aquello que no puede testimoniar por sí mismo: el afecto, el intervalo, la muerte. Y para ello crea un nuevo lugar que los preserva, un albergue eminentemente lingüístico, hecho de profundidad subjetiva. ¿Y por qué un título como “Lugar seguro”? Quizás porque, pese a todo, el poema ofrece un terreno propicio para admirar el fundamento. Oficiando en medio de la destrucción, el poema

¹³¹ Roman Jakobson, al definir su concepto lingüístico de *shifter* o marcador deíctico, lo califica de “fonction symptomale”. Citado en Georges Didi-Huberman. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. *Op. cit.*, p. 167.

¹³² Giorgio Agamben. *El lenguaje y la muerte*. Valencia: Pre-Textos, 2016. (3ª ed.), p. 50. El subrayado es nuestro.

invita a demorarse y a contemplar cómo perdura su figura. Abriendo su pátina rugosa a la alteridad, preñado de su corriente negativa, el poema orozquiano transparenta la emergencia de un soplo que ha podido, al fin, encarnar.

D. Máquinas y cristales poéticos

Como se colige de lo dicho, la poesía de Olga Orozco sobresale por el dinamismo viviente que encarnan sus figuras, tanto como por la dificultad que engendra a la hora de su visualización ese carácter mudable. Quienquiera que se acerque a sus poemas no dejará de notar, en razón del ritmo caótico que salta sensacionalmente de una pose a otra, el complejísimo enredo de variantes morfológicas que aquellas figuras acogen. No es de extrañar por ello que después de su lectura, y ya sosegado el aliento, uno conciba como tarea imposible el retener mentalmente *algo*. Realícese la prueba; al poner punto y final, la voz enunciativa constatará amargamente con qué velocidad aquello que rozó y creyó ver se hubo desvanecido.

Tan característico contorsionismo sitúa la obra de Olga Orozco dentro de un movimiento que desplazándose a lo largo de la historia no ha dejado de experimentar la lucha por la adecuación: ese movimiento es el barroco. En efecto, el barroco ha sabido utilizar los caprichos ópticos para transmitir la discordia de la conciencia, dividida entre la tentación de lo informe y el riguroso control racional. No obstante, al recurrir al uso de ese rótulo no pretendemos establecer una categorización cronológica. El término “barroco”, al menos desde los estudios fundacionales que en nuestra cultura llevó a cabo Eugenio d’Ors¹³³, señala más bien un devenir que, sobrepasando las delimitaciones temporales, intenta resolver las diferencias entre el sentimiento del ser y sus apariciones formales. En la terminología orsiana, lo barroco, por encima del Barroco histórico, se presentaba como algo supratemporal; como una constante que permitía considerar la renovación de la realidad presente. Esa categoría recibía el nombre de *eón barroco* y actuaba por contraposición al *eón clásico*.

La conceptualización orsiana de lo barroco nos parece digna de señalarse aquí porque, tal y como ha sido puesto de manifiesto por la catedrática de literatura comparada Lois Parkinson Zamora, será reutilizada por algunos escritores latinoamericanos para apuntalar teóricamente la resurgencia barroca en el movimiento neobarroco latinoamericano de mediados del siglo XX. En su clarividente ensayo titulado *La mirada exuberante. Barroco novomundista y literatura latinoamericana*, Parkinson Zamora apunta al escritor cubano Alejo Carpentier como el instigador del traslado orsiano hacia el continente americano. En línea con la operación afectiva reconstituyente del

¹³³ Eugenio D’Ors. *Lo barroco*. Madrid: Tecnos, 2002.

devenir que venimos argumentando en la obra de Olga Orozco, Parkinson Zamora aclara que la manipulación de la terminología orsiana por los autores neobarrocos no tiene por vocación aislar una forma histórica sino, al contrario, reflejar su movilidad “transhistórica”: “Estos escritores y críticos [Lezama Lima, Glissant, Carpentier] empiezan con el Barroco europeo del siglo XVII y luego se alejan de él no para deshistorizarlo sino para transhistorizarlo y de ese modo reclamar su relevancia en Latinoamérica¹³⁴”. Respecto de la transhistorización, Parkinson Zamora añade una nota en su recopilación neobarroca que aclara la versatilidad de ese devenir temporal, puesto que alrededor de la acción controvertida de los propios neobarrocos se insinúan diferentes *niveles* o *segmentos* de apropiación de ese pasado heredado del conquistador:

La década de los años cuarenta fue un momento oportuno para que los escritores latinoamericanos hiciesen una distinción entre el Barroco de la Contrarreforma impuesto por los colonizadores europeos y su propio Barroco de contraconquista. Si durante los años veinte y treinta la recuperación de la literatura española en Latinoamérica había sido impulsada por un intenso intercambio transatlántico bajo las diversas banderas del *avant-garde* de Borges, el gongorismo de Reyes y la lectura surrealista de Eugenio d’Ors por parte de Carpentier, un motivo muy distinto propulsó el Neobarroco de los años cuarenta hasta los setenta: el deseo de metamorfosear el Barroco en un ‘espíritu’ americano *sui generis*¹³⁵.

Con la última zanja histórica de lo barroco evocada por Parkinson Zamora —1940-1970— dialoga la obra de Olga Orozco deseando transformar las estructuras heredadas del pasado —y no solamente del Contrarreformismo—. La utilización de los estilemas barrocos en la obra de Olga Orozco ilumina el trabajo de figuración y da cuenta de una aguda disconformidad entre la realidad y el lenguaje institucionalizado. Por ello, no resulta sorprendente que *Mutaciones de la realidad* aborde con recurrencia los procedimientos barrocos de alteración visual. Como ya hemos dicho, ese libro constata la inadecuación simbólica y marca el punto de partida para la transformación del lenguaje poético en un decir auténtico. Tal *decisión* da inicio a lo que consideramos la segunda etapa de la obra orozquiana, marcada por el compromiso ético.

Puesto que el primer mecanismo de figuración del que dispone el ser humano es el lenguaje, nuestro estudio de la sensibilidad barroca orienta el ejercicio imaginante hacia la crítica lingüística. Para justificar esa elección, nos remitimos a un ensayo de Christine Buci-Gluksman en el que aliando erudición artística y meditación psiconalítica esta se ocupa detalladamente de la estética barroca y de lo que ella denomina su “locura por la visión¹³⁶”. De acuerdo con su tesis, el Barroco

¹³⁴ Lois Parkinson Zamora. *La mirada exuberante. Barroco novomundista y literatura latinoamericana*. Op. cit., p. 150-151.

¹³⁵ *Ídem*, p. 150-151; p. 355. Sobre ello volveremos más adelante.

¹³⁶ Christine Buci-Gluksman. *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*. París: Galilée, 2002.

histórico glorificaría la visión porque establece una continuidad entre la realidad y lo visible, tomando por verdad solamente aquello que puede ser visto: “Être, c’est voir: en cela, l’œil baroque s’installe dès l’origine dans un nouveau partage du visible, qui accorde au regard un *optikon* ontologique, une portée épistémologique et esthétique¹³⁷”.

Dada la importancia otorgada a la vista, el Barroco celebra la omnipotencia de su facultad, capaz de desmembrar y registrar el universo representable. Sin embargo, Glucksman sugiere que la profusión visual intenta ocultar una insuficiencia: la “irreductible ambigüedad” de lo visible que mantiene al espectador atado a su deseo. Debido a la inestabilidad que lo afecta, el ojo barroco se debate entre el placer maravillado ante el ingenio creador y el irreparable dolor por su insuficiencia. En los límites de ambos extremos se escenifica una graduación emotiva que evoluciona acoplada a las fluctuaciones ópticas de la mirada: de un lado la ostentación, el control de las apariencias y los efectos de presencia; del otro, el vacío que asusta a la mirada distraída. El resultado es una visión pulsional que se deleita con las transformaciones formales¹³⁸.

El gusto por los artificios visuales distingue la mirada anamórfica del barroco. La anamorfosis incita a un mirar obsesivo que ausculta las leyes y sus perversiones, otorgando tanta más viveza a una imagen cuanto más profunda es la herida de su desaparición. Para la *psyché* barroca, la relación paradójica que alberga la imagen estructura la mirada alrededor de la pérdida de cualidades fijas y de una “privación constante” que conducen a la aniquilación. Puesto que la forma está sometida a constante evolución, el arte barroco se asienta en una “teoría de los efectos sensibles” y en una “filosofía de maneras y modalidades de ser¹³⁹” que plantea el quiasmo entre la estasis formal y la variabilidad de lo real. De esa brecha, justamente, emerge la “locura” barroca. La excitación ante la ingente riqueza de los artefactos y diseños traduce el último intento por resolver la diferencia. Detrás de tantas operaciones de perspectiva, de articulaciones y forcejeos retóricos, la visión barroca sospecha la falta de fundamento:

D’un côté, une philosophie du continu, du jaillissement expressif du voir, des forces, des formes, une ordonnance théâtralisée. Mais, à côté de ce perspectivisme entre-expressif de la surabondance et de l’affirmation de [l’Être], il est encore un tout autre perspectivisme optique, [où] le rien –*il niente*–, le néant –*la nada*–, affleurent partout et secrètent la profusion des formes et leur peu de réalité¹⁴⁰.

¹³⁷ *Ídem*, p. 92.

¹³⁸ *Ídem*, p. 94.

¹³⁹ *Ídem*, p. 119.

¹⁴⁰ *Ídem*, p. 123.

La “afirmación del ser”, gradiente del patetismo barroco, sobrepasa y destruye los límites formales condenando a la muerte la brillante novedad. Ni siquiera la agudeza de ingenio, divertida en inventar nuevos conceptos, puede contener su ritmo desarticulante. En opinión de Glucksman, el agónico mirar barroco que cree ver más allá de las formas su consumación, coincide con la crisis de la mimesis y del idealismo platónico: “Ce recours au rien —cet art du rien— coïncide avec la crise des modèles ‘mimétiques’ du savoir et des énoncés d’origine platonicienne¹⁴¹”.

Así pues, la fragmentación del significante metafísico da carta de naturaleza al nihilismo barroco. Curiosamente, la mirada barroca de Olga Orozco acapara su obra en el momento en que con más urgencia se hace sentir la necesaria transformación del lenguaje. Con su reinterpretación de los moldes y prácticas barrocas la poeta se inserta en una corriente que, prolongándose a lo largo del tiempo, aflora en los momentos en que con más intensidad se aplica la razón sistematizadora. En efecto, la relectura orozquiana de lo barroco —su neobarroquismo— pretende superar los significantes caducos y sustituirlos por una palabra donde aliente el ser. En ese sentido, los poemas de la voz orozquiana son, como ya venimos apuntando, empresas de reparación que recuperan, mediante ajuste *legible-visible*, espacios replegados o prohibidos. Principal interés de este estudio es ilustrar el nítido avance en la cura —en su doble valor de mejoría individual y de atención al medio— gracias al trabajo sobre el material envilecido.

Entre esos ámbitos antes impracticables tiene un rol protagónico la aparición del inconsciente dionisiaco. La exploración sintomática del malestar y su inserción en formalizaciones donde puede dominarse baliza el proceso de subjetivación con que la voz de Orozco persigue integrar el exceso de la medialidad. La economía visual que ella practica nos advierte entonces de un esfuerzo riguroso aplicado en contener y dirigir, como antes hiciera el Barroco histórico en sus pliegues, las infirmitades que prorrumpan cuando la unidad del significante, maniatada antes por un orden totalitario, comienza a desgatarse por la acción incipiente de un enunciador. Tamaño proceso de información haría de la obra de Olga Orozco una empresa infinita donde continuamente se modelizan pliegues y repliegues. Si en opinión de Gilles Deleuze el Barroco histórico había inventado “l’œuvre ou l’opération infinies”, el poema barroquizante de Orozco podría concebirse, en la misma línea, como una configuración en la que “l’accord parfait de la scission, ou la résolution de la tension, se fait par la distribution¹⁴²”. Los parecidos procedurales entre la voz de Orozco y el Barroco histórico, no obstante, se detienen en el punto ético de la fundamentación; mientras la primera se ocupa de oficiar un sentido iluminando el vacío de la metafísica, el Barroco, por su parte, desarrolló hasta el extremo la formalización para ocultar ese vacío. “Le splendide moment où l’on

¹⁴¹ *Ídem*, p. 123.

¹⁴² Gilles Deleuze. *Le pli. Leibniz et le baroque*. *Op. cit.*, p. 48.

maintient *Quelque chose* plutôt que rien et où l'on répond à la misère du monde par un excès de principes, une hybris de principes¹⁴³”, así distingue Deleuze al Barroco histórico.

Después de esta larga introducción, en los siguientes subcapítulos estudiaremos el gesto de formalización orozquiano para ver de qué modo consigue aplacar la tendencia desagregante del devenir. En un primer momento, exploraremos algunos ejemplos poéticos bajo la lupa de lo que denominaremos “maquinaciones”. Después, y ya para concluir, asociaremos el trabajo de creación formal a los procesos de cristalización de la materia.

1. Acoplamientos maquinísticos

El desenmascaramiento de la metafísica del signo deja al desnudo la naturaleza del lenguaje como *maquinación* subjetivante —en el sentido en que sujeta o atrapa la realidad—. El Barroco histórico, devenir que desplegaba la revolución mecanicista, abundó en esa visión formalista del lenguaje con construcciones técnicas que ponían de relieve la cimentación ficticia del mundo. Sin cuestionar el principio rector de un orden en ebullición, el Barroco, fascinado por las trampas y los artificios, se atareaba no obstante en imaginar alternativas formales capaces de dar cobijo al caprichoso cambio. La voz de Olga Orozco recurre asimismo a la imagen de las maquinarias, pero esta vez se erige, quién sabe si por fortuna o bajo condena, en directora indiscutida de la institución de lo real.

En páginas precedentes dábamos cuenta de “Operación nocturna”, poema de *Mutaciones de la realidad* que aborda directamente la cuestión de la instauración de la realidad mediante la escenificación de un ambiente eminentemente mecanizado. En los poemarios posteriores, la palabra “maquinaria” regresará recurrentemente, junto a vocablos como “diseño”, “manera” o “maniobra”, para insistir en las habilidades técnicas de una voz que reconfigura sus modelos —sus criaturas, sus trampas— al antojo de sus humores. *La noche a la deriva*, obra que prolonga la remodelación de la “maquinaria” simbólica de las *Mutaciones de la realidad* ahondando en el afecto, también recurre con fruición al término. En el poema “Con el humo que no vuelve¹⁴⁴” (68 versos heterométricos, ocho estrofas) la “maquinaria” (v. 60) se incluye dentro de una serie léxica que resignifica el tópico barroco del *teatrum mundi*:

Engendros de aquelarres incubados en las cocinas subterráneas,
alimañas surgidas del “sueño de la razón” en insomnes bestiarios,
sabandijas fraguadas en el reverso de todas las tentaciones de los santos,

¹⁴³ *Ídem*, p. 92. Subrayado por el autor.

¹⁴⁴ Olga Orozco. “Con el humo que no vuelve”. *La noche a la deriva*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 289-292.

probaron mis resortes hasta las últimas alertas del acosado yo,
hasta el chirrido de los engranajes que fijan las protectoras apariencias
solamente aquí, solamente hasta ahora,
en esta incomprensible maquinaria del mundo.

“Con el humo que no vuelve” (v. 54-60)

En el citado extracto el aparataje empleado para estabilizar el mundo exterior —“resortes” (v. 57), “engranajes” (v. 58)— comienza a descoyuntarse por la acción disruptiva de la sintomatología que se presenta, como habrá de comprobarse, a la par que transcurre el “sueño de la razón” (v. 55). Ficción como cualquier otra, mas predominante, el sueño de la razón, por tratar de imponer un corsé inamovible y no estar ajustado a la vertiginosa asamblea que brota desde abajo, produce monstruos: “engendros de aquelarres” (v. 54), “insomnes bestiaros” (v. 55), “sabandijas” (v. 56); en ellos el afecto, desbordando la máscara racionalista, se desparrama patológicamente.

Esos monstruos difícilmente se contienen con las herramientas a disposición. Poniendo a prueba la maquinación estipulada, haciendo “chirri[ar]” sus “engranajes” (v. 58), dan idea de una falsa *concepción*: aquella demasiado reductora, demasiado esquemática, del dominio racional. Lo que provoca el afecto, al poner sintomáticamente en entredicho la canónica operación, es el aparecer de un mundo que, en su complejidad deviniente y autogeneradora, es una maquinación “incomprensible” (v. 60). “Incomprensible” quiere decir aquí, etimológicamente, “imposible de atrapar entre las manos”, “inasible completamente”. Sobre quién pudiera ser el conceptor de una maquinaria tan bien rodada como aquella que se enciende con la aparición del mundo, otro poema del mismo libro titulado “Andante en tres tiempos”¹⁴⁵ avanza algunas pistas:

Más borroso que un velo tramado por la lluvia sobre los ojos de la lejanía,
confuso como un fardo,
errante como un médano indeciso en la tierra de nadie,
sin rasgos, sin consistencia, sin asas ni molduras,
así era tu porvenir visto desde las instantáneas rendijas del pasado.
Sin embargo hay un taller que fragua sin cesar tu muestrario de máscaras.

“Andante en tres tiempos” (v. 1-5)

Mientras el poema recorre musicalmente la fragmentación epocal —los tres tiempos del pasado, del presente y del futuro—, salvaguardado existe un único “taller” anónimo donde se fabrican todas las consumiciones (v. 5). De ese lugar común provienen las emanaciones que sostienen los sucesivos *escenarios* temporales:

¹⁴⁵ Olga Orozco. “Andante en tres tiempos”. *La noche a la deriva*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 319-322.

Entre todos imprimen un diseño secreto en las alfombras por donde pasarás,
muelen tus alimentos de mañana en el mortero de lo desconocido
y elaboran en rígidos lienzos los ropajes para tu absolución o tu condena.

“Andante en tres tiempos” (v. 10-12)

A raíz de la lectura del fragmento, el lector tal vez se pregunte por qué arrogamos entonces a la voz de Olga Orozco el calificativo de creadora. ¿Acaso no surge todo a partir de la medialidad neutral? Simplemente porque la maquinación consiste en formalizar ese material que, forjado en otro sitio y disuelto en la corriente, debe no obstante ensamblarse para que algo así como un medio pueda aparecer. La originalidad del artefacto regulador, lejos de remitir entonces a una esencia, radica en la immanencia de un uso; saber disponer el ingente material encontrado, hacer que la máquina circule y entrevere las piezas, eso es precisamente crear, pues para el ser humano no cabe elegir los componentes —el mundo, el lenguaje y la tradición le son dados de antemano— sino simplemente distribuirlos a su *modo*. Crear medialidad, gesto que nosotros le reconocemos a la maquinación orozquiana, es ya una manera, personalísima, de acoplar esas cosas que están sobre el escenario cuando nosotros llegamos a él: el mundo *es* el acoplamiento de las cosas, las cosas en su acoplarse

Pensamos el poema como un acoplamiento maquinístico de elementos a partir de la conceptualización teórica que Deleuze y Guattari hacen del término “machine” en el ensayo *Mille plateaux*¹⁴⁶. El término “maquinarias”, tan cargado de historicidad discursiva, no puede por menos que recordarnos *inconscientemente* ese libro en donde se concibe la realidad como una sucesión de “agancements machiniques”. La conjunción de las partes provocada por los acoplamientos mecánicos permite reconstituir la “máquina abstracta” —el mundo, el lenguaje, la tradición—, fondo comunitario que acoge los elementos. Este solamente es perceptible cuando las partes entran en constelación en la estructura de la máquina individual. De tal suerte que, podemos decir, la voz maquinadora crea mundo o habitación cuando ensambla en su producto mecánico las formas desemparejadas por la corrosión temporal. Vayamos a un ejemplo para comprobarlo:

Apresúrate, atrapa el petirrojo que huye, la escarcha que se disuelve en el jardín.
Somételos con un ademán tan rápido que se asemeje a la quietud
a esa trampa del tiempo solapado que se desdobra en antes y en después.

“Andante en tres tiempos” (v. 29-31)

¹⁴⁶ G. Deleuze y F. Guattari. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. París: Les éditions de Minuit, 1980, p. 90-138. Subrayado por los autores.

El lenguaje poético de “Andante en tres tiempos” es un entramado maquinístico que “atrapa” y “somete” (v. 29-30) el material bruto del medio mientras trata de darle forma. Para que no pasen en balde, para que no desaparezcan en su destinarse hacia la muerte, la maquinaria del poema “[a]quie[ta]” (v. 30) las palabras y las cosas que arrastra el devenir. Y porque el “andante”, movimiento musical moderadamente lento¹⁴⁷, otorga a cada miembro su verdadera plaza en esa geometría maquinada por la voz, la cronotopía —o la dimensión para la maquinación— hace presentación. La maquinación temporal que distribuye los artículos proyecta de repente el teatro vital, la mundanidad o máquina abstracta.

En las fundiciones del poema todos los materiales son propicios para la creación. De otra manera, ¿adónde irían a parar “los petirrojos” de la tradición? ¿adónde esa “escarcha” tan mal parada en la modernidad poética? Se nos permitirá aquí insistir en las acusaciones de retoricismo que ha podido sufrir la poesía de Olga Orozco. Imaginando equivocadamente que su voz no fuese consciente del peso histórico que una palabra como “escarcha” puede comportar, esas apreciaciones pasan por alto la labor de restitución y de ensanchamiento de lo decible-vivable que practica la voz en sus maquinaciones poéticas, las cuales están ajustadas a la realidad del ser. Porque lo que verdaderamente importa aquí es la “rápidez del ademán” (v. 30) que ajusta las partes para completar el producto, el objeto-poema. Cuando ese gesto, por cierto, no alcanza a moverse con una velocidad equiparable al *ritmo de producción* con el que funciona el taller del caos, el resultado redundante en una insatisfacción, sustantivo cuya etimología —del lat. *satis* y *facere*— indica un hacer insuficiente. Así aparecerá en otro lugar en el que se dan cita las maquinarias creadoras, un poema titulado “El retoque final¹⁴⁸” (36 versos heterométricos), perteneciente a *En el revés del cielo*:

Construcciones en vilo,
sostenidas apenas por el temblor de un beso en la memoria,
por esas vibraciones con que vuelve un adiós;
cárceles de la dicha, cárceles insensatas que el mismo Piranesi envidiaría.
Basta un soplo de arena, un encuentro de lazos desatados,
una palabra fría como la lija y la sospecha,
y esa urdimbre de lámpara y vapor se desmorona con un crujido de alas,
se disuelve como templo de miel, como pirámide de nieve.
Dulzuras para moscas, ruinas para el enjambre de la profanación.

“El retoque final” (v. 16-24)

¹⁴⁷ DRAE

¹⁴⁸ Olga Orozco. “El retoque final”. *En el revés del cielo*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 374-375.

Los versos enganchan porciones sin obliterar las minúsculas variaciones moleculares; mientras, “temblor[es]”, “vibraciones” o “soplo[s]” mantienen “en vilo” esta mecanización o sistematización particular que encadena los elementos en una progresión rizomática (v. 16-19). A pesar del meditado trabajo de “encarcelamiento” (v. 19) o contención formal en unos límites —eso es una maquinación—, “basta” con que la voz se encienda —con que el tiempo atraviese la glotis— para que todo el concienzudo edificio se tambalee.

El movimiento oscilante de la enunciación-mecanización describe un vaivén entre “la dicha” y la insensatez” (v. 19). En la perspectiva de la voz-mecánica será dichosa aquella composición que haga coincidir adecuadamente las fracciones del medio; en tanto que insensata será aquella en la que tales fracciones no alcancen el acoplamiento. Si esto último llegase a suceder —y en la maquinación vocálica ambas cosas se dan juntas—, la voz incurre en el más profundo de los padecimientos. Por eso, al sentir la punzada del desequilibrio asomar de nuevo, la voz desea con ahínco “romper” su inservible modelo (v. 27), pues este ya no se adecúa al impulso afectivo que agobia a la maquinadora:

Querías incendiar los fantasiosos depósitos de ayer,
romper las maquinarias con que fraguó el recuerdo las trampas para hoy,
el inútil y pérfido disfraz para mañana.

“El retoque final” (v. 25-27)

“Fantasiosos depósitos”, “trampas”, “inútil[es] y pérfido[s] disfra[ces]” (v. 25-27) son formas expresivas que el devenir, tras pausarse en ellas, pronto hubo de corroer y vaciar. Y en medio de esas disensiones, suciéndose como el pulso o el latido, los acompasados trabajos de la voz: romper y fraguar, armar y dismantelar, elevar para luego trizar; porque así lo exige una razón poderosa: la afectividad o la potencia del medio, la máquina abstracta.

Después de los ejemplos convocados, concluiremos este subcapítulo diciendo que la maquinación orozquiana, emparentada con su antepasada barroca, está programada para combatir la característica principal del medio sobre el que incide, a saber, la mutabilidad. En vistas a conseguir ese objetivo están diseñados todos los resortes de la máquina poética: el ritmo, el metro, la sintaxis o la espacialización versal. Pues dado que el medio abstracto tiende naturalmente a perderse en su combustión afectiva, la maquinación, especializada en identificar esas combustiones o formas históricas, se orienta a su preservación y mantenimiento. Y cuando la máquina está bien engrasada de veras funciona: el poema reengancha y maqueta, mientras el medio discurre, cada uno de sus apéndices o extensiones formales: las poleas, los tornos, los anillos; las balanzas y palancas, las guías y bobinas. Así, por agregación estructurante, en la maquinación del poema se suelda la herrumbre

de la historicidad. La cronotopía, en tanto que modelo prototípico por imaginar, adquiere en el poema una imagen, un esbozo individual.

2. Cristalización

La difracción temporal de la materia afectiva en una maquinación poética intenta arreglar vocálicamente la diferencia entre la progresión informe de la carnalidad y la manifestación de la forma, distancia esta suprimible e impensable para el idealismo hilemórfico. El pensamiento de la *idea* y de la totalidad —en su devenir actual, el tecnocapitalismo— solo se inquiere de las identidades, no de los procesos, por eso denomina “nada” a esa distancia neutral que transita de lo abierto a lo cerrado: el fondo —de la naturaleza, de la tradición— en la episteme racional no tiene rango de ser.

Para aplacar la escisión del hilemorfismo, las maquinaciones poéticas de Olga Orozco ponen en juego *traslaciones*, esto es, movimientos de rotación por los cuales el fondo ocultado emerge en la superficie apropiado y reparado. Levantada en armas contra la modalidad ética del racionalismo, la poesía de Olga Orozco da morada en su empresa de profanación y reconstitución a todas aquellas emanaciones del ser que por imperceptibles o inclasificables fueron interdictas de habitación entre nosotros.

Esa diferencia que el poema debe trasladar y mecanizar se expresa inmejorablemente en los siguientes versos pertenecientes a “El revés de la trama” en los que la voz recurre al tópico barroco del *mundus in gutta* cuando intenta describir su talla “incomensurable” (v. 12):

Casi todo mi ser es invisible;
Plegado en una brizna
Sumergido hasta el limo en la inconmensurable pequeñez.
La mole de San Pedro brillando en el agujero de la cerradura;
Bizancio en una lágrima.

“El revés de la trama” (v. 10-14)

Según sostiene la voz, el ente llamado Olga Orozco no manifiesta más que una ínfima parte de su verdadero ser vocálico; el resto, todo aquello que no queda recogido en la estasis perceptiva, sabe encogerse y disminuirse en grado sumo: hasta la concentración de la “inconmensurable pequeñez” (v. 12), ese retraimiento incalculable que es *quantum* energético y pura posibilidad —explosiva— de

devenir¹⁴⁹. La maquinación del poema pretende precisamente exteriorizar, mediante los cauces que propone su mecanismo, el ser “invisible” (v. 10) de la voz —o la voz invisible del ser—. En ese *continuum* comunican por cierto medio e individuo, máquina abstracta y perspectiva individual.

Llevada por ese propósito, la voz maquinadora se contrae en una visión carnal y se encarama en esos versos a los “pl[iegues]” y “sumer[siones]” (v. 11-12) de lo que intrincado y sin diferenciar aguarda ser proferido. Mas la voz no es primero proferimiento; la voz es antes silencio que se enreda con lo otro. En el “limo” (v. 12) no hay visión ni palabra, solamente atención a lo que llega para ser visto. Ver y proferir, visión y lenguaje, son ya *la densificación de lo silencioso* de la voz que incipiente encarna en la máquina poética. De esa manera, mirada desde el otro lado de la trama, la liberación y deflagración atómica del fondo dionisiaco da cumplimiento al presagio tutelar de una realidad mutante y reproduce un proceso morfogenético que calcifica en el discurso del poemario. En lo que sigue, observaremos ese devenir como un *desarrollo cristalizante*.

a) *Calcificar el afecto*

Para informar al lector de la solución cristalina que solidifica en la poesía de Olga Orozco, tomaremos como punto de partida el valor declarativo precipitado en el último verso de la estrofa anterior: “Bizancio en una lágrima” (v. 9). Como muy bien se habrá podido apreciar, la secuencia versal (v. 1-9) habilita una comprensión metapoética de la que por cierto buena parte de los comentarios académicos saldría mal parada. En esos versos, refutando cualquier identidad apariencial, la voz de Olga Orozco se retrata como inclasificable, un agujero que ásperamente intenta dar sentido y cierre formal al volumen monumental del ser y de su tradición; su verdadera potencia, según ella, habría pasado desapercibida —“sumergida”— a la luz de la crítica. ¿Supo alguno de esos críticos atareados en anotar herencias y filiaciones “desplegar” el ser de la voz de Olga Orozco? ¿Y cómo, pues ese ser es esencialmente aquello que escapa al comentario lógico? Imagínese el lector en qué espacios —confusos, indómitos— debiera inmersionar el crítico que tuviese a bien sanar esa injusticia.

Interesados en restituir la vertiginosa potencia ontogenética —y por lo tanto ontolingüística— que contiene el heptasílabo, nos gustaría hacer parada en el pensamiento de Gilbert Simondon, ya que aquel fue el primero en servirse de la observación de los desarrollos de la cristalización para

¹⁴⁹ Aunque la estratificación histórica de la expresión “Bizancio en una lágrima” sea imposible de restituir, no podemos dejar de relacionarla con una alusión al *Ulysses* de James Joyce (“All the world in a nutshell”) que a su vez hacía secretamente eco a una cita de *Hamlet*: “O God, I could be bounded in a nut shell and count myself a king of infinite space, were it not that I have bad dreams”. José María Valverde traduce como sigue: “Oh Dios, podría encerrarme en una cáscara de nuez y considerarme rey del espacio infinito, si no fuera porque tengo malos sueños”. William Shakespeare. *Hamlet/ Macbeth*. Introducción, traducción y notas de José María Valverde. Barcelona: Planeta, 1989.

conceptualizar el proceso de información. De acuerdo con su juicio, un cristal —una “lágrima” diamantina— expresa nítidamente la morfogénesis del ser cumpliéndose a través de una *operación transductiva*. En el pensamiento de Simondon, la transductividad coincide con el afecto —el síntoma, la subjetividad son afecciones— y se concibe como la fuerza formalizadora que se imprime en dominios de metaestabilidad (desde la ruina o los fragmentos) y hace progresar su individuación (hasta la forma-poema, para nosotros).

El cristal es el objeto en el que aparece con mayor claridad la historicidad de la transductividad —esto es, el despliegue del ser—, por cuanto su individuación progresa por la iteración de una agregación de capas ordenadas (pensemos en las temporalidades de la tradición) y en número indefinido. Así, sostiene Simondon que un cristal proporciona la imagen más simple de la operación transductiva porque “cada capa molecular ya constituida sirve de base estructurante a la capa que se está formando”. El resultado es una estructura reticular amplificante —el cristal— que muestra el carácter de la operación transductiva como “una individuación en progreso”¹⁵⁰.

Después de asomarnos a las palabras del filósofo, nosotros decimos que el poema de Olga Orozco es un cristal porque en él aparece la progresiva individuación del ser —del mundo, de la voz y de la tradición— a través de la historicidad; consignada y estabilizada —imaginada— en capas o estratos entreverados en una “estructura reticular amplificante” llamada poema: San Pedro, el arte bizantino: Bizancio en Roma, Roma en Bizancio; Roma y Bizancio en Argentina. Insistimos, la importancia aquí recae sobre la relación, no sobre los términos. El enunciador no hace más que activar los suyos condicionado por su particular situación de enunciación; de modo que, en verdad, el cristal-poema no será jamás el mismo. En ese sentido, del enunciador podríamos decir, con Simondon, que él está situado en el centro del ser y que de él parte la operación de transducción. Como poder “estructurante y funcionalizante”, la voz enunciativa es parte carnal del devenir pre-individual del ser y discurre junto a él en “múltiples direcciones” con la ambición de registrar la (in)abarcable temporalidad de su in-formación. Este último cristaliza progresivamente en el centro prismático que profiere la voz: el poema.

Ya lo vimos en “Surgen de las paredes”. En aquel poema las “ciudades”, “calles” y “aposentos” evocados eran espacios contaminados por la memoria individual adosada a una geometría que se convierte en campo figurativo (v. 14-16). A medida que iban sumiéndose en las profundidades originarias de la anamnesis, esos lugares perdían sus características concretas. ¿Dónde situar cada instante dentro de tal encabalgamiento?, ¿a qué accidente vincular las situaciones que *ahí* se arrojaban? Imposible diferenciar y detener los tiempos; la voz se hallaba comprometida en un proceso *visionario* en el que la experiencia visual cristalizaba en múltiples caras, representando todas

¹⁵⁰ Gilbert Simondon. *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. *Op. cit.*, p. 21.

las dimensiones del tiempo. Por tal razón, “Surgen de las paredes” era un *cristal temporal*, caleidoscopio que proyecta el pasado que llega, el presente que se abre, y el futuro que se transforma.

De grabado y solidificación cristalina de la individuación habla el poema “Brillos, soplos, rumores” (23 versos heterométricos) cuyo título heptasilábico circunscribe (im)precisamente el paradero del que voz y ser —ser de la voz y voz del ser— provienen. Ese lugar describe una vez más el punto, antes sagrado y ahora profanado por la voz, de la emanación del ser y del lenguaje:

Es exigua esta luz.
Apenas si dibuja escenas inconstantes hechizadas por el fulgor de la corriente
o pájaros prisioneros en un ténpano inmóvil.
Todo lo que se va entre dos golpes de ola, como cambiar los ojos;
todo lo que se queda como estatua de sal en su visión insomne.
Esta luz es de paso y es mortal.
Nada que me descifre qué puede ser entonces
esta intención de brillo que llega sin un cuerpo donde poder estar,
este soplo a través de una brecha más honda que un anillo vacío
o este rumor de frondas que traspasan la noche de lado a lado.

“Brillos, soplos, rumores” (v. 1-10)

En consonancia con lo que sugería nuestra apropiación de la teoría agambeniana, en “Brillos, soplos, rumores” la *Stimmung* emerge como una vocación congregante que apela a la escucha y al desciframiento por parte de la voz humana. En el aparato fonético del animal hablante, que no se tiene y falta su decir, se recoge precisamente la llamada de la *Stimmung*; con ella la voz colma su inminente vocalización. De la mano de la *Stimmung*, la voz viene a rebalsar una posibilidad esencial —“qué puede ser” (v. 7)— que asoma reclamando una distribución: el valor temporal contenido en el adverbio demostrativo “entonces” (v. 7) resalta su ocasionalidad¹⁵¹.

En la llegada de la *Stimmung* se imprime el balbuceo ecológico del poema o la venida desordenada de la morada que trata de sopesarse con una palabra que la cristalice. El poema, retomando de nuevo el tópico del *fiat lux*, equipara la venida del ser a la manifestación de una luz que, por “exigua” (v. 1), contrasta con la omnipotencia divina. Sin parangón con la luz reveladora de dios, la potencia in-formadora del ser de la modernidad sería “exigua” porque, ya sin la garantía metafísica de aquel, es una luz “de paso y es mortal” (v. 6). Por fragmentario y por transitorio —por subjetivo—, el

¹⁵¹ En el *DRAE* queda especificada la adaptabilidad cronológica de la palabra “entonces” que, a diferencia de otros adverbios que sitúan nítidamente la acción verbal, basa su determinación temporal en la realización misma de la acción. “Entonces” no está calibrado para indicar sino en la medida en que una acción se despliega; de ahí que, según el *DRAE* “entonces” signifique “en ese tiempo, momento u ocasión” en el que se lleva a cabo y se completa una facticidad. “Entonces”, afirmamos nosotros, no es otra cosa que la temporalidad esencial del (p)acto de habla.

presente en que esta luz —el ser que se autoilumina— se arroja, hace de ella una luz destinada al apagamiento; como tal, siempre a punto de cesar, su potencia pena en la tarea de modelar(se) y se mantiene en la “inconstancia” (v. 2). Dada su cortedad y la posibilidad de su cese, la luz desplegada por el poema no alcanza a medirse con aquel “fulgor de la corriente” que ella misma intenta desvelar y al cual solo consigue arrancar algunas “escenas” o “pájaros prisioneros” (v. 2).

Si bien el “fulgor” posee una energía lumínica superior, por sí mismo no puede imaginar escena alguna, pues que él es apertura primera de lo dionisiaco y, por ende, desmesura in-operante hasta la llegada de la decisión: la “luz” debe transformar el clamor de lo *fulgurante* —venida informe— en *visión*. Los brillos, soplos y rumores proceden del movimiento de esa corriente, a la que pertenecen por igual todos los miembros del “escenario” —llámese mundo— aclarado por la luz: los virtuales —“todo lo que se va” (v. 4)— y los actuales —“todo lo que se queda” (v. 5)—. La condición de emergencia de unos y otros depende simplemente de un *instante visual* que compromete al espectador. Basta con “cambiar de ojos” o con albergar “una visión insomne” para que la realidad de una imagen se modifique, pasando de hecho de la virtualidad de su indefinición a la positividad de su actualización. El estatuto de una imagen viene determinado por la cuestión de su *visibilidad*, inseparable del momento ético de la apropiación: será visible aquello que ha sido *adecuadamente* sometido al poder de la luz (del habla individual). Así mirado, la *Stimmung* anuncia el fondo reservado del mundo, del lenguaje y de la tradición que, desde el *aquí* tambaleante de la enunciación, se entiende extraña y furtivamente como un *alogon* formal: “intención de brillo” (v. 8), “rumor de frondas” (v. 10), silencioso murmullo de lo hondo aún sin eco-nomizar.

Regresando al motivo que nos ha traído hasta aquí, diremos que el espacio en el que se hace posible la visibilidad del fulgor matricial es el cristal del poema. Todo lo que el poema rescata como señal antes de la articulación —brillos, soplos y rumores— queda registrado en el texto poético, “témpano inmóvil” (v. 3) en el que caben, petrificados, los diferentes devenires informantes. Ahora bien, quien llevado por la presencia del adjetivo “inmóvil” estuviese decidido a corroborar una falta de vitalidad se equivocaría, pues la inmovilidad es solamente un instante del poema, su posición de reposo. Porque el cristal, modelo de lo permanente, espera en su detenimiento una e-moción que lo ilumine: basta el brillo, el soplo o el rumor lanzado por el enunciador para que el inmóvil cristal poético se encienda. Leyendo atentamente el final de este poema, escuchamos la llegada de la voz de Olga Orozco, quien “acud[e]” (v. 22), sin sujetarse y ab-suelta en lo propio de su ser, al centro del cristal para alumbrarlo con su luz, “exigua” pero cierta:

¿No soy acaso un brillo, un soplo y un rumor también indescifrables,
allá, donde acudo con mi carne intangible y mis disueltos pies

a una densa reunión de desaparecidos?

“Brillos, soplos, rumores” (v. 21-23)

“Intangible [su] carne” y “disueltos [sus] pies”, esta voz se sumerge “allá” en las profundidades transubjetivas del poema, lugar donde la identidad desaparece para alentar la vida en el “témpano inmóvil” (v. 22-23). La voz de “Brillos, soplos, rumores” incursiona a través de las facetas reticulares del cristal para admirar, circulando dentro de él, el paso del ser. Su vocalización introduce vida rítmicamente al soplar en el cristal y permite superar las contradicciones que mantienen al ser, antes de su verbalización, en una inmovilidad relativa semejante a la espera: el ser aguarda entretanto la convocatoria —etimológicamente, “llamar a reunirse”— para su aparición.

Al entrar en un poema, la voz individual pone en movimiento la sustancia óptica inmovilizada en él. Y al experimentar, con su propio transitar vocálico por el poema, ese ser alojado entre las geometrías y galerías del cristal, la voz individual resuelve también el problema de su propia naturaleza discontinua e “indescifrable” (v. 21), en tanto que ella misma, afecto soplado también en el vidrio, aparece sujeta —se incorpora y deviene un sujeto— en los pliegues de la intrincada relación cristalizada en el objeto poético.

Con el fin de aportar un soporte lógico a nuestras apreciaciones, retornamos una vez más al pensamiento de Gilbert Simondon, deteniéndonos en una de sus conceptualizaciones más importantes, a saber, la homeostasis formal. Tal y como es entendida por Simondon, la homeostasis define

el principio de cohesión que liga a través de una actividad de comunicación dominios entre los cuales existe una disparidad. El desarrollo podría entonces aparecer como las sucesivas invenciones de funciones y de estructuras que resuelven, etapa por etapa, la problemática interna transportada como un mensaje por el individuo. Estas individuaciones sucesivas, o individuaciones parciales que se podrían llamar etapas de amplificación, contienen significaciones que hacen que cada etapa del ser se presente como la solución de los estados anteriores¹⁵².

La condición del viviente, de “paso y mortal” (v. 6) para la voz orozquiense, es para Simondon un problema cuya resolución solo se encuentra en la “actividad de comunicación” que pone en relación los diferentes dominios de disparidad. La homeostasis es una facultad reordenadora que el ser porta en sí mismo y que permite su acceso a nuevas fases de individuación con el fin de resolver las tensiones anteriores. Una vez lograda cierta adecuación, no obstante, las

¹⁵² Gilbert Simondon. *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. *Op. cit.*, p. 256.

contradicciones previas del ser no se borran; el individuo, advierte Simondon, las acarrea como si fueran “un mensaje” que “transportase” codificado genéticamente el recorrido de las problemáticas internas. De esa manera, en la forma cristalina —poema individual, poema del individuo— se formalizan todas las tensiones y resoluciones precedentes, las cuales son por lo demás constitutivas del proceso individuante.

Así por ejemplo el encabalgamiento cronotópico que incorpora “El revés de la trama” entre diferentes discursos: el poema abraza, pongamos por caso, un enunciado sagrado-arquitectónico en “San Pedro del Vaticano”, uno místico en “el agujero de la cerradura” y uno biológico en “el limo”. Pues bien, esas formas o individuos históricos son el eslabón visible de todas las tensiones que la cristalización nombrada “El revés de la trama” re-suelve, interconectando las piezas en un sistema donde su aparente incompatibilidad puede remontarse.

Por otro lado, teniendo en cuenta que el ser presenta un estado de tensión permanente o una metaestabilidad, esas disparidades no quedan anuladas, sino que se reabsorben en un nuevo equilibrio (que a su vez quedará registrado y superado):

[Las] resoluciones sucesivas y fraccionadas de la problemática interna no pueden ser presentadas como un aniquilamiento de las tensiones del ser. La individuación que resuelve es la que conserva las tensiones en el equilibrio de metaestabilidad en lugar de anularlas en el equilibrio de estabilidad. La individuación vuelve compatibles las tensiones pero no las relaja; descubre un sistema de estructuras y de funciones en el interior del cual las tensiones son compatibles. El equilibrio del viviente es un equilibrio de metaestabilidad¹⁵³.

Simondon, al igual que la voz orozquiana, concibe que el equilibrio solo puede ser pasajero e incapaz por ello de adquirir una estabilidad completa; al igual que en el poema citado el equilibrio está en el pensamiento de Simondon marcado por la “inconstancia”.

De vuelta al texto “Brillos, soplos, rumores” debemos pensar su naturaleza “inmóvil” como un aparente estado de metaestabilidad todavía silencioso que incurre en una amplificación reparadora con el aliento de la voz. En efecto, al atravesar diversas etapas la voz integra significaciones que se presentan como las soluciones de estados anteriores. La voz encarna la facultad homeostática del ser que a través de “resoluciones fraccionadas y sucesivas” —verso a verso, remontando los desafíos formales— permite resolver sus tensiones en un nuevo equilibrio metaestable. Sin el soplo vivo de una voz tal desarrollo sería imposible, pues es la energía afectiva y aérea de la voz lo que traslada el ser de un dominio a otro.

¹⁵³ Gilbert Simondon. *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. *Op. cit.*, p. 256.

La labor de resolución de conflictos, que también podríamos denominar *camino de perfección* o *vía unitiva*, describe una travesía por las distintas apariciones del ser en el que se inscribe la historicidad individual. Esa marcha, ciertamente, es la tradición. Es evidente: para una comprensión completa del proceso de individuación no podemos dejar de plantearnos la cuestión de la tradición contenida en el poema como un camino de reordenamiento y resignificación de las etapas en contradicción, hasta alcanzar el equilibrio metaestable. La tradición es una *problematización temporal* resuelta en la voz¹⁵⁴.

La inmovilidad relativa de “Brillos, soplos, rumores” da fe de la construcción temporal que acostumbra la voz de Olga Orozco, por cuanto esta, dialéctica, comporta siempre un viaje de ida y vuelta por el que la *previsibilidad de una tradición decadente* se transforma al cabo de *un nuevo soplo* en *posibilidad de una tradición viviente*. Como puede sospecharse, tal desarrollo se fundamenta en una concepción emotiva del tiempo —transductiva, en lenguaje simondiano— que permite, mediante ese sentimiento pático de la archiunidad carnal del que ya hemos hablado, ilaciones temporales que revivifican la carne sufriente de lo escindido. Por restauración afectiva, aquello que ha sido desterrado, caducado o dilapidado por la tradición (el soplo neumático al que hace referencia el poema es un ejemplo) se introduce en nuevos acoplamientos resolutivos de la problemática disgregación óptica.

b) *Cristales oníricos*

De la renovación y el cuidado de la medialidad insuflado por la voz hace su temática un cristal poético nombrado “Traslación del sueño¹⁵⁵” (31 versos heterométricos). La acción recogida por ese título sugiere el movimiento de traslado del ser afectivo hacia su cristalización en una imagen. Tal cosa se consigue poniendo en juego la facultad imaginante. Porque antes de ser imaginado el ser no es más que ensoñación inmaterial, la voz que quiera forjar su aparición debe completar fantasmáticamente la escritura de un poema. Escapando a su creadora, “Traslación del sueño” se convierte además en el lugar de rotación de la operación, ya que siguiendo el tópico calderoniano

¹⁵⁴ Esto ha sido perfectamente comprendido por el profesor Hervé Le Corre en un artículo del que ya hicimos mención. A pesar de que su comentario crítico se destine al análisis del poemario *Desde Lejos*, en esa obra inaugural Le Corre intuye *in nuce* el ritmo ontogenético de la poesía orozquiana, la cual da forma en cada mecanismo-poema a lo que Le Corre denomina “inefabilidad de la esencia del tiempo” o “ser-en-el-tiempo”. Ese trabajo de la voz, en la lectura que ofrece Le Corre, tiene por supuesto un anclaje en la tradición (poética) y “antes que remitir a marcos preestablecidos (de tipo generacional o tipificadores), debe llevar a diálogos múltiples”. Hervé Le Corre. “La temporalidad del sujeto orozquiano en *Desde Lejos* (1946)”. *Op. cit.*, p. 258-259. Ampliando la perspicaz observación de Le Corre, nosotros no obstante añadiremos un inciso a su análisis: ¿por qué permanecer en el ámbito literario, y más precisamente, en el legado hispánico? Si bien entendemos que la brevedad de su artículo impide al crítico extenderse en el establecimiento de constelaciones relacionales, nosotros rechazamos la nociva costumbre de relegar la problematización de la transmisión a los nombres señeros de *una disciplina*, *una cultura* o *un área geográfica*.

¹⁵⁵ Olga Orozco. “Traslación del sueño”. *Mutaciones de la realidad*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 235-236.

de la vida como sueño la soñadora se confunde allí con lo soñado, “trasladándose” desde la posición de sujeto a la de objeto de la formalización y viceversa:

Venían a buscarme,
ellos,
los emisarios de la ciudad que grazna en las tinieblas
y acecha con los ojos encendidos las fisuras del alma.
Venían en sus altos carruajes enlutados desde el fondo del viaje,
más fatales que un túnel, que ayer o que la noche,
y huí como durmiendo por la cabellera del sueño en el jardín.

“Traslación del sueño” (v. 1-7)

Los primeros versos “se trasladan” al ambiente luctuoso de los poemas de Emily Dickinson o de César Vallejo cuando descubren a la voz poética perseguida por unos “emisarios” fúnebres. A pesar de no poder identificarlos cabalmente, la voz poética tiene perfecta noticia de “ellos” (v. 2), pues íntima y secretamente los conoce. La voz intuye de dónde provienen y sabe que pertenecen a una topología concreta, aun cuando las dimensiones de esa tenebrosa “ciudad” (v. 3) se capten más como clamoroso sonido —“grazna” (v. 3)— que como tierra pisada alguna vez.

Los emisarios acuden desde un silencio que repentinamente *se abre a voces*. Y lejos de ser espectadores pasivos ante la presencia de la otra voz —la de Olga Orozco—, esos seres, familiares, se aproximan a ella y la tientan con sus asechanzas. Los emisarios tienen facultad para seducirla porque acceden a su raíz, porque penetran en su “alma” (v. 4). La raíz y el alma de la voz —su absoluto— son aquella “fisura” por donde se internan los “emisarios” (v. 4). Con ellos, la voz comparte compasivamente la desgarradura. Y el dolor que en aquella brecha se ilumina, dada su insoportable pujanza, impele a la palabra. La venida de los emisarios —lo retraído— ha conminado a la voz a pronunciarse, por eso ha comenzado la cristalización de su poema. La tenebrosa voz del medio requiere a la voz humana para que ser trasladada hacia el presente, instituida.

La escritura del poema aparece entonces como una “huida” (v. 7). Ante la presentación del “fondo” (v. 5) alejado la voz decide huir: el discurso poético dibuja la senda de sus pasos en fuga. El poema significa una huida porque “traslada” la vida excesiva y desgarradoramente física hacia la imagen fantasmática. En el fantasma de lo imaginario, la voz emplaza por cierto su “jardín” (v. 7): el laberinto en el que pretende encerrar al monstruo, la construcción para su apaciguamiento¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Haciendo caso del *Diccionario de símbolos* confeccionado por el poeta Juan Eduardo Cirlot, concluimos que el jardín es ante todo una imagen de la capacidad constitutiva del ser humano frente a las embestidas de la exterioridad. En su correspondiente entrada del *Diccionario*, Cirlot consigna: “El jardín es el ámbito en el que la naturaleza aparece sometida, ordenada, seleccionada, cercada. Por esto constituye un símbolo de la conciencia frente a la selva (inconsciente), como la isla ante el océano. Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*, *Op. cit.*”

El jardín poético calma los ardores porque en sus corredores el ser de la voz no se disemina de manera lineal e irreplicable, sino que su traslado está presidido, al modo de la composición musical, por el signo de la “recurrencia”. La recurrencia regula la diversidad fenomenal en la que se despliega el exceso de posibilidades del ser cuando desde su retiro amorfo vuelve bajo diversas formas, difractado melódicamente a través del tiempo. Así es como el jardín poético domina el regreso de la archi-unidad dionisiaca, amaestrando el exceso dentro de contornos amplificantes “avec ses époques, ses moments et ses instants¹⁵⁷”. El ajardinamiento del ser —su “traslación” a la forma— distingue la aplicación de una *economía de la recurrencia* destinada al ordenamiento histórico de la carne afectiva del ser.

Por eso no es de extrañar que “Traslación del sueño” ponga en escena un ahondamiento *dramático* de la voz modelizadora en las pulsaciones de la carnalidad amorfa. La voz cae engullida —como Alicia del otro lado del espejo¹⁵⁸— y es “filtr[ada]” (v. 8) por la seducción del originario material imaginante:

Me devoró la tierra,
me filtró entre sus napas,
me asestó en sus urdumbres lo mismo que un puñal en las ávidas aguas.
Yo era como una estatua, pálida entre las pálidas raíces,
incrustada en un bloque de mansedumbre ciega,
y no entendía el trueno secreto, ni los bulbos,
ni la respiración inmensa,
ni aquellos organismos afanosos como un hervor de insectos en el panal de la penumbra.

“Traslación del sueño” (v. 8-15)

Presa de sus propios usos poéticos, la voz es *asimilada*. Desconociendo quizás que aquel jardín que embellecía con delectación técnica habría un día de devorarla, la voz ha sido ahora absorbida por el medio en el que arraiga y enrama. Pues que en él se incrustan, como ser viviente y natural, sus raíces (v. 11), la voz puede decir que es ya parte de esa vorágine sensual y residual.

Entretanto, el jardín-poema, lugar de la integración ilimitada, se colma de participantes —“bulbos” (v. 13), “organismos afanosos” (v. 15)— que lo regulan con gestos periódicos a menudo imperceptibles, y en los cuales se anuda la silenciosa alianza: el jardín es una “respiración inmensa” (v. 14) que va trabajando con su rumor la forma desde del interior, “como un hervor de insectos en el panal de la penumbra” (v. 15). En ese ecosistema, cada ente acude en busca de una plaza

¹⁵⁷ Barbara Stiegler. *Nietzsche et la critique de la chair*. Op. cit., p. 172.

¹⁵⁸ Lewis Carroll. *De l'autre côté du miroir*. París: Gallimard, 1990.

apropiada; mas ninguno persevera aisladamente, pues todos convergen en las discontinuidades que entreteje la carne dispuesta.

Y como la punzada de un “puñal” (v. 10) tiene por efecto generar ondas o remolinos al caer sobre “las ávidas aguas”, así también la voz individual, al ser “asestada” en el tejido relacionante o en las “urdimbres” (v. 10) del poema desencadena nuevas resonancias en el medio. Dado que el poema es una imagen a escala reducida del jardín de la medialidad, la voz que allí se ensarta ha de causar, por el mero hecho de ocupar un espacio singular, corrimientos en todo el terreno. Porque la voz llega a un espacio sobresaturado, y como tal ese espacio no tiene lugar libre para ella. De modo que todos los individuos que caben allí —en el medio tradicional— van a verse alterados por el gesto vocálico que trata de hacerse un hueco propio.

He aquí alguna muestra de los deslizamientos que desata la voz de Olga Orozco al cobrarse una plaza en el jardín. Pese a no distinguirse unos de otros rectamentente, pues en el jardín todo está concentrado, entre los individuos que lo riegan y miman anónimamente, el lector que azuze la vista quizás podrá discernir —a la altura del verso 15— la voz de Rainer María Rilke, aquella que parangonaba la vocalización de la esencia del mundo y del lenguaje —cometido del poeta— al quehacer laborioso con el que la abeja se demora en el panal: “Somos las abejas de lo invisible. Libamos desesperadamente la miel de lo visible para acumularla en la gran colmena de oro de lo Invisible”. Claro que el reconocimiento del lector inmediatamente se verá entorpecido por la intromisión de otra voz insigne que allá por los mismos derroteros históricos dijo:

Anoche cuando dormía
soñé, ¡bendita ilusión!,
que una colmena tenía
dentro de mi corazón;
y las doradas abejas
iban fabricando en él,
con las amarguras viejas,
blanca cera y dulce miel¹⁵⁹.

La serenidad melancólica con la que voces como las de Rilke y Machado miraban la naturaleza parece degradarse aquí no obstante con la aparición “[f]ervor[osa]” del inconsciente (v. 15). Y el modo en el que una voz se abre paso en el jardín es precisamente ese: la llegada de la voz de Olga Orozco resuena en todo el jardín porque su presencia modifica con nuevas resoluciones el mensaje desactualizado de las anteriores.

¹⁵⁹ Antonio Machado. “Anoche cuando dormía...”. *Soledades. Galerías. Otros poemas.* (1907) In *Poesía*. Barcelona: Seix Barral, 1983.

Tal sobrecarga de habitantes, amontonados unos sobre los otros sin discreción alguna, es la razón por la cual entrar en el espesor del jardín crea de suyo desasosiego. En aquel ente que priorice preservar su identidad, el jardín solo puede despertar temor. Ya que entre *eros* y *thanatos*, las diferentes capas del ser conviven “devor[adas]”, “filtr[adas]” y “urdi[das]” (v. 8-10) antes de toda individuación. Aunque el jardín —la carnalidad— sea una tierra (v. 8) de acogida, su primer recibimiento, por cuanto se ensaña con la identidad, es inhospitalario. Tan es así que la voz, que todavía no tiene su sitio cuando llega, ha de levantar su habitación entre tembladerales. Inicialmente, la voz de Olga Orozco no es más que un elemento indiscriminado y asiste expectante al espectáculo de su acaparamiento por lo otro. Durante ese periodo de depuración y asociación —enumerativo, amplificante—, su identidad se lava; al tiempo que destapa la nuda “raí[z]” del abierto jardín: lo impersonal (v. 11).

En su acudir hacia la llamada de aquello que acoge las manifestaciones individuales —léase máscara o “estatua” (v. 11)— la voz conoce el apagamiento. Cuando penetra en la penumbra caótica del medio, en efecto, “pali[dece]” y deviene transparencia “incrustada” en la informidad (v. 12). Pues en la “mansedumbre ciega” del medio afectivo reina el no saber silencioso. Y hundiéndose en ese “bloque” (v. 12), la voz, trozo desprendido o cascote, está de regreso a la respiración inmensa del ser. Por tal motivo no “entiende” (v. 13), puesto que ella es masa compactada con lo otro —todavía impenetrable—; y su relación, inalcanzable para el conocimiento salvo que intervenga una modulación iluminante.

El lenguaje imaginante será la luz que la voz arroje en dirección de la transparencia innominada; con su palabra, plantada en lo transubjetivo, la voz liberará un espacio para el desvelamiento de los secretos pobladores. De ahí que aquellos por cierto la idolatren, pues siendo ella lo que los pobladores del medio palidecido no son —un animal que posee el lenguaje—; la voz puede poetizar —ajardinar— el caos en el que aquellos se desenvuelven:

A veces los espíritus menudos me llamaban “la reina” o “la extranjera”.
 A veces me confundían con un trozo de paisaje cautivo,
 o una nube atrapada,
 o una constelación oculta en la memoria de la idolatría.
 No tenía otro cielo que un reverso de ausencias entre remotas ruedas,
 y ningún despertar,
 como no fueran unos pasos insomnes sobre el escalofrío de la hierba.
 ¿Velaban todavía mis perseguidores sus inútiles armas?
 ¿Y para quién entonces esta inerme victoria,
 el precario trofeo invulnerable, sin porvenir y sin sentido?

“Traslación del sueño” (v. 16-25)

Siguiendo las infinitas “traslaciones” de lo *común* que lleva a cabo este poema, la voz — *tradicionalmente*, la desgarradura donde atenaza la débil condición de lo humano— ha sido transformada repentinamente en un ídolo poderoso y se hace llamar “reina” o “extranjera” (v. 16). Homologada por sus adoradores a una serie de individuaciones incorpóreas (“paisaje”, “nube”, “constelación”), la voz yace “cautiva”, “atrapada” y “oculta” en los recodos del cristal poético. Y los “espíritus” (v. 16) —“menudos”, pues todavía sin apariencia— la celebran; primero, como reina, dado que tiene potestad sobre esos dominios: su potencia es el lenguaje que allí rige; después, como extranjera, en tanto que por no pertenecer enteramente a lo dionisiaco —la voz está separada de la mundanidad por la brecha del habla— se halla *esencialmente* trasladada. Con un pie en lo hondo y otro en la superficie, la voz es una escisión.

c) *Flores vitriadas*

Ahora tendrán que surgir a ese fin palabras, cual flores.

Friedrich Hölderlin. *Pan y vino*.

Pero nosotros nos demoramos,
ay, ciframos nuestra gloria en florecer y traicionados,
penetramos en el meollo tardío de nuestro fruto final.

Rainer M. Rilke. *Elegías de Duino*.

Por el agujero vocálico brotan las flores que engalanan el jardín: si el olor de la flor-Rilke, de la flor-Machado o de la flor-Dickinson puede disfrutarse, ello se debe a que una voz humana se ha hundido en el sueño y lo ha trasladado, a través de su brecha, hacia el presente.

Ahora bien, la diferencia trasladada —entre el pasado convocado y el presente enunciativo, por ejemplo— no se borra en la voz, sino que ella es el lugar en el que se hace más notable, ya que como mediadora entre dos vertientes espacio-temporales, la voz, a la vez que posibilita la continuidad, hace notorio el accidente. Así también su producto, ese cristal poético, va aglutinando, de magulladura en magulladura, las fases históricas del ser —Rilke, Machado, Dickinson— hasta manifestar toda la secuencia temporal: el medio tradicional en sí. Partido y fisurado, pero junto, se tiene por demás el medio cronotópico en el poema.

Cuando Deleuze se ocupó de continuar el camino abierto por Gilbert Simondon y se acomodó la noción de “cristal temporal” destinándola al análisis fílmico en su ensayo *L'image-temps*, pensó en la visualización de la potencia afectiva el rasgo distintivo de la imagen como tiempo cristalizado. La tipificación que hacía Deleuze de esa imagen reservaba una plaza protagonista a la virtualidad mortal, pues su argumentación sugería que las amplificaciones reticulares de los cristales temporales

registraban la naturaleza ambivalente del ser. Lo propio de la imagen cristal, para Deleuze, era dar a ver el *carácter difractante* del devenir, dialectalizado en un ente. En el cristal, las dos imágenes en las que se desdobra el tiempo se confrontan: una, la que saldrá triunfante y conocerá la actualización presente; otra, aquella que caerá en el pasado y en el olvido:

Ce qui constitue l'image-cristal, c'est l'opération la plus fondamentale du temps: puisque le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps, il faut que le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé, qui diffèrent l'un de l'autre en nature, ou, ce qui revient au même, dédouble le présent en deux directions hétérogènes, dont l'une s'élance vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé¹⁶⁰.

La esencia temporal del ser se espacializa en dos direcciones heterogéneas que podríamos identificar con lo vivo —aquello que se hace presente— y lo muerto —aquello que desaparece en el pasado. La *imagen-cristal* que quisiera aprehender como tal esa duración necesitaría pues observar su *crisis*: los momentos de ruptura en los que la homogeneidad de la cronotopía literalmente *se parte*. Ver el tiempo consiste en esa paradigmática *fisión* del *continuum* que la imagen-cristal rearma para su contemplación. Ya que en la *diferencia emparejada* de aquello que se relega y aquello que se actualiza, el ser del tiempo o el tiempo del ser como escisión cobra forma: “Il faut que le temps se scinde en même temps qu'il se pose ou se déroule: il se scinde en deux jets dissymétriques dont l'un fait passer tout le présent, et dont l'autre conserve tout le passé. Le temps consiste dans cette scission, et c'est elle, c'est lui qu'on voit dans le cristal¹⁶¹”.

El *tiempo puro* como tal es la mezcla de lo que se retira a la virtualidad y de lo que permanece. La imagen-cristal, *gema* o *miniatura* de ese tiempo total, tensiona ambas polaridades en un centro único donde aparece la naturaleza del ser como generación. Lugar raigal del nacimiento y de la explosión, el cristal se detiene en ese instante y hace de su coagulación lacrimosa un *punto indiscernible*: “L'image-cristal est bien le point d'indiscernabilité des deux images distinctes, l'actuelle et la virtuelle, tandis que ce qu'on voit dans le cristal est le temps en personne, un peu de temps à l'état pur, la distinction même entre les deux images qui n'en finit pas de se reconstituer¹⁶²”.

El *cristal temporal* es un artefacto bifacial y su complejidad estructural reside en esa doble proyección. La coalescencia de las dos temporalidades en el artefacto-cristal puede prolongarse a través de accidentes insertos en un circuito y generar series o espirales en las que cada imagen actual se acompaña de su doble virtual. No importa; más que hasta dónde vayan esas series en la imagen-

¹⁶⁰ Gilles Deleuze. *L'image-temps*. *Op. cit.*, p. 108.

¹⁶¹ *Ídem*, p. 108. Subrayado por el autor.

¹⁶² *Ídem*, p. 109.

cristal o si producen ampliaciones de más o menos componentes, lo que importa verdaderamente es que todas las series del cristal reenvían a ese *punto de indiscernibilidad*. El *círculo mínimo* de la espiral, el lugar en donde todas esas series encuentran su engarce afectivo, es la *injerencia* de la imagen actual y de la imagen virtual en *el sitio de la emergencia*: brecha que deslinda la apertura óptica en una historia visible y en una prehistoria invisible. De manera que sentencia Deleuze “l’image-cristal a beau avoir beaucoup d’éléments distincts, son irréductibilité consiste dans l’unité d’une image actuelle et de ‘son’ image virtuelle¹⁶³”.

De vuelta a “Traslación del sueño”, cuando abandonamos a la voz de Olga Orozco esta se hallaba inmersa precisamente en ese punto de indiscernibilidad. Desde el jardín o crisálida que aquella había creado, nosotros veíamos el “bloque” transubjetivo elidirse en diferentes perspectivas. Efectivamente, del rehecho jardín poético brotaban las flores como tantas efusiones históricas: inteligibles unas, otras abismadas¹⁶⁴, cada voz daba cuenta en su nombre del aspecto material del jardín tradicional, un recinto que por lo demás no tendría ninguna imagen, de no haber sido porque la voz de Olga Orozco dio en trasladarla, cristalizando así su ensoñación. Al resultado de ese proceso que da título a nuestro poema —la traslación o metáfora poética del ser—, remiten los últimos versos del mismo:

Yo quería morir a plena muerte,
con un sol que se apaga y un cielo que se desliza o que se alcanza.
Trataba de ascender por la frágil nostalgia de las flores
remontando las lluvias palmo a palmo.
Pero estaba engarzada por los siglos en un espejo inmóvil:
el jardín me soñaba.

“Traslación del sueño” (v. 26-31)

El fragmento reproducido dialogaría con un intertexto rilkeano que pertenece a la “Octava Elegía” de las *Elegías de Duino*, en donde la voz de Rilke declara: “Pero nosotros no tenemos nunca delante, ni un solo día, el espacio puro, en donde las flores se abren infinitamente¹⁶⁵”. Con el sintagma nominal de “espacio puro”, Rilke otorga nombre —instituye un destinatario— a la medialidad y designa el lugar del ser. En la obra de Rilke, ese espacio se llama también *Weltinnenraum* o espacio interior del mundo. La voz de Rilke juzga que el ser humano vive distanciado de la *Weltinnenraum* porque está mediatizado por un lenguaje inadaptado, el de la lógica, que hace de él un espectador,

¹⁶³ *Ídem*, p. 105.

¹⁶⁴ Otra referencia silenciada en el jardín es la palabra bíblica de *Corintios* 1:15 contenida en el verso 24 de nuestro poema: “¿Dónde está, oh muerte, tu aguijón? ¿Dónde, oh sepulcro, tu victoria?”.

¹⁶⁵ Rainer Maria Rilke. *Antología poética*. Madrid: Austral, 1999, p. 229.

ya siempre alejado del hogar y en “despedida” de la casa del ser. La nominación, según se afirma en la “Octava Elegía”, distancia y olvida lo propio en la mediación, porque inserta formas individuales entre la voz y el mundo; así divide, arranca y desarticula lo que es propiamente apertura infinita. La posición del ser humano, “de espaldas” y en “actitud de aquel que se marcha” se contraponen entonces a la del animal, pues que aquel, por no poseer el lenguaje, carece de perspectiva y de destino¹⁶⁶. Mientras que el lenguaje instituye la destinación de un ser-para-la-muerte, el animal, sin tener voz ni desgarradura, pertenece al “infinito” de lo “inabarcable¹⁶⁷”. Ni “enfrentado” al mundo ni “adelantado”, el animal, “ve con todos sus ojos” lo que el lenguaje humano, por su parte, trata de acotar y abarcar¹⁶⁸.

Cuando la voz de Olga Orozco afirma querer “morir a plena muerte” (v. 26) no hace sino certificar su voluntad de penetrar en ese dominio puro de la simultaneidad del ser en donde vive el animal; allí, como escribía Rilke a su traductor polaco, Witold Hulewicz, las dos vertientes del ser se confunden: “La mort est la face de la vie détournée de nous, non éclairée par nous: nous devons essayer de réaliser la plus grande conscience de notre existence, qui est chez elle dans les deux domaines illimités¹⁶⁹”. El ser, en la misiva rilkeana, no comprende únicamente el espacio que se prolonga entre el nacimiento y el cesamiento de las funciones vitales; el ser abarca igualmente la virtualidad que lo acompaña, por la que se actualiza y hacia la cual está destinado.

Cumplir la totalidad del ser y del acabamiento individual¹⁷⁰, tal es el deseo de la voz de “Traslación del sueño”. Por esa razón, se interna en el jardín y deja, en términos rilkeanos, de “dar la espalda” y de “despedirse” del mundo. Girando sobre sí misma, trasladándose hacia la

¹⁶⁶ *Ídem*, p. 229-231.

¹⁶⁷ En carta a un lector ruso que le había consultado sobre el sentido de *das Offene* —lo abierto— Rilke alega que “el grado de conciencia del animal lo sitúa en el mundo sin que deba enfrentarse a él en cada instante”. “El animal, prosigue, está en el mundo; nosotros estamos ante él [*vor ihm*] debido al propio giro [*Wendung*] y a la intensificación [*Steigerung*] que ha desarrollado nuestra conciencia”. Citado en José Manuel Cuesta Abad y Amador Vega. *La Novena Elegía. Lo decible y lo indecible en Rilke. Op. cit.*, p. 197.

¹⁶⁸ La diferencia entre animalidad y humanidad establecida por Rilke sirve de piedra de toque a Giorgio Agamben para desarrollar una ontología de lo humano basada en la articulación (de la voz). Lo que distancia, en efecto, al ser humano del animal, tiene que ver con la falta de relación que preside el medio de este último: “El estatuto ontológico del medio animal puede ser definido así: está *offen* (abierto) pero no *offenbar* (desvelado, literalmente abrible). El ente, para el animal, está abierto pero no es accesible; es decir, está abierto en una inaccesibilidad y una opacidad, o sea, de algún modo, en una no-relación. Esta apertura sin desvelamiento define la pobreza de mundo del animal con respecto a la formación de mundo que caracteriza lo humano”. Giorgio Agamben. *Lo abierto. El hombre y el animal. Op. cit.*, p. 72. De esta divergencia se desprenderá, como iremos viendo, la soberanía ética que Agamben hace reposar en la voz y que se entiende como libertad y obligación de fundamentación.

¹⁶⁹ Citado en Philippe Jaccottet. *Rilke*. París: Seuil, 1970, p. 156.

¹⁷⁰ En *Los cuadernos*, Malte hace referencia a esa adecuación para la muerte que estaba alojada y habitaba el ser del animal humano de manera innata: “Antes, se sabía —o, quizá, solamente se sospechaba— que cada cual contenía su muerte, como el fruto su semilla. Los niños tenían una pequeña; los adultos, una grande. Las mujeres la llevaban en su seno, los hombres en su pecho. Uno tenía su muerte, y esta conciencia daba una dignidad singular, un silencioso orgullo”. Rainer Maria Rilke. *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 12.

eventualidad de su muerte, la voz retorna la mirada y “remonta” (v. 31), hacia atrás, las individuaciones de la continuidad carnal para acercar la fuente del devenir temporal.

Ese gesto de regreso de la voz, cuando navega las diferentes iteraciones de la carnalidad, termina por producir algo. El resultado es un “espejo inmóvil” en el que ella misma se contempla y dentro del cual ha quedado “engarzada” (v. 30). El poema-cristal calcifica el discurrir de la voz en el seno de la medialidad: convertida en jardín, la espesura tradicional puede admirarse al trasluz del vidrio. Y es que la voz que quiera cuidar el jardín ha de atender a sus flores más deterioradas, pues estas dicen el verdadero estado del jardín. En el epígrafe de *Pan y vino* que elegimos como preludio a estas páginas, la voz de Hölderlin comparaba a la palabra poética con flores. Unas y otras, flores y palabras, manifestaban individual e históricamente lo sagrado del ser. Desde ese verso y ese poema, cruciales para entender toda la obra orozquiana, se comprende en toda su complejidad el gesto que pretende “ascender por la frágil nostalgia de las flores” o “palmo a palmo” a través de la “lluvia” (v. 30-31). Característica de la poesía ecológica de Olga Orozco, esa retroacción significa recomponer y restaurar la totalidad del ser mediante la salvación de sus individuaciones históricas. Al “ascender” por tales etapas, perfeccionando las escalas de su ser, la voz poética alcanza lo propio, a saber, una vez más, *la bendidura o el abismo que ella es*.

Pero no solo de la tradición como tal da noticia el poema, sino que también informa al lector de la verdadera voz de Olga Orozco. Véase que a partir de ese momento en el que la construcción del jardín ha sido culminada (v. 31), esa voz pasa a formar parte del jardín ella también. ¿Qué significa exactamente que el jardín “s[ueñe]” a la voz de Olga Orozco? Una proposición así quiere decir que el poema —una mónada metafórica de toda la tradición— la preserva *sub specie aeternitatis* y bajo el modo virtual. En el jardín de la tradición, salvada en el olvido y en el sueño mortal, la voz ya sin aliento de Olga Orozco puede aguardar que otra voz —la tuya, lector— llegue para reanimarla (v. 31).

Nuestra excursión por Rilke debería tomar término momentáneamente en ese preciso lugar en el que el cristal —la imagen del poema, el poema imaginado— espera que alguien ausculte sus aristas. Porque a decir del poeta Philippe Jaccottet, sin duda uno de los mejores comentaristas de la obra rilkeana, el gesto de traslación del medio en imágenes es aquello que convierte la poesía de Rilke, donada a la *vocación* del lector, en una afirmación positiva en donde se sobrepasa la separación del individuo con el medio¹⁷¹. La celebración rilkeana, intuye Jaccottet, estaría fundamentada en esa facultad de formalización que otorga salvación y reparo mediante cristales poéticos:

¹⁷¹ Philippe Jaccottet. *Rilke. Op. cit.*, p. 156.

Si Rilke ne s'est pas effondré, [c'est] qu'il pouvait [constater une] évidence qui semble suffire à rendre la vie impossible ou vaine et *en même temps*, par l'*image* qui la saisit, l'inscrire – dans une figure qui l'apaise; c'est-à-dire maintenir l'homme et le monde *saufs*. Cette expérience ne peut être prouvée, ni formulée; elle ne peut qu'être intimement revécue (par le lecteur). La poésie finalement est cette possibilité d'insérer la plainte dans une totalité qui la résorbe¹⁷².

Apréciese que Jaccottet insiste en que la llegada de una nueva voz lectora renueva lo acotado y salvado por el poema. La voz que invoca en cada lectura a la potencia vulgarmente conocida como imaginación, “revive íntimamente”, en el instante del gesto enunciativo, el “apaciguamiento”. Pues el poema vocalizado reabsorbe el dolor ante la fisión sacrificial del ser, manteniéndolo salvo y temporalmente en reposo en una forma: el cristal. Lejos de ser el espacio especular de la incomunicación y de la supresión individual, los cristales orozquianos son espacios de vida dispuesta y ofrecida. Las voces de Orozco y Rilke, de Hölderlin y Machado, de Vallejo y Dyckinson han producido cristales que permiten al ente individual, rodeado de dolor y de miseria, rearticular su pesar en un sistema que aplaca y sana la destrucción. En sus respectivos cristales poéticos se proyecta formalizado el espacio angélico de la medialidad, esa dimensión cronotópica del *Weltinnenraum* que echa por tierra las fronteras fatales entre el adentro y el afuera.

El gesto de condensación de lo angélico o el abrirse ontológico del ser en la lengua hace que el decir del poema sea un *angelizar*. En efecto, la informidad angélica se destina, para su formalización, a la donación incondicionada en la palabra poética que la cristaliza: “La palabra poética, dice José Manuel Cuesta Abad acerca de Rilke, viene pues de lo angélico y se destina a [ello]. La pura gratuidad del decir solo puede darse como decibilidad incondicional, donación de la palabra sin otro objeto ni sujeto que la donación misma¹⁷³”. Y tal vez en razón de esa ofrenda del ser en la palabra, el poema, en una suerte de retorno de la gracia, celebraría hímnicamente la potencia angélica gozada: “Si hay un decir de veras angélico, un ángel de la enunciación, no se encuentra en otro lugar que en la palabra que celebra y alaba porque sí, inútilmente, sin otra causa y otra finalidad que la simple y clara afirmación de lo celebrado en el decir¹⁷⁴”.

Así pues, en el cristal del poema queda sedimentado lo angélico, o la intensidad enamorada — mundo, lenguaje, tradición— que espera su implementación. Es necesario por ello recordar al lector cómo ha sido posible la formalización de los cristales imaginarios. En las páginas que ahora concluimos se ha tratado de demostrar que la desarticulación de la metafísica ha liberado una

¹⁷² *Ídem*, p. 158. Subrayado por el autor.

¹⁷³ José Manuel Cuesta Abad. “La palabra más efímera”. *Op. cit.*, p. 186.

¹⁷⁴ *Ídem*, p. 187.

potencia que estaba encerrada y vigilada por el poder sacrificial. En virtud de un gesto profanador, la voz de Olga Orozco habría desarmado los dispositivos de control y desatado la energía consagrada por el sacrificio. Ese fluido que la voz profanadora trasfunde es el amor, la afectividad o la imaginación; energía del ser que quiere incorporarse. Y que cuando no lo hace, persiste en su retiro: opacándose, volviéndose cada vez más ajena.

La labor ecológica del poema que hemos querido poner de relieve tiene que ver con el cuidado del sueño, de la virtualidad y de la muerte; todos esos escenarios que el idealismo había cubierto con sus falsos cortinajes. Con el deseo de presentarla, en esta parte II hemos seguido la tendencia del proceso imaginante, el cual se inicia con una vocación lanzada por el medio hacia el individuo y concluye, como acabamos de ver, con la traslación del afecto hacia la forma. De acuerdo con ese movimiento, hemos observado en primera instancia que la medialidad se presenta a través de la *Stimmung*. A continuación, una vez que dicha potestad hubo sido des-velada por la voz de Olga Orozco, hemos progresado junto a ella por los escenarios en los que aquella facultad era puesta en práctica. El lector ha presenciado en lo sucesivo un *rebalse sintomático* por el cual el amoroso fondo sin voz se presenta sobre el silencio blanco ofrendado por el poema y deja allí sus *huellas* simbólicas.

Vocalizada por la voz de Olga Orozco, la imaginación hace aparición en los poemarios de *Mutaciones de la realidad* y *La noche a la deriva*. La poeta logra allí modular su fuerza individuante y *maquinar su aspecto* en cristales poéticos. Con esa sabiduría recién adquirida, se planta a las puertas de un poemario llamado *En el revés del cielo*. Llegados a ese punto junto a ella, queremos valorar en lo que sigue la suerte conocida por su gesto imaginante.

IV. CONVERTIR EL DICTADO CELESTE

Estoy sentado frente al muro blanco
esperándolo todo y obteniendo
todo de cuanto es nada en su blancura.
El muro que es desierto de mi alma.
El muro que es desierto de la luz.

Antonio Colinas. "El muro blanco". *Aunque es de noche*.

Una vez que las falsas apariencias y las máscaras han sido destruidas se vislumbra el espacio de un vacío que solo algunas ruinas decoran. Gracias al esfuerzo crítico de decantación formal, toda una extensión va progresivamente despejándose hasta iluminar la vastedad desocupada. En la apertura ilimitada de ese lugar domina el silencio.

Si bien el acallamiento de la palabra es la condición del silencio, los alcances de lo silencioso sobrepasan en mucho el poder de la acción humana. El silencio no es la pasividad acordada al ambiente; el silencio es, como descubre el poeta Ramón Andrés cuando coteja los escritos místicos, una fuerza activa capaz de atracción¹. Así lo intuía también la Antigüedad; la forma latina *silens* significaba para ella el ruido que la naturaleza produce sin nosotros. Ante su presencia, que no cesa de presentarse, solo cabe callar. La inacción a la que induce el silencio es una forma de obediencia ante él. Obediencia quiere decir: *ob-audire*, esto es, "escuchar ante", "enfrente de". El silencio compele al ser humano a escuchar lo que le enfrenta poderosamente.

En el pensamiento de María Zambrano, tan apegado a la indagación poética, el despertar a la llamada del silencio es anterior a todo conocimiento objetivo y coincide, antes de la aparición de la palabra, con un contacto afectivo que deja su "huella" en el individuo: "Despertar sin imagen ante todo de sí mismo, sin imágenes algunas de la realidad, es el privilegio de ese instante que puede

¹ Ramón Andrés. *No sufrir compañía: escritos místicos sobre el silencio*. Barcelona: Acantilado, 2010.

pasar inasiblemente dejando, eso sí, la huella; una huella inextinguible más que no se sabe descifrar, pues no ha habido conocimiento²”. Abandonado al silencio, el ser humano despierta a sí y al mundo, pero ni el mundo ni el propio ser tienen imagen en ese abrir los ojos. Escuchar el dictado del silencio exige, pues, una dis-posición. Dispuesto está aquel individuo que, escindiéndose, cede una plaza a lo que le llama. Y como en el silencio todo llama, todo lo que él lleva consigo es una revelación.

Si tomamos por buena la distinción etimológica entre las formas latinas *silere* y *tacere* que provee Marcela Labraña en su pulida colección de ensayos sobre el silencio, el ser humano respondería a la llamada de la Naturaleza con un tácito recogimiento. Ya que frente a lo denotado por el intransitivo *silere*, el infinitivo *tacere* es “un verbo activo, cuyo sujeto es una persona, que significa interrupción o ausencia de palabra”. Por consiguiente, prosigue Labraña, “*tacere* indicaba un callar activo, una voluntad que pretendía antes bien la disciplina del no hablar con el propósito de ajustar o, por así decir, de anular las disonancias producidas por todo aquello que rodea al ser humano³”.

En una de las entrevistas concedidas al final de su vida, Olga Orozco advertía en el silencio “dos tiempos”. El primero correspondía con una diferencia esencial que debía descifrarse; el segundo, resultaba de la “plenitud total” de su apropiación:

Yo creo que hay dos tiempos del silencio: uno es el silencio como cerrazón, como balbuceo, que es el silencio primero, el que tratamos de ganar, el que tratamos de abordar, para irlo descifrando, purificando, dándole cierta respiración que es la nuestra, convirtiéndolo en lo que somos, o permitiendo que él nos convierta en lo que él es. A veces, una vez que se ha logrado, el silencio es ese silencio que es la plenitud total y que debe ser la plenitud final, que hace innecesaria la palabra⁴.

El silencio se le presenta a la autora ensimismado. Se anuncia cerrado a la razón en el sentido en que no puede ser ni descompuesto ni aislado. Su venida proviene de lo abierto en tanto tal: una apertura *que no se descerraja*. En cuanto que es lo inaprehensible, tampoco es posible captar nítidamente su llegada. El silencio adviene de improviso; su “balbuceo” se entiende en el instante en que todo aparece privado de palabra. Él mismo es el acontecimiento en el que se revela la palabra. Mas, siendo pura alteridad, la voz del silencio debe ser abordada y ganada. Dado que no tiene habitación, el silencio debe habitar la voz humana hasta “que él nos convierta en lo que él es”. Las acciones enumeradas por Olga Orozco detallan el trabajo de apropiación del silencio que lentamente va encarnando en el habla.

² María Zambrano. *Los claros del bosque*. *Op. cit.*, p. 131.

³ Marcela Labraña. *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas, colores*. Madrid: Siruela, 2017, p. 16.

⁴ Jacobo Sefamí. *De la imaginación poética*. *Op. cit.*, p. 115.

El otro tiempo del silencio, fruto esforzado del anterior, es el de la “plenitud total”. En él, la dis-posición de la voz se rehace enteramente. En efecto, si la voz es lo que divide en el animal hablante, de manera que este no puede estar a la vez en el ser y en el habla, la plenitud elimina la distancia entre el silencio y la propia voz. Tiempo total, el instante de la plenitud adviene después de la intervención de la palabra. De ella depende la “purificación” y el “desciframiento” del silencio, de modo que cada palabra es una tentativa por apropiárselo. Adecuándose, los nombres aproximan la plenitud del silencio donde late la extrema coincidencia con el ser. La plenitud total es, así, conseguida por aquella palabra forjada con la lengua del silencio. Y el suceder de una palabra rezumante de silencio hace que otra palabra sea innecesaria.

A. De un silencio a otro

En las páginas que siguen trataremos de permanecer fieles al proceso que, en la obra de Olga Orozco, lleva a la voz de un silencio a otro. Bien que la batalla por dar morada al silencio sea algo que todo poema debe contemplar, en el recorrido poético de la autora hay un libro que, a nuestro modo de ver, registra como ninguno los resultados de tales intentos. Ese poemario es *En el revés del cielo* (1987). La escritura de dicho libro se sustenta en un fructuoso entendimiento del silencio, designando por tal, como venimos haciendo, aquello que, por no cesar de hablar en el umbral, invoca a la presencia de una voz.

Para alcanzar el lindero donde su llamada se escucha tenemos que considerar antes el camino emprendido por la voz poética. La travesía nocturna de *La noche a la deriva*, según el adentramiento órfico que explicitamos, supuso el abandono del mundo falsamente instituido y de sus límites. En aquel territorio era imposible acceder a la revelación del decir silencioso, pues este solamente acaece allí donde no hay sombra, frontera, ni magnitud; en la transparencia. Al dejar atrás aquellas ficciones, creadas para calmar la angustia de la exposición, la travesía poética de *La noche a la deriva* desembocaría por fin en los dominios del silencio: enormidad tonante que, cuando adquiere voz y se enuncia propiamente, barre todas las murallas tradicionalmente encomendadas a su vigilancia.

A este respecto, en la voz del silencio que profiere el siguiente poemario, el cielo sagrado, desde siempre controlado, decidido y dictado por el pensamiento sacrificial del idealismo en base a sus categorías, será *puesto del revés*, o lo que es lo mismo, profanado y secularmente regresado hacia la habitación terrestre. Su aspecto, por cierto, nada tiene que ver con las clásicas esquematizaciones teológicas. En tanto que el mitologema celestial de lo sagrado es tergi-versado por el dictado silencioso (eti. del lat. *tergum* “espalda” y de *vertere* “dar vuelta”, “dar vuelta a la espalda”), la materia que pronuncia *En el revés del cielo*, se dilata, sin cuerpo y sin rostro aún, en una zona solitaria —la

extensión silenciosa de la medialidad— que aguarda su modulación. *En el revés del cielo*, obra que sujeta la palabra absuelta del medio, ensayará su acotamiento siguiendo, de vuelta en la escucha, los cauces del silencio que llevan a la mansedumbre de su fuente: el afuera afectivo.

1. Clamor desierto

A menudo, los poemas iniciales de Olga Orozco se han destacado como momentos esenciales para entender las claves que se aplican a todo el conjunto. Su lectura no solo da entrada a lo que sigue, sino que, más bien, enmarca y delimita el espacio de lo que está en juego. Son, así, verdaderas cartografías para interpretar el recorrido: el motivo de la salida, cuáles son sus senderos, hasta dónde alcanzan. Afirmando una sólida voluntad de fundamentación, este volumen también se rige según un principio arquitectónico. Al atravesar su pórtico, penetramos un conjunto diseñado a la vez como un recinto cerrado (un templo) y como un territorio abierto y vaciado (un desierto), en el cual aparecen reunidas, en potencia, todas las posibilidades de lo que vendrá después. Como el tetragrama de la doctrina cabalista, que en cada una de sus letras contenía el despliegue de la revelación⁵, este texto extiende un tejido viviente que, en su máxima concentración, custodia lo que está por venir.

En el revés del cielo sucede a una larga noche por la que la voz, desarticuladas las imágenes que solían figurar la realidad, accede órficamente a un ámbito sin rostro, fundido en la más alta transparencia. Solamente porque ha dejado atrás el mundo de la máscara positivista, disueltas las falsas ficciones en el tránsito purificador de los poemarios anteriores, la voz puede, al fin, habérselas con ese muro final que es la neutralidad in-formante. Pues el silencio que adviene y adquiere pronunciamiento en la voz última de Olga Orozco es la cronotopía antes de cualquier ficción, la disponibilidad previa a cualquier organización. En su intimidad, ensimismado, este lugar coincide con lo sagrado: es su *residuo secularizado*. Lugar (in)abordable que rodea, sostiene y acoge, la dimensión del silencio es el lugar (in)imaginable del ad-venimiento formal.

En nuestro volumen, el cielo de lo sagrado está fundido en la más alta luminosidad porque, arruinado el vetusto decorado positivista, carece de formas. El silencio clama la venida de una voz precisamente para procurárselas. A su descripción conviene la imagen del desierto. Al despertar de su larga noche, la voz descubre áridamente, en la desertificación de su entorno, la destrucción propiciada por el régimen de la *ratio*. Pero el desierto, afortunadamente, no será el lugar de la esterilidad sino un espacio desocupado en cuyo vacío aguarda la felicidad.

⁵ Gershom Scholem. *La Cábala y su simbolismo*. Madrid: Siglo XXI, 2009, p. 51.

En ese orden de cosas, acercarse a la tipificación que del desierto han hecho áreas culturales no sometidas al racionalismo occidental puede ser esclarecedor. Así, por ejemplo, el pensamiento chino admiraba en el vacío un elemento eminentemente dinámico y activo. François Cheng, destacado especialista de las civilizaciones orientales, documenta que el vacío representaba para la cultura china “la idea de alientos vitales y [el] principio de alternancia yin-yang [y constituía por ello] el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo lleno puede alcanzar la verdadera plenitud⁶”. El vacío, mediando entre las formas, suspendería allí la rígida estasis de las oposiciones y ofrecería una impresión de interpenetrabilidad que, en palabras del autor, “encarna la ley dinámica de lo real”. Por ello, prosigue Cheng, el vacío “permite el proceso de interiorización y de transformación mediante el cual cada cosa realiza su identidad y su alteridad, y con ello alcanza la totalidad⁷”.

Tampoco ha de ser pasado por alto, a la hora de meditar las implicaciones del desierto en nuestro poemario, que en esas inmediaciones la anunciación religiosa toma su inicio. Así queda tradicionalmente recogido en un pasaje del Éxodo que narra cómo después de haber huido Moisés de la corte de Egipto llegó al monte Sinaí, “la montaña de Dios”, y vio allí arder una zarza sin consumirse y en cuyo fuego “se le apareció el Ángel del Señor⁸”. En medio del desierto, Moisés tuvo conocimiento de la divinidad, bien que, al parecer, sin osar mirar su rostro, se tapara la cara.

No obstante, si una vez más confiamos en las investigaciones arqueológicas de Giorgio Agamben, habremos de adherir a la idea de que la revelación divina en las arenas desérticas no simbolizó —al tiempo que cooptaba— sino la aparición del lenguaje en tanto que potencia disponible para el uso humano. El vínculo, parcialmente oscurecido por la historia, entre revelación divina y lenguaje ha sido puesto de relieve en una entrada de su compendio general acerca del pensamiento como potencia:

[el contenido de la revelación es] una verdad que concierne al lenguaje mismo, al hecho mismo de que el lenguaje (y, por lo tanto, el conocimiento) sea. El sentido de la revelación es que el hombre puede revelar lo existente a través del lenguaje, pero no puede revelar el lenguaje mismo. En otras palabras: el hombre ve el mundo a través del lenguaje, pero no ve el lenguaje. Esta invisibilidad del revelante en aquello que él revela es la palabra de Dios, es la revelación⁹.

A la luz de la reflexión agambeniana se comprenderá sin dificultades que lo que se acaparó la religión en aquellas tierras desiertas donde imaginaba la génesis no era, pues, otra cosa que la

⁶ François Cheng. *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela, 2016, p. 68.

⁷ *Ídem*, p.71.

⁸ Éxodo 3: 2, 4.

⁹ Giorgio Agamben. *La potencia del pensamiento*. *Op. cit.*, p. 28.

experiencia del ser y del lenguaje en su mismo darse al animal humano. Dicha entrega, como bien preceptuaban los teólogos, acaecía como sensación, y aún más, como sensación incomprensible; motivo este por el que la potencia, siendo sin individuación, solamente podía aproximarse con la fe. Ya que al revelarse del lenguaje en el habla sucedía un velamiento, un retirarse del lenguaje como potencia para ser en acto, para que hubiera conocimiento:

Por eso los teólogos dicen que la revelación de Dios es al mismo tiempo su velamiento, o también, que en el verbo, Dios se revela como incomprensible. No se trata simplemente de una determinación negativa o de un defecto del conocimiento, sino de una determinación esencial de la revelación [divina]: lo que es revelado aquí no es un objeto, sobre el cual tendríamos mucho que conocer y que no es posible conocer por falta de instrumentos de conocimiento adecuados; lo que es revelado aquí es el develamiento mismo, el hecho mismo de que hay apertura de un mundo y conocimiento¹⁰.

Una vez manifestado el significado recóndito de la anunciación religiosa, parece aclararse el sentido que tienen los pasos de regreso al desierto en la poética última de Olga Orozco. Tantos siglos después, su voz se atreve a pisar las tierras bíblicas para arrancar de las garras del mito la esperanza que tenían apretada: que hay potencia, en la humanidad, para modular el silencio, la energía afectiva. Con esa esperanza, revelada por la voz de Olga Orozco, se adornarán los espacios, desertados antes de toda figuración, de *En el revés del cielo. Enrevesado en su vertiente terrestre* tras su profanación, el lector echará de ver allí la imagen carnal del celeste Pensamiento.

a) *Consultar el desierto blanco*

Inaugura este poemario “El resto era silencio¹¹”. El título rememora la frase que Hamlet expulsara antes de sucumbir por una estocada envenenada de Laertes: “The rest is silence”, dice, después de mucho parlamentar, el agraviado príncipe en el drama de Shakespeare¹². El epigrama que distingue nuestro emblema poético, si hacemos caso de la confesión del héroe, hace constancia de aquello que se tiene detrás de la individuación: la silenciosa muerte. Pues al morir, aquel que buscaba la venganza de su padre, encuentra que el resto que rodea a la realidad de las formas no es otra cosa que silencio. Tomando como punto de salida ese eco apenas velado de la tragedia, la voz de Olga Orozco va a realizar un comentario que actualiza tanto cuanto remodela su tradición.

¹⁰ *Ídem*, p. 29.

¹¹ Olga Orozco. “El resto era silencio”. *En el revés del cielo*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 335-336.

¹² José María Valverde traduce la proposición inglesa por “Lo demás es silencio”. In William Shakespeare. *Hamlet/Macbeth*. *Op. cit.*, p. 115.

El sentido del comentario que el nombre y la voz de Hamlet contribuyen a engrosar ha de buscarse en el texto poético. “El resto era silencio” plantea la conversión formal de la virtualidad óptica o, si se prefiere, el nacimiento del lenguaje en la palabra humana. Enmarcadas en tal empresa, el lector habrá de considerar no solamente a la voz de Hamlet, sino por cierto también a toda la lista de voces —apabullante— que intercala la creadora a lo largo de su operación individual. De ese modo quizás podrá entenderse que “El resto era silencio” condensa en 27 versos heterométricos el recorrido histórico de esa disquisición esencial que persigue a la especie humana desde su origen: el sacrificio ontolingüístico. Y esto, no con la voluntad de prolongar sin mayores conflictos el legado tradicional que desde siempre hubo pensado esa problemática; a la inversa, concitando magistralmente a sus ancestros, la voz de Olga Orozco va a legitimar un juicio —el suyo propio— cuyo mensaje altera el sentido genómico de toda la serie previa. En efecto, si bien consciente de lo que precedía, la diferencia vocalizada en este preciso texto revisa aquel atávico cisma entre pasión y forma llamado “lenguaje”. Manera, una vez más para esta voz, de pleitear los significados heredados. Adentrémonos en él:

Yo esperaba el dictado del silencio;
acechaba en las sombras el vuelo sorprendente del azar, una chispa de sol,
así como quien consulta las arenas en el desierto blanco.
Él no me respondía, tercamente abismado en su opaca distancia,
su desmesura helada.

“El resto era silencio” (v. 1-5)

Con el oído tendido hacia el silencio, enteramente dis-puesta, la voz de Olga Orozco “esper[a]” la aparición del “dictado” (v. 1-3). Ya que el “resto” tiene algo que dictar a la voz; en el requerimiento de una llamada, el resto anuncia la inminencia de su manifestación. Y el ambiente que mejor representa la nulidad necesaria al despliegue de la apelación silenciosa es el “desierto” (v. 3). Únicamente en la blancura deshabitada del desierto poético cabe escuchar la otra voz, la voz esperanzada del silencio feraz.

Pero entre esta —la voz del medio— y la propia voz hay alguien más: “él” (v. 5). La marca flexiva del ausente, de aquel que no participa en la enunciación, corresponde en nuestro poema a la figura sin rostro del lenguaje. Retraído, retirado en una lejanía sin medida (“opaca distancia”), el lenguaje, todavía por articular, es “desmesurado” (v. 4), enorme en relación a la voz individual. Solamente esta última, humana voz distanciada del “resto”, puede escuchar el silencio y ser convocada, para proferirlo, a los pies de la potencia lingüística.

A partir de ese punto en el que presenciamos a la voz arrojada y suplicante, el poema va a desarrollar un *crescendo pasional* que hará vacilar la indiferencia inicial —“no me respondía” (v. 4)— con la que el lenguaje aparece ante la voz. Tanto más se intensificará la huella del afecto silencioso en la carne del individuo, y tanto más se hará palpable la figura del lenguaje a la que aquella debe recurrir. Por el pulso de la pasión, el lenguaje evolucionará desde su materialidad indefinida hacia una presencia cada vez más nítida.

La revelación del medio a través del lenguaje o la propia manifestación de la potencia en respuesta a la llamada pasional de aquel, se sitúa en el origen de la sentencia evangélica (Juan 1:1) que tensiona nuestro poemario de principio a fin. Según Agamben, quien medita sobre ella en el citado artículo, “*en archè ên hò lógos*” o “en el principio era el Verbo” no dice nada en cuanto a la realidad intramundana, sino que “da cuenta de la nueva experiencia de la palabra que el cristianismo ha traído al mundo”, a saber, la revelación de “que el mundo es, que el lenguaje es¹³”. En este sentido, concluye Agamben que la revelación expandida por el cristianismo simplemente acreditaba que el ser humano es un animal dotado de una potencia capaz de dar curso al trémulo discurrir de sus pasiones:

El sentido propio de la revelación es entonces el demostrar que toda palabra y todo conocimiento humano tienen su raíz y su fundamento en una apertura que los trasciende infinitamente; pero —al mismo tiempo— esta apertura no concierne sino al lenguaje mismo, a su posibilidad y a su existencia. [El] sentido de la revelación es que Dios no se revela en algo, sino a algo, y que su creación no es otra que [la] creación de la razón¹⁴.

A partir de aquí podrá colegirse la buena nueva que predica *En el revés del cielo*, volumen que lejos de pretender asomarse nostálgicamente al lugar originario del Verbo ideal, declara performativamente *que el verbo es*, que el ser hablante *dispone de palabras para fundar y amarrar la misiva apasionada del silencio*. Así pues, mientras merodea el escondite de la otra voz —la voz del silencio que habla—, la voz de Olga Orozco se prepara para su recibimiento. Y sea como fuere el resultado de su acercamiento, versada en tramitar con la escurridiza Potencia, espera ferviente su dictado:

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
no era fundar dos veces lo improbable, como en la vida misma.

¹³ Giorgio Agamben. *La potencia del pensamiento*. *Op. cit.*, p. 29.

¹⁴ *Ídem*, p. 30.

Quizás siguiera el juego de unos dados que no terminan nunca de caer,
que giran como mundos extraviados en el vacío inmenso.

“El resto era silencio” (v. 5-10)

Preparándose, o siendo preparada por el silencio, la voz “calcula” el destino de lo que va a recibir (v. 6). ¿A qué se dirige la llamada del silencio?, ¿qué sentido tiene su convocatoria? El silencio llama para “hacer hablar al polvo” (v. 6), para “erigir” y “nombrar” (v. 6-7), para “fundar” (v. 8). La llamada es lo que está destinado, entonces, a fundamentar lo que aparece. El silencio, lo sagrado, está antes del aparecer y lo funda. Y lo que aparecerá tras él es el ser del mundo, que el mundo es.

Pero por ahora la voz de Olga Orozco se interroga y duda (“tal vez” v. 5), pues no sabe si será capaz de responder adecuadamente a la llamada. Puesto que tiene que conformar, una vez más y como por vez primera, su voz a la llamada, la voz vuelve a dudar. Si cuando traduce, traiciona esta llamada, la voz “erige dos veces el poder de la muerte” (v. 6); primero retirando el ser en el lenguaje; después, siéndole infiel. Si procura un nombre a lo que, por ser puro movimiento “al acecho” (v. 7), no tiene figura, la voz “funda dos veces lo improbable” (v. 8). Lo “improbable” es lo que no está fundamentado, lo que no permanecerá. La voz poética podría mentir, por eso interroga la justicia de su palabra. La voz poética es siempre crítica con la validez de su decir. Porque hablar es transcribir la llamada que llama para fundar: anudar su ser e incluirlo en el misterio que funda. Pero, ¿cómo fundamentar, en el habla, fidedignamente? Falsificar la palabra sería destruir doblemente el ser, retirándolo y traicionándolo.

Otra solución posible sería aceptar la falta de fundamento, la esencial imposibilidad de cualquier garantía. Esto significaría que el lenguaje no tiene ninguna relación con el mundo, considerar su autonomía total. Que las palabras avanzan en una circularidad desarraigada, como “dados que no terminan nunca de caer, que giran como mundos extraviados en el vacío inmenso” (v. 9-10).

Una voz decidida a bien asegurar su construcción debe inspeccionar las modalidades que la precedieron. Una de ellas fue la voz de Stéphane Mallarmé. Agradecida por haberla traído a este día, la voz de Olga Orozco homenajea su obra retomando el lugar donde su ser quedó encapsulado: allá donde aquella voz estimó que *un coup de dés jamais n'abolira le hasard*¹⁵. No menos importante que la de Mallarmé, en su comentario aquella examina también el mensaje de otra voz que trató de pensar la desgarradura del lenguaje como sigue:

Dios mío, y esta noche sorda, oscura,
ya no podrás jugar, porque la tierra
es un dado roído y ya redondo

¹⁵ Stéphane Mallarmé. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. París: Gallimard, 1940.

a fuerza de rodar a la aventura,
que no puede parar sino en un hueco,
en el hueco de la inmensa sepultura¹⁶.

Sin tan siquiera aproximar la mitad de su proceso de información —estamos en el verso 10 de un total de 27—, habrase dado cuenta ya el lector de cuán preñada está la palabra del silencio: las voces del evangelista Juan, de Hamlet, de Mallarmé y de Vallejo vienen rodando ya con él, y a fe que no serán las últimas. Cuál no será pues la dificultad para esculpirlo, aun cuando la voz de Olga Orozco “calcul[e]” meditadamente su gesto. Ante tal avalancha de solicitudes, se concederá, no es de extrañar que enfrente dificultades para descifrar su “brum[osa]” (v. 11) noticia, amasada en el aire:

Yo aventuraba voces de llamada en la bruma,
sílabas que volvían tal como la paloma del diluvio volvió por primera vez al Arca,
balbuceos deshabitados hasta nadie, hasta salir de mí.
Él crecía entre tanto a costa mía y a expensas de la Historia,
amordazando al tiempo, devorando migaja por migaja la creación.
Era todos los nombres y era el tigre,
el color del crepúsculo, los mares, el templo de Segesta, las tormentas.
Denso como la noche, contra la noche muda me acosaba.

“El resto era silencio” (v. 11-18)

En el fondo del desierto blanco —de la página, de la mente— la voz de Olga Orozco “aventur[a] voces de llamada” (v. 11). Difícil sin embargo discernir la identidad de quien las profesa. Unas y otras pertenecen a la misma zona prístina y espesa; irreconocible porque todavía no posee una formalización.

Precisamente, las voces del silencio anhelan encontrar una forma que habitar (v. 13). Su llamada es una “antepalabra¹⁷”, “sílabas” o “balbuco” (v. 12-13) que todavía no ha encarnado y es ofrecimiento. Suspira el silencio por el retorno de lo extraviado —“paloma”— al calor del hogar y a su protección material —el “Arca” (v. 12)—. Extraviado se considera aquello que no ha cobrado cuerpo aún: lo “deshabitado” (v. 13) que no ha tenido posibilidad de habitar. Y como su balbuco se escucha en el afuera, la voz poética debe “salir de [sí]” (v. 13) para encontrarlo. Así pues, dado

¹⁶ César Vallejo. “Los dados eternos”. *Los heraldos negros*. In *Obra poética completa*. *Op. cit.*, p. 105.

¹⁷ “Antepalabra” es el afortunado neologismo con el que el poeta José Ángel Valente define el instante de la donación del poema: “Palabra total y palabra inicial: palabra matriz. Toda palabra poética nos remite al origen, al *arkébé*, al limo o materia original, a lo informe donde se incorporan perpetuamente las [formas]. Palabra inicial o antepalabra, que no significa aún porque no es de su naturaleza el significar sino el manifestarse. Tal es el lugar de lo poético”. J. A. Valente. *La piedra y el centro*. Barcelona: Tusquets, 1991, p. 63.

que lo que llama desde el “resto” busca un espacio donde encarnar, voz y poema entregan sus ahuecados límites para que el resto pueda exteriorizarse en ellos.

b) La revelación del Escriba

Y ya no había más. Éramos él y yo.
¿No fue entonces extraño que de pronto lo viera casi como el Escriba,
remoto, ensimismado, frente al papel desnudo,
con los ojos abiertos hacia su propio fuego sofocado
y la oreja tendida hacia el sermón del viento y el salmo de la nieve?
Había una sentencia en su página blanca,
un áspero dictado caído de lo alto hasta su mano:
“Y haz que solo el silencio sea su palabra.”

“El resto era silencio” (v. 19-27)

En tanto que esto no ocurra, es decir, en tanto que no haya una dis-posición lingüística, el “resto” no manifestado guardará en su retiro todas las posibilidades epocales: al ser individual y a todos los accidentes de la “Historia” (v. 14). Puesto que la cronología antes del recibimiento vocálico del resto no es más que una extensión desocupada; la cronología solo existirá si la llamada del “resto” se despliega, si su voz alcanza la articulación y es “[des]amordaza[da]” (v. 15): la segmentación del “resto” en palabras individuales alimenta el devenir temporal con variantes actualizadas y concatenadas lingüísticamente. Hasta el momento de la individualización, el “resto” contiene en potencia todos los entes (“el tigre”, “los mares” v. 16): el tiempo solo aparecerá cuando estos efectivamente se cumplan. Por lo tanto, el tiempo está supuesto en la distribución de lo que llama; el ser se cronifica topológicamente en el lenguaje.

Que el tiempo o la distribución exista en relación a la enunciación es la causa de que el “resto” llame a la voz para traspasar sus posesiones. Dado que acarrea una carga insoportable de enseres potenciales, el resto “acosa” (v. 18) a la voz intensificando su palabra silenciosa. “Acosar” es una acción incoativa: con ella, el clamoroso resto insiste y se hace sentir. Ocupando, como la noche o la muerte, todo el horizonte, la virtualidad llama y crece “a costa” de la exposición individual (v. 14). Hasta que la voz, fondeada en su seno abismático, acaba por comparecer ante él.

Cuando esto sucede, lo que ha sido llamado —la voz individual— encuentra en su interior a la potencia que remedia la queja del silencio —“él” (v. 19)—. En ese instante, por cierto, no hay nada más; el medio se reduce a dos instancias equivalentes. Entonces, el “resto” —la medialidad inconsciente— se oculta para que emerja frente a la voz poética aquel que tiene potestad para resolver la convocatoria enunciativa. Esa instancia tiene la apariencia del “Escriba” y se prepara para copiar los pliegues de la revelación del “resto” en el “papel desnudo” (v. 21).

A pesar de haber quedado aislado frente a la voz, el “Escriba”, despojado de ornamento, aparece inicialmente “ensimismado” (v. 22) en la distancia sideral de su propio ser. Su ensimismamiento describe una posición de absoluto recogimiento; expectante (“con los ojos abiertos” v. 21) a la vez que sosegado, y como recobrándose de una solicitud apasionada (“su propio fuego sofocado” v. 22), el “Escriba” no se dirige a la voz poética, sino que escucha, como pedía la voz de Wallace Stevens en *Harmonium*, con “la oreja tendida hacia el sermón del viento” (v. 24). El intertexto es aquí “The snow man”, un poema en el que la voz de Stevens avanza su propia teoría poética a propósito del lenguaje. Como en el caso de los *exempla* previos, el lector ha de saber que el poema de Olga Orozco incorpora a su discurso ese fragmento pasado para de algún modo renovarlo y redirigirlo hacia lo propio, hacia el lugar en el que aquella sitúa la esencia del ser y del lenguaje. Estas páginas están tratando de dar al lector cuenta de ese paradero.

En el discurso del viento el “Escriba” espera entender la llamada de la naturaleza: que la naturaleza es y se dice ser. De aquí, si nuestra hipótesis fuera cierta, podríamos inferir lo siguiente: que entre lo que *invoca* en el silencio —el “resto”, la naturaleza— y la voz poética hay una mediación: el “Escriba”. La relación entre la naturaleza y la voz está, entonces, mediatizada. ¿Quién es el “Escriba” y por qué recibe su palabra de la naturaleza? ¿Qué dice esta palabra “dictada” que su mano traduce (v. 25)? Lo que dice la naturaleza al “Escriba” es: “Y haz que solo el silencio sea su palabra” (v. 26). El “Escriba” transcribe, en un texto todavía “blanco” (v. 24) y manualmente (v. 25), el silencio de la naturaleza. La sentencia recuerda una cita de Hölderlin:

Más al fin nace el día, esperé y lo vi venir.
‘Y lo que vi, lo sagrado, sea ahora mi palabra¹⁸’

En la conocida composición hölderliniana, el silencio de la naturaleza es lo sagrado; lo que tiene potestad para llamar y convocar. Hasta verlo venir. El poeta es aquel que dice su venida a la humanidad. Por eso, la palabra de quien ha sido capaz de atender a su llegada es la palabra que permanece, la palabra de lo sagrado. En lo que sigue, la palabra del poeta, facultado para decir la venida de la naturaleza, será lo sagrado: “Pero lo que queda, lo fundan los poetas¹⁹”.

La principal divergencia que hace consciente la voz de Olga Orozco respecto de su pasado hölderliniano parece ser la entrada en juego del lenguaje como elemento de conexión entre las partes. Si nos atenemos a lo que dice la voz de “Como cuando en día de fiesta”, entre ella y lo sagrado no se interponía nada, de modo que, podemos decir, su palabra provenía de un trato privilegiado —por más que confuso y distante— con lo sagrado. El poema de Olga Orozco, en

¹⁸ Friedrich Hölderlin. “Como cuando en día de fiesta”. In *Poemas. Op. cit.*, p. 396-401.

¹⁹ Friedrich Hölderlin. “Recuerdo”. *Ídem*, p. 281-285.

cambio, hace visible la mediación del lenguaje. Para que su palabra sea respetada, el silencio de la Naturaleza se encomienda al lenguaje y es a la Potencia, de la cual por cierto es aledaño, a quien deja recado: el silencio le pide al lenguaje que su dictado sea lo verbalizado por la voz de Olga Orozco. El posesivo “su” (v. 27) sitúa a esta última como ausente en la conversación habida previamente entre el medio silencioso y la potencia; es por lo tanto la potencia, vinculada a aquel medio, quien debe hacer que el individuo diga lo silencioso.

c) *La cosa del pensamiento*

Como quiera que sea, *En el revés del cielo*, acatando la sentencia de Hölderlin, traduce y profana, a lo largo de los 26 poemas siguientes, el dictado de lo sagrado que, no lo olvidemos, ahora aparece secularizado en resto silencioso y dependiente de la mediación lingüística. En “El resto era silencio”, texto que pone quicios al volumen, el acallado “resto” de la medialidad profanada se presenta ante aquella voz apasionada que sabe escuchar. Y al hacer su presentación, el “resto” de la medialidad lleva a la humana voz, raptada por la fascinación, hasta la posición del “Escriba”, el cual permanece “ensimismado frente al papel desnudo” (v. 21).

El ensimismamiento del “Escriba” complica aún más si cabe la asamblea de voces que participan en el sanedrín orozquiano. Y es que, al parecer, según cuenta Manuel Barrios en una contribución a los estudios hölderlinianos, también Hegel hizo reposar al principio de su *Ciencia de la Lógica* a Dios ensimismado²⁰. Lo que resulta increíble aquí es que la voz de Olga Orozco resume metonímicamente en unos versos la que habrá sido una de las más sesudas trifulcas acerca del lenguaje y el conocimiento, aquella que puso distancia entre Hegel y a Hölderlin. Porque hay que saber, aunque no nos extendamos más en ello, que entre los dos amigos fluye la divisoria de aguas del idealismo alemán en lo que hace al desafío filosófico de la relación entre sujeto y objeto, ser y pensamiento²¹.

Sin abandonar del todo a Hölderlin y a Hegel, tampoco a Stevens, para comprender las implicaciones del cara a cara que se trama en nuestro poema debemos preguntarnos quién es el “Escriba”, por qué está ensimismado y qué es lo que traduce. El “ensimismamiento” del “Escriba” entronca con la reflexión platónica acerca de “la cosa misma” (*tò prágma autò*), cuya tradición ha sido vinculada con el lenguaje por Giorgio Agamben en un artículo que pertenece al conjunto de sus análisis sobre el pensamiento humano²². Recapitulando la exégesis de la teoría platónica, el

²⁰ Manuel Barrios. *Narrar el abismo*. *Op. cit.*, p. 97.

²¹ Sobre estas cuestiones puede consultarse el artículo de Manuel Barrios Casares. “Hölderlin: la revuelta del poeta”. In Julián Marrades y Manuel E. Vazquez. *Hölderlin. Poesía y pensamiento*. *Op. cit.*, p. 9-31. Y en el mismo libro, Julián Marrades. “Hölderlin, Hegel y el destino de la época”. *Ídem*, p. 129-148.

²² Giorgio Agamben, “La cosa misma”, p. 14. In *La potencia del pensamiento*. *Op. cit.*, p. 7-26.

filósofo concluye que “la cosa misma” no es un objeto presupuesto al lenguaje —un fundamento anterior a él— sino “*auto di'hò gnóston éstin*, eso por lo *cual* aquel es cognoscible, su propia cognoscibilidad y su verdad”. Y a continuación, insiste: “[La cosa misma no es] sino el medio mismo de su cognoscibilidad, en la pura luz de su revelarse y anunciarse al conocimiento²³”.

El pensamiento platónico de “la cosa misma” ausculta la posibilidad del conocimiento y tiene que ver con la revelación del lenguaje, con su mismo presentarse al ser humano como facultad, como potencia. Sin embargo, la “cosa” ensimismada es imposible de alcanzar porque, en el habla, está ya siempre pre-supuesta y anticipada²⁴. La naturaleza pre-suponiente del lenguaje hace que su decibilidad misma quede “*no dicha en aquello que se dice sobre aquello de lo cual se dice*²⁵”. En tal incapacidad para decir al mismo tiempo lo que se conoce a través de él y su propia cognoscibilidad sitúa por cierto el filósofo la debilidad del lenguaje: “este [el lenguaje] deja atrás como un presupuesto (como una hipo-tesis en el sentido etimológico del término, la cognoscibilidad misma del ente que en él está puesto en cuestión”. Por eso, sentencia Agamben, “nuestro lenguaje necesariamente es presuponiente y objetivante, en el sentido que en él y sólo en él se anuncia, en un ser sobre el cual se dice [y] en una cualidad y una determinación que de él se dice. Él su-pone y esconde aquello que lleva a la luz en el acto mismo en que lo lleva a la luz²⁶”.

Ahora bien, si la capacidad del lenguaje para anunciar lo que él mismo es —su potencia para decir el ser— se *pone debajo* de lo que dice acerca de lo que es —las cualidades del ser—, entonces, se inquiere Agamben, ¿cómo es posible hablar sin suponer, sin hipo-tizar y subjetivar eso de lo que se habla? Y si la “cosa misma” presupone el ser, ¿cómo sería posible un lenguaje en el que el ser no esté ya presupuesto, sino que sea eso mismo que viene y se anuncia en la palabra²⁷?

Tal es la cuestión que incumbe al lenguaje poético. Hölderlin, a quien nuestro poema saluda, trató de solventar esa paradoja desviándose del filósofo Hegel con un lenguaje metafórico —paradójico, si se nos admite la redundancia— en el que apareciese formalizado el desfase como tal —o esa escisión entre el ser y sus cualidades manifiestas de la que habla Agamben—. En ese sentido, apoderándonos de lo anotado por Manuel Barrios en su mencionado artículo, diremos que la poesía de Hölderlin plantea “una nueva modalidad del *poiein*” basada en el traslado metafórico, a través de la cual se vislumbraría “la entraña revolucionaria” de la realidad²⁸. Porque lo real, para

²³ *Ídem*, p. 16-17.

²⁴ Es la naturaleza esquiva del lenguaje, incapaz de ser aprehendida en el habla, lo que podría explicar la siguiente afirmación de Eduardo Chirinos acerca del poemario orozquiano: “no importa dónde se sitúe la hablante, [la esfera divina] se ubicará siempre al otro lado”. Eduardo Chirinos. “La infernal mampostería donde habita Dios. Sagrado y profano en *En el revés del cielo* de Olga Orozco”. *Op. cit.*, p. 340.

²⁵ Giorgio Agamben, “La cosa misma”. *Op. cit.*, p. 18. Subrayado por el autor.

²⁶ *Ídem*, p. 16-17.

²⁷ *Ídem*, p. 25.

²⁸ Manuel Barrios Casares. “Hölderlin: la revuelta del poeta”. *Op. cit.*, p. 22.

Hölderlin, “constitutivamente, se revoluciona, disuelve su pasada configuración y adopta nuevas formas vivientes, en cambio perpetuo²⁹”.

La realidad del ser es el traslado. Así que, si de veras desea corregir, como pide Agamben, la naturaleza presuponiendo del lenguaje, la voz poética promoverá una infinita transposición que, con Barrios, “sa[que] de quicio y desplaz[e] lo que antes era tomado como el fundamento firme³⁰”. En la obra del poeta alemán, fue *Hyperion* el lugar que ensayó formalmente ese objetivo. Etimológicamente aquel nombre quería decir “el que camina por encima del sol”, “el que realiza la órbita solar”, o sea, el que de la mano de la facultad metafórica del lenguaje completa la revolución³¹.

En la *obra revolucionaria* de Olga Orozco, la metáfora —o la traslación del sueño, según un título ya leído— vertebra la escritura, toda vez que el quehacer poético se propone como una pelea por un fundamento despojado de cualquier idealidad anterior al habla. La obra pretende, a propósito del ser, no ponerlo debajo o su-ponerlo en un recodo meta-físico, sino revelarlo. Con ese objetivo, “El resto era silencio” cumple una primera etapa, porque la voz poética es ab-ducida hasta el lugar mismo del lenguaje. Un extremo, por cierto, imposible de decir, porque no se puede, a la vez, estar en el habla y en el lenguaje. Por ser virtual, el absoluto lingüístico es exterior a la voz humana, ya que esta solo puede aprehender el lenguaje en una actualización, la suya. De ahí que, como Hölderlin primero, la voz de Olga Orozco roce la visión incierta —“lo viera casi” (v. 20)— del “Escriba”, figura del lenguaje. Porque la imagen del lenguaje, en el acceso al habla, es ya una imagen faltada: este solo puede ser *indicado* con la deixis como una ausencia.

Con el lenguaje, el ser humano aplaca su exposición directa para que el medio se revele templado y distanciado, arrojado lejos. A fin de posibilitar tal emergencia, la acción del lenguaje intercede en la relación; el ser del medio que se desata apasionadamente en el resto silencioso es atesorado en la palabra. Pues solo en cuanto que el medio ha sido modulado, la palabra puede ser y figurar tal medio. Entonces, podemos afirmar, lo que llama en el “resto” silencioso no es sino el medio que solicita modulación. Y para responder a su llamada la especie humana recurre al lenguaje que sentimentalmente se revela. El lenguaje aparece con el sentimiento de la alteridad extrema que, en la voz, produce el contacto epidérmico de la carne. Como pudimos observar en el poema, la exposición de la voz poética al “afuera” va creciendo progresivamente, hasta alcanzar ese punto culminante en el que “ya no había más”: entonces surge el “Escriba”. La *experiencia de la aparición del lenguaje* es, por ello, una *experiencia de lo sagrado*; la cual no es otra, por cierto, que la *experiencia de la*

²⁹ *Ídem*, p. 22.

³⁰ *Ídem*, p. 22.

³¹ Manuel Barrios Casares. “Hölderlin: la revuelta del poeta”. *Op. cit.*, p. 22.

aparición del medio a través de la sensación o Stimmung: que el medio sea y que haya lenguaje para el medio, eso es lo sagrado.

En el revés del cielo comienza así con un descubrimiento —el lenguaje— y su consecuente mandato —la adecuación—. Pues ese lenguaje virtualmente disponible está sin fundamentar; la validez de su actualización, en la palabra, está aún por probar. En cuanto que está fuera de la voz y sin sujetar, el medio exterior contiene en potencia todas las emanaciones; de estas, empero, únicamente aquellas posibilidades que sean dictadas por el resto habrán de encontrar su reverso visible en una forma lingüística. Tras la profanación, la experiencia de lo sagrado solo cabe ser hecha por lo tanto en la batalla por el fundamento: la apuesta ética que se abre ante el animal hablante cuando este ata la disponibilidad del medio y del lenguaje con fidelidad a sus pasiones.

d) *Pensar el molde*

A esa necesidad de adecuar la llamada apasionada del medio responde la figura mediadora del “Escriba” que se apresta a inscribir el dictado silencioso del *continuum* carnal en el “papel desnudo”. Con la voluntad de enriquecer nuestra descripción de esa imagen, cuya comprensión, además de describir el sentido de este poema, creemos que descifraría alcances no dilucidados de la poética de nuestra autora, se nos permitirá un último desvío por una obra teórica: se trata de un ensayo del especialista de filosofía medieval Emanuele Coccia destinado a la recomposición arqueológica de la tradición averroísta. En ese opus, se rescata una imagen que concuerda sospechosamente con aquella de nuestro poema, a saber, la tablilla capaz de recibir escritura que representaba la teoría del intelecto aristotélico. Sobre dicha imagen el filósofo griego habría intentado pensar el pensamiento como una potencia separada de toda forma y por ello mismo capaz de recibirlas todas.

El averroísmo, luego que remodela los escritos del Estagirita, también habría considerado el pensamiento como una posibilidad exterior a la vida biológica del animal humano, respecto de la cual estaría desligado y a la cual sobreviviría. Precisamente, en esa diferencia entre la facticidad personal y el pensamiento, se fundamentaría la existencia de una tradición, ya que frente a la finitud de los cuerpos la exterioridad del pensamiento resistiría a la variabilidad sin transformarse o sufrir alteraciones. “Existe tradición, decreta Coccia, sólo porque el pensamiento no puede agotarse en un simple hecho personal³²”.

Dentro del acontecer humano Coccia atribuye a la infancia, *bios* sin *logos*, el rol de iluminar ese momento donde el retraso irreparable entre humanidad y conocimiento alcanza la consistencia de una naturaleza. Pues que infante es aquel que está “*naturalmente* fuera del pensamiento y del lenguaje,

³² Emanuele Coccia. *Filosofía de la imaginación. Averroes y el averroísmo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 97.

aunque mantiene una relación con estos”, toda reflexión sobre la no-coincidencia entre la vida humana y la actualidad del pensamiento es también “una reflexión sobre la realidad y la naturaleza infantil del hombre³³”. Cuando Coccia trata de imaginar en qué modo existe el pensamiento fuera de la relación de inherencia, advierte que este, no siendo *pars hominis*, aparece como una posibilidad: “[el] infante no es aquel que simplemente no piensa, sino aquel que, aun sin pensar, puede pensar: es la vida por la cual el pensamiento existe no como algo actual sino como algo simplemente posible, como una potencia y no como una posesión o una propiedad³⁴”. La infancia, concluye Coccia, “es la contemplación estupefacta de la materia pura de la pensabilidad³⁵”.

En “El resto era silencio” ese momento en que el animal hablante presencia estupefacto la materia de la pensabilidad sucede al final de una dilatación silenciosa, cuando la voz se parapeta sin palabras ante el “Escriba” (v. 19). En ese verso, del que debe resaltarse su construcción paratáctica, la voz infante de Olga Orozco enfrenta la totalidad archivada del pensamiento humano, el cual es, como ella nota, “todos los nombres” y “el tigre/ el color del crepúsculo, los mares, el templo de Segesta, las tormentas” (v. 16, 17). Y la a-propiación de esa potencia, exterior y absoluta, es aquello que acreditan los 26 poemas de *En el revés del cielo*.

Nuestro excursus perseguía establecer que el “Escriba” orozquiano figura el pensamiento humano. Este es en el modo de la potencia; como tal, se halla dis-puesto a devenir forma, a convertirse en todas y cada una de las formas materiales. La energía que lleva esa potencia tan humana hacia su cumplimiento es la pasión. En relación a las pasiones, Coccia entiende que son las operaciones y los movimientos propios de una sustancia que sólo consta de potencia. Sin definirse como privación de forma, la potencia se muestra como aquello que, apasionándose, es capaz de recibir y devenir forma sin poseer una identidad inmediata. La potencia revela, pues, una capacidad y una peculiar sensibilidad para ser afectada por las formas. Tal y como un molde no manifiesta forma alguna antes de ser determinado por aquello que se concentra en su interior, así también el intelecto humano es el *borde informante* que acepta el moldeamiento de toda forma.

De ello da sobrada prueba nuestro poema. Advértase que el “Escriba” va creciendo paulatinamente (v. 5-14) y aparece de veras cuando el silencio apasionado acosa a la voz “contra su noche muda”. Entonces, la potencia del “Escriba”, enardecida, absorbe las pasiones y propone para ellas una solución formal. El “Escriba” registra sentenciosamente esa solución en su página blanca: “Y haz que sólo el silencio sea su palabra”. Aunque ese verso cierra el poema (v. 26), ha de entenderse como resultado actualizado de la llamada apasionada que tiene su punto álgido en el

³³ *Ídem*, p. 134. Subrayado por el autor.

³⁴ *Ídem*, p. 142.

³⁵ *Ídem*, p. 142.

verso 19, y por lo tanto precede al registro del *dictum*. En efecto, la sentencia grabada por el “Escriba” es anterior a la visión de la voz (v. 20); ésta, al dirigirse hacia él, observa la solución ya formalizada. Por eso, podemos asegurar que el grabado de esa sentencia es lo que “sofoca el fuego” de la potencia, esto es, la pasión del “Escriba”. Mediante el uso de su potencia apasionada, el “Escriba”, como sostiene Coccia, es capaz de recibir la forma traída por el silencio, su palabra.

Como potencia, el intelecto humano es susceptible de ser afectado por las formas exteriores y recibirlas. Por tal cosa, podemos aseverar que está cargado de receptividad. Pero para que algo así como la adquisición de una forma pueda producirse, es necesario que la potencia carezca actualmente de formas, puesto que, como subraya Coccia, “la ausencia de formas es la condición de posibilidad de la pasión *tout court*: se puede ser afectado sólo por lo que no se posee, puede recibirse sólo lo que no se es³⁶”. En este sentido, la naturaleza potencial de una sustancia describe una parábola inversa a su realidad actual, de manera que de un lado “toda sustancia tiene tanta más potencia cuanto menos es y cuantas menos formas posee”; del otro, “toda potencia está limitada en su ‘capacidad afectiva’ por las formas que ya son actuales en ella³⁷”. Frente a la potencia del individuo, deslindada por la actualidad de su forma consciente, la *potencia inconsciente* del pensamiento es pues una *potencia absoluta* ya que, carente de formas en acto, es capaz de efectuar la pasión en su forma pura: *devenir todas las formas* bajo una potencia sin límites. Esta ilimitada potencialidad del pensamiento explica por cierto que el “Escriba” de nuestro poema sea percibido visualmente por la voz como una densidad nocturna (v. 18). Son tales las formas virtuales que hospeda el pensamiento-Escriba que su materia, a pesar de ser en acto, debe presentar el aspecto de una espesísima masa aérea; sin relieve concreto, pero sobresaturada.

La potencia del pensamiento es la potencia de todos los universales; es decir que ella es capaz de recibir y de devenir cada una de las formas virtuales. Ella misma, pues, debe ser virtual, no-individual sino universal y genérica. Mas en tanto que virtual y universal, la potencia del pensamiento no puede pensarse en modo alguno como un cuerpo ni como una facultad del cuerpo; como potencia absoluta, el pensamiento debe ser separado de cada una de las formas materiales. Ahora bien, si el pensamiento es distinto de todas las formas naturales, y si no está sujeto en ningún objeto, ¿de qué manera, se cuestiona Coccia, podrá pensarse el ser del pensamiento?, ¿en qué modo pensar una potencia que “no coincide con ninguna de las formas pero que es *algo* y lo es positivamente sin tener la naturaleza de la materia³⁸”?

³⁶ *Ídem*, p. 167-169.

³⁷ *Ídem*, p. 167-169.

³⁸ *Ídem*, p. 195-196. Subrayado por el autor.

En ese momento preciso su argumentación recurre a la imagen de Aristóteles que nos interesa. Valiéndose de ella, Coccia imagina que el pensamiento puro es una superficie que recibe la escritura de los afectos sin cambiar ni transformarse, sin adquirir ninguna forma. Esa disponibilidad total de la potencia absoluta a devenir todas las formas sin conformarse con ninguna, previene Coccia, no encarna sin embargo la nada del pensamiento ni simplemente su grado cero, sino el conocimiento “en tanto posibilidad de cualquier forma”, actual, por lo tanto, “en el modo del todo indeterminado³⁹”. El ser del pensamiento es *en acto*, pero lo es de un modo particular: *en tanto que potencia*. El hecho de no poseer las formas garantiza precisamente la potencia del pensamiento puro, pues que potencia es “el modo de ser de lo que no es y que llega apenas a poder ser; [la potencia] mide su relación con las formas, las cosas y el ser no en los términos de interioridad y de inclusión sino en los de exterioridad⁴⁰”. Por ello, las formas, las cosas y el ser existen con respecto a la potencia absoluta sólo en tanto afecto, esto es, posibilidad de devenir forma.

Coccia nombra “receptor” a las sustancias potenciales que, capaces de existir sin apoyarse en forma alguna concreta, son susceptibles de apropiarse todas las formas afectivamente. Para el autor, la *medialidad es el principal receptor*, pues en ella las formas —que a diferencia de la materia, no subsisten en tanto que individuos concretos— pueden ser pensadas y venir a su cognoscibilidad al desplegarse. Por eso, afirma Coccia, la medialidad es el lugar metafísico que hace existir las formas en tanto puras cognoscibilidades.

El intelecto humano es asimismo medialidad: ente actualmente capaz de albergar las formas para su cognoscibilidad. Y gracias a que la medialidad no posee y no participa de ninguna forma, no poseyendo como propia ninguna, puede existir tradición e intelección. Al contrario, si la medialidad poseyera una forma propia, este particular definiría los límites de la receptividad afectiva del medio, haciendo que ciertas formalizaciones fueran imposibles⁴¹. La tradición y la intelección, que nosotros podríamos imaginar, con Foucault, determinadas según un régimen acumulativo, existen justamente porque el medio informe, como suscribe Coccia, “no tiene otra forma que la del límite último de las ideas que en él tienen lugar⁴²”. Ausente de formas, el medio es el lugar de la cognoscibilidad y actúa como límite formal.

La noción de límite formal, básica para comprender la posición retraída de la medialidad inconsciente y su necesidad en el devenir consciente del mundo, del lenguaje y de la tradición, aparece en toda su evidencia cuando Coccia aborda los rasgos definitorios del concepto de “lugar”. Aceptando su propuesta, diremos que un lugar “se caracteriza por una especie de autonomía o

³⁹ *Ídem*, p. 197.

⁴⁰ *Ídem*, p. 205.

⁴¹ *Ídem*, p. 219.

⁴² *Ídem*, p. 226.

indiferencia con respecto a lo que en él encuentra lugar⁴³". Esta anterioridad del lugar con relación a los entes autónomos y su resistencia a la destrucción hacen de él, según insiste Coccia, "algo definible no tanto por una posición sino por una peculiar *potencia*":

un lugar es por definición aquello que puede recibir cuerpos, el ente en el cual la recepción no comporta en modo alguno una forma de pasividad o de transformación. En el lugar la pasividad absoluta llega a coincidir con la impasibilidad respecto de lo que se [recibe] precisamente como una tablilla sobre la que no se ha escrito nada y que es capaz de recibir escritura sin transformarse. El intelecto material no es una facultad humana sino el lugar de todo lo pensable: abrevia y contrae la posibilidad de todo lo que puede ser pensado y conocido⁴⁴.

Trasladándonos desde la puntualización terminológica de Coccia hasta el poema, comprenderemos enseguida por qué el "Escriba" se demora inicialmente y, retraído, no emite más que una señal silenciosa de su ser. Sin significar una nada, el silencio del "Escriba", silencio del "resto" que habla, dice en alta voz la *presencia del lugar*: su locuacidad es el testimonio de un medio que, retirado, aguarda la llegada del infante humano para ser actualizado en su voz. Lugar del ser, del lenguaje y de la tradición, la medialidad del pensamiento atiende la llamada apasionada de las formas para ofrecer su mediación. Sobre su fondo virtual, la voz, así solicitada por aquellas formas, puede desplegarlas: calmar su clamor. *Voz sin formas del infante y virtualidad de las formas sin voz* se encuentran, por lo tanto, en el medio hospitalario.

Alcanzada la conclusión de este inciso, creemos que va quedando clara la naturaleza del paraje al que llega la voz de Olga Orozco luego de su extravío nocturno por el poemario precedente de *La noche a la deriva*. "El resto era silencio", como discurso inaugural que sigue a ese extravío, es genuinamente un ejercicio de demarcación que señala las dimensiones matriciales del medio desde donde se vocalizará *En el revés del cielo*. En virtud de tal inclinación localizadora, ese poema significa la antesala de la modelización y no debiera ser por ello agrupado en el compendio de los 26 textos que le siguen, pues, en puridad, él mismo no pertenece al reverso del cielo, *mundo fenoménico* que aquellos poemas van a fundamentar. De una anterioridad *trascendental* con respecto a estos, "El resto era silencio", por su parte, formaliza el des-cubrimiento del desierto vacío de la potencia o, si se prefiere, del anverso celeste del lenguaje. En el "Escriba ensimismado" que se encuentra en ese poema con la voz infante de Olga Orozco, aquella revela por cierto el "remoto" (v. 21) y escurridizo rostro del pensamiento humano. Afincada apropiadamente en ese auténtico lugar, en el que desembocó por obra del desenmascaramiento de la metafísica, la voz de Olga Orozco proyectará

⁴³ *Ídem*, p. 226.

⁴⁴ *Ídem*, p. 226.

los lineamientos formales de una nueva habitación, ajustada y respetuosa del medio que al fin conoce íntimamente. Esa morada es el reverso del cielo: paraíso reintegrado en la tierra, otro lado del inconsciente recuperado, el cielo revertido por la voz de Olga Orozco no es otra cosa que el “resto” de la potencia, acaparado y escondido por el pensamiento sacrificial.

Desde el lugar virtual —anverso— que su osadía ha profanado, la voz de Olga Orozco va a edificar una casa —reverso— donde aquel espacio se exterioriza. El material de su construcción serán las palabras entregadas por el silencio del “Escriba”. No es extraño que este libro termine por ello con un título que establece la finalidad del verbo, último en relación con la posición inicial del silencio⁴⁵. Puesto que en el inicio se ubica la potencia del medio, y que las palabras son el término formal de esa ilimitada energía, no parece descabellado que esa misma potencia ponga colofón al recorrido vocálico, ya que solamente mediante su poder de pasión el itinerario habrá cobrado forma en las palabras dictadas. Sacada por la voz de su retracción durante 26 trabajosos ejercicios, la medialidad angélica del mundo, del lenguaje y de la tradición aparecería entonces efectivamente en un compendio poético que sin exageraciones puede ser tildado de *libro de la revelación* profano. Anticipando el desenlace positivo de esa con-versión milagrosa que traslada el ser de la medialidad desde el cielo a la tierra, nuestra exposición se apresurará a demostrar en lo que viene a continuación que *En el revés del cielo* traduciría la actualización lingüística del velado medio.

2. Construir derrumbes

La palabra que la voz descubre en el lenguaje del silencio no es tranquilizadora. Si la anterior, heredada de dios y garantizada por él, auguraba una futura salvación, el dictado del resto silencioso expone la condición transitoria de los entes que participan del movimiento ontogenético. En efecto, mientras que el espacio para la proyección permanece, sus manifestaciones desaparecen, trasladándose silenciosamente a través de la superficie del medio sin que nada se conmueva. La voz poética, por su parte, con el cuerpo a tierra y avanzando penosamente, recoge los vestigios arrastrados y, asumiendo las marcas, inscribiendo las señales, trata de ponerlos a salvo. Con los innumerables desprendimientos, va elaborando su inestable construcción.

El primer hito de la fundamentación con el material arrojado por el silencio es “Catecismo animal⁴⁶”, poema que sigue inmediatamente al mandato del “Escriba” y carga con las palabras emanadas de aquel silencio inaugural. inmediatamente al mandato del “Escriba” y carga con las

⁴⁵ Olga Orozco. “En el final era el verbo”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 385-386.

⁴⁶ Olga Orozco. “Catecismo animal”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 337-338.

palabras emanadas de aquel silencio inaugural. De esa palabra revelada se desprende un catecismo cuyas proposiciones iniciales reproducimos:

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

“Catecismo animal” (v. 1-8)

El heptasílabo ubicado a las puertas del poema acata con lucidez la transcripción amarga del silencio y graba el contenido emblemático de su revelación: una suma que expone la novedosa preceptiva, reconocida en aquella palabra original del ser que removía el balanceo silencioso. Revisando el antropomorfismo de la doctrina cristiana que hacía del hombre la criatura elegida de dios, el catecismo del silencio dice: he aquí tu animalidad, palabra del ser. El catecismo está orientado a asumir con esa palabra la animalidad hablante, antes disociada y repudiada por la dominación lógica sobre el medio. Así que, guardando lealtad a su reconfiguración de los preceptos tradicionales, la voz de “Catecismo animal” se comprometerá biológicamente en los ritmos que afectan a su morada y, para fundar fielmente, aceptará su implicación animal en el “medio” (v. 5).

El medio que cobija al animal humano es el “reverso del cielo” (v. 1), un territorio descubierto tras el “derrumbe” (v. 5) de aquel otro cielo hipostasiado por la catequesis, el cielo de Platón *et alli*. Únicamente porque ese cielo se hubo derrumbado, gracias a la profanación crítica emprendida y jamás clausurada por aquellas voces que, como esta, fueron verdaderamente poéticas, su reverso puede hacer emergencia y ser avistado ahora. Pero el reverso no debe ser entendido como la refutación del cielo, sino como aquello que ha aparecido después de clarear su encubrimiento. El cielo y su reverso se relacionan dialécticamente, como el lado visible de un objeto remite a su parte oculta. El animal humano se encuentra inmerso en ambos, pero es en la vertiente interpretable de ese cielo total —la medialidad ambivalente— “donde se inscribe el vuelo de [su] realidad” (v. 3).

La realidad es el reverso del cielo o su superficie visible desde la posición, siempre exterior, del individuo. El estatuto de lo real depende de la propiedad de una “inscrip[ción]” (v. 3), gesto formal que expone la homogénea entraña celestial del ser. Según esto, apropiada sería una escritura que, como sugiere nuestro volumen, *vierta hacia fuera*, sobre cuerpos individuales, el interior silencioso del cielo, ese paraje que, sin ayuda de una voz, nunca se diría a sí mismo. Inscripción apropiada

entonces aquella que hace real, reanimándolo en una imagen, el ininteligible anverso del cielo perteneciente a la callada muerte.

Por el contrario, la inscripción del *inveterado catecismo racional*, fijando el anverso celeste fuera de la realidad, “arrancó” (v. 1) al animal humano de su reverso (pues no puede haber superficie de contacto exterior —revés— allí donde dejó de existir un fondo interior —envés—). La economía de la salvación inscrita en ese catecismo —y que rige todavía entre nosotros— establece un foso (metafísico) entre la realidad de este valle de lágrimas y el reino de los cielos (todavía por llegar con el total desenvolvimiento del *homo economicus*). El empuje de la voluntad desarticulante, cuyo extremo culminante es el devenir tecno-científico que ya esbozamos, fue precisamente aquello que propició el derrumbe e hizo del animal humano un “fragmento” (v. 1). Pues queriendo, para convertirse en amo, sobrepasar la dependencia afectiva que afloraba de su condición lingüística, el catecismo de la humanidad racional produjo en el animal hablante un desmembramiento —el de su cielo inconsciente— que inmediatamente lo catapultó a su mísera talla física de “trozo” o “cascote” (v. 2).

Ese desmembramiento, en el que reside por cierto nuestra naturaleza común (“somos” v. 1), produce en la voz humana dolor y, despedazándola, la expone invariablemente de vuelta hacia su límite (v. 3), enfrentándola con aquello que no es (v. 6). Y en tanto que el individuo consciente es lo “insoluble” (v. 1) y que, “de pie” (v. 6), no puede ser disuelto en la otredad sin perjuicio de su individualidad, siente la voz la alteridad a la que no pertenece desde que obrara el mencionado “error” (v. 5). El anatema que lanzó el catecismo contra el costado inconsciente del animal humano desgarró desde entonces su ser: animal y racional, corporal e ideal, temporal y eterno; la humanidad está expuesta —hasta la llegada de la tierra prometida, dicen— a unas “inclemencias” (v. 6) que su solo almacén físico no puede sobrellevar.

A causa de ese error que el catecismo económico consigna y hace rigurosamente cumplir, camina el animal hablante expuesto a la violencia, afligiéndose de su “miserable condición [de] rehén” (v. 6) y siempre como a la expectativa de una gracia o de una concesión “bajo el precario sol” (v. 8). “Rehén” proviene del árabe *rihán* y quiere decir “persona retenida por alguien como garantía para obligar a un tercero a cumplir determinadas condiciones⁴⁷”. Su definición permite comprender que, desde aquel error que lo escindió, el ser humano es el lugar de una mediación entre dos partes en disputa. De un lado el medio inconsciente en el que, desenraizado, ha quedado “suspendido” sin poder jamás reintegrarse; del otro, este “muro” de la conciencia que constantemente le adelanta y le impide pasar. El poema guarda dramática memoria del “error” y

⁴⁷ DRAE

retrocede arqueológicamente hasta el instante de su aparición porque ahí se localiza el emplazamiento (político) de una herida que lastima.

“Catecismo animal” no es ni mucho menos la única muestra de ese error que *En el revés del cielo* pretende reconducir hacia su subsanación. Aunque no hay un solo ejemplo en donde no se aborde, entre los textos más agobiantes a propósito de la dislocación del animal humano, cabe citar “Muro de los lamentos⁴⁸”:

Siempre hay una pared fatal que me adelanta cuando yo me asomo,
un escollo insalvable fabricado con saña en todos los talleres del destino
para que no me jacte de ninguna victoria sobre el polvo,
para que nunca olvide la distancia que media entre la sed y el vaso,
entre el relámpago y el trueno.
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.

“Muro de los lamentos” (v. 9-16)

En un nivel superficial, la primera imagen residual que moviliza ese rótulo es la de un muro homónimo situado en la Explanada de las Mezquitas de Jerusalén: el Muro de las Lamentaciones, también llamado Muro de los Lamentos. Centro sagrado del judaísmo, los congregados bajo su sombra conmemoran la destrucción del Templo de Jerusalén en el año 70 d.c. a manos de las tropas romanas de Tito. Al parecer, aunque los vestigios del muro fueron en origen conservados en pie para recordar la victoria de Roma sobre Judea, muy pronto los judíos quisieron observar en el milagro de su resistencia una alianza sellada con Dios para la protección de su pueblo.

La anécdota no ha de tomarse a la ligera cuando se lee el poema. Porque, se aceptará, la tradición judaica que la voz de Olga Orozco actualiza cuenta que el muro inicialmente orientado a glorificar el poder imperial y su castigo hubo de transformarse rápidamente en un emplazamiento de tránsito —según dicen, el más notable para los judíos— hacia la dimensión divina. Tal cosa fue posible por el simple hecho de que un individuo depositara allí su fe. Gracias a ella, en efecto, lo que aparecía ser un límite impuesto por Roma, se convirtió en la pasarela hacia un espacio sin fronteras: el espacio de Dios.

Dicho esto, si se deja de lado el idealismo religioso y se acepta igualmente que el poema es un muro —de palabras éste—, se comprenderá en qué coordenadas se mueve su lectura: el de la superación, por el amor, del diferencial lógico; esa barrera, que como en el caso de los judíos aplastados por el yugo romano, también entre nosotros ha sido apuntalada por el paradigma

⁴⁸ Olga Orozco. “Muro de los lamentos”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 345-346.

imperialista de gestión económico-teológico, se sobrepasa dando cuerda al deseo. Por ese lado, en otro nivel más profundo, nuestro título se dolería asimismo del corte sacrificial ejercido por el pensamiento lógico-religioso cuando ordenó poner a recaudo, tras las protecciones del templo metafísico, la palabra silenciosa del ser revelada por la *Stimmung*. Después de ese gesto disciplinario, por el que el deseo quedó controlado y vigilado, la humana corporalidad ha sido educada — apaleada, lapidada— para devenir una “pared” (v. 9) sorda al llamamiento exterior.

Desde que intervino el error sacrificial para in-fundar represivamente una razón, una moral y un deber mandados allende las altas vallas, el animal hablante, desangrándose, lamenta contra el muro del enconado poder la “distancia que media” (v. 12) entre las dos vertientes de su propio ser, ese que tanto quisiera rehacer. La solución, por lo demás, no sería complicada; bastaría con derribar a pedradas esa ciudadela pretoriana que erradica el deseo —la “sed”— en todas y cada una de aquellas individualidades —el “vaso”— a las que victimiza (v. 12). Si algo así sucediese, si lanzadas al aire las palabras ardientes boquearan el muro, entonces el “aroma” (v. 5) persuasivo del inconsciente, profanado, penetraría de regreso los cuerpos esclavizados con “primaveral” (v. 16) vida: la incandescencia que todo contiene y que, contra el rigor y la tapia, es impaciente revuelta, volición des-ordenada. Tal cosa es temida por el poder que levantó el muro, pues la ilimitación a la que aboca el afecto, sin respetar ninguna acotación, define la desaparición de todo control y, por consiguiente, de todo poder:

Y la estatura de la prohibición asciende, se agiganta y rebasa,
cubre hasta el cielo en nombre de un demonio.
Feroz, insobornable la guardiana.
A veces me persigue hasta en los sueños esta infernal mampostería.

“Muro de los lamentos” (v. 20-23)

No debiéramos por ello llevarnos a engaño ante las dimensiones de ese muro (v. 20-23) que delimita la vileza de un crimen —el de la usurpación de la revelación silenciosa por una casta—, por más que aquí o allá, por todos lados, nos aturda su alzada envergadura intraspasable. La pared que *En el revés del cielo* rodea con sus imprecaciones —la misma que nos retiene a nosotros— se está descoyuntando y pronto se rendirá ante el polvo, pues que su perímetro, está siendo asediado por una ofensiva amorosa, aquella que el ser de la medialidad porta discretamente en volandas. Esta palabra enamorada, “polilla encandilada” (v. 17), rotura ahora los recodos del muro y, desbaratándolo, algún día arrojará sobre la sufriente voz humana toda la luz escondida tras él.

Porque este régimen discursivo, el racional, es ya, a estas alturas del recorrido, irrespirable; porque la “estatura de [su] prohibición” (v. 20), su naturaleza autoritaria y policial, invariablemente

ha de reforzarse; porque es “feroz” e “insobornable” (v. 22) su “guardiana” razón gestiona, incapaz de conmiseración o de empatía con el sufrimiento; porque la escenificación ostentosa e injusta con que se afana en afean y dilapidar los dones de este mundo es una “infernial mampostería” (v. 23); por todo eso, la voz de *En el revés del cielo*, perdida y abandonada en el desierto, sabe visceralmente que ese muro, filtro especular que tapa la nutriente llama, como todos los que precedieron, igualmente ha de caer bajo aquello que jamás se hunde: lo hondo del ser. Entre las juntas del muro, la voz escucha la melodía del silencio y esa palabra suya que, revoloteante, interroga las firmes creencias. Dándolos vuelta, vapuleándolos con el hálito silencioso, la voz pone a temblar con un dardo vacilante los sillares del muro:

¿No será que yo llevo esta pared conmigo?

“Muro de los lamentos” (v. 24)

La sacudida que recibe el muro racional debería ser medida aquí en relación a la pregunta que circula a través del alejandrino final, ya que su prosodia, *intensísimamente física*, sacude la barrera instituida arbitrariamente; vibrante, ese verso pone a prueba la consistencia del obstáculo y, dinamitándolo, trata de cerrar una vez más la brecha sacrificial con la traslación rítmica del recado silencioso: destituir para constituir mejor, provisionalmente mejor.

Quien es apelado por el silencio se pregunta, pues solo preguntas arrastra el silencio. Preguntas, no obstante, que estremecen al ente así cautivado, con ellas movido hacia un afuera que, extraviado, sueña el abordaje. ¿Qué otra cosa podría descabalgan un muro afincado en la performatividad del consenso inmóvil? La inconstancia con que pregunta el silencio, su incontrovertible *vulnerabilidad*. Ante su mudable solicitud, el muro medianero que divide al animal hablante cede, pues la palabra del silencio desentona, disiente y desconcierta; su música primero horada la pared que constriñe; después reconstruye con el sincero afecto un hogar abierto a todos, huéspedes hermanados en esa misma precariedad que el silencio canta.

El muro racional ha sido in-fundado sobre la apertura silenciosa por una casta, primero sacerdotal y luego política. De manera que, decíamos, el muro no tiene un soporte natural — solamente lo vinculado al ser lo tiene— y se halla por ello en pie simplemente porque el poder se esfuerza en consensuar su legitimidad. Por esa razón hablamos de performatividad. Y lo hacemos teniendo en mientes dos obras ensayísticas de gran pertinencia para entender la prevalencia ficticia del muro. La primera es de Guy Debord y se titula *La société du spectacle*; la otra, de Giorgio Agamben, y apareció bajo el epígrafe de *El Reino y la Gloria*. En cuanto a la primera, podemos decir que Debord entendió el muro de la sociedad espectacular como una pantalla “tautológica”, dado

que estaba legitimada por un orden autoconstituido que debía glorificarse y escenificarse espectacularmente⁴⁹. Por ello mismo, porque el muro donde se proyectaba de manera fetichista carecía de cualquier fundamento natural, el poder de la sociedad espectacular debía reenviar, si aspiraba a su perpetuación, a sus propios fundamentos autodonados, evitando así cualquier pregunta sobre el afuera que la desbordaba.

En línea con esto, en el segundo de esos ensayos Agamben se reapropia entre otras la conceptualización de Debord para pensar la arqueología del poder como una articulación de los paradigmas económico y doxológico, cuyo origen se ubicaba en la teología económica de la salvación divina. La doxología, en la reflexión agambeniana, se define como majestuosidad ceremonial y litúrgica; de ella requiere, para su apuntalamiento, el ejercicio de gobierno y de gestión. En ese sentido, la finalidad doxológica —que Agamben atribuye a los *mass media*, con su celebración de la aparición del muro gubernamental—, trata de ocultar el hiato sacrificial sobre el que se funda el poder. Tal hiato viene dado, en palabras del italiano, por el tránsito dialéctico que va de un ser sin revelar —el silencio o “Dios en sí”— a un ser revelado —la palabra o “Dios para nosotros”—: “La gloria es el lugar en el que la teología trata de pensar la inaccesible conciliación entre trinidad inmanente y trinidad económica, *theología* y *oikonomía*, ser y praxis, Dios en sí y Dios para nosotros⁵⁰”. Pero dado que ese ser nunca se revela con un orden —con una economía— la sociedad espectacular y glorificadora debe de alguna manera justificar ese paradigma basado en la imposición del control. A ese fin sirve la doxología.

La escucha del silencio que nosotros vamos destapando en la obra de Olga Orozco no hace pues otra cosa que resquebrajar el muro especular. Después de todo, no resultará sorprendente que la voz de este poemario, afianzada en la manutención del silencio, se mantenga siempre en vilo y reincida en la duda, pues advierte en el sonido soterrado del medio cuánta mentira impostaban las soberbias arquitecturas de la razón. El cuestionamiento, lejos de significar una negatividad esencial —la del animal hablante tras la muerte de dios que compunge al idealismo—, indica una resuelta arremetida contra el muro de la dominación. Esclavizador, ese muro está *situado* y pertenece a *coordenadas históricas concretas*: las del desarrollo del régimen racional occidental. Así pues, cuando la voz de “Muro de los lamentos” pone en entredicho la idoneidad del “escollo” (v. 10) consciente y presta oídos a la confesión de su “rehén” inconsciente, concluimos que el cerco de la tradición eidética que tenía enjaulado sin devenir al animal humano, está, ya más que nunca, derrumbándose.

⁴⁹ Guy Debord. *La société du spectacle*. París: Gallimard, 1992, p. 23.[1ª ed. 1967]

⁵⁰ Giorgio Agamben. *El Reino y la Gloria*. *Op. cit.*, p. 366.

“Grandes maniobras⁵¹” (21 versos heterométricos) es un exponente más de su disolución; ese texto *retoma irónicamente la tradición* del barroco postridentino —el de la expansión bélica de la fe en una empresa conjunta de la religión, la ciencia y el capital europeos— para introducirnos en una ambientación tipificada donde la voz aparece como actante de un plan que ha sido decidido a su pesar. Aunque la increíble estratificación de sentidos condensada en su título sobrepasa nuestras ambiciones, las “maniobras” que sustentan la anécdota del poema (el despliegue militar sobre una geografía) abarcan igualmente la reflexión crítica, entendida como lucha por someter formalmente el paisaje de lo informe. De la acción manual que trata de resolver lingüísticamente el diferendo, nos interesará, por ahora, identificar aquello que la técnica poética descarta para la fundamentación:

No puede ser aquí donde se libra la batalla,
nunca en este lugar de campamentos falsos y supuestas señales
donde se pierde el rastro de los muertos y no se hallan vestigios de la perduración.
Aquí la niebla no tiene junturas; aquí los días son una muralla sorda.
No hay agua que se asemeje a nuestra sed, Babel de arena nuestra lengua.
No entendemos el sentido del viento ni sabemos leer en las constelaciones.

“Grandes maniobras”, (v. 1-6)

Lo que no puede reutilizarse en la “maniobra” de cimentación poética es “este lugar de campamentos falsos” (v. 2). Fíjese que casi todo es reciclado por esta voz; la disciplina militar (v. 1-2), el animismo (v. 3), la paráfrasis bíblica (v. 5), la astrología (v. 6); como en tantos poemas citados, “Grandes maniobras” re-dirige esos residuos discursivos hacia nuevas significaciones; precisamente porque su formalización es una manera, auténticamente personal, de “libra[r] la batalla” (v. 1) por la adecuación.

Para ello sirve cualquier trasto desconchado. Excepto “este lugar de campamentos falsos”; eso no perdurará, pues no tiene autenticidad. El poema es requerido porque ese inmediato espacio del campamento —el “aquí” (v. 1, 4) en el que mora, por cierto, la voz— es inapropiado. Por tal cosa, la voz se atarea en su adecentamiento vocálico. Y, ¿qué es aquello que hace de “este lugar” anterior al trabajo poético de readecuación un “campamento falso”? “Perde[r] el rastro de los muertos”, “no hall[arse] vestigios de la perduración”, “no entende[r] el sentido del viento”; el campamento que, *circunstancialmente* y contra su voluntad, tiene *militarmente enrolada* a la voz es “falso” porque no entretiene vínculo alguno con lo desaparecido (v. 3); porque, codiciando la “sorda” materialidad (v. 4), desatiende la escucha silenciosa del medio en el que temporalmente acampa:

⁵¹ Olga Orozco. “Grandes maniobras”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 351.

Subimos con el alba a esperar nubes, a compartir reflejos,
a retener historias como sombras a cuenta del imaginario porvenir.
Subimos a duras penas, pantano tras pantano,
cada uno con la piedra que crece y en la espalda a horcajadas a su rey.
Entre ascenso y caída se vuelan con un graznido las alturas;

“Grandes maniobras”, (v. 7-11)

Todo campamento es temporal, también aquel que mani-obrando trabajosamente planta la voz sobre el limo pantanoso (v. 9). Sin vocación de eternidad, la voz humana, que correctamente desea emplazarse, vigila no obstante los modos de su asentamiento. Precisamente porque le pesan sus carencias —sus malparadas defensas, sus atalayas inermes— la voz humana, empero, quiere agarrarse a lo que permanece. Por ello, una voz-estratega, como esta, que sobradamente conoce su oficio y su sustento, busca, lo primero, “rastros”, “vestigios” y “junturas” (v. 3-4); sujeciones seguras donde man-tener, por cuanto escaso tiempo sea posible, su amenazado campamento. Así es que mira esta voz entorno y recoge, como decíamos, la herrumbre que ese medio impasible —son muchos los campamentos que han pasado sin pasar él— dispone a sus pies y con ella, combinando materiales dispersos, diseña la organización de su enclave del *modo* que sigue: hay allí un poco de Platón (“Subimos con el alba a esperar nubes, a compartir reflejos” v. 7), otro poco del existencialismo (“Subimos a duras penas” v. 9), del mito de Sísifo, de Camus o de la *Beat generation* (“Cada uno con la piedra que crece” v. 10); algo de los místicos y del expresionismo (“Entre ascenso y caída se vuelan con un graznido las alturas” v. 11). Qué importa, lo que de veras cuenta es que con aquello que el medio le entrega graciosa y silenciosamente, la voz auténtica arropa su desnudez y acomoda su breve estadía.

Mientras tanto, en este lugar de campamentos falsos todo es “muralla” (v. 4). Por tal motivo, este, el campamento racionalista y extractivista, con sus empalizadas segmentando disciplinas, obras e identidades, habrá de sucumbir; pues no hubo jamás campamento que, atrincherado en su mismidad, pudiera dictarle al medio sus condiciones. Solo el medio, su silencio, tiene la potencia del dictado. Y ese dictado es an-árquico, sin fundamento más allá o más atrás del humano acampar y autofundarse. La voz de Olga Orozco, acostumbrada a sondearlo, está convencida de ello. Si su palabra, re-hecha con los fragmentos del pasado, algo lega al futuro, es justamente eso: que el muro se viene abajo, embestido por las sacudidas del silencio.

3. El revés del canto

Poco tiempo después de que se publicara *En el revés del cielo*, cuando la mayor parte de la bibliografía académica seguía haciendo acopio de las deudas, las filiaciones y las parentelas sagradas

de la poesía de Olga Orozco, una reseña del poeta argentino Hugo Mujica⁵², escasamente citada posteriormente, tuvo el mérito de dirigir su atención hacia los ejercicios de relectura crítica que aquella obra merecía. En dirección contraria a los análisis continuistas de la tradición, Mujica focalizaba el contenido de su comentario en la impugnación de la herencia histórica que llevaba a cabo dicho poemario y advertía con ello que “la escritura de Olga Orozco no es un decir, sino un desdecir el discurso de lo dado por real, no es un fundar, sino una desfundamentación, una desconstrucción contra las falsas construcciones que buscan no decir, sino amordazar el llamado de la Unidad⁵³”.

La purga deconstructivista de Mujica, en ese sentido tan bienvenida, si bien precisaba los lineamientos que nosotros esbozamos a propósito del absolutismo dogmático; desafortunadamente estatuía como contrapartida, en la línea de algunas investigaciones que ya ilustramos, la imposibilidad de cualquier fundación, consecuencia última, según el autor, de una mirada radicalmente polémica ante la que nada resistiría:

El mundo, el hombre, la identidad, la palabra y hasta la divinidad aparecen demolidos en la obra de Orozco: todo es arena, sólo es desierto: geografía de la desnudez, desnudez donde cada paso humano se borra, torso de arena sin trazas de orientación, planicie sin muros que nos devuelvan ecos, sin charcas donde seducirnos en la autocontemplación; lo ilimitado que limita todo logro humano, falta de bordes que nos quita todo sostén: el desierto es, por antonomasia, la desnudez que desnuda, nos desnuda desnudando ese paisaje como rastro de lo Otro que nada mío puede cubrir, lo inmodelable por mis manos, lo infranqueable para mi paso⁵⁴.

Aun reteniendo, con Mujica, el carácter contencioso de la voz orozquiana, su insistente litigio de cualquier significado presupuesto, la exposición que llevamos hecha nos impide asentir totalmente a sus postulados y nos invita a matizarlos: ¿es el medio —“lo ilimitado que limita”— aquello que definitivamente “quita todo sostén” a la voz humana?, ¿es el silencio que lo envuelve aquello que, “inmodelable” o “infranqueable”, “nada [nuestro] puede cubrir”?, ¿quiere decir esto, como parece convenir Mujica, que el medio nunca podrá ser apropiado vocálicamente y que su silencio no llama a ninguna apropiación?

Cuando Hugo Mujica dice que la palabra de Olga Orozco, en suma, no puede apropiarse el silencio, él mismo está ya procediendo a una apropiación de ese medio que considera como inmodelable, pues trata de llevarse a lo propio —a su poética— aquello que pertenece por derecho

⁵² Hugo Mujica. “Sobre Olga Orozco, *En el revés del cielo*”. In *Revista Iberoamericana*, Vol. LIV, n° 144-145, julio-diciembre 1988, p. 1084-1888.

⁵³ *Ídem*, p. 1087.

⁵⁴ *Ídem*, p. 1088.

a la medialidad. Nos referimos al nombre Olga Orozco, a lo que esa forma alojada en el silencio de la tradición quiere o querrá decir. Intentando consensuar el significado tradicional de Olga Orozco con su propio entendimiento del ser y de su *poiesis* —para Mujica la *poiesis* del ser dicta una reducción de la forma a la materia silenciosa de aquel—, este no hace ya sino demostrar que el medio, en cada uno de sus elementos, es siempre modificable y que la voz humana lucha por su modificación. Nosotros, que evidentemente orientamos la lectura de la obra orozquiana hacia otras estribaciones, también estamos inmersos en esa lucha y batallamos, entre otros, contra Mujica, por dar presentación a un medio que lejos de carecer de rostro, siempre va en pos de él. El rostro del medio depende de la decisión.

Para nosotros, la voz de *En el revés del cielo*, tras un itinerario destituyente que firma la ruptura de los falsos diques de la tradición, es fundante y toma del silencio lo que funda. Pero como la palabra silenciosa, siendo afectiva, no está ungida de ningún atributo irrefutable, su promesa, titubeante, desaparece con su aparición, desmiente su afirmación. En virtud de ello, la voz, sumisa a las inclemencias y a los cambios, desprotegida y aturdida, tiene que esforzarse en la incesante modulación del material silencioso con el objetivo de hacerlo hablar, ya que en el habla modelada del silencio —que no en su ensimismamiento— reside la sola posibilidad de sentido. El silencio por cierto suplica ser des-velado en una voz.

Esa labor de construcción fundamentada en la escritura de lo silencioso puede aclararse a la luz del poema “Fundaciones de arena⁵⁵”, cuyos 26 versos traducen precisamente el resultado de las perpetuas tentativas por domeñar la in-sistente medialidad silenciosa. Como anticipa su título, el piso que la voz funda con el material del silencio es movedizo e inapto para cimentar cualquier esperanza que perdure:

Si poblaras el mundo como Dios
sólo con proyectar la sombra de una mano, el oscuro fulgor del ensimismamiento,
o las secretas contradicciones que te habitan,
saltarían de tu regazo hasta tus pies animales aviesos,
una fauna de pesadillas ilustradas que se propagaría infestando el jardín
como en esos tapices en los que la discordia simula las manzanas de la tentación.

“Fundaciones de arena” (v. 1-6)

El título del poema hace referencia al Evangelio de Mateo, concretamente a un pasaje en el que Jesús distingue entre sus fieles a aquellos que cumplen la voluntad divina de quienes no lo hacen. Los primeros, dice el apóstol reproduciendo las palabras crísticas, “se parece[n] a un hombre

⁵⁵ Olga Orozco. “Fundaciones de arena”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 356-357.

prudente, que edificó su casa sobre roca”. Los otros, por no poner en práctica la palabra de Dios transmitida por boca del hijo, “se parece[n] a un hombre imprudente, que edificó su casa sobre arena”. Cuando “vino la lluvia, bajaron las crecientes [y] se desataron los vientos”, la casa fundamentada en roca no se cayó, mientras que aquella erguida sobre la arena “fue arrasada completamente⁵⁶”.

El intertexto bíblico está relacionado con la fundamentación del ser y de la palabra. Cuando el individuo y su palabra se basan en una escucha fiel de lo sagrado, tanto el uno como la otra están asegurados. Por el contrario, si el mandato no se cumple como cabe, individuo y palabra sucumben. Dicho esto, sería conveniente que ahora el lector pusiera detrás de esa noción —el Dios cristiano, lo sagrado— la verdadera naturaleza de lo trascendente, o sea, el ser en tanto que afecto. Una buena construcción es aquella que respeta con mimo el mandato afectivo de la energía óptica. Al reinterpretar el mitologema bíblico, la voz de Olga Orozco nos obligaría a reconsiderar nuestra lectura del texto sagrado imaginando hasta qué punto su simbología está destinada a producir una reflexión ético-lingüística.

Después de postular tal cosa, ¿quiere decir un título como “Fundaciones de arena” que el material ordenado bajo ese nombre no lo está con arreglo al pedido emotivo de la medialidad? En ningún caso. La arena ha sido efectivamente analizada como un símbolo de vida inerte en la obra de Olga Orozco. Es cierto que a menudo aparece como un elemento que representa la naturaleza negativa del lenguaje. No obstante, la arena no es una forma estéril. Como venimos diciendo, la contemplación del afecto como posibilidad fundamenta la vitalidad de la poesía orozquiana. Por eso, el lenguaje de arena que la voz maneja tiene en cuenta su necesaria caducidad, siendo aquello que obliga al esfuerzo ético de la adaptación y de la regeneración. Si la construcción bíblica que comentaba el evangelista Mateo podía ser de roca, ello era simplemente porque las posibilidades afectivas, en el paradigma sagrado, estaban vigiladas y controladas. Dios era el cierre ideal que limitaba —en una imagen, en un ente— esa potencia heteróclita y se encargaba en última instancia de corregir las desviaciones afectivas; garantizando la estabilidad del individuo.

Para la modernidad —la auténtica—, en cambio, el afecto ya no tiene valedores; corre desatado. Y como no está balizado o enrocado, arenosamente se desparrama: entre las manos de la voz de Olga Orozco el afecto continuamente se deshace. Debido a la desarticulación de la garantía divina (v. 1) que soportaba los postes de la edificación —las palabras—, la voz se ve obligada a crear a tientas el semblante de la medialidad, su imagen en este preciso instante de la enunciación. Medio ni donado ni revelado, tampoco heredado, su apariencia está por advenir en el decir que aquí intenta apropiarse. En ese orden, si Dios —con mayúscula en el texto— era el *a priori* que revelándose

⁵⁶ Mateo 7, 24-27.

instituía su obra en la perfección y el acabamiento; y si su “mano” (v. 2), sacando la omnipotencia divina de su “ensimismamiento” (v. 2), avalaba una creación bien hecha; ahora, en el ocaso de la metafísica, ¿con qué fragmentos poblará el desertado medio esta voz, ella que habita una tierra desolada, abandonada a su suerte? La arena, ingrediente volátil por antonomasia, es el material que una obra de esta enjundia necesita.

El ensimismamiento es, como quedó dicho, la característica más propia del dios de las religiones reveladas. Scholem afirma que para los cabalistas el ser más recóndito de la Divinidad, sin cualidades ni atributos todavía, es el *En-sof*, es decir, el “Infinito”. La Cábala distingue dos mundos que lo representan. En primer lugar, el *En-sof*, “un mundo primario, que es el más profundamente oculto de todos, imperceptible e ininteligible para todos salvo para Dios”. En segundo lugar, las *sefirot*, “otro mundo, ligado al primero, que posibilita el conocimiento de [los atributos de] Dios⁵⁷”.

De la diferencia radical que guarda la voz de Olga Orozco con el *En-sof* de los cabalistas, surge la condicionalidad de su poema. Ya que debe, sabiéndose empobrecida, buscar la raíz de su identidad separada, arrancada. Y como respuesta, lo que halla la voz es su profunda “contradicción” (v. 3), esto es, un *discurrir contrario* que tiene que “habitar” (v. 3), pese a todo, la medialidad según su íntima naturaleza. ¿Y cuál será la naturaleza contradictoria de la voz? Aquella que contra-viene o des-ajusta la supuesta idealidad de las modélicas jerarquías y que asume como rasgos propios los horrores expulsados del edén divino: la degradación, la tentación y el deterioro (v. 3-6).

Así las cosas, agarre seguro para esta voz, desfondada en el medio, solo es su absoluta irregularidad, la imposible coincidencia que convoca por todas partes⁵⁸. Con ella tiene que lidiar, y adaptársela, pues que mientras, y en tanto que no lo haga, la diferencia —el otro silencio, el de la muerte— “infestará” todos los cuerpos (v. 5). Entonces, en lugar de su-poner bajo un manto ideal a la enemiga —para eso pensó la religión el infierno, la otra parte de Dios—, la voz “proyecta” con su mano, sobre el poema, todas aquellas criaturas que, ganadas por el continente mortal, permanecían insomnes en la banda prohibida del inconsciente. “Animales aviesos” (v. 4), “pesadillas ilustradas” (v. 5), “tapices [de] la discordia” (v. 5) repatriados desde allí, acceden ahora, apropiadamente, a su ciudadanía consciente. Precisamente porque el horror brota de la distancia carnal en la que, como extraños, estaban retenidos y porque, desconocidos para la humana voz, no hacían sino acosar con el contagio todas sus posesiones, la voz de Olga Orozco decide traerlos de vuelta hacia la superficie, rescatarlos, a ellos, todos los náufragos del medio.

⁵⁷ Gershom Scholem. *Las grandes tendencias de la mística judía*. Madrid: Siruela, 2012, p. 229-230. (4ªed)

⁵⁸ Dentro de una lectura más panorámica, también Mujica señala a la diferencia como rasgo definitorio de la identidad humana en este libro: “Si algo se vislumbra como lo propio humano, como especificidad individualizante, como identidad, [es la pena y la] diferenciación que implica el acto de asumirla, de sumirse en ella, asumirla sufriendola: [...]”. Hugo Mujica. “Sobre Olga Orozco, *En el revés del cielo*”. *Op. cit.*, p. 1087.

La acción desestabilizante del inconsciente viene dada por la negatividad del lenguaje lógico que corrompe todas las superficies. Formalizada en el símbolo del contagio, aparece en las narraciones míticas (por ejemplo, en las plagas bíblicas) y se extiende, mermando los fundamentos de la representación, a todas las épocas en las que la *ratio* positivista fue puesta en entredicho⁵⁹. Pero más allá de sus diferentes manifestaciones estéticas, el “contagio” indica sobre todo un punto de tránsito entre el ser y el no-ser⁶⁰.

Para que no exista pesadilla alguna creada por el pavor a lo maltratado, la voz de Olga Orozco, que no teme a la muerte, se carga de pasión amorosa y busca en la medialidad inconsciente todos esos entrañables monstruos. Decimos entrañables, ya que el pánico que procuraban, ahora descartado por la afable bienvenida, tenía su origen en la raíz “discor[dante]” (v. 6) del ser humano, esto es, en el desfase que lo sesgaba según un componente afectivo y otro lógico. Discordia, etimológicamente, quiere decir “dividir el corazón”. Y dis-cordante es el sentimiento de carencia ante lo perdido, sentimiento que obliga al corazón a partirse en dos: aquí —en la forma del ente— ; allí —en lo informe del ser—. Con el ánimo de sanar tal desazón, la voz de Olga Orozco, anda tentando al silencio inconsciente y en el aderezo de su palabra intercesora, recupera, para calmar la discordia, todo lo que “no tiene” (v. 7):

No tienes felpa y seda que desplegar desde tu frío central hasta tus uñas,
en una deslumbrante, sinuosa orografía
-otro cuadro sienés con castillo lejano, fortaleza e irrevocable caballero-,
ni caricia que vuelque su hierba complaciente sobre la pradera,
ni el intenso esplendor que a veces inventaba un relámpago azul con tu mirada
y que ahora podría esparcir tan largos ríos, tan bellos horizontes,
y hasta los esmaltados y sucesivos cielos de cualquier libro de horas,
sólo con que lograras olvidar el color de la piedra que te cerró el camino.

“Fundaciones de arena” (v. 7-14)

El medio, preñado de un silencio locuaz, responde a ese gesto comunicando aquellas incontables singularidades que ab-sueltas y no man-tenidas por el hacer humano, se hacinaban en la innominada impropiedad: “felpa”, “seda”, “cuadro”, “castillo”, “caballero”, “caricia”, “pradera”, “esplendor”;

⁵⁹ Entre los surrealistas, el contagio tiene una fuerte ascendencia para demostrar el poder disolvente del irracionalismo. Claude Maillard-Chary en *Le Bestiaire des surréalistes* detalla con profusión las declinaciones del contagio surrealista. Además de por los residuos fisiológicos, los surrealistas sienten predilección por la bacteriología, los híbridos o las curiosidades zoológicas. Claude Maillard-Chary. *Le Bestiaire des surréalistes*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994.

⁶⁰ En el ámbito sagrado, el contagio marca la contaminación entre esferas, exponiendo a la víctima a la fuerza majestuosa del ser, por encima del diferencial del lenguaje. Así, Agamben identifica en el contagio (*contagione*) un proceso por el cual, durante el sacrificio, la víctima accede al contacto con la divinidad: “à l'intérieur même du sacrifice [le contact] met en œuvre et régleme[n]te le passage de la victime de la sphère humaine à la sphère divine”. Giorgio Agamben. “Éloge de la profanation”. *Op. cit.*, p. 96

mientras la cronotopía vela la versión más sincera de esos fantasmas, el silencio, que tanto perora, orea su clamor hasta la voz, pues medio y silencio quieren que la voz entre-tenga las cosas. Y cuando hacia ella se allegan, con toda su muerte, las ruinas acostadas por el silencio, la voz se abre justamente a su esencia contra-dictoria, aquella que des-dice lo dictado por el tiempo fatal —el tiempo dicta la muerte del ser—; tanto como a su naturaleza de potencia que puede la adaptación de lo dis-cordante: “ahora *podría* esparcir tan largos ríos” (v. 12).

El decir inmediatez del poema destapa, en su exposición vertiginosa a la diferencia, la humana posibilidad de reparación. La palabra de Olga Orozco, que dice y obra, “esparce” ríos de tinta sobre la página y performa de tal manera, en el desarrollo de sus versos, la posible cura. Pero para que tal cosa fuera posible, la voz habría de “olvidar”, por un momento, “el color de la piedra que [le] cerró el camino” (v. 14). Sobre cuándo y en qué lugar ocurrió tal cosa, imputaremos ese sentimiento de exilio a la misma decisión errónea que ya viéramos: aquella que emplazó la verdad en el idealismo conceptual, con la consecuencia de olvidar, parafraseando al poeta Yves Bonnefoy, “ce qu’a d’infini la moindre chose existante, en son moment et son lieu⁶¹”. El poema de Olga Orozco fructificaría si —y solo si— destituyendo todos los muros, encallase en la palabra olvidada del silencio y en ella creyese, ciegamente, con toda su fe. Dejándose herir por esa palabra, su transparencia, la voz encontraría el sendero de regreso al movimiento fundante.

Pero no lo hará. No lo hará porque la voz humana se debate en la dis-cordia y porque de la tensión de su cuerda vocálica, siempre a punto de quebrarse, nace *la especie de su vocación*: decir, para su arreglo, la contra-dicción. A causa de ello, la fe en la inconsciente palabra silenciosa, aun cuando solivianta y acalora, no puede durar, puesto que de donarse totalmente a ella —a ese respirar sin brechas— individuo y voz, voz individual, desacatarían *la encomienda que los diferencia biológicamente*, a saber, *aclimatar el diferencial* en el entonamiento. Por lealtad a ese cometido la voz de Olga Orozco, que razona poéticamente su fundamentación, tantea el equilibrio de su construcción y, descreyendo como hacen los poetas⁶², abre puntos críticos allí donde su fe parecía al fin resolver la discordia:

Pero ningún prodigio dejan fluir las aguas estancadas.
En tu historia no hay tintas para imprimir el decorado que anuncie un paraíso,
ni plumajes de fiesta con que vestir otro destino.
Tampoco de tu palabra emana un génesis semejante a una fábula en tu honor
donde instaurar un trono sobre el séptimo día.

⁶¹ Yves Bonnefoy. *L'imaginaire métaphysique*. *Op. cit.*, p. 61.

⁶² Eduardo Chirinos reproduce una anécdota contada por Antonio Colinas, quien en una conversación privada había sido conminado por María Zambrano a “descreer y orar”. Al parecer, según relata Colinas, cuando fue preguntada por el aparente contrasentido de su frase, Zambrano respondió: “Orando como oran los poetas; orando con la poesía”. Eduardo Chirinos, “La infernal mampostería donde habita dios”. *Op. cit.*, p. 333.

Fundaciones de arena, muros crepusculares para el exilio y el olvido,
lugares destemplados como el viento que pasa bajo las alas de la ausencia.

“Fundaciones de arena” (v. 15-21)

La parte lógica de la voz, cuestionando la calidad de la obra, llena de sombra la asombrosa fe silenciosa y la fundación se torna la tosca piedra que amurallaba todos los caminos: insularidad del ente y del habla. Descolgada por la razón del territorio virtual del medio, del lenguaje y de la tradición que auspiciaba la llamada revelada por el silencio, la voz de Olga Orozco despierta a su diminuta porción de ser actualizado y petrificado: sin devenir, “estancad[a]” en un aquí que cierra todos los horizontes (v. 15) y ofrecida como tributo a “un decorado” (v. 16), el medio, que como auguraba Mujica, parecería escapar a cualquier encubrimiento que lo “temp[le]” (v. 21).

Detenerse en este lugar, sin embargo, como hacía Mujica cuando extremaba sus conclusiones, arrebataría al poema su entrecortado ritmo; ese mismo que, vivamente contra-dictorio, vibra en la humana voz para no contentarse, ni acallarse, ni sumirse en la im-potencia. Porque la voz, cuando asiste a su (in)fructuoso combate, vuelve, siempre vuelve y va, va, y vuelve a decir y a fracasar mejor:

Puedes volcar tu inmenso depósito de insomnios hasta la borra del final
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.
Tú imagen, una sombra de áspero desencanto.
Tú semejanza, una desgarradura.

“Fundaciones de arena” (v. 22-26)

Pese a presumir que “no encontrar[á] ni brizna de verdor ni hebra que se anude a la esperanza” (v. 24), la voz re-torna sin embargo y des-enrolla el hilo vocálico intentando re-cordar lo poco que pueda recordarse. La voz, a pesar de las consensuadas evidencias, vive y vibra siempre esperanzada, de modo que despliega su potencia, para re-anudar, contra las apariencias, vibrante vida. Con escasos mimbres la voz puede vivir intensamente. Así pues, no debiéramos dejarnos guiar por la negatividad —la tarareada negatividad de la academia de los ideales— que estos versos reflotan desde las profundidades del medio, salvo que entendamos en la di-sonancia de esos materiales la cadencia de su fulgente *conversión* en la voz.

Escúchese, pues, cómo la voz de Olga Orozco, haciendo adecuado uso de su potencia, “[vuelca] su inmenso depósito de insomnios” (v. 22) y “[vuelve] del revés todas las envolturas” (v. 23) con el esperanzado deseo de transferir amorosa vida en sus cuerpos castigados. Con ese gesto que re-

mueve y re-arma sin descanso, la voz de Olga Orozco re-aviva las formas heredadas. Porque su obligación, en tanto que individuo vocacionalmente condicionado, es recibirlas y aclimatárselas; pese a la desilusión, para volver a ilusionarse, la voz “vuelca” y “revuelve” las cosas fenecidas. Ese gesto, por cierto, no sería posible sin la cualidad arenosa de las cosas humanas, destinadas a ser barridas por el viento de la muerte.

Buen ejemplo de esa revitalización de la arena aventada que practica la voz son las referencias a la pintura toscana del *trecento* y del *quattrocento* italianos (v. 10), abundantes en la obra de Olga Orozco quien, por otro lado, no deja de establecer con ellas relaciones críticas. “Volcar [el] inmenso depósito de insomnios” y “volver del revés todas las envolturas”, en relación a ese enunciado particular que es la imagen pictórica del Renacimiento italiano, quiere decir concretamente lo siguiente: (re)posicionar sus emanaciones individuales alrededor de órbitas discursivas donde, fruto de la continuidad visualizada, las obras aparecen nuevamente vivas. Porque ya no son el *ejemplo olvidado*, sino el *enlace obligado* que la voz rescata en su refundación de la cronotopía. Como el “cuadro sienés” evocado en nuestro poema, asimismo *La Navicella* de Giotto o *El buen gobierno* de los hermanos Lorenzetti⁶³ se insertan en una constelación que toma su articulación en el punto neurálgico de la voz. En ella, la pintura toscana convive con Goya, con Cézanne o con Hopper.

En ese trabajo de modulación, la voz va moldeando el medio, supuestamente inmodelable. También modúlase a sí misma, antes vacía y sin modelar, ahora elevada sobre los restos que el silencio había traído para la sujeción. Tras la conclusión de ese proceso, al aproximar el final del ejercicio vocálico de fundación, aquello que Mujica estimaba imposible ha sido realizado por ella; la voz ha re-anudado una imagen: la suya, la del medio (v. 25). Mas esa imagen, que ha sido compuesta con un canto al revés, un canto que a contra-corriente del tiempo y de la muerte se ha internado en los “depósitos” del olvido para restituirlos; esa imagen, decimos, está hecha con la sustancia cenicienta que el retroceso arqueológico des-entierra. Por lo tanto, lo que este “áspero” decir saca a la luz e imagina cuando des-encanta y des-afina, eclipsando el lumínico cántico divino de la creación, solo puede ser “sombra” (v. 25): la destrucción o *entropía* del ser que la voz reconstruye para relanzarla hacia delante.

De esta manera, al observar esa imagen o al entender ese canto, re-establecidos con las borrajas del fondo sintomático, participamos en lo que Didi-Huberman, en su monografía de la obra de Aby Warburg, llama, con Freud, una “regresión simbólica”, por la cual se “deforma” la idealidad significativa y se alcanza retrospectivamente, de la mano de la sensación, la materia prima del ser⁶⁴.

⁶³ Ver respectivamente Olga Orozco. “En la brisa, un momento” y “Surgen de las paredes”. In *Poesía completa*. Op. cit., p. 415-418, p. 277-278.

⁶⁴ Georges Didi-Huberman. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Op. cit., p. 304.

Aunque la noción de “regresión simbólica” traída de la mano de Didi-Huberman está destinada a la crítica iconológica, permite comprender que la imagen del poema se observa ensombrecida porque no es algo que pueda percibirse lógicamente usando nuestras habilidades semióticas; al contrario, el rostro que el poema imagina para el ser de la medialidad, a simple vista ininteligible, solamente puede ser reconocido emotivamente.

Esto en ningún caso significa el fracaso de la formalización. Simplemente ha de entenderse que, si de veras desea contemplarse, el rostro silencioso del medio, en tanto que es el umbral para la aparición, el fondo informe de la formalización, ha de ser cercado con la fe que sobrepasa las formas. Cuando la fe, fiebre alentada desde el interior del medio, anima la potencia formalizadora, las piezas desencantadas y desencajadas comienzan a iluminarse —a ilusionarse— con una energía que, basada en la apertura del ser y expandida por ella, opera su transformación: esa potencia dinamiza vocálicamente la fundación del poema, la fundición del habla.

De tal modo, sos-teniéndose entusiasmada en la “desgarradura” (v. 26) del ser, agarrándose exaltada en la zanja de su voz, Olga Orozco, cargada de fervorosa potencia, poietiza una mutación dialéctica: la de la forma muerta y separada del ser —su *imago*— que, en el calor de la grieta, se reincorpora a la misma fisión e-mocionante que aquel es. El término “ semejanza” (v. 26), proveniente de la raíz indoeuropea **sem* que está presente en palabras latinas como *similis* o *simplex*, da idea de esa lograda unidad paradójica con la que el poema expresa el verdadero rostro —de la medialidad, de la voz Olga Orozco, del propio poema; son lo mismo. Pues como arguye Belén Altuna en un ensayo ya citado, el rostro tiene la cualidad intrínseca de ser *simultas* y se caracteriza por presentar “juntas las múltiples caras que lo constituyen, sin que ninguna de ellas sea más verdadera que las demás⁶⁵”. Captar la verdad del rostro significa aprehender no la semejanza, sino la simultaneidad o potencia que las mantiene juntas y las une: la brecha mortal. El final del poema de Olga Orozco vacila en ese centro transformador que, entre la sombra muerta y la desgarradura viva, dice la naturaleza desfasante del ser. De la arena a la roca; de la roca a la arena.

4. Sacrificio, colonización y ecología

Para continuar ilustrando el desmontaje de la facticidad sacrificial que lleva a cabo la voz de Olga Orozco, será oportuno trasladarnos ahora hasta un poema del volumen *En el revés del cielo* titulado “Tierra nueva en crónica vieja⁶⁶” (40 versos heterométricos). Detrás de ese nombre, el lector advertirá una tradición fácilmente identificable: la crónica de Indias. Escritas por los

⁶⁵ Belén Altuna. *Una historia moral del rostro*. *Op. cit.*, p. 264.

⁶⁶ Olga Orozco. “Tierra nueva en crónica vieja”. *En el revés del cielo*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 372-373.

servidores de la Corona española que formaron parte de los primeros desplazamientos al nuevo continente americano, las crónicas daban cuenta de los detalles de la expedición ultramarina en las instituciones metropolitanas. Entre las más célebres, destacaremos la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo y los *Naufragios* de Cabeza de Vaca.

A partir de los rasgos históricos reconocibles que presenta esa tradición discursiva —solo una entre todas las virtualidades que remueve el poema—, se puede postular la problemática que habita la enunciación, a saber, la cuestión de la fundamentación del lenguaje y la superación de la naturaleza sacrificial del *logos*. Al menos dos motivos recurrentes en la tradición discursiva de la crónica nos invitan a operar esa interpretación. El primero tiene que ver con la fuerte impronta autorial que presentan algunos de estos celebrados modelos: la posición desde la que escribe el cronista o el motivo que le obliga a la escritura son solo algunas de esas preguntas que delatan, en su relato, la necesidad de fundamentar una palabra que, por provenir de los márgenes de la autoridad, lejos de los centros de decisión, duda de su legitimidad. El segundo, por su parte, está emparentado con otro de los grandes temas que recorre este *modus loquendi*: la impresión de estar ante una tierra exagerada, para la cual faltan los nombres⁶⁷.

Entre las dos características repertoriadas el lector verá perfilarse un complicado vínculo que asocia los dos polos del lenguaje: uno, la subjetividad; el otro, la medialidad. El legado de la crónica de indias en la tradición, por encima de la positividad de los hechos históricos que allí se relatan, estaría contenido en esa dramatización de la naciente subjetividad en la que un decir individual, no sabiendo cómo, batalla por religarse con su ambiente: la alteridad americana. Se verá enseguida en nuestro análisis; dentro de la pluralidad inagotable de sentidos acogidos por el eneasílabo que pone título al poema, es plausible comprender la recomposición de los “viejos” materiales de la crónica y su desvío hacia una modalidad discursiva más terrestre, en donde despunta, rescatada de entre las ruinas de la colonización americana, la incipiente dicción ecológica que venimos apuntando. Porque, ¿qué transmiten las crónicas de Bernal Díaz del Castillo o de Cabeza de Vaca cuando obsesivamente declaran la dificultad de narrar lo que sucedió, cuando no encuentran las palabras apropiadas para testimoniar? ¿Y no comienza ya con ellos a emerger una subjetividad que requiere, más allá del lenguaje sacrificial sancionado por la Iglesia o la Corona, de otras herramientas para describir lo que la *Stimmung* americana allega hasta la voz?

Junto a esta dificultad para decir justamente una experiencia del aquí terrestre que dramatiza el cronista, el poema descubre la naturaleza del poder como actividad normalizadora. El poder

⁶⁷ Estas pautas resumen, a grandes trazos, algunas características esbozadas por Mercedes Serna en su proemio a una selección antológica de crónicas. Mercedes Serna. “Introducción a *Crónicas de Indias*”. In *Crónicas de Indias. Antología*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 15-102.

colonial, situado en la lejanía metropolitana, destina a la tierra recién privatizada por la espada los moldes discursivos que le pertenecen como depositario inmanente de dios. Antonio de Nebrija, al publicar la *Gramática castellana* en 1492, tenía bien presente la función unificadora de la lengua, “amiga del Imperio”. Guardando en la memoria ese dato, “Tierra nueva en crónica vieja” podría aludir igualmente a ese traspaso de la discursividad occidental (“crónica vieja”) a la colonia (“tierra nueva”), con el ánimo de modelizarla según los designios de un clan (Corona, Iglesia) que para las víctimas permanecerá siempre distante, inalcanzable en una ciudadela metafísica: la Metrópoli, El Escorial, El Vaticano, el Lenguaje revelado por la Biblia.

En cuanto a esas víctimas, pensemos simplemente en la dificultad que encontró la administración española para trasvasar sus estructuras al territorio ultramarino y la inadecuación profunda en que resultó dicha implantación: ¿cuántas heteronomías —humanas, naturales, dialectales— fueron sacrificadas sobre el pedestal de la hegemonía imperial? Al salir de ese interrogante, el lector se encontrará de bruces con el error: la normalización. El sistema sacrificial de la identidad, destinado a ejercer la imposición de la *razón monárquica* produjo víctimas, innumerables víctimas. Al servicio de una vocación colonizadora, la razón europea llegó a América para establecer pautas de conducta, permanencias o regularidades que domasen la rebelde geografía —física, humana— del continente. Y al hacerlo, por el camino, fue puliendo con la muerte todo lo que no cabía en su encorsetado código: sociedades, costumbres, ecosistemas... Tan ofuscado fue ese gesto que, podemos asegurar, ya se hallaba inscrita en él la esclavización, pues el código lingüístico que mediatizaba el proceso de conversión de la mutabilidad americana era de sentido único y se pensaba transferido desde el lugar metafísico de la sacralidad, dogma para la servidumbre.

Sin embargo, como en el caso del continente americano, a menudo las víctimas son hostiles a la reducción abstracta y profanan lo sacrificado por la *Idea*. Recurriendo al título del clásico ensayo de José Lezama Lima, nosotros diremos que la *expresión americana* o lo que América dice en su *Stimmung* es precisamente ese continente cronotópico de saqueos materiales promovidos por la *ratio* que las víctimas, desde el día en que comenzó la colonización, no han cesado de profanar. Tal y como ha sido puesto de manifiesto por el propio Lezama Lima, el ser americano se actualiza históricamente en la superposición de materiales o mercancías fetichistamente sacrificadas por el invasor y profanadas por las víctimas: las creencias sacrificadas, los estilos sacrificados, la ciencia sacrificada por Europa; son devueltos al uso —a la vida— en las operaciones de reconstitución americanas.

En “La curiosidad barroca”, uno de los artículos agrupados en el volumen, Lezama Lima califica el barroco americano de “arte de contraconquista” caracterizado por el uso sintético de los materiales autóctonos junto a los importados de Europa. Entre otros ejemplos, Lezama Lima toma

como modelo de ese sincretismo la basílica del Rosario, en la ciudad mexicana de Puebla. Interesa señalar que el autor, al hilo de su exposición, conserva como una calidad preferencial de la reapropiación americana la invención de un orden significativo en el que se repara a los vencidos:

En la basílica del Rosario, en Puebla, donde puede sentirse muy a gusto este señor barroco, todo el interior, tanto paredes como columnas es una chorretada de ornamentación sin tregua ni paréntesis espacial libre. Percibimos ahí también la existencia de una tensión, como si en medio de esa naturaleza que se regala, de esa absorción del bosque por la contenciosa piedra, de esa naturaleza que parece rebelarse y volver por sus fueros el señor barroco quisiera poner un poco de orden pero sin rechazo, *una imposible victoria donde todos los vencidos pudieran mantener las exigencias de su orgullo y de su despilfarro*⁶⁸.

Esos modos de hacer propios de la historicidad americana dan coartada a Lois Parkinson Zamora para hablar, ya más cerca de nosotros, de un “sincretismo cultural” americano definido como “la manifestación simultánea de sistemas culturales diferentes en una misma forma de expresión” o “la conciliación de múltiples (y a menudo conflictivos) significados culturales en un contexto de expresión compartido⁶⁹”. Al concepto de sincretismo cultural, Parkinson Zamora añade el término de “transculturación” con el que hace referencia “a los procesos mediante los cuales se producen significados a partir del contacto de distintos sistemas culturales⁷⁰”.

Apoyada en los procesos de “transculturación” que desarrolla el Barroco novomundista, Parkinson Zamora considera que en ese periodo ve la luz “una ideología poscolonial con conciencia de su propia identidad cuyo propósito es trastocar las arraigadas estructuras del poder y categorías de la percepción⁷¹”. Las categorías y estructuras que el Barroco novomundista combate son evidentemente aquellas transferidas desde Europa e implementadas según su propio modo lingüístico, el *logos* racional. Siglos después, lo que Parkinson Zamora califica como “ideología” neobarroca, retomará las desviaciones del Barroco novomundista y proporcionará a los escritores latinoamericanos “un medio para impugnar las ideologías impuestas y recobrar textos y tradiciones relevantes⁷²”. Antes de dar paso al estudio individualizado de las obras barrocas y neobarrocas de su *corpus*, la crítica estadounidense termina su introducción afirmando que los escritores latinoamericanos contemporáneos “manipulan las formas barrocas con fines poscoloniales,

⁶⁸ José Lezama Lima. “La curiosidad barroca”, p. 47-49. In *La expresión americana. Op. cit.*, p. 45-81. Subrayado por nosotros.

⁶⁹ Lois Parkinson Zamora. *La mirada exuberante. Op. cit.*, p. 21.

⁷⁰ *Ídem*, p. 21.

⁷¹ *Ídem*, p. 23.

⁷² *Ídem*, p. 23.

rechazando las estructuras coloniales y al mismo tiempo recuperando las formas culturales colectivas que han sido eclipsadas por los racionalismos y los realismos de la modernidad⁷³.

Las coordenadas someramente esbozadas en nuestro comentario del estudio de Parkinson Zamora permitirán valorar el impulso que guía “Tierra nueva en crónica vieja”, a saber, un desenvolvimiento ético-político que para fundar “tierra nueva” no dudaría en tomar prestados materiales destrozados por la dicción sacrificial para restaurarlos. Vayamos pues a la revisión del mismo:

En nombre de mi rey
consagro estos dominios al servicio de su fantasía y de sus ocios
y a la gloria y alabanza de Dios.
Sobre estas posesiones puede haber más de un sol
y en cada sol instauran su brillo fulminante la corona y el trono
porque así es el poder.
En adelante rige, inapelable, estas tierras sin fin y estos océanos sin estatutos
que forman la dudosa, improbable realidad.

“Tierra nueva en crónica vieja” (v. 1-8)

La voz de “Tierra nueva en crónica vieja” comienza por consagrar el territorio (v. 2), es decir, por hacerlo sagrado con un acto de habla. Ese gesto recuerda el instante inaugural de la Conquista. De acuerdo con los fragmentos de la historicidad que describirían la conquista de América como una empresa de expansión de la fe católica, en nuestro poema esos “dominios” estarían ofrecidos a “la gloria y alabanza de Dios” (v. 2-3)⁷⁴. La Corona, amparada en la fe, se acapararía y patrimonializaría así, mediante un ejercicio sacrificial (v. 6), la nueva tierra que el viajero pisa: una “tierra sin fin” y “sin estatutos” (v. 7), esto es, carente todavía de reglas o nominaciones que rijan sobre ella.

De ese modo tomaría inicio, ante nosotros, la acumulación primitiva que sustenta el entramado sacrificial: a partir de entonces, si bien la realidad es heteróclita (“puede haber más de un sol” v. 4), su discontinuidad quedaría sacrificada al poder incuestionable de lo Uno: el Significante colonial, el Lenguaje absoluto detentado por el conquistador, luego devenido colonizador. Ese poder, por cierto, se asienta siempre sobre la violencia performativa del acto de habla sacrificial: allá donde se realice la genealogía de un poder, se hallará originalmente un acto discursivo que sacrifica verbalmente lo abierto del ser para cerrarlo y capitalizarlo en un orden, en un producto, en una sustancia. El lenguaje sacrificial y el poder jerárquico son una y la misma cosa.

⁷³ *Ídem*, p. 26

⁷⁴ El poema revisita aquí la lectura providencialista del cronista. Acerca de esa concepción de la historia puede leerse Mercedes Serna. “Introducción a *Crónicas de Indias*”. *Op. cit.*, p. 61-62.

Eso es al menos lo que inducen a pensar los primeros versos, en los que la voz declara que “en adelante” (v. 7) dominará sobre ese lugar el poder del “rey” (v. 1), de quien el locutor no es más que un simple emisario. El emisario es aquel individuo cuya única potestad es hablar “en nombre de” (v. 1), cumpliendo el poder traspasado en la aplicación del acto de habla (“consagrar”). Como se comprende, al emisario no le pertenece su palabra; la palabra le ha sido donada, dada enteramente, sin posibilidad de controvertirla. Por ello, el emisario es un esclavo de la palabra transferida, que no puede modificar⁷⁵. Sobre ello volveremos enseguida.

Contentémonos por el momento con recalcar que el desarrollo de los versos repite punto por punto las escalas de la organización jerárquica de la maquinaria colonial: arriba de todo Dios, después el rey y, finalmente, el emisario. Comprender la revolución discursiva que realiza la voz de Olga Orozco en “Tierra nueva en crónica vieja”, poema en el cual la dicción sacrificial del colonizador deviene la dicción ecológica de la víctima, pasa sin embargo por adivinar quién se esconde realmente detrás de esos actantes. Una breve explicación servirá para identificar en esos actantes al ser (Dios), al lenguaje (rey) y al hablante (emisario).

En efecto, cuando el hablante actúa sobre la realidad para someter sus contornos, recurre a los nombres, habla “en nombre de”. “Hablar en nombre del rey” significa entonces, en boca del hablante, pronunciar una palabra que le ha sido cedida por aquel, empoderado como está solamente por el traspaso de una potestad que no le pertenece sino por concesión. El misterioso atributo de la palabra, en el ser humano, proviene de la virtualidad de un lenguaje que, únicamente a través del hablante, puede presentarse sobre esta tierra.

Y tanto como el “rey” dirige desde la metrópoli los destinos de una tierra que jamás hollará, así la virtualidad del lenguaje, siempre apartado, se encuentra ya fuera del habla. Retirándose, el lenguaje aparece como potestad para “fantasear” (v. 2), simbolizar e imaginar la realidad. Quien ejercer al servicio del rey el poder de la “fantasía” sobre la vastedad del territorio decide de sus alcances y conforma sus límites. Mas, ¿qué quiere decir aquí “sus ocios”? Ese sustantivo significa: sin objetivo, sin razón, sin negocio preciso; con arreglo a lo dictado por el sentimiento, por la *Stimmung* en la que se manifiesta el Dios. Porque el rey-lenguaje no tiene la talla del Dios; el rey es su vasallo y se encuentra sometido, en última instancia, a la voluntad de aquel. Lo que la “corona” y el “trono” (v. 2) instauran a través del hablante lo hacen en estrecha vigilancia de la palabra revelada por el Dios. El rey, siguiendo la voluntad del Dios, se libra a su “fantasía” y a su “ocio” con ánimo de cumplir los designios divinos.

⁷⁵ Esclavo es aquel que ha sido despojado de palabra propia y, por ello, emplazado fuera del ser (en la colonia, en la plantación, en el campo de concentración, en el continente vampiro): esclavos los animales endógenos reducidos a fantasía o copia de la fauna metropolitana, esclavos los mitos anatemizados por la única fe, esclavos los objetos extraños del cautivo...capitalizados y desaparecidos todos en el altar del sacrificio.

El lenguaje, en su posición intermedia, recibe el dictado del Dios —única mayúscula—, un Dios cuyos caprichos se realizan en una tierra incierta. Ninguna certidumbre existe en la vacía medialidad antes del gesto lingüístico que viene a ordenarla. Para ello el lenguaje-rey cede, *in absentia*, sus facultades al emisario; con él, el hablante nombra o consagra el medio que pisa. Antes del ejercicio de consagración nada existe. La realidad es dudosa e improbable; solo un acto de habla —acto performativo que actualiza la potencia del lenguaje— puede instituirlo (v. 8). “Porque así es el poder” (v. 6): la fuerza de la corona-lenguaje alcanza, “fulminante”, todas sus “posesiones” (v. 4).

La realidad se define por el ejercicio de la voluntad que manipula ese poder. En el marco del lenguaje sacrificial, insistimos, la potestad se protege en el recinto, impenetrable para la víctima, de lo sagrado: el Templo, la Fortaleza, la Administración. Al contrario, la posibilidad de que algo así como una dicción ecológica pueda desplegarse residiría en el reparto de esa potestad, pues ecológico solo puede ser el decir de un hablante que dispone como place de su herramienta. ¿Quién entretiene entre sus manos la potestad del lenguaje en el poema de Olga Orozco? El emisario-hablante. ¿Y de dónde proviene tal potestad, a quién rinde pleitesía? Al Dios-ser.

El fundamento de la palabra ecológica es Dios, su vocalización está destinada a la “alabanza” y a la “gloria” de Dios (v. 3). Pero este Dios no se refiere ya a un ser que soportara metafísicamente la palabra desde afuera, sino al ser mismo, tal y como dicta su venida al rey-lenguaje en la *Stimmung*. Este dios coincide con el propio despliegue onto-lógico del mundo en la palabra, con una fuerza empática susceptible de afectar y ser afectada. “Alabar” y “glorificar” a dios, para cumplirlo, es entonces adecuar el lenguaje al afecto que transmite el ser. Eso es precisamente la imaginación y la ficción: “la fantasía” es la traslación de la *Stimmung* a la imagen. La verdad del lenguaje se nutre pues de la afectividad.

El despliegue del lenguaje en el habla es una potestad cedida a la humanidad (v. 6). En tanto que emisario arrojado en un medio siempre nuevo, el hablante posee una facultad otorgada por el lenguaje-rey. Su potencia es la capacidad de mostrar la obra de dios-ser (v. 8). Y el lenguaje aparece en el acto, es un hacer. La realidad está supeditada siempre a ese hacer lingüístico que obra por manifestarla, coincidiendo su devenir con la historicidad de esa facticidad. Ahora bien, nos preguntaremos, ¿el hacer que presenta nuestro poema es un *sacrum facere*, un hacer reglamentado que retira el ser para acaparárselo y capitalizarlo según el régimen sacrificial que aplicaba el colonizador?, ¿o será un simple *facere*, un hacer individual —parcial, falible— que desprendido del idealismo se limita a cumplir el dictamen del ser? Y, de ser cierto esto último, ¿qué es lo que se revela cuando eso sucede? Escuchemos el poema:

Son sitios resbalosos, hechos para el traspie y para la caída;
debajo de cada paso suele haber un agujero.

Son arduos territorios donde todo es posible, salvo la costumbre,
donde cualquier repetición, aun la de abrir las puertas a las visiones de Ezequiel
o la de levantarme de mi lecho para que pase un barco,
es fatal advertencia o acosadora pesadilla.
Lo que fue ayer no es hoy y las piedras de hoy no permanecerán hasta mañana,
porque no hay nada estable, ni dicha ni tormenta,
y donde hubo un jardín prosperan como locas las cabelleras de las furias
y donde hubo una hoguera tal vez surja Cartago o los perros de Orión.

“Tierra nueva en crónica vieja” (v. 9-18)

Otra vez volvemos a la carga: una lectura idealista de estos versos no escatimaría en adjetivos para trasladar el horror y la caída del ser humano moderno, tan maltratado. Nosotros, empero, no tenemos reparos en declarar al lector que ante sus ojos tiene por fin el verdadero rostro de América, la inconstante y tenebrosa superficie de aquella tierra americana sacrificada por el colonizador. Claro que podríamos llamarlo asimismo el devenir americano de la Tierra o el devenir profundamente terrestre de América; ya que América y Tierra no son otra cosa que la vertiginosa medialidad del ser en expansión. Sobre ella, se abalanzan furibundos los colonizadores de toda laya.

El devenir dinámico de ese medio, ¿qué sensaciones pro-voca (atención al valor etimológico) en la voz? La *Stimmung* americana —el Dios que la voz orozquiiana venera— mandata la vocalización de lo que sigue: “sitios resbalosos, hechos para el traspíe y para la caída” (v. 9), “arduos territorios donde todo es posible, salvo la costumbre” (v. 11), un espacio donde “lo que fue ayer no es hoy y las piedras de hoy no permanecerán hasta mañana” (v. 15). El lector podrá cavilar cuán insoportable debió aparecérsese ese medio al colonizador, cuando al descender de los barcos, y tras la larga travesía, sintió con estupor, como aquel griego intentando aplacar a Dionisos, que el suelo se movía bajo sus pies.

Que no haya “nada estable, ni dicha ni tormenta” (v. 16) importaba al conquistador, pues que sin estabilidad no se presume poder que dure ni sustento que progrese. Por eso tuvo aquel que sacrificar, saqueando y mercadeando ruinas con el auspicio de la mitra y del letrado, autoritarios depositantes del lenguaje ideal. Los “agujeros” (v. 10), las “fatales advertencias” o las “acosadoras pesadillas” (v. 14) con los que la tierra americana bloqueaba el avance del conquistador fueron así colmatados con la razón que los sacrificaba, apaciguando el horizonte: sin esos inconvenientes, sosegado el mareante cambio, las instituciones coloniales podían surgir y el colón, sacrificador de la primera hora, medrar por fin.

Mas tenemos en esto que la voz ecológica, dispuesta a pactar con el ser que se abre, respeta fielmente lo que escucha y, del modo en que le ha sido susurrado, levanta su construcción. La voz cae al suelo, resbala, se trastabilla; pero consigue alzar una morada —“tierra nueva”— con los

desechos de la herencia española —“crónica vieja”—. Y en ese hogar recién fundado sobre las ruinas del conquistador, la voz sistematiza el devenir que la Conquista había coartado. A diferencia de aquel, no obstante, la permanencia de su refugio “no [le] preocupa” (v. 19), puesto que su vocación no está orientada por el temor de la exposición, ni el deseo egoísta de la posesión, sino por el amor:

No me preocupa levantar la casa sobre ráfagas que huyen,
porque de todos modos cambiará de lugar con cada trueno lo mismo que los pájaros,
aunque sobre mis huesos prevalezcan los rosales silvestres y la araña.

“Tierra nueva en crónica vieja” (v. 19-21)

Desechos son, desde luego, los metros hispánicos que emplea para su hogar, apuntalado sobre heptasílabos, eneasílabos o endecasílabos que, soldados y enderezados, ponen en pie los tabiques (meta)estables de la *silva*⁷⁶, donde alienta la *selva* americana, la tierra sin amaestrar.

Desecho, asimismo, el género discursivo que utiliza, la crónica de indias. Mercancía sacrificada en las alcancías que quedaron en América, la recóndita crónica, fetiche destartalado para exposición de museo o academia, reaparece en la voz de Olga Orozco cuando ésta presta oídos a la llamada de la *Stimmung*. Ella, “la esotérica”, “la mántica”, “la mítica”, (de)vuelve audible un espantajo (in)utilizable y cargado de (vana) historicidad, de tiempo común desaparecido, de expatriada y consumida discursividad.

Inscrita en el devenir viviente de la crónica, caminando a tientas en su despliegue, la voz de Olga Orozco entiende —termómetro de las profundidades palpitantes— el discurso ecológico originario, anclado en el entendimiento de la *Stimmung*⁷⁷. Con la crónica, en efecto, penetra en las estructuras del lenguaje sacrificial y victimario —en las audiencias de la Corona, en los gabinetes papales— una dicción que todo protege y nada destruye, dado que en esos partes de viaje el ser viene a la forma como tal, en tanto que abierto y sin sacrificar. La crónica es la primera formalización ecológica de América en lengua hispana.

Para defender tal posición, convocaremos aquí una vez más la autoridad del propio Lezama Lima. En las postrimerías de su artículo “Mito y cansancio clásico”, el autor de *Paradiso* llama la atención sobre el hecho —“muy significativo” a sus ojos— de que “tanto los que hacen crónicas

⁷⁶ No nos extenderemos aquí en las cuestiones métricas. Llegarán más tarde en nuestro estudio.

⁷⁷ La ecología no es una facticidad moderna, si por tal adjetivo entendemos el instante más próximo de nosotros en la sucesión cronológica. Esa ecología, tecnocapitalista, es propia de los clasificadores que descubren novedad sacrificando. Para ellos, el discurso ecológico es moderno por cuanto sucede idealmente a discursividades anteriores. Sin embargo, la ecología no es moderna sino en el sentido en que el abrirse del ser que tiene por objeto es siempre originante, creador.

sin letras, [como] los misioneros latinizados y apegados a las sutilezas teológicas, escriben en prosa de primitivo que recibe *el dictado del paisaje*. Y el habanero prosigue diciendo: “en los cronistas el asombro está dictado por la misma naturaleza, por un paisaje que ansioso de su expresión se vuelca sobre el perplejo misionero⁷⁸”. Como en boca de Olga Orozco, en la voz del cronista la *Stimmung* americana quería ya, según Lezama, incorporarse. Para ello, la Naturaleza imprimía su pujanza afectiva. Y porque el fundamento del lenguaje ya no pertenece a un soporte metafísico que obligase al ser humano a sacrificar su particular sentimiento de la medialidad; la crónica puede decir fielmente su sentimiento de la *Stimmung*.

De ahí que el poema “Tierra nueva en crónica vieja” finalice lanzando una oración a su adorado Dios; que la potencia del lenguaje, don y gracia concedida al ente humano, perdure:

Aquí los habitantes y las cosas son fantasmas: como llegan se van.
Yo le pido a mi Dios una sola certeza:
que no despierte ahora ese rey que me sueña.

“Tierra nueva en crónica vieja” (v. 38-40)

No importa cuánta transformación, miedo o locura experimente la voz; el lenguaje puede soñarlo todo. También al sujeto, pues solo es sujeto aquel que, armado de su propio lenguaje, puede sujetarse con la palabra donada por el ser. La crónica es el ejemplo de una operación de sujeción completada con el sueño, con la potencia imaginante del lenguaje. En tanto que entendimiento libre del abrirse óptico y utilización apropiada de la herramienta lingüística, la crónica marca un hito ético en el devenir de la humanidad: el despuntar de la subjetivación. En efecto, en la crónica la tradición hispánica puede medir la aparición del sujeto moderno, la potestad de la voz moderna para sujetarse apropiadamente en sí misma. La escritura del cronista precisa el advenimiento de un sujeto que sujeta, a su modo, su experiencia de un aquí inmediato, el de su arrojamiento en el continente americano.

Y como en la crónica, en nuestro poema interviene una voz anónima que, sin rostro todavía, se desgarrar en la escucha de la impropiedad del medio. La voz que llega al nuevo territorio de “Tierra nueva en crónica vieja” permanece a la espera de encontrar en el fondo de la medialidad los elementos para la sujeción. No poseyendo aún las palabras apropiadas para devenir sujeto, entiende en el hálito remolinante de la *Stimmung* —en su melodía— los materiales con los que algo así como una sujeción adecuada puede procurarse. Entre esos materiales que la *Stimmung* aporta desde el fondo replegado de la medialidad está la crónica. Como los mitos clásicos (“Cartago”, “Orion” v.

⁷⁸ José Lezama Lima. “Mito y cansancio clásico”, p. 36. In *La expresión americana. Op. cit.*, p. 9-41.

18) o bíblicos (“Ezequiel” v. 12) retornados por el poema, la crónica es uno de esos átomos que el devenir estructurante de la ontogénesis acopla hasta producir un individuo: un sujeto-poema.

Llegados a este punto conviene no obstante una puntualización ante lo que el lector pudiera juzgar como una obscena generalización que pasa de puntillas la evidente variedad discursiva manifestada históricamente por la crónica. Somos conscientes de la diversidad de enunciados que comporta el discurso de la crónica; nuestro razonamiento ni mucho menos pretende soslayar ese dato. Mercedes Serra da una idea de la multiplicidad de voces que encarnan la crónica hispánica:

Las narraciones históricas que nos ocupan pueden dividirse, dependiendo del tipo de texto, en diarios, cartas, cartas relatorias, crónicas, comentarios, relatos, historias, etc. Según el género, entre las autobiográficas y las históricas, literarias o legendarias. Con respecto a la evolución y periodización, entre las historias generales y las particulares. Por autores, podrían diferenciarse entre los relatos escritos por españoles y los escritos por otros europeos, por mestizos o indígenas; o entre quienes vivieron la experiencia (Oviedo, Nuñez, Cabeza de Vaca) y los que escribieron “de oídas” (Gómara, Mártir); o entre la historiografía popular (Díaz del Castillo, y la erudita (Gómara, por caso)⁷⁹.

El lector pudiera oponer tal miscelánea a nuestro razonamiento y objetar que muchos de esos nombres escapan a la dicción ecológica que venimos postulando para la crónica. Junto a esa legítima opinión, ha de valorarse sin embargo que la voz de Olga Orozco, conectada afectivamente con la *Stimmung*, salva aquella vertiente de la crónica que ella *siente como más valiosa*. De entre todo el material relativo a la crónica, la voz de Olga Orozco, que bien la conoce y examina, rescata en efecto aquella enunciación ecológica que el discurso de la crónica abrigaba en potencia. Esta, por lo demás, ha sido una faceta sacrificada por la tradición lógica y no se encuentra, por ello, disponible en los manuales.

Apoyada en la crónica, mercancía perecida (“crónica vieja”), la voz de Olga Orozco puede sujetar su vivencia terrestre y devenir, aquí y ahora, un sujeto (“tierra nueva”). Novedosa restauración la que produce, en cada poema, esta voz que sujeta las ruinas heredadas y las restituye al uso. La voz de Olga Orozco, intérprete avezadísima de las dinámicas subterráneas del ser o de los *urphänomene*, hace don a sus lectores de ese descubrimiento interpretativo: en la crónica la modernidad ecológica —si ecología es la dicción del abrirse óntico— se mueve secretamente en los vericuetos del discurso.

⁷⁹ Mercedes Serra. “Introducción a *Crónicas de Indias*”. *Op. cit.*, p. 51.

5. Desencanto y contrapalabra

Ya sea el mito, el relato bíblico o la crónica hispánica, la voz de Olga Orozco reaclimata en cada sujeción poética la tradición y transforma su materia en una discursividad alternativa. Tal revolución se completa en el habla del poema, de modo que solamente a través del lenguaje puesto en juego por la voz encuentra la tradición una re-colocación significativa. El poema sujeta ese tránsito, aquel formalmente transcurrido entre el pasado heredado y el presente en el que ese pasado ha sido remodelado. La apertura epocal del poema, la diferencia temporal que mantiene, se yergue sobre esa actualización que en-caminan las palabras: lentamente, una tras otra, pero siempre unidas sistemáticamente entre sí, las palabras del poema *presentan* un aspecto no visibilizado de la tradición. En ese trayecto que informan las palabras se mide, pues, la salvación de la tradición; solamente en tanto que las palabras destinan a la tradición hacia un lugar no sido aún: ese sitio es lo que adviene como tal vocálicamente en el poema.

Por tal razón, diremos que el poema infeuda la demarcación del des-en-canto, pues en su superficie ha sido restañada la tradición sacrificada. El desencantamiento de la tradición, no obstante, no se contenta simplemente con modificar sus individuaciones al nivel, más o menos palpable, de una voz o de una obra, sino que se debate ya en el nivel de las unidades internas de los individuos y, aún, en esas micropartículas fonéticas y sintácticas que comandan su interpretación. El poema de Olga Orozco ha de contradecir lo que dice la tradición y esa contra-dicción se sustancia en el interior mismo de los cuerpos lingüísticos. En este sentido, la pugna poética de Olga Orozco trabaja sobre lo dado para modificarlo: su manipulación de los elementos corporales de la tradición des-varía los individuos sidos en ella mediante una intensa actividad de reanudación que des-tapa los intersticios por donde la otredad puede irrumpir.

Esa palabra contraria que reanuda el poema de Olga Orozco ya fue situada en estas páginas en las coordenadas de la contra-conquista neobarroca. Ahora, con el deseo de ampliar las miras sobre su empresa de zapa y sabotaje de la tradición colonizadora, quisiéramos dar entrada en este personal cónclave poético a una voz que, aunque venida de otro horizonte (clasificadorio), no puede por menos que ser hermana: se trata de la voz de Paul Celan. La pertinencia de ese traslado ni mucho menos pretende traslucir una deuda o una influencia, tampoco crear una categoría *ad hoc*, sino más bien facilitar por contigüidad una comprensión más matizada de la obra de Olga Orozco reorientando la mirada hacia una voz con la que, por encima de afinidades y divergencias fortuitas, comparte compromiso ético. Nosotros intuimos que ambas voces están enredadas en la misma acción necesitada y desesperada, a saber, fundamentar un hogar contra la tradición inhóspita. Ese combate se libra en el único dominio en que tal cosa es posible: el lenguaje tradicionalmente recibido.

La *gegenwort* o contrapalabra era el ariete con el que la voz de Paul Celan (1920-1970) plantaba batalla a la misma tradición alemana que había fundamentado lingüísticamente los crímenes del Nacional-socialismo⁸⁰. Judío nacido en una ciudad rumana que alguna vez fue parte del imperio austrohúngaro, Paul Celan había recibido la lengua alemana de su madre, en esa lengua había crecido y en ella conservaba la memoria de su comunidad. Y sin embargo, esa misma lengua y esa misma tradición eran las que habían ido preparando con la lógica propia de sus enunciados el gaseado de millones de seres humanos. En aquella lengua que él debía habitar, puesto que era también la suya, estaban incluidos los soportes mentales que estructuraron la barbarie de la Solución Final. La cuestión que incorpora entonces la voz de Celan, y que resulta ser la misma para la voz de Olga Orozco, tiene que ver con la a-propiación de una lengua im-propia, extranjera o alienante en cuanto que está preñada de violencia sacrificial. John E. Jackson, en un ensayo dedicado al poeta, atribuye a la contrapalabra celaniana el poder de re-vertir ese carácter victimario de la lengua:

La contre-parole est donc la parole poétique de celui qui, ayant à écrire dans la langue de ceux qui assassinèrent ses parents et son peuple, [doit] en même temps se réapproprier cette langue sous le double signe d'une intégrité poétique reconquise et d'une identité juive réaffirmée. La contre-parole est, la contre-parole ne peut être qu'un geste de renversement⁸¹.

La re-semantización de la tradición eleva de entrada la apuesta poética, ya que exige extremar la atención crítica; ningún contentamiento, ninguna cesión puede haber ante la palabra transmitida, una palabra que en cualquier ángulo de su ser es susceptible de ocultar la atrocidad. En ese orden de cosas, según argumenta Jean Bollack, otro destacado especialista de la obra del poeta, todas las formas de escritura establecidas en la tradición eran juzgadas como abusivas o cómplices por Celan “par leur refus ou leur incapacité de se situer, d’assumer l’histoire, et d’intégrer dans leur langage le regard critique fourni par leur propre historicité⁸²”. De ahí que Celan, contrariando memorialmente la amnesia general, se dedicase a examinar palabras, expresiones idiomáticas e imágenes poéticas.

⁸⁰ La contrapalabra celaniana aparece por primera vez en “El meridiano”, el discurso que el autor pronunció con motivo de la concesión del Premio Büchner en 1960: “Es la contrapalabra, es la palabra que rompe el ‘hilo’, la palabra que se inclina ante los ‘mirones y figurones de la historia’ es un acto de libertad. Es un paso”. Paul Celan. “El meridiano”. In *Poesía Completa*. Madrid: Trotta, 2013, p. 501.

⁸¹ John E. Jackson. *Paul Celan. Contre-parole et absolu poétique*. Paris: Corti, 2013, p. 9.

⁸² Jean Bollack. *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*. Paris: PUF, 2001, p. 3.

Doblándolas, aplastándolas, seccionándolas. Todo el material envenenado había de pasar por la *esclusa* del lenguaje⁸³, por el filtro de la subjetivación poética.

De entre todos los poemas celanianos, la tradición hará de “Fuga de la muerte”, un texto insertado en el volumen *Amapola y Memoria* (1952), el emblema que testimonia por la cultura macabra de Alemania. Orquestado sobre una estructura musical en la que se contra-ponen las figuras simbólicas de la germana Margarete y la judía Sulamita, la *ritournelle* de esa fuga literalmente lapidaria sentencia: “La muerte es un Maestro Alemán⁸⁴”. ¿Qué puede querer connotar esa proposición? Dadas las conocidas circunstancias de la guerra, tan inseparables de la obra del poeta, detrás de ese maestro impersonal, que en el texto instiga a los judíos a tocar y a cantar mientras cavan sus fosas, uno se vería tentado rápidamente a pensar en la técnica genocida diseñada por el nazismo, en la planificación del exterminio. Esa suposición, empero, distaría mucho del sentido que Bollack se ocupa de precisar:

Le dernier mouvement donne une existence au ‘maître’, au maître à chanter, qui chante la mort et fait la mort. Il est infaillible. On peut très clairement préciser le sens ; ce qui est dit et qui est en cause, ce n’est pas que la mort soit une présence à l’Est, venue d’Allemagne, la machine et ses raffinements de torture que l’on sait. Non, elle est le chant et elle est la musique. Une langue, venue de là-bas, fait son travail et parvient à ses fins, chantant dans le fusil, le plaisir d’atteindre la cible⁸⁵.

La muerte no viene de Alemania vestida de SS, confirma Bollack, sino embozada en los cantos melancólicos de los soldados, en los *lieds* melódicos y en el wagnerianismo orgiástico. Celan parodia en ese poema la postura romántica que celebraba la muerte al tiempo que experimentaba el éxtasis artístico; la misma tradición que había tipificado los cabellos de oro de Margarete condujo para él sin remisión a la ceniza crematoria de Sulamita. El estudio de John E. Jackson refrenda las posiciones de Bollack: “c’est la poésie allemande, dont le premier syntagme est comme un symbole, qui est responsable de la mort de Sulamite. L’incrimination ne porte pas seulement sur le régime politique du pays, mais aussi sur sa tradition poétique⁸⁶”.

Tanto Jackson como Bollack hacen hincapié en la extremada vigilancia con que Celan, conociendo por su parte perfectamente esa historicidad que traicionaban las palabras, componía sus construcciones poéticas; su discurso partía siempre del “no” a la tradición: para no caer en la

⁸³ “Die Schleuse”, “La esclusa” es un poema de *La rosa de nadie*. Allí puede leerse: “A través de/la esclusa tuve que pasar/ para salvar la palabra de vuelta, / hacia fuera y más allá de la corriente salada: [...]”. Paul Celan. “La esclusa”. *La rosa de nadie*. In *Poesía Completa*. Op. cit., p.160.

⁸⁴ Paul Celan. “Fuga de la muerte”. *Amapola y memoria*. In *Poesía Completa*. Op. cit., p. 63-64.

⁸⁵ Jean Bollack. *Poesie contre poésie*. Op. cit., p. 21-22.

⁸⁶ John E. Jackson. *Paul Celan. Contre-parole et absolu poétique*. Op. cit., p. 9.

complacencia, en el error que pudiese equipararlo con los verdugos, Celan debía recusar la lengua y la tradición constantemente. “Le ‘non’, dice Jackson, porté à la puissance d’une négation qui se paie au prix de la vie, devient le mode paradoxal sur lequel une parole parvient encore à s’affirmer⁸⁷”. Y Bollack añade: “La poésie de Celan ne quitte pas son élément propre, elle reste confinée dans son domaine, le langage. Tous les poèmes portent quasi exclusivement sur les mots qui les composent⁸⁸”.

La poesía de Celan es autorreflexiva porque presiente como inminente la trampa que conduce al lenguaje a sacrificar, en lugar de reparar. La palabra sacrifica, la contrapalabra repara. De ahí que toda su escritura sea una batalla inclemente contra los subterfugios del lenguaje pretendidamente poético. Volviendo hacia atrás, reanudando lo que la palabra sacrificadora había echado por tierra, la contrapalabra decididamente repara. El rasgo distintivo de la obra de Celan —quizás también aquello que ha enturbiado su hermenéutica— es su indisoluble vinculación a la traumática experiencia histórica del nazismo, de la que el autor resultó salir sobreviviente. Seguramente, dada la inmediatez con la que su producción material sigue a los acontecimientos históricos, en ninguna otra obra se hace tan claramente inteligible la relación entre los crímenes perpetrados y el lenguaje que ha servido a tales usos. Por su proximidad temporal respecto de los hechos, por la magnitud de la ignominia programada, y, también, porque la desnaturalización de la lengua alemana, si bien históricamente iniciada con anterioridad, como no deja de denunciarlo el poeta, fue operada concienzudamente por el *Reich*⁸⁹. Debido a esas razones enumeradas, entendemos que la voz de Celan se eleva como un paradigma de lucha poética *contra* y *en* la lengua; mirado a través de sus ojos, el idioma alemán evidencia ante el lector de manera dolorosa *la historicidad sacrificial que incorpora el lenguaje*.

El sacrificio es, desgraciadamente, la vocación del ser humano, vocacionalmente destinado y condenado a desgarrar y a victimizar el ser en su palabra. Puesto que es un animal que posee el *logos*, el ser humano sacrifica lógicamente el ser cada vez que practica, sobre la piel uniforme del medio, una incisión crítica. El habla es profundamente violenta y corta como una daga. Mas como no es solamente un animal lógico, sino que el *logos* está dado en él como potencia, el ser humano también puede salir de su esencia lógica y ser otra cosa. Esa alternancia que el ser humano puede vocacionalmente, lo traslada desde la conciencia lógica y formal al afecto puro. Entre *logos* y *pathos*

⁸⁷ *Ídem*, p. 16.

⁸⁸ Jean Bollack. *Poésie contre poésie. Op. cit.*, p. 3-4.

⁸⁹ El diario que el filólogo judío Victor Klemperer alimentó durante el periodo que va de 1933 a 1945 da prueba de ello. En una de las entradas Klemplerer consigna: “El nazismo se introducía más bien en la carne y en la sangre de las masas a través de palabras aisladas, de expresiones, de formas sintácticas que imponía repitiéndolas millones de veces y que eran adoptadas de forma mecánica e inconsciente”. Víctor Klemplerer. *La lengua del Tercer Reich*. Barcelona: Minúscula, 2001, p. 31.

está la desgarradura del animal hablante, de tal modo que sobre ambos polos debe constantemente encontrar un equilibrio. En la contrapalabra justamente, el ser humano des-anda afectivamente su destino lógico y sacrificial, y establece ese equilibrio que restaña su herida sin pro-vocar víctimas. Así pues, si poseer en potencia el *logos* es aquello que hace la especie de su vocación, no lo es menos el des-activar esa potencia sacrificial y abandonarse en sentido contrario a una palabra que la resuelva. La contrapalabra repara el destrozamiento lógico recordando afectivamente los pedazos diseminados.

Hay un poema de *En el revés del cielo* en el que se pone de manifiesto ese carácter sacrificial del lenguaje que debe ser desarticulado con una contrapalabra afectiva. Ese poema lleva por título “Ceremonia nocturna”⁹⁰ (28 versos heterométricos). El heptasílabo introduce la circunstancia que ve nacer a la palabra poética: nos hallamos ante un ritual que trata de re-insuflar en las palabras, remontando a la contra su historia, toda la virtualidad nocturna que, por i-lógica e in-consciente, había sido sacrificada. El poema comienza así:

En el fondo de ti hay siempre alguien que con la noche gime,
alguien que llora igual que una criatura olvidada en un bosque o un desván en llamas,
alguien que humilde, tierna, desgarradoramente,
se remite al dios pájaro a la diosa volanta, a su madre todopoderosa,
o trata de tomarse de tu mano, su propia mano en el impredecible porvenir.

“Ceremonia nocturna” (v. 1-5)

El ceremonial del poema tiene por función re-enganchar corporalmente la parte nocturna del ser; de las palabras, de la voz. El lado nocturno de voz y palabras es aquello que no dicen, aquello que nunca han dicho. Ha de entenderse pues que todas y cada una de las palabras ahí presentes han participado, y lo harán hasta que concluya exitosamente la conversión del poema, de una lógica sacrificial; aquella que frustra y aniquila la vertiente nocturna de los individuos. Pues bien, es esa vertiente sacrificada lo que el poema trata de restaurar. Y para ello no tiene otra posibilidad, otra alternativa, que habitar ese mismísimo lenguaje sacrificial: la voz de Olga Orozco lleva la palabra poética hasta su “noche” para, discurriendo nocturnamente en su destrucción, salvarla de su condena, salvándose así ella también.

En la noche, en el apagamiento mortal, la faceta sacrificada de los individuos “gime” y “llora”; clama por ser escuchada e in-vocada, llamada a comparecer (v. 1-2). Solamente porque el poema y la voz han hecho la noche, o han dis-puesto un ambiente para la noche, los sacrificados pueden hablar. A la pregunta de quién está condenado en el lenguaje, responderemos con el enigmático

⁹⁰ Olga Orozco. “Ceremonia nocturna”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 378-379.

pro-nombre habitual: “alguien” (v. 1-3), es decir, el “fondo” transubjetivo que com-parten medio e individuo. El poema tiene que salvar esa impersonalidad que la lógica lingüística sacrifica en la individuación, llevándola por otros derroteros —afectivos— hacia la luz.

Puesto que impersonal es aquella materia aérea que re-úne los aislados miembros visibles, el poema se juega reconstruir su habitación en esa innominada sustancia —el continente nocturno y mortal que hospeda a los individuos iluminados— vejada por la tradición. Así que, si quiere presentar esa parte sacrificada, la contrapalabra ha de cargarse de muerte: ser afecto puro y recorrer esa *terra incognita* donde está desaparecida la víctima afrentada. El paradero de la víctima no está claro, por ello la regresión afectiva tiene que intensificarse gradual y penosamente; en algún momento, fruto de tanta búsqueda in-fructuosa, la voz dará con *ella*. Mientras tanto, sin embargo, asistimos al rastreo de lo perdido en el poema, objeto que despliega una secuencia de fallos o de “contra-puntos”⁹¹.” en los que puntualmente encalla el lenguaje:

Pero es lejos; no alcanza; no acierta con el sitio del destino.

“Ceremonia nocturna” (v. 6)

El arte del contra-punto, recurrente en la poesía desencantada de Olga Orozco, es una dinámica crítica que niega y contra-dice la uni-vocidad lingüística “Pero”, “no”, “no” (v. 6); es necesario que el poema cargue las tintas con más muerte, con más destrucción y sacrificio, a fin de poder desencallar, contra el lenguaje y contra las palabras, aquello que palabras y lenguaje han vilipendiado lógicamente. Porque entretanto, y hasta que no lo hagan, el ser victimizado tendrá que aguardar. Atiéndase al modo en que la víctima aguarda, a su manera de esperar: la víctima en esa demora “es” (v. 6). Mientras que *el ente está*, la víctima, obstaculizada por el lenguaje sacrificador, no ha llegado a actualizar su estado: “es” y vive por lo tanto ensimismada en la noche virtual de la esencia, ansiando de-venir *in actu*. “Alguien”—la víctima anónima de la tradición— espera pues que la voz se des-ate en el *continuum* carnal y, ab-solutamente regresada en él, ejecute la recordación.

Como se puede colegir de lo que vamos diciendo, la contrapalabra es una dicción eminentemente afectiva que re-vierte la naturaleza des-afectada del lenguaje racional. En el poema de Olga Orozco la visión está entorpecida por el propio carácter sacrificial de las palabras.

⁹¹ Fue el filósofo de origen judío Emmanuel Lévinas quien tachó por primera vez de contra-puntística la poesía de Paul Celan. El contra-punteado del poema con-duce a la expresión de la alteridad en el lenguaje, luego de incansables forcejeos: “L’art du contrepoint celanien tiendrait précisément en ce lieu contradictoire d’ouverture et de fermeture. Si le poème et son autre se tiennent en contrepoint, le poème lui-même ne cesse littéralement de se contre-dire, d’entretenir un dialogue, de faire surgir dans ses interstices, ses ruptures, des confrontations de voix et de sens en lui-même et à l’intérieur de l’oeuvre qui l’accueille”. Frédéric Marteau. “Contra-diction. Paul Celan et l’art du contrepoint”. In *Littérature*, n°180, Décembre 2015, Armand Colin: París, p. 57.

Precisamente porque las palabras son sacrificadoras del ser y ocultan lógicamente una parte sustancial del mismo, la voz de Olga Orozco arremete contra ellas para poder ver mejor:

Tú no alcanzas a ver, ¿a través de qué nubes,
si hasta la misma espuma se hizo piedra y todas las arboledas se volaron?

“Ceremonia nocturna” (v. 12-13)

El poema marca literalmente el proceso de adaptación visual que enfrenta a la voz con el medio (v. 12). Detrás de este último, naturalmente escondido, está el sacrificio: la violencia racional, metafísica y colonial. Tómense por caso las palabras “nubes” o “espuma” (v. 12-13), representantes de un lirismo que traiciona y ennegrece el conocimiento del ser; están contaminadas como todas las demás por el crimen sacrificial. La siguiente citación de Bollack podría ser aplicada en este punto sin una minúscula variación:

Le ciel de Paris et de ses poètes, les aspirations d’un Baudelaire ou d’un Nerval, Celan en a connu le venin, la terreur, et avec elle une autre expérience de l’abîme. Les nombreux rapprochements intertextuels doivent chaque fois se justifier dans la composition d’un poème particulier, grâce aux sens que les références sont susceptibles de recouvrir dans ce cadre. Le ciel est du côté de l’abîme quand les paroles se situent à l’opposé de toutes les croyances qui s’y logent⁹².

Como para Celan, para la voz de Olga Orozco el idealismo romántico —sus prolongaciones simbólico-surrealistas—, estarían llenas de “veneno”, razón por la cual los intertextos o enunciados reconocibles habrían de ser estimados, para decirlo con Bollack, en la perspectiva de la re-apropiación que incorpora “un poema particular”. El *poema-antídoto* de Olga Orozco, en ese sentido, des-envenena la tradición, no la re-produce.

Urge no obstante circunscribir la palabra “veneno”. Nosotros consideraremos “veneno” aquella fantasía idealista que prefiere sacrificar la in-controlable heterogeneidad de la medialidad en pago a una ficción de estabilidad: el cielo, las nubes, la espuma; todo eso ha suplantado el amoroso devenir terrestre. Porque para crear la agradable idealidad del cielo —una apariencia de sentido— ha sido obligado tributar víctimas, muchas víctimas. Y aún para mantener viva la ficción, pues cada vez que asoma de nuevo la mancha del error es requerido sacrificar.

Sabedora de esta naturaleza violenta del lenguaje pronta a idealizar victimariamente el medio, el materialismo de la voz de Olga Orozco es inquebrantable: la poeta evita engañarse con una ilusoria reparación de su esencial desgarradura humana. Lúcidamente, a partir de un examen crítico que

⁹² Jean Bollack. *Poésie contre poésie. Op. cit.*, p. 40.

tiene su fundamento en el entendimiento afectivo del ser, la voz de Olga Orozco ha de desbaratar esas falsas palabras hasta que pierdan toda su pátina sacrificial. Así las cosas, oiga el lector con qué fragor el poema transforma nubes y espuma en dura “piedra” (v. 13); con ese material, apenas modelable, construye: contra la falsedad, contra el crimen. Todo el lenguaje que ha heredado la voz de Olga Orozco, el de la *ratio* gubernamental y colonizadora, el sacrificial y totalitario, es injusto y por eso tiene que reformarlo.

Afirmamos que la contrapalabra era una palabra afectiva. Esto no invalida su examen crítico. Al contrario, la diferencia abisal radica justamente en ese contraste. De abismo a abismo, de la palabra enfebrecida de un Baudelaire o de un Nerval a la palabra aguerrida de Olga Orozco, acontece un filtro lógico. La contrapalabra abismada no puede escapar a ese filtro, pues que sobre él reposa la *esperanza* de depurar una palabra verdadera. El poema, la reja celaniana⁹³, filtra la esperanza sacrificada en una ficción propiamente adecuada. Precisamente es esa purga poética lo que hace de la nube y de la espuma una piedra. Doblemente: primero, porque el lenguaje del poema actualiza el nebuloso afecto; segundo, porque esa actualización de la espumosa materia afectiva no puede aparecer sino como rudo y amargo ejercicio de solidificación. En efecto, la voz del ser humano petrifica el ser y el sabor de esa petrificación es desagradable. Mas al final de tanto masticar acontece la ex-sistencia auténtica. HeLa aquí, pues, la palabra del poema: piedra vocalizada. Ahora, luego de haber concurrido a la “volad[ura]” de los ídolos (v. 13), en verdad puede decirse que el poema está preparado para contra-atacar, piedra sobre piedra, sujetando arisca piedra con las manos:

[...]
tú te atrincheras en tus intemperies,
piensas que ningún rostro es duradero, que la vida es una sábana exigua
y que todo fantasma es un reclamo contra la ocultadora realidad.

“Ceremonia nocturna” (v. 21-23)

“Atrincherarse en la intemperie”, ¿qué quiere decir exactamente esa expresión guerrera?, ¿y cómo contra-decir los usos históricos de ese enunciado belicoso? Atrincherarse en la intemperie del lenguaje significa precisamente operar desde su negación y desde su des-arraigo, extranjerizándose y emigrándose en él, haciéndose fuerte en el des-plazamiento. Ex-pulsada o des-naturalizada de su hogar, de su lenguaje, una voz que se atrinchera en la intemperie restituye de vuelta toda la muerte violentamente desparramada allende las trincheras. Deviniendo trinchera para la intemperie, esto es, hondonada mortal donde la intemperie puede cobijarse, la voz rellena con esa mismísima

⁹³ *Sprachgitter*, reja de lenguaje, es el nombre atribuido por Celan a un poemario dado a la imprenta en 1959. Ver *Poesía Completa. Op. cit.*, p. 115-150.

materia intempestiva el espacio vacante de la trinchera. Pues la trinchera es un bache, una zanja, un cráter en medio de la landa, de la lengua. Las contrapalabras atrincheran justamente el afecto sacrificado para, resguardándolo materialmente en su reducto, en-terrarse: cubrirse de terrestre polvo. El periodo versal encarna formalmente una dinámica de sujeción de la intemperie afectiva en la trinchera lógica:

tú te atrincheras en tus intemperies,

La preposición latina “in”, su evolución hispánica “en”, que indican el interior de un espacio, formulan el llenado vocálico de los huecos ausentados. La voz colma las trincheras con su aliento: las palabras tronchas, trinchadas por la morfo-logía y el orden sintáctico, comienzan a entremezclarse en asociaciones homofonéticas y homosilábicas. Toda la materia verbal que antaño vivió atrincherada en su mismidad, hogaño abate las barricadas para poder conjuntarse con el adversario. Unidos todos esos miembros en una trinchera común en la que no obstante pueden expresar su individual heterogeneidad.

Pero la voz no solo colma los cuerpos lingüísticos, sino que asimismo ella se colma en la sujeción hasta el atrincheramiento. El “tú” en el que se desdobra la voz poética se ensarta en las palabras, deviene corporalmente con ellas, se in-forma; a la vez que actualiza la energía de la intemperie en el lenguaje del poema, el sujeto se actualiza. La voz gesta y se gesta, gesticulando vocálicamente. En efecto, cuerpo de la voz y cuerpo lingüístico son allí la misma energía devenida en acto: una trinchera antes desgarrada y ahora cerrada con el soplo venido desde la intemperie.

De ese modo, lo que antes aparecía bunkerizado contra el afecto —el ente lógico—, relaja sus defensas y abraza al enemigo. Y sin enemigo, convendrá el lector, no hay lugar para la trinchera. Después de atravesar la intemperie nocturna la voz de Olga Orozco ha salvado al lenguaje —al individuo: palabra, cuerpo— de su propia naturaleza. Aquello que en la tradición significaba la muerte, gracias al ceremonial nocturno, ahora dice en el poema el amor, la fraternal acogida.

Esto que aquí se notifica, empero, no le sobre-viene únicamente a la palabra “trinchera”. Todos los enunciados del poema, todas las palabras sacrificiales del poemario, todos los vocablos victimarios, están, por esa misma trayectoria melancólica y nocturna de la voz orozquiana que se sume en la intemperie, contra-palabreados y redimidos. Así también, uno más, el sintagma “ceremonia nocturna” que en el poema de Olga Orozco prescribe unos mandamientos muy distintos de aquellos, idealistas, que Béguin recolectara en *El alma romántica y el sueño*. Gracias a esta anda-nada vocalizada de la intemperie afectiva, tanto como a su posterior filtrado, la ceremonia nocturna de la tradición ya no incorpora lógicamente un sacrificio —la idealidad de Béguin se paga

con muertes—, sino una reparación, vocálica y ecológica, de los miembros sacrificados, esos “fantasma[s] que en el poema “reclam[an] contra la ocultadora realidad” (v. 23). Solamente luego de la travesía del des-en-canto, “nubes”, “noches” y “espumas” son susceptibles de un uso lírico. Y es que, de acuerdo con el Celan de Bollack, estimamos que una palabra vocacionada a la tradición lírica, como es la de Olga Orozco, tiene como prioridad definitiva el desencanto crítico del lirismo: “C’était alors un point de départ; Celan ne s’est pas dérobé à sa tâche, qui était de traverser toute cette langue du lyrisme parce que c’était le préalable à la possibilité d’une parole dans la tradition lyrique⁹⁴”.

Es así como la trinchera conoce un uso nuevo: ser morada posible para quien vive afuera, aquel había sido expulsado y que ya regresa a casa: el afectoabierto, sujetado en la trinchera, atrincherado en el poema, se transforma en un sujeto. “Alguien” es a la vez objeto y sujeto en la trinchera. Vayamos hasta el centro del socavón:

Entonces ella gime desde el fondo de ti;
llora puntual, sumisa, desamparadamente.
Aunque alzara una antorcha no la podrías ver, sepultada debajo de los años.
Es difícil mirar hasta tan lejos a través de otras lágrimas.
¿Y si fueses tan lejos la culpable?

“Ceremonia nocturna” (v. 23-28)

La culminación del poema se organiza en torno de una traslación milagrosa: la con-versión de la visión en mirada. Merced al desencanto afectivo de las palabras, a su contra-dicción poética, la voz de Olga Orozco ha hecho posible lo in-imaginable, o lo que solo puede ser imaginado en sí mismo: la imaginación del afecto. Porque su poema es un artefacto emotivo, la voz de Olga Orozco puede dar imagen a la emoción y desplazar hasta el presente de su operación el amoroso fondo transubjetivo que permanecía en la virtualidad.

En ese sentido, el lector sabrá apreciar cómo aquel indefinido “alguien” ha devenido un ente determinado. El artículo “ella” (v. 23) indica hacia dicha entidad. Si bien, tal y como nos enseñó Benveniste, ese deíctico señala un individuo que no participa en la enunciación, no deja por esa razón de ser menos actual: “ella” está inmediateísimamente presente en el ahora del poema. Pero, ¿quién es ese individuo que la voz ha re-cordado al presente con su nocturna ceremonia? “Ella” es una perspectiva sacrificada por el devenir informante de la voz, una de tantas facetas que no adquirió emplazamiento aparicional y que por ello se vio relegada al fondo impersonal del medio, desde donde todavía gime. La causa de su laceración, su gemido, ha de buscarse en ese sacrificio

⁹⁴ Jean Bollack. *Poésie contre poésie. Op. cit.*, p. 154.

que pro-vocó la naturaleza lingüística e histórica de Olga Orozco. La poeta, por su parte, teme ser “culpable” (v. 28), pues sabe que su individuación implicó víctimas; por eso, desazonada, presta su voz, para que “alguien” —la víctima anónima que gime— pueda aferrar el hilo tendido y disponer de un rostro con el que aparecer: “ella” es la faz visible de ese alguien caído en desgracia.

Que la neutralidad afectiva pueda devenir un ente determinado exige como condición una voz individual. “Alguien”, la nulidad transubjetiva, solamente puede pro-clamar su gemido porque una voz humana, cuya naturaleza es esencialmente la apertura, le ha prestado su trinchera abierta: el surco que la intemperie silenciosa puede ocupar es la grieta vocálica del animal hablante. Pero cuidado, esta voz donada no coincide con una unidad psicológica llamada Olga Orozco; no, Olga Orozco está ahí aniquilada en favor de su voz; adentrándose en su ab-soluto, des-atándose, olvidándose de su individualidad, cede su puesto —se a-parta y dis-pone— a la otredad. De ese modo, sujetándose a la cuerda vocálica, lo que había sido “sepultad[o] debajo de los años” por el destino crono-lógico del individuo-Olga Orozco puede reemerger a contra-tiempo: “ella” re-torna contra la humana temporalidad sacrificial.

Así pues, el medio sacrificado necesita del individuo culpable. Sin él, no podría el medio venir a exhibirse. Por su lado, el individuo, si de veras ama al medio, está obligado a restañar con su voz esa culpa, para no ser culpable. El individuo tiene que volverse hacia el medio con un gesto reparador. La culpabilidad de la voz en nuestro poema está en suspenso (v. 28) precisamente porque la ceremonia nocturna, poniendo un término al sacrificio, ha suspendido momentáneamente la hostilidad del lenguaje. La voz de Olga Orozco ha cesado —en el preciso presente de la obra— de ser culpable porque ha re-vocado y des-en-cantado, en un ritual desacralizante, los cuerpos lingüísticos que en-cubrían la mirada de la víctima.

El vuelco dialéctico entre los verbos “ver” y “mirar” es tributario del desencantamiento del medio. Cuando las palabras han sido expiadas, aquello que era sagrado y digno de veneración encarna en ellas. Ahora, profanado por la contrapalabra, el *mirum* irrumpe ofrendado. Mas, para ello, ha sido inevitable que las palabras ab-sorban la alteridad: “mirar a través de otras lágrimas” quiere decir que las palabras han sido transidas por la inconsciente virtualidad: el dolor, el afecto (v. 27). La lágrima-otra del poema realiza lo que la visión, por su parte desapasionada, no puede realizar: henchirse de pasión ocular. Llamamos comúnmente fe a ese rebalsado volitivo que, azuzando la pasión, posibilita una mirada interior: la fe es el catalizador que *petrifica* la potencia en la voz. Y si ni con “antorchas” sería posible la visión —gesto racional—; la mirada —gesto pasional—, en cambio, sí es *posible*. Pero el *resultado aparicional* de esta mirada potencialmente traspasada por el medio no coincide con una percepción lógica, falsamente clara; sino que “es

difícil⁹⁵” por cuanto la mirada está fundada en un contacto amoroso. Aunque la víctima sacrificada sea difícil de mirar; el poema no obstante alcanza a mirarla y a nombrarla, esto es, a llamarla por su nombre: “ella”.

“Ella” andaba perdida; en este instante ha sido sujeta en el poema. Todo lo que ha sido sujeta en ese cordel vocálico llamado “Ceremonia nocturna” estará, después de ese ejercicio, sujeta bajo el nombre de Olga Orozco. Antes, por cierto, el nombre de Olga Orozco no sujetaba nada de lo que ha sido restaurado por la contrapalabra de este poema. La perspectiva o veta que ese poema nombra estaba sacrificada y des-anudada en el fondo insomne de la medialidad. Es importante medir ese detalle para no caer en los habituales cepos metafísicos del autor, del sujeto psicológico, del estilo, *et caetera*. En oposición a ellos, otra vez téngase en cuenta lo siguiente: incorporando a “ella”, trasladando la versión sacrificada de las “ceremonias” o actualizando el aspecto silenciado de la “trincherá”, un sujeto de-viene vocálicamente algo nuevo. Cuando metaboliza la palabra reclamada por el medio ese sujeto cambia metabólicamente y estructuralmente, informa otra manera de ser. Sépase entonces que el nombre-Olga Orozco, la trincherá-Olga Orozco, no nombran ni atrincheran la misma intemperie aquí o allá. El animal humano es resultado corporal de los sucesivos atrincheramientos vocálicos. A medida que camina por su hábitat natural, este animal sujeta en sus carnes el aventado afecto.

B. (Re)anudaciones: estrategias de modelización vocálica

La propuesta de la teoría de cuerdas es que los objetos fundamentales que constituyen toda la materia no son partículas, sino cuerdas.

Steven S. Gubser. *El pequeño libro de la teoría de cuerdas*.

Siguiendo más la tradición oral de las abuelas que la tradición impresa de la academia, algunas mujeres dieron vuelta al discurso teórico para trabajarlo por el lado del dobladillo. Familiarizadas con las costuras, supieron que toda construcción apoya sus bases en un hilado no discursivo.

Tamara Kamenzain. *El texto silencioso*.

La voz de *En el revés del cielo* debe asegurar su hogar sobre una diferencia, la de su complicada inscripción en el medio ajeno, que le impide acertar su plan y la tiene prisionera. Su redención, como ha podido colegirse del análisis anterior, estriba en la correcta modulación vocálica de la

⁹⁵ Resuena aquí otra vez la voz del Hölderlin de “Patmos”: “El Dios es cerano/ y difícil de abarcar”. Friedrich Hölderlin. “Patmos”. In *Poesía. Op. cit.*, p. 450-465.

materia (lingüística), vía reconstructiva que facilitaría una salida reparadora frente a las insufribles fracturas. En virtud de ese interés resolutivo, y puesto que las antiguas formalizaciones (religiosas, artísticas, científicas) obliteraban idealmente los desacuerdos, la voz siente la necesidad de resignificar los productos heredados; su “des-encanto”, marchando en dirección contraria al espejismo milagroso de los *encantamientos*, pretende entonces establecer, auscultando minuciosamente los vestigios del pasado, decidiendo qué sirve y qué no, una reanudación de la tradición que *reequibre* oportunamente la tornadiza convivencia con lo(s) otro(s).

A esa delicada praxis quirúrgica, la voz de *En el revés del cielo* le asigna el tradicional ideograma del nudo. En primer lugar, en las páginas siguientes, y siempre con la mira puesta en facilitar la comprensión de las re-anudaciones, revisaremos las actualizaciones de la tradición a través de los mitos clásicos. Luego, orientaremos nuestro estudio hacia la forma poética; desde su interior, asistiremos a una serie de ilaciones formales que aseguran las costuras del poema. Por último, nos trataremos de dar respuesta a la siguiente intuición: que las re-anudaciones atan en el texto poético el crédito o la fe transmitida por la *Stimmung* al individuo.

1. Reanudaciones del mito

La primera de las re-anudaciones textuales que estudiaremos es “En el laberinto”, poema del que ya hicimos mención anteriormente, cuando argumentábamos, citando a Foucault y Agamben, a favor de una lectura materialista y arqueológica de la obra de Olga Orozco. Las justificaciones evocadas entonces deberían verse respaldadas y aumentadas a continuación gracias a la exhibición de una serie de estrategias discursivas que buscan recoser, tirando de los nudos textuales, la solidaridad elemental tejida por la medialidad homogénea. Como ya afirmábamos, en la unidad pre-histórica de ese medio, del lenguaje y de la tradición existía una contigüidad contagiosa entre los elementos, de suerte que no se conocían fragmentados, y no fue sino su entrada en el consciente histórico la causa de su dispersión (motivada por la declinación en disciplinas, en identidades, en géneros diferenciados). Con el nudo, pues, la voz de Olga Orozco se retro-trae hasta aquellos virtuales parajes del inconsciente en el que todas las formas remitían a lo mismo y, empujándolas hacia afuera, hacia la actualidad del cordel vocálico, facilita su emergencia común sobre la superficie de la trama poética.

a) *Teseo, Ariadna y el minotauro*

En los márgenes de ese replotamiento debe ser enmarcado, por cierto, el más notorio de los residuos que “En el laberinto” encadena: el enfrentamiento mítico de Teseo con el Minotauro. Aunque es imposible restituir aquí todas las versiones que lo entreveran, reduciendo ese episodio a sus actos principales señalaremos que Teseo llega a Creta a petición del rey Minos para matar al Minotauro que este había encerrado, por ser fruto del adulterio de su esposa, en un palacio construido bajo sus órdenes. Para completar con éxito su misión, Teseo cuenta con la ayuda de una de las hijas del rey, Ariadna, quien a cambio de una promesa de casamiento le proporciona un ovillo. Teseo, como es sabido, lograría encontrar la salida del laberinto desenroscando los hilos entregados por la joven enamorada⁹⁶.

Con todo, merced al carácter polisémico del mito, más que anticipar un sentido infundado, de entrada, nos interesará puntualizar la problematización que va a operar la voz de Olga Orozco al ocuparse de su recepción. En efecto, cuando la voz se hace cargo de re-anudar ese mito, el cual por cierto ya en época clásica presentaba innumerables derivaciones, esta entrecose igualmente el bordado de su evolución histórica: sus alteraciones morfológicas y los desgarros por el control de su significación (en un texto inacabado). En el seno de tales modificaciones se inscribe la propia voz y, como Teseo, también ella trata de salir victoriosa de ese laberinto histórico —el de las significaciones epocales de un individuo dado— venciendo al monstruo de la confusión hermenéutica. ¿Cómo? Decidiendo (re)formalizar, para ese mito tanto como para sí misma, la sistematización significativa que considera más apropiada, según el entonamiento emotivo de la *Stimmung* silenciosa. Mirada desde esta perspectiva, la apertura del poema —que ha de situarse en el momento en que se anuncia la emergencia indiscriminada del “resto” balbuciente— atestigua del desconcierto que precede a su re-anudación formal en la operación lingüística:

Más de veinte mil días avanzando, siempre penosamente,
siempre a contracorriente,
por esta enmarañada fundación donde giran los vientos
y se cruzan en todas direcciones paisajes y paredes tapiándome la puerta.
No sé si al continuar no retrocedo
o si al hallar un paso no confundo por una bocanada de niebla mi camino.
Tal vez volver atrás sea como perder dos veces la partida,
a menos que prefiera demorarme castigando culpas
o aprendiendo a ceñir de una vez para siempre los nudos de la duda y el adiós,

⁹⁶ Resumimos aquí las múltiples informaciones del mito ofrecidas en Pierre Grimal. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 2008, p. 505-510. [7ªed.]

pero no está en mi ley el escarmiento, la trampa en el reverso del tapiz,
y tampoco podré nacer de nuevo como la flor cerrada.

“En el laberinto” (v. 1-11)

La reelaboración de la anécdota mítica sirve de circunstancia a nuestro poema para imaginar a una heroína enfrascada en el desciframiento de su propio laberinto. Como acostumbra esta voz, en el interior de ese recinto se propaga una experiencia angustiosa que no tiene objeto preciso. Su origen se registra en un instante fundador ubicado al principio, en el nacimiento al medio consciente: los “veinte mil días” (v. 1) —la edad biológica de la voz— que consignan la difícil andadura a través del territorio en el cual fue arrojada sin apoyo alguno. De ese lugar, la voz no tiene ningún conocimiento superior que pueda asumir su orientación. Por ello, camina “penosamente” (v. 1) y se expone a los peligros de una geo-grafía vertiginosa en la que se “[a]vient[an]” las plausibles formas (v. 3). Actualizándose alrededor de su cuerpo, asimismo separado y cautivo, las figuras van y vienen, se erigen como “paredes”, y “tapia[n]” (v. 4) el encuentro de la voz con ese anverso “cerrado” (v. 11) del medio donde se aloja el ser.

Los pasos “a contracorriente” (v. 2) de la voz irremisiblemente convergen en una tierra poblada de formas inhóspitas que debe habitar. Y como no posee otra elección ni abriga otra esperanza, la voz establece allí su “fundación” (v. 3): una construcción laberíntica donde inscribirá, para guiarse, las alternativas fallidas, los retrocesos y los avances; también los rodeos innecesarios (v. 5-6). En vistas a morar adecuadamente su “laberinto”, como correspondería al despliegue natural de sus elementos, la voz intenta “desenmarañar” los nudos (v. 3). Si aceptamos que un nudo distingue aquello que mantiene atadas todas las dimensiones de lo real-fenoménico, el gesto que desata los nudos pretende por lo tanto liberar la realidad para (re)instituir la en conformidad a su naturaleza *modudable* (v. 9).

En ese sentido, quien practica arriesgadamente el desenmarañamiento, enseguida “aprend[e] a ceñir de una vez para siempre” aquello que su avezado movimiento ha soltado (v. 9): des-anudar y re-anudar son gestos complementarios. Y como en la maraña del laberinto no se entre-tienen agolpados únicamente los entes intramundanos, sino que la voz también está con-tenida y retenida allí, de manera que voz y ente pertenecen por igual al laberinto enmarañado, la voz se desanuda también para alcanzar la adecuada sujeción:

Habrá que proseguir desenrollando el mundo, deshaciendo el ovillo,
para entregar los restos a la tejedora,

como quiera que sea, en el extremo o en el centro, a la salida.

“En el laberinto” (v. 12-14)

Para una mejor re-cordación la voz sigue “desenrollando” (v. 12) los restos del medio, antes mal trenzados. La voz hace esto al tiempo que vigila y se asegura de la propiedad de los nudos, pues todo aquello que, por ser inapropiado, es desestimado por la voz, queda temporalmente, tras ese gesto suyo, desenganchado de su producto y cae, hasta su re-anudación, en las manos minotáuricas de la muerte (v. 13)⁹⁷. Por ese motivo, la voz supervisa con celo los remiendos, tanto como las etapas del procedimiento; para determinar, como buena diseñadora, la pertinencia de lo que ha de re-utilizarse:

He visto varias veces pasar su sombra por algunos ojos,
cubrirlos hasta el fondo;
varias veces graznaron a mi lado sus cuervos.
Perdí de vista fieles paraísos y amores insolubles como las catedrales.
Encontré quienes fueron mis propios laberintos dentro del laberinto,
así como presumo que comienza uno más donde se cree que éste termina.
Extravié junto a nidos de serpientes mi confuso camino
y me obligó a desviarme más de un brillo de tigres en la noche entreabierta.

“En el laberinto” (v. 15-22)

Adviértase entonces con qué cariñoso detenimiento la voz ojea y pasa revista, en la perspectiva de la muerte, a sus malformados modelos: “He visto” (v. 15), “perdí de vista” (v. 18), “encontré” (v. 19), “extravié” (v. 21); en el estampado de la voz, dado que desea abrigarlos de la muerte, se re-anudan bajo llamamiento todos los desechos formales para registrar su comparecencia: las premoniciones primitivas (v. 15), la arquitectura gótica (v. 18), la *myse en abîme* barroquizante (v. 19); porque, si bien con diferente éxito, ordenados como corresponde, esos enunciados que la voz carda —“cuervos” (v. 17)—, esas imágenes —“amores insolubles” (v. 18)— o esos fantasmas —“nidos de serpientes” (v. 21)— ofrecen la posibilidad de encontrar una salida al confuso laberinto de la historicidad del ser, así como de valorar su personal presencia en él. De ahí que la voz deposite su fe en el gesto de reanudación:

Recojo mis pedazos, recuento mis exiguas pertenencias y sigo,
no sé si dando vueltas,

⁹⁷ No nos detendremos aquí en restituir las entrometidas raíces de ese símbolo —el de la muerte como “tejedora”— que la voz desenlaza y entrelaza junto al mito de Teseo.

si girando en redondo alrededor de la misma prisión,
del mismo asilo, de la misma emboscada, por muchísimo tiempo,
siempre con una soga tensa contra el cuello o contra los tobillos.

“En el laberinto” (v. 25-29)

En esos “pedazos” recogidos la voz poética, enfrentando la posibilidad de su desintegración mortal, re-anuda su salvación histórica (v. 25). *Hay muerte*, en esos pedazos, porque llevados por el silencio hasta la voz, son una nada en la boca —una “bocanada” v. 6— que, diferenciándola en su vocación —decir lo que ella no es, el inconsciente de la medialidad—, conducen a la voz a perderse, fuera de sí. *Hay salvación*, en esos pedazos, dado que deshilvanando y re-anudando palabra por palabra el intrincado misterio de sus apariciones, la voz puede advertir un horizonte y considerar una ruta, esto es, profetizar un sentido en el laberinto de su historicidad. Con su adecuada manipulación de los pedazos, efectivamente, la voz humana se zafa de su condición de “rehén” (v. 27) de la tradición fatal, pues elevada y sujeta sobre su operación, adquiere la necesaria altura para distinguir “el plano” de esa “fortaleza” (v. 37) que significa la medialidad para la voz abandonada en ella:

Pero desde lo alto, si alguien mira,
si alguien juzga la obra desde el séptimo día,
ha de ver la espesura como el plano de una disciplinada fortaleza,
un inmenso acertijo donde la geometría dispone transgresiones y franquicias,
un jardín prodigioso con proverbios para malos y buenos,
un mandala que al final se descifra.
Ignoro aquí quién soy.
Tal vez alguien lo sepa, tal vez tenga un cartel adherido a la espalda.
Sospecho que soy monstruo y laberinto.

“En el laberinto” (v. 35-43)

El sujeto vocálico (yo/obra) no es, pues, otra cosa que una “disciplinada” (v. 37) confección de la esencial apertura. Cuando esta confección es llevada a término según el requerimiento de la medialidad silenciosa, el animal hablante, que se tiene solo en su voz, puede mirar “desde lo alto” (v. 35) de su posición enunciativa y transformar, con su obra, la “espesura” (v. 37) indescifrable de la cronotopía, la cual siempre se le aparece ajena por el mero hecho de nacer a ella. Pero entretanto, y mientras continúe dis-curriendo su poema, la voz sin sujetar ignorará quién es (v. 41). El autoconocimiento ocurre en el punto final que certifica la sujeción (v. 43). Ciertamente, solo en el momento en el que la voz humana haga apropiado uso (político) de su lenguaje y resuelva poéticamente el “acertijo” (v. 38) de su naturaleza desgarrada (ser a la vez monstruo y laberinto,

individuo y medio), la misteriosa medialidad ensimismada se transformará en “jardín” (v. 39). Mas, hasta entonces, y en tanto que el poema de la humanidad —su adecuada confección de la relación entre polos— no haya sido completado, la voz humana vivirá fuera del conocimiento de su propio hogar y sin “sospecha” (v. 43) alguna de su auténtico ser. La voz de Olga Orozco, que por su parte ya ha comenzado ese trabajo de fundamentación, conoce, a la salida de su laberinto vocálico, su verdadero rostro paradisiaco⁹⁸.

Las tesis avanzadas por Giorgio Agamben en su libro *El reino y el jardín* respaldarían en este punto la intuición poética. Con ese rótulo, el autor subraya una escisión histórica, aquella que la doctrina cristiana inscribió y mantuvo viva en el interior del ser humano para alejarle del paraíso. Situada *ab initio* de la cronología por el cristianismo, la caída fuera del enclave paradisiaco fue escrupulosamente vigilada, según el filósofo, por la idea del pecado, dispositivo de control cristiano que guardaba desacopladas las dos partes de la humanidad. Así, llevando a cabo la arqueología de ese ideologema, Agamben concluye que “el verdadero sentido de la doctrina del pecado original es el de escindir la naturaleza humana [e] impedir que en ella nunca puedan coincidir, en esta vida, la naturaleza y la gracia⁹⁹”.

Como remedio, y contra la doctrina del pecado que des-ajusta la unidad humana, Agamben había defendido en páginas anteriores el uso apropiado de la potencia lingüística: “la operación propia, en cuyo ejercicio consiste la felicidad tanto del individuo como del género humano, coincide con la realización de [su] potencia intelectual¹⁰⁰”. La propiedad de tal ejercicio pasa por un ajuste de la potencia a las pasiones. Por tal razón, y puesto que la a-propiación de la potencia respecto de las pasiones está siempre ad-viniendo y se define en su realización, Agamben, combatiendo la fatalidad cristiana, asegura que el ser humano *no estuvo jamás en el paraíso* y que este ha de construirse políticamente *hic et nunc*, en la adecuación lingüística. Así las cosas, llegando al término de su exposición Agamben trata de pensar ese *topoi* paradisiaco y valiéndose del pensamiento de Pablo aventura su experiencia en la re-anudación kairológica de todos los tiempos, experiencia unitaria del tiempo como totalidad que, como ilustra nuestro poema, abriría al ser humano a su esencial dinamismo temporal¹⁰¹.

⁹⁸ Alcanzado este punto en el análisis del poema, debemos declarar nuestro desacuerdo con algunas de las interpretaciones de Mujica quien, si bien observa en este poema una posibilidad de sobrepasar las apariencias, sitúa ese poder, siguiendo sus postulados deconstructivistas de aniquilación formal, en un más allá ubicado fuera de toda sujeción individual. ¿Es posible, como sostiene Mujica, ver algo “desde lo alto”, cuando todo ha sido deconstruido y ab-suelto? Nos parece que no. Solamente porque hay individuación y sujeción, existe visión de las cosas así sujetadas, en su adecuada individualidad. Véase Hugo Mujica. Sobre Olga Orozco, *En el revés del cielo. Op. cit.*, p. 1088.

⁹⁹ Giorgio Agamben. *El reino y el jardín*. Madrid: Sexto Piso, 2020, p. 104.

¹⁰⁰ *Ídem*, p. 81.

¹⁰¹ *Ídem*, p. 129-130.

Lo paradisiaco tiene que ver con ese conocimiento del absoluto humano que facilita la palabra poética con su apertura al tiempo y a la muerte. Pero no solo la voz de Olga Orozco, asimismo nuestra voz de lectores, graciosamente encaramada a la altura de su fundamentación, puede “mirar” desde lo alto del laberinto y “juzgar” claramente, sobre la “creación” donada por aquella, el medio en el que moramos. Y dado que al hilo de su lectura igualmente nosotros, en tanto que lectores, realizamos nuestros propios nudos y sujeciones con el ánimo de contemplar como compete, así también nosotros vamos, a nuestra manera, recomponiendo ese entramado “mandala” —de la medialidad; de la obra— que la voz de Olga Orozco miniaturiza¹⁰².

Permítasenos entonces, a nosotros, re-anudar algunos hilos alternativos. Entre otros, el hilo femenino de Ariadna, que la voz de Olga Orozco explora proféticamente como contra-versión del tejido mítico de Teseo. Barbara Stiegler, siguiendo su rastreo de un criterio carnal para abordar el pensamiento de Nietzsche, postula que Ariadna es, en la obra de aquel autor, la “compañera amada” por Dionisos, pues ella se hace cargo del exceso que porta el sátiro¹⁰³. Según Stiegler, Ariadna detentaría el poder de la reconstrucción y representaría la “sabiduría” por cuanto, sumida en lo más hondo del laberinto y expuesta a todas las posibilidades del caos, consigue orientarse mediante el “hilo conductor de su carne” y abrirse camino aferrada a él. El Dionisos nietzscheano¹⁰⁴ amaría entonces en Ariadna a la vez su fidelidad al exceso, en el cual no teme perderse diligentemente, y su inventividad apolínea, tendente a la individuación y a la articulación a fin de delimitar un horizonte en el que poder manejarse¹⁰⁵.

De acuerdo con esta descripción, el trabajo de una voz-Ariadna como la de Olga Orozco es adecuado a la exigencia amorosa del ser de la medialidad porque se consagra, como mandataba la reescritura nietzscheana del mito, a la escucha atenta de su naturaleza mudable y deviniente; porque su obra estima las posibilidades ingentes de su imprevisible comportamiento. No obstante, su voz-Ariadna no se confunde en ellas; la máxima apertura de la exterioridad silenciosa *se decanta en el filtro de su oído* hasta convertirse allí, organizada por la pasión, en una selección, en una *composición*. La atención que esta voz-Ariadna presta al ser de la medialidad se mantiene suspendida en el instante inmediato de su encuentro: desde el ahora crítico de la voz, se enuncia el pasaje del uno hacia la

¹⁰² El mandala poético es una *imago mundi*. Sobre la simbología del mandala —objeto al que la voz de Olga Orozco retira su pátina mítica— ha escrito Micea Eliade en *Images et symboles*. París: Gallimard, 1952, p. 66.

¹⁰³ Barbara Stiegler. *Nietzsche et la critique de la chair*. *Op. cit.*, p.183.

¹⁰⁴ Aunque pueda parecer improcedente introducir aquí la figura de Dionisos, Nietzsche no hace sino decidirse por una de las versiones del mito de Teseo que nos ocupa, a saber, aquella que imputa la espantada de Teseo a un mandato del enamorado Dionisos, quien se llevó a Ariadna al Olimpo. Sea como fuere, lo importante es retener que Nietzsche se a-propia el mito de Ariadna y lo re-conduce hacia un criterio carnal que servirá para orientar la salida poética del laberinto. Pierre Grimal. *Diccionario de mitología griega y romana*. *Op. cit.*, p. 51.

¹⁰⁵ Barbara Stiegler. *Nietzsche et la critique de la chair*. *Op. cit.*, p. 200.

otra. Despertando fielmente a su batir informe, la voz-Ariadna transforma el caudal del ser en el hilo de su voz y, apropiándose lo fidedignamente, no cesa de mostrarle su devoción¹⁰⁶.

En el amor mítico de Ariadna que el poema de “En el laberinto” re-anuda encarna la facultad inventiva del género humano, destinada a su orientación o, más valdría decir, al ejercicio del conocimiento. La humanidad que celebra la voz-Ariadna es, siguiendo a Stiegler, una humanidad que comprende su animalidad, es decir, que se confronta, a la hora de forjar un criterio ético, a su estatuto de ser carnal y viviente. Ariadna no designa la humanidad, ni la carnalidad humana, sino la facultad inventiva del animal humano, su capacidad técnica para fabricar artificios y ficciones.

Ya de vuelta a nuestro poema, entenderemos fácilmente que la voz de “En el laberinto” continúa apelando a las artes de Ariadna porque en su hilo reside la potestad de resolver el enredo: desenrollando esa facultad y aferrándose a ella, sostenida como una “soga tensa contra el cuello o contra los tobillos” (v. 29), la voz evita la confusión que desemboca inevitablemente en las fauces del monstruo, en su mortal otredad. Así, con el re-curso del mito, el poema plantea la encrucijada de la esencia lingüística del ser humano, en cuyo laberinto este se halla atrapado como un rehén. A través del mito, por lo tanto, se reescribe la historia de una relación particular con el ser y con el lenguaje: la del forcejeo laberíntico que mantiene en dialéctica suspensión al error —el minotauro— y al acierto lingüístico —Teseo o Dionisos conducidos por Ariadna—. Mientras que hacer un uso inadecuado del lenguaje supone la caída mortal del animal (lógico) en el no-ser del monstruo (ilógico), la apropiación, por su parte, resuelve el problema de esa naturaleza doble y escindida. Y puesto que en el lenguaje se funda la diferencia del ser y de la voz y que esta, expuesta a ella, debe a cada paso resolverla, cualquier fallo en la dilación puede serle mortal.

b) *El sudario de Penélope*

Por otro lado, como se comprenderá, el resultado de esta reescritura mítica que traslada el mito de Teseo, a través de su vocálico registro rememorativo, hacia la explicación del desarrollo ontogenético, sella *la entrada del mito en la historia*. Una vez más, la voz de Olga Orozco procede aquí a un des-encantamiento: “En el laberinto” es efectivamente un *canto al revés* que re-anuda la profanación del sentido de Teseo y el Minotauro, re-introducidos desde su posición de *arché* ideal en el tiempo humano, en su conflictiva naturaleza histórica. Si como cualquier otro producto de la facticidad humana, el *factum* de Teseo y el Minotauro tiende a ser paralizado e idealizado semánticamente en el olvido mítico, el re-enderezamiento que lleva a cabo la voz de Olga Orozco, como también hiciera Nietzsche, nos invita a sentir, en sus versiones y diversiones, la actualidad de

¹⁰⁶ Barbara Stiegler. *Nietzsche et la critique de la chair*. Op. cit., p. 200.

esa narración, la cual pone en escena un hecho común a todos los individuos y a todas las edades, a saber, el zigzagueante devenir in-formante de la ontogénesis.

El de Teseo y el Minotauro no es, ni mucho menos, el único relato mítico que la voz de *En el revés del cielo* des-encanta y re-acondiciona con vistas a re-anudar e ilustrar la andadura profana de la ontogénesis. El lector que avance por ese poemario tentado el hilo de las re-escrituras históricas, enseguida se encontrará con otros nudos ilustres que han de resultarle familiares. Uno de ellos es el personaje de Penélope, cuyo re-cuerdo vocálico, grabado en un texto que presenta su nombre¹⁰⁷, re-orienta la lectura de la *Odisea*, como antes la de Teseo y Ariadna, hacia una re-valorización materialista de los cantos homéricos y, en particular, de su protagonista femenino.

En el marco de su encomio, la re-conversión de la voz orozquiana figura en Penélope al agente de un arti-ficio idóneo, cuyas buenas mañas, distribuyendo sagazmente los peligros, guían los destinos del héroe hacia puerto seguro y le alejan de la muerte. Por esa misma causa, el arbitrio de Ulises, no siendo por su parte más que ex-cursión sin rumbo, tributa del diestro manejo de Penélope, quien cada noche se esfuerza por hacerlo inteligible. Aproximando dos tiempos que se confrontan visualmente, el allá mítico y el aquí enunciativo, la voz de Olga Orozco, admirativa de Penélope, re-anudaría analógicamente la tradición modelizadora de aquella, intercalando en honor a su (hiper)texto sus hilos más significativos: la batalla de Troya, el Cíclope burlado o el encuentro con Circe. Esa selección es, por supuesto, personal y servirá, a partir de su comparación, como base interpretativa con la que explicar la incomprensible, por amalgamada, singladura del ser y de la propia voz. Así pues, con el deseo de desplegar esa singladura aún confusa, en su reconfiguración vocálica de la memoria de Penélope, tanto como en su remontaje de los episodios de Odiseo cantados por Homero, la voz de Olga Orozco “polariza”, para decirlo con Walter Benjamin, “un campo de fuerzas en el que tiene lugar el conflicto entre [la] historia previa y [la] historia posterior¹⁰⁸”. El campo de fuerzas en el que se anudan rítmicamente las voces de Penélope y de Olga Orozco es el de la escritura del ser; sobre ese lugar, nuestro poema dialectaliza la “historia previa” de Penélope y la “historia posterior” de la voz orozquiana para dar testimonio de una continuidad, la de la navegación del ser en los meandros del hacer humano:

Penélope bordaba el periplo de Ulises.
Bordaba con realce el riesgo y las hazañas, la penuria y la gloria.
Recibía el dictado de los dioses copiando su diseño del bastidor de las estrellas.

¹⁰⁷ Olga Orozco. “Penélope”. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 352-353.

¹⁰⁸ Walter Benjamin. *Libro de los Pasajes*. *Op. cit.*, p. 472.

Anudaba los hilos con los años.

“Penélope” (v. 1-4)

En su historia previa, esa navegación hace escala en la voz de Penélope, quien “bordaba” (v. 1) la travesía del ser enamorado con el hilo que le había sido traspasado desde el exterior. “Dictado” (v. 3) por los antojadizos dioses, Penélope organizaba “el periplo” (v. 1) de Ulises con las hebras recibidas dadivosamente. Y como modelo al que recurrir, sabía mirar entorno suyo y enhebrar su “diseño” (v. 3) según el criterio que le enseñaba la naturaleza, espejo en el que se proyectaban las palabras de aquellos dioses (v. 3). Los primeros versos de nuestro poema, prolongando la metáfora del anudamiento (v. 1-4), imaginan que Penélope copia una palabra donada por el medio sacralizado de los griegos:

Pasaban por el ojo de su aguja el caballo de Troya,
los horizontes indomables –esos que no someterán jamás al obstinado-,
los cíclopes, los vientos, los frutos que procuran el desarraigo y el olvido,
y punzaba de paso el corazón de otras mujeres, horadaba otras dichas.
Deshacer cada noche su labor equivalía a conjurar la suerte,
era deshilvanar cada aventura, volver atrás las puntadas del tiempo.

“Penélope” (v. 5-10)

Fiándose al entendimiento de las palabras naturales, Penélope hilaba las mudanzas de Ulises y fijaba en una tela el camino accidentado de aquel a través de la Hélade. Y dado que el material con el que cosía provenía directamente de los dioses, la creación de Penélope era ajustada; con su potencia podía aquella, según deseaba, evitar emboscadas y apartar adulterios (v. 6-8). Además, en lugar de cerrar para siempre todo lo que aquel camino abría, el hilo de Penélope, como no quisiera contentarse con lo dictado una vez, volvía a “deshacerse” y a “deshilvanarse”, ofreciendo la oportunidad de re-comenzar eternamente sus pliegues:

También tú, repudiada, bordas ahora el viaje de otro ausente,
infidel como las nubes, fabulador como el artero mar.
Pero bordas en tu favor lo que desdice el eco y recusan las sombras:
islas en vez de cuerpos que se adaptan a la forma cambiante del deseo,
resacas por delirios,
parajes extenuados en lugar de instantáneos paraísos,
tu casa floreciendo en la nostalgia en lugar de una puerta cerrada para siempre.

“Penélope” (v. 11-17)

Como Penélope, la voz de Olga Orozco anda a la zaga de un amor que ha desertado el hogar (v. 11) y trata igualmente de sujetarlo. Pero sus hilos no son tan vigorosos. Porque frente a la plenitud semántica de aquel texto mítico que propagaba la potencia retornante de los dioses, dictada graciosamente a Penélope, esta voz solo cuenta con el hilo arrimado y arrullado por un silencio, el del medio desacralizado, que “desdice” y “recusa” cualquier esperanza (v. 13).

Se presume, pues, que la palabra silenciosamente donada por el medio en el que mora la voz de Olga Orozco es un decir negativo, por cuanto refutaría —en principio— el retorno del ser. La medialidad, en efecto, contra-dice y des-encauza la epopeya de aquel navegante que, como Ulises, un día se “ausentó” de su morada (v. 11). La gesta del navegante es negada y ocultada silenciosamente entre los pliegues del medio porque siendo “infiel” y “fabulador” (v. 12), el ser hace prueba de un temperamento voluble. Por esa razón, el silencio del medio rebate su presencia, pues aventurándose siempre, el ser, amor ausente de esta voz, no tiene domicilio conocido. En consecuencia, dada su naturaleza intempestiva, desde el fondo del medio arruinado —del mundo, del lenguaje y de la tradición— solamente emergen “ecos” y “sombras” (v. 13) de su paso, señales incomprensibles que soslayan con su silencio el regreso del enamorado.

Pese a ello, la voz de Olga Orozco, que tiene fe en su vuelta y no quiere dejar de creer en ella, “borda en su favor” (v. 13): para que regrese su amor tan pronto como sea posible. Con lo dictado en contra de la navegación del ser por el eco y por las sombras, por el silencio y por la muerte, la voz de Olga Orozco rastrea y anuda soplos propicios para el retorno de aquel. Así pues, todo lo que silencio, muerte, eco y sombras des-tejieron, la voz de Olga Orozco vuelve a tejerlo. Su des-en-canto regresa por cierto hasta la posición donde aquellos resguardaban los hilos arrancados y los re-integra: los “cuerpos” que el filo de la muerte había convertido en “islas” (v. 14), los “delirios” que el silencio transformó en “resacas” (v. 15), los “paraísos” de los que la sombra hizo “parajes extenuados” (v. 16); en su texto vocálico, vuelven a ser, transubstanciados, aquello que un día fueron: cuerpos, delirios, paraísos. No por mucho tiempo, sin embargo, ya que esta voz, aunque en todo momento dis-puesta amorosamente a sus reclamos, no se engaña y sabe cuán poco ha de durar la recompensa de su amante:

Querrías imponer tu dibujo al destino, [...]
Pero nunca serás ni siquiera el refugio después de la aventura;
mucho menos el premio de un torneo cualquiera con la muerte.
Porque esta vez Mercurio no intervino en bien del traicionero.
Otra Circe perversa lo ha convertido en cerdo.

“Penélope” (v. 18-24)

Por tal motivo, a diferencia de Penélope, la voz de Olga Orozco sabe que no tiene capacidad para desviar el viaje del amante, tampoco para “imponer [su] dibujo al destino” (v. 18). Pues que su enamorado, extranjero a la palabra salvíficamente destinada de los dioses, carece propiamente de destino y se destina por ello a su destrucción. El único destino del ser, como el de la luz, es el de su mortal reconversión. Y como el ser de la luz se reconvierte en las sombras, del mismo modo la voz de Olga Orozco se hunde en la palabra ensombrecida de la muerte; para reconducir al ser vocálicamente más allá de su singular ausencia de destino. Así lo deja presagiar, al menos, la refección del Canto X de la *Odisea*¹⁰⁹ intercalado entre los hilos del propio tejido poético. En aquel canto, que siguiendo a la voz de Olga Orozco re-consideraremos una narración del desarrollo ontogenético, los compañeros de viaje de Odiseo caen en poder de Circe, la cual es descrita al inicio del pasaje como “la terrible diosa de voz humana” que “cantaba con hermosa voz, al tiempo que tejía una gran tela”. Luego de ser embelesados por los cantos de Circe, y tras participar a un convite en el que la diosa usa de “filtros maléficos para que olvidaran por completo su tierra patria¹¹⁰”, estos son convertidos en cerdos. Ante su tardanza, Odiseo, quien había permanecido en su nave, decide ir a buscarlos y en la travesía es informado por Mercurio de las malas intenciones de la diosa; como paliativo, el dios entrega a Odiseo un filtro que resiste a sus embrujos. Es así como Odiseo no solo consigue superar el desafío de Circe, sino también yacer con ella en su lecho. En ese momento, cuando Odiseo se ha ganado el favor de la muerte, sus compañeros reaparecen, más vivaces que en el día de su llorada desaparición: “Y resurgían en forma de hombres, más jóvenes de lo que eran antes y mucho más hermosos y de más robusto aspecto. Ellos me reconocieron y, uno por uno, me abrazaron, y todos rompieron en un ansioso llanto, y en torno resonaba la casa con un tremendo eco¹¹¹”.

El canto homérico de Odiseo y Circe ficcionaliza de ese modo la exigencia fundamental que plantea la modelización poética del ser, a saber, el internamiento en la mortal otredad de las pasiones y su dramático control a fin de producir una operación auténticamente viva. En ese sentido, con el acceso al túmulo de Circe, Odiseo obtiene precisamente aquella gratificación que proporciona la ficción: recuperar el ser sido de sus amados compañeros. Ahora bien, según una partición sacrificial de la que ya dimos cuenta, el inconsciente pasional de Odiseo está, en época homérica, vigilado y controlado por la protección de los dioses, de manera que este puede encontrar en la intervención del sagrado Mercurio una garantía que le guarde de sus emociones y resuelva el problema de su exaltación.

¹⁰⁹ Homero. “Canto X”. *Odisea*. Ed. y trad. de Carlos García Gual. Madrid: Alianza Editorial, 2005, p. 209-228.

¹¹⁰ *Ídem*, p. 214-217.

¹¹¹ *Ídem*, p. 222.

Este no es el caso de la voz de Olga Orozco, quien al re-anudar esta narración mítica —la de Penélope, la de Circe— ya no puede sostenerse en la delimitación sacrificial que protege idealmente de las pasiones. El amor moderno de la voz de Olga Orozco, amando apasionadamente, escucha sin coerciones lo que el medio desacralizado le dicta y sabe, por ello, que no hay mapas ni intervenciones divinas para enderezar el discurrir de un ser que, navegante esencialmente apasionado, corre, por esa, su misma naturaleza de ser afectable y modulable, hacia su destrucción y hacia su muerte.

Al aceptar irónicamente (v. 24) la vocación pasional del ser, pues, el nudo vocálico de Olga Orozco aparece, con respecto de los cantos ontogenéticos de Homero, como una interfaz que anuda y des-anuda a la vez la herencia recibida de la tradición. Anuda: ya que asegura lo inscrito en aquellos cantos —Circe burlada por Odiseo—; desanuda: ya que los libera de la coacción sacrificial que en esos cantos maniatava el avance libre del ser y lo condenaba a lo propio del mito, el eterno retorno hacia sí mismo —Odiseo protegido por Mercurio.

Concluiremos que marcando distancias con sus ilustres antecesoras, la voz de Olga Orozco describe una vez más, contra Circe y otras hechiceras, el paso seguro del ser. Pues al situar dialécticamente la desviación de esas escrituras, indicando en cada nudo los momentos de crisis, la voz re-afirma que el ser, lejos de ausentarse en la muerte y el olvido, sigue navegando: o lo que es lo mismo, desfasándose en nuevos discursos. Pues la manera que tiene ese ser de avanzar entre nosotros, tal y como “dibuja” la voz de Olga Orozco, es una irrefrenable deflagración: de todas partes brotan “ecos” y “sombras” que testimonian de sus estallidos, tanto como de su (dis)continua re-aparición. Y es que la navegación del ser es problemática y, por ello, solo puede ser salvado de su hundimiento mostrando las paradas críticas, aquellas en las que su viaje corre el mayor riesgo. Porque “donde hay peligro también aumenta lo salvador¹¹²”.

2. La técnica de las reanudaciones

En la protección del ser, tanto como en la reparación de su piel deteriorada por el troceado idealista se cifra el principal gesto técnico de *En el revés del cielo*, que aquí llamaremos *(re)anudación*. Dada la ubicuidad del ideograma del nudo que creemos haber puesto de manifiesto, con ese concepto queremos transmitir el aspecto doble de la renovación temporal lograda gracias al montaje figurativo. La reanudación debe ser entendido a la vez como vuelta del pasado recuperado y profecía del futuro esperanzado. Pues la reanudación, tal y como nosotros la consideramos, no solamente ensarta de nuevo lo interrumpido permitiendo la circulación, sino que además alumbra,

¹¹² Friedrich Hölderlin. “Patmos”. In *Poesía. Op. cit.*, p. 451.

como en el caso de la palabra donada a las voces de Ariadna o Penélope, una discursividad alternativa. La reanudación es así *un ejercicio crítico de reordenación que cambia el destino histórico* de las formas heredadas de la tradición, al tiempo que deja constancia del camino surcado por aquella voz individual que intenta modificarlas. Por todo ello, la reanudación abre brechas en la corteza temporal, pues es variación o desviación en la personal coordinación del individuo.

Para ejemplificar este trabajo complejo nos apoyaremos en el estudio pormenorizado, a lo largo de este sub-capítulo, del poema “Nudo de los sentidos” (de 38 versos heterométricos). Ese título, por cierto, explicita la modalidad discursiva que *singulariza* a la voz de Olga Orozco, aquella que engarza la trágica disconformidad pática con el medio retraído y sabe preparar su recibimiento. Pendiente de un alivio vocálico en la reanudación está ese medio que, entretanto y sin que interceda reparación, por todas partes da muestras del desfase ontogenético. El ambiente inaugural de “Nudo de los sentidos” se caracteriza por igual desarreglo:

Si no es mi porvenir es el paisaje el que prolonga mi visión del mundo,
el que amplía mis mezquinos alcances con sus transparencias
y convierte mis ojos en fabuladores de bosques hechizados y de faunas dementes.
Es la fiesta de sal que siempre se disuelve,
que se transforma en nube desolada, en muro donde se inscribe la condena.
Así como de pronto surge un bloque de invencible silencio
o se derrumba el trueno
donde había un susurro y una canción, tan dulces,
irremediablemente perdidos desde ahora bajo una lápida o una polvareda.
También para el sabor hay paraísos tan ilusorios como el cristal y el hielo,
sustancias que prometen el delirio y después se disipan en una sombra de agua
o son tan sólo el eco de la palabra nunca entre los labios.
Tampoco los olores –tufo, perfume o miasma–
toman la consistencia de los empecinados continentes que anuncian,
sino que se asemejan a fantasmas insomnes, a señales de adiós inscritas en el aire,
a un resplandor de arena que se lleva un secreto cuando pasa.

“Nudo de los sentidos” (v. 1-16)

El desenvolvimiento del ser en ese espacio está marcado por un devenir ambivalente. Estratégicamente posicionados, las locuciones —(“si no” v. 1); (“así como” v. 6)— y los adverbios —“también”, semejanza positiva (v. 10); “tampoco”, negativa (v. 13)— formalizan la doble cara del medio. Para ello conectan dialécticamente dos apariencias contrapuestas. De un lado, locuciones y adverbios presentan su aspecto virtual, el de la apertura plena de posibilidades ante los sentidos —“susurros”, “canciones”, “paraísos”—; del otro, locuciones y adverbios localizan su imagen actual, la de la degradación ruinosa de sus individualidades al acceder a su atadura visible —“nubes desoladas”, “lápidas”, “polvaredas”. Y lo que resulta de esa escenificación trágica es un

sino o hado (v. 1) negativo, porque después del reverbero informe del ser allá entre los “bosques” y las “faunas” del “paisaje” (v. 1-3), esos nudos formales que actualizan el ser invariablemente “se asemejan a fantasmas insomnes, a señales de adiós inscritas en el aire” (v. 15).

Debido a que el ser ya no está cuando se detiene en ellos, esos cuerpos se manifiestan como luctuosas fantasmagorías del pasado. Razón por la cual ha de ser dispensada la reanudación reparadora del poema; porque en el habla el ser silencioso retorna y clama para ser salvado del dolor desagregante, producido por su “disipa[ción] en [la] sombra” de los cuerpos mortales (v. 11). Para ser debidamente acoplado y resguardado en un cuerpo alternativo que resuelva su desajuste, el ser solicita pues su encarrilado. La reanudación persigue por lo tanto reestablecer un merecido equilibrio entre posibilidad y actualidad de las formas, entre lo que dice *en ellas* la tradición incorporada del ser y lo que grita *sin ellas* su silencio desanudado.

¿Y dónde grita el silencio cuando quiere contradecir la tradición formal del ser, la tradición de las formas en las que el ser ha sido y en las que permanece fantasmagóricamente muerto? Como se apreciará sin dificultades, el silencio audible da parte al individuo de su contienda con la tradición en el lugar en el que aquel se abre justamente al carácter veleidoso del ser, en sus sentidos: el ser quiere reanudar las formas desbaratadas y con ese fin transforma la vista (v. 3), agudiza el oído (v. 6), afina el gusto (v. 10) y sutiliza el olfato (v. 13). Con el entonamiento o la purificación de los sentidos que él mismo provoca, el ser se anuncia. Esa, y no otra, es la manera que tiene el ser sin palabras de decirse a sí mismo.

No debiera ser pasado por alto que el sustantivo “entonamiento” a la vez que refiere el ajuste melódico señala también un fortalecimiento o revigorización física. Es curioso: al entonarse con la *Stimmung* sintomática, el ser humano recarga energéticamente su forma corporal. Precisamente en el momento en que algo así ocurre, y la hinchazón vascular se torna insoportable, el individuo sabe que ha sonado la hora de la reanudación. Pues siente este, en su fuero interior, que las formas ya no pueden sujetar tanto aire ni tanta luz anhelantes de derroche. Así ha llegado igualmente, por seguro, la voz de Olga Orozco a este poema, con el ánimo de reanudar una nueva morada para el aire y la luz que agobian sus sentidos. Ya que entretanto, y hasta que no lo haga, las formas carecerán de la energía que el ser graciosamente otorga cuando se le acoge como es él, mortalmente. Al alcanzar vocálicamente el corazón del poema orozquiano, el lector podrá barruntar qué sonido produce exactamente esa energía discordante, una vez reanudada al calor del hogar:

Y aunque me arrasa el tiempo y me aprieta en su zarpa
como si me arrancara del tapiz, del muestrario fanático para la cacería,
nada queda estampado en esta piel que despliega mi tacto:
nada, ninguna historia, ni nombre, ni mensaje legible en esta piel,
siempre la misma piel, extrañamente ilesa bajo el sol,

bajo distintos besos, bajo extinciones y caricias, bajo desgarramientos.

“Nudo de los sentidos” (v. 17-22)

Óigase entonces cuánta es la negatividad que arremolina el poema de Olga Orozco y cuánto es el *excedente energético* que su voz apasionada trae de vuelta a casa. Nada, nada, ninguna nada (v. 19-20). Toda esa nada expelida era la fuerza —airosa, lumínica— que se descolgaba del desfase ontogenético cuando el ser prorrumplía en “extinciones” o en “desgarramientos” (v. 22); toda esa nada era la misma nada pulsativa que las formas de la tradición, idealizadas, no lograban conservar. Pero sí la voz de Olga Orozco, sí su voz enamorada, ella sí puede reanudar: reacomodar la nada. Siéntase aquí pues el arrojo con el que la nada desatada inunda el poema para su atadura. Tal es su ánimo que faltan los nudos.

Las huellas auténticas de la dinámica ontogenética, que ahora por cierto sí recoge el poema negativo y mortal, se registran en la “piel” (v. 19), membrana de contacto entre lo deviniente y lo devenido. Vocálicamente, con el aliento fulgente que la nada transporta hasta los sentidos, la voz de Olga Orozco está, una vez más, tratando de reconstruir y reanudar esa piel maltratada por cierta tradición formal. Para ello su poema, como su voz individual, tejen y cicatrizan la continuidad carnal entre ser afectivo y ente corpóreo, ambos bajo la misma cobertura epidérmica. Deberíamos madurar entonces al hilo de estas argumentaciones el sentido de una declaración como “nada queda estampado en es[a] piel” (v. 19).

Nuestra reflexión alrededor de la “nada” estampada en el poema tratará de enfatizar un gesto de reanudación que desvía hacia otros ámbitos los alcances de ese sustantivo malavenido —“nada”— sobre el que el pensamiento sacrificial de la hilemorfosis hizo reposar toda su inquina. Porque, ¿qué *es* “nada” en el poema de Olga Orozco?, ¿qué *dice* “nada” en el poema de Olga Orozco?, ¿qué *valen* esas dos sílabas tan sencillas, tan humildes, tan humanas en el poema de Olga Orozco? Tenemos para nosotros que solamente si se comprende el ser desde la estática lógica ideal del hilemorfismo —la “historia”, el “nombre”, la “legibilidad” (v. 20) de la tradición metafísica— puede uno refrendar que “nada” *no es*, que “nada” *no dice*, que “nada” *no vale*. La nada que no, el opuesto del ser. La nada que sí, al servicio del ser. Para que el ser funde y se revele lógicamente hubo de precederle una nada. Puesto que ser y nada, sí y no, funcionan juntos en el pensamiento sacrificial. En realidad, “nada”, ese sustantivo fonéticamente perfecto, no es más que la víctima necesaria del idealismo, el cuerpo sobre el que debía recaer su sacrificio. Porque el ser es por todas partes, virtual o actual, mezclado o arruinado, el ser es. “Nada”, anagrama de Adán, *es, dice y vale* ese estado del ser que la lógica no puede concebir: su combustión informante.

Así las cosas, póngase fe en la enunciación de esa sentencia y arróbase el lector con cuanto fructifica en ella una vez que “nada” ha sido fielmente “estampad[a] en es[a] piel” tan nuestra, la piel del poema. Porque vista desde su movilidad afectiva, en la piel del poema y de la enunciación se roturan muchas cosas (in)significantes que “nada” *sustantiva*: remanentes de la historicidad que la voz afectada rescata y repara mientras experimenta, en esas mismas descomposiciones, el tiempo. Tal es el objetivo esencial de la reanudación a la que asistiremos: remodelar y resignificar, relanzando sus usos, la “nada” silenciosa del ser: la de la medialidad inconsciente, la de los individuos que caen en ella.

a) *Una perspectiva fonética*

Las reanudaciones poéticas que restituyen la continuidad carnal de la medialidad son sincrónicas y diacrónicas. Todas reproducen en su individuación un ritmo doble que, entre variación y repetición, va recosiendo las heridas de la piel. En el eje sincrónico abordaremos en primer lugar la coagulación fonética practicada en la operación vocálica, por la cual se confunden las asignaciones corporales de la materia verbal:

Y aunque me arrasa *el*_{ta} *empo* y me *aprie*_{ta} en su *zarpa*
 como si me arran**ca** *del* *tapi*_z, *del* muestrario *fanáti*_{CO} *para* la Cácería,
nada queda es *amp*_{ado} en es_{ta} *piel* que *despliega* *mi*_{ta} *to*:
nada, ninguna historia, ni nombre, ni mensaje legible en es_{ta} *piel*,
siempre la *misma* *piel*, *ex*_{tra} *ñamen*_{te} ilesa *ba*_{JO} *el* *sol*,
*ba*_{JO} *dis*_{tin} *tos* *be*_{SOS}, *ba*_{JO} *ex*_{tin} *ciones* y *caricias*, *ba*_{JO} *desgarramien*_{tos}.

“Nudo de los sentidos” (v. 17-22)

La indistinción fonética nos traslada al momento de la emergencia del lenguaje. El poema, retornando al sitio en el que el lenguaje adviene todavía como posibilidad anterior a la articulación, intenta *reanudar la prehistoria* de la forma lingüística concreta que él es. En este sentido, la repetición de consonantes oclusivas, sobre todo en sus pares bilabiales (/p/-/b/) y dentales (/t/-/d/), produce una impresión de *moldeamiento plástico* que nos retrotrae al instante de la génesis formal, a la modulación de la potencia afectiva para que devenga signo material. Con la voluntad de materializar el lenguaje, el gesto fonético lo mismo desecha cabos sueltos con tajos (/j/) que comprime desperdicios con el prensado manual (/m/). Aliando fonemas laterales (/l/) o fricativos (/x/), la sensación de conjunto dicta un intercambio de posiciones, de extracciones o de soldaduras

que indican la sobresaturación industriosa del medio lingüístico o la simple venida del lenguaje a ser en acto a través de una voz. En ese recorrido aglutinante, una misma unidad fonética —/t/— es susceptible de entretejer allí relaciones divergentes con las unidades que la rodean —/ta/, /tra/, /tin/— o reaparecer una y otra vez siempre con el mismo aspecto —/me/, /el/. Y es que, tal y como los vínculos amistosos que entretienen sus individuaciones garantizan el avance del ser de la medialidad, así también, a su escala, las unidades fonéticas deben *actuar en connivencia* si quieren ser constructivas. Como el ser, asimismo los fonemas unas veces se avienen a la variación, conformándose a la exigencia de la adaptación; otras, insisten en la repetición. Esa es su música, variación que distingue a la repetición y repetición que ilumina lo que varía: entre las dos sacudidas se inscribe la gesta del lenguaje, la historia de su progresión formal. De esa manera, absorbiendo físicamente el traslado del afecto los fonemas incorporan sintomáticamente la potencia lingüística en palabras articuladas.

Y el poema de la voz declara algo más que aquello que el lenguaje es cuando se lo conoce en su actualización. Pues dando muestras de lo que pudo ser la interdependencia áfona del lenguaje en su apertura, el poema transcribe el trayecto completo del abrirse óptico del ser a través del lenguaje, aquel que condujo su venida desde el fondo conglomerado del silencio hasta la forma clara y distinta de “Nudo de los sentidos”. Por tal cosa podemos aseverar que el poema dice también la “nada” del lenguaje o, si se prefiere, su proceso informante. Primero silencio, luego ex-abrupto y finalmente articulación, la “nada” del ser y del lenguaje es la energía que atraviesa todas esas fases.

La energía de la “nada” excede a los signos manifestados del poema, los cuales en sí mismos no son otra cosa que la emergencia plástica o la traducción de una *vis* elástica. Lejos de permanecer anclados en los significantes, pues, quisiéramos transmitir con la ilustración de su trabada fonética no tanto lo que ellos son, sino todo el poder de la potencia que los agita. Esa energía, evidentemente, solo puede ser reavivada por una voz, ya que solo en la voz apasionada cabe vivenciarse aquello que no tiene signo. En efecto, únicamente en el momento de la encarnación del poema en un cuerpo y en una prosodia particulares es posible experimentar esas contradicciones pasionales de la “nada” energética que, en su devenir, modula las formas individuales.

En esa modulación vocálica que ritma los embates de la pasión se anuda, como ha señalado la obra teórica de Henri Meschonnic, la relación del lenguaje, la ética y la historia, ya que “comme organisation de ce qui est mouvant” la prosodia vocálica inscribe en el medio homogéneo del lenguaje la individualidad de un ser humano “en train de parler¹¹³”. Meschonnic incide en el hecho de que en la voz del animal humano se produce la transferencia de lo discontinuo del ser —su

¹¹³ Henri Meschonnic. *La rime et la vie*. París: Verdier, 1990, p. 21.

arritmia— a la continuidad del ritmo. Por eso, porque el ritmo, en la voz humana, declara la conversión de la vida y del ser arrítmicos, nuestra lectura fonética aspira a superar la mera contingencia de los signos para dar a ver la “nada” o, en palabras del crítico, “ce qui les porte, les traverse, les joint et les disjoint, les englobe”. Aquello que mueve, atraviesa, une, desune y engloba los signos es, para Meschonnic, “la signifiance”, palabra que encierra no un estado de cosas denotadas, sino una facultad de devenir dicción. La “signifiance” es la posibilidad que tiene la “nada” lingüística de ser en acto¹¹⁴.

De los efectos plásticos de la “nada” potencial, resultan asimismo las variaciones acentuales:

Y aunque me arrasa el tiempo y me aprieta en su zarpa
como si me arrancara del tapiz, del muestrario fanático para la cacería,
nada queda estampado en esta piel que despliega mi tacto:
nada, ninguna historia, ni nombre, ni mensaje legible en esta piel,
siempre la misma piel, extrañamente ilesa bajo el sol,
bajo distintos besos, bajo extinciones y caricias, bajo desgarramientos.

“Nudo de los sentidos” (v. 17-22)

Si los acentos tónicos de una palabra indican el sitio en el que recae la señal entonativa, al hilo de esas señales físicas podría recomponerse la progresión ontogenética. Ha de tenerse en cuenta para ello que la señal tónica es, según la naturaleza del ser, contrastiva y que trabaja en vinculación con las pausas átonas; las *desapariciones tónicas*, aún más que las apariciones, transmiten el pasaje del ser, puesto que el sentimiento del ser es *memoria musical de un desvanecimiento*.

En ese sentido, cláusulas como “**me arrasa el tiempo**” o “**me aprieta en su zarpa**” rodean la marca tónica distintiva —esa donde el ser se asoma a lo visible— de una sonoridad homogénea —esa donde el ser retorna a lo invisible—; así, aglutinando en torno del trazo notorio del tono unidades similares (*mea/ael*), la cláusula imprime una sensación de recurrencia, sensación que es al mismo tiempo variable, pues esas unidades han invertido el orden, descolocándose.

De la misma manera que en el devenir vocálico del poema una cláusula como “bajo *extinciones* y *caricias*” da visibilidad a una sílaba tónica (/cio/) que posteriormente opaca un sonido átono (/cias/). ¿Qué sensación produce ese desvanecimiento tónico en el transcurso que va de “*extinciones*” a “*caricias*”? La presencia de una desaparición o el sentimiento de un devenir vital que resuena todavía al morir y acarrea su rastro afectivo. Eso es el tiempo, eso es el ser: sensación que se expande en una medida carnal. Así mirado, la sílaba fonética /cia/ es respecto de la sílaba fonética en posición saliente /cio/, algo así como la *permanencia mnésica* de su individuación mortal

¹¹⁴ *Ídem*, p. 50.

y temporal; la potencia fonética de la cláusula /cia/ es una traducción afectiva del desaparecido valor significante de /cio/. El contraste entre ambas cláusulas performa esa relación del individuo fonético —/cio/— con su memoria /cia/. Mientras la fuerza tónica del primero se “extingue” lentamente en el seno de la virtualidad a la que regresa, su memoria no desaparece, sino que continúa “acariciándonos” afectivamente en ese otro fonema que encarna su ruina: /cia/ da cuerpo efectivamente al tiempo sido de /cio/ que permanece en el recuerdo.

La marca tónica sobre la piel del poema sería en parámetros carnales algo así como una *cuenca de retención de la energía*, el lugar en donde la energía silenciosa temporalmente se estanca. Mientras las marcas tónicas bloquean su paso, el ritmo contrastivo permite precisamente captar esa energía mediante la comparación de sus puntos de parada, sus escalas. El tono no es más que una propiedad vocálica para modular carnalmente el ser. Para la comprensión de esa equiparación entre tono y carne, que podría resultar un tanto abstracta, valga el apunte de la profesora Barbara Stiegler:

Tandis qu'un flux sans chair serait absolu et continu, les chairs créent des bassins d'accumulation et de retenue, des digues et des barrages qui, en bloquant temporairement le flux, démultiplient ses sources et rendent possible de soudains jaillissements de [puissance]. Par l'incorporation, la puissance absolue du *continuum* ne se contente donc pas de couler, comme dans le fameux 'tout coule'. Parce que le donataire en chair reçoit, retient et redonne la puissance, le flux continu de ce qui arrive devient la scansion d'une histoire¹¹⁵.

En efecto, como detalla Steigler, la historia del ser es la “escansión” tonal de su energía sobre una carne que sabe apaciguarla. Lo mismo ocurre, aunque en una correlación inversa, en una cláusula como “nada queda estampado en esta piel que despliega mi tacto”. En ese verso, las sílabas fonéticas átonas /tam/ y /ta/, relegadas por la preponderancia tónica de otras unidades, auspician sin embargo el devenir tónico de /tac/, de modo que cuando la voz convoca esa individuación no puede por menos que sentir dentro de ella, abrazadas a una memoria común, las unidades discriminadas /tam/ y /ta/, arrojadas fuera del protagonismo. Por lo tanto, todo el valor significante del fonema /tac/ no cabe ser concentrado en ese signo, puesto que inconscientemente acarrea consigo las instrucciones de aquellos que le precedieron, bien que manifestándose en grado menor. Y /tac/ es todo eso, simultaneidad de ruinas —unas principales, otras subalternas— que no poseen una significación unívoca y que esperan, por esa carencia misma, que una voz les otorgue físicamente sentido.

La voz humana que haga con-cordar en un devenir enunciativo las sílabas fonéticas /tam/, /ta/ y /tac/; /cio/ y /cia/; tal vez experimente, en el *declive tonal* de las unas hacia las otras, en su

¹¹⁵ Barbara Stiegler. *Nietzsche et la critique de la chair*. Op. cit., p. 232.

insistente re-torno al diapasón de la memoria, la esencia de su apertura o inacabamiento: in-acabado es lo que tiene final en sí mismo. Así los sonidos /tac/ y /cio/, sonidos tónicos que conocen el final mortal de los fonemas sin voz; así el ser humano que conoce igualmente en su fonación el afónico destino que le preserva la muerte: en ella acaba la voz de este.

Un último ejemplo de ese sentimiento entonativo del ser inacabado es justamente la cláusula final del extracto. Ciertamente, “bajo desgarramientos”, heptasílabo con un solo apoyo tónico, incorpora en su estructura carnal y melódica la naturaleza desfasante del ser. Porque el ser es precisamente aquello que se desgarran en el lenguaje desde una individuación anterior —acento tónico ri de “caricias” (en el eneasílabo que precede)— hacia otra posterior —acento tónico de “desgarramientos”—; de un tono al otro ese heptasílabo enmarca tonalmente la apertura del ser, su carácter deviniente. Energéticamente se traslada el ser ahí sin devenir forma hasta que la encuentra de nuevo; el heptasílabo, entre dos estasis tonales, bombea la energía sin individuar que traslada la voz humana. Por más que esa energía transite físicamente a través de la voz, no se exteriorizará en tono alguno. Pero, ¿quién podrá decir por ello que es menos positiva?, ¿quién podrá negar que un tono guarda celosamente la energía que incorpora su entonamiento? En el tono, la atonía se desgarran, explota. La energía o aliento, aquello que todavía no es, tiende naturalmente a significarse en el tono o en el signo. Merced a esa tendencia, Meschonnic nombra la conversión de la energía en discurso como “du pas encore en train de devenir du temps” o “du présent en cours dans le train des mots¹¹⁶”. Y en efecto, el desgarramiento al que nosotros asistimos, no es otro que el espectáculo generativo del ser que se presentifica en las palabras. Su espacialización lingüística es lo que produce la sensación temporal.

b) Alrededor de lo sintáctico

Similar producción desfasante presenta la sintaxis paralelística del poema cuando encadena y amplifica los periodos versales mientras describe una parábola que, entrecortada por la tensión de lo uno y de lo múltiple, señala el gesto cicatrizante:

Y aunque me arrasa el tiempo y me aprieta en su zarpa
como si me arrancara del tapiz, del muestrario fanático para la cacería,
nada queda estampado en esta piel que despliega mi tacto:
nada, ninguna historia, ni nombre, ni mensaje legible en esta piel
siempre la misma piel extrañamente ilesa *bajo el sol,*
bajo distintos besos, bajo extinciones y caricias, bajo desgarramientos.

¹¹⁶ Henri Meschonnic. *La rime et la vie. Op. cit.*, p. 147.

La cicatriz es el resultado de la reanudación que facilitan, entre otras, también las unidades sintácticas. Al igual que los fonemas, la sintaxis notifica a partir de la disposición espacial de los signos el movimiento entrópico que arrastra el ser, tanto como su decantación formal en individuaciones. Ya sea en sus unidades mínimas —los morfemas— como en sus agrupamientos —los sintagmas, los versos—, la individuación del ser en el lenguaje del poema proyecta la sintaxis de un medio fluido en el que no se han fijado las atribuciones y en el que, por ese mismo motivo, intervienen asociaciones moleculares.

Ninguna sorpresa provoca entonces que ese medio lingüístico funcione a imagen del medio natural, ya que son lo mismo y que su sintaxis no refiere, de acuerdo con la etimología griega de esa palabra, sino una misma voluntad de relación. La combinación de los elementos en el interior del poema, unidad donde el medio se recompone sintácticamente, se parangona al movimiento informante de la naturaleza. Y como sucede cuando tratamos de acercarnos a aquella, si intentásemos clasificar un enunciado singular nos veríamos obligados a desistir, ya que cualquier forma se encuentra en esta sintaxis naturalmente familiarizada con las demás.

Un ejemplo: si deseásemos aislar al individuo “me arrasa”, forma pronominal del verbo “arrasar”, diríamos que éste pertenece a la misma especie que “me aprieta” o “me arrancara”, formas pronominales igualmente (v. 17-18). Tal cosa nos autorizaría a establecer con ellas una pauta: que allí donde leemos “me arrasa”, leemos (en parte) también “me aprieta” o “me arrancara”, ya que todas ellas describen el contenido de una acción que recae sobre el sujeto. Sin embargo, la sintaxis de la naturaleza no opera de manera tan reductora. Tampoco la del lenguaje, medio que dice la natural venida del ser. Porque lo que cuenta en ambos órdenes es *la relación que incorpora cada cuerpo*, la cual, *por ese mismo hecho de narrarse solo en él, lo singulariza*. Este es el caso paradigmático de la forma verbal “me arrasa”: dado que se halla en *relación individuante* con una especie única, “me arrasa” no puede incorporar el mismo significado que “me aprieta” o “me arrancara”. Puesto que aquí la una entra en alianza con la conjunción adversativa “aunque” y allí las otras con el sintagma nominal “en su zarpa” o con la locución conjuntiva “como si”. Por lo tanto, al igual que sucede en el medio natural, donde el roble no es el mismo según el clima ni la tierra donde se enraíza, aquí tampoco se desprenderá de esos cuerpos una *lectura idéntica*, ya que lo que declara un cuerpo es *el tejido de relaciones que se concentran en él*. Y todo ello a pesar de que “me arrasa”, “me aprieta” o “me arrancara” presentan una genética común que nos induce a reconocerlas, al tiempo que se diferencian, como seres semejantes.

Tal es la evolución del ser del lenguaje y de la naturaleza, una dinámica basada en la repetición y en la variación de *enunciados individuales*. Precisamente, lo que taxonomiza o nombra el poema es el entretenimiento de esas relaciones que, por ser individuantes, puntúan el devenir de un cuerpo diferenciándolo. Así también por ejemplo la palabra “piel”, individuo de la especie de los sustantivos, que en un punto del poema ocupa la posición de complemento circunstancial de lugar —“en esta misma piel” (v. 20)—, en otro se disfraza de sujeto verbal —“siempre la misma piel” (v. 21)— y por último se camufla o desaparece bajo nuestros ojos —“extrañamente ilesa bajo el sol”.

¿Y qué decir cuando observamos, a la manera de un panorama, los elementos de ese medio sintáctico en periodos más largos?, ¿qué decir a propósito de ese verso donde el sustantivo “nada” siempre se transforma, pero respeta no obstante su mismo valor originario de sujeto verbal? Si leyésemos ese verso al modo en que se contempla un paisaje, intuiríamos en él la lenta modulación natural. Allí, “nada” se muda en la unión de un adjetivo y un sustantivo —“ninguna historia”—, luego se troca en la suma de una conjunción copulativa y un sustantivo —“ni nombre”— y al final acaba por equivaler a la fusión de una conjunción, de un sustantivo y de un adjetivo, a cuyo núcleo además se abraza un complemento circunstancial —“ni mensaje legible en esta piel”— (v. 21).

Por último, siguiendo con la cuestión sintáctica, no cabe sino alabar las aptitudes metamórficas de la preposición “bajo” (v. 21, 22), quien a base de encadenar alianzas individuantes con determinantes, adjetivos, sustantivos y conjunciones, honra el significado etimológico del adverbio “siempre”, al que se encuentra estrechamente vinculado (v. 21). “Bajo” está ligado al adverbio porque la repetición sintáctica de esa preposición junto a variantes diferentes actualiza formalmente aquello que “siempre” significa exactamente: evolución del latín *semper*, ese adverbio se divide en los morfemas *sem* y *per*, donde •*sem*- es el antiguo término indoeuropeo para la unidad y *-per* una partícula enclítica. “Siempre” significa “una vez por todas”, es decir, contiene la idea de una unidad —“una vez”— que atraviesa y recoge a la vez una pluralidad y una repetición —“por todas”. “Bajo”, por lo tanto, no afirma sino las individualidades en las que “siempre” se escinde para mantenerse como tal, igual a sí. “Siempre”, lo uno del ser y del lenguaje, es aquella unidad cronotópica que necesita *disfrazarse bajo infinitos rostros* si quiere sobrevivir. Todos esos devenires virtuales están codificados en el ser de “bajo”, tanto como lo estaban en el ser de “nada”, pues ambos enunciados dicen lo que ese ser ha sido en el transcurso del tiempo histórico del poema que los deshoja: una gradación o una intersección de perspectivas que incorporan la esencial motricidad del •*sem*- o de lo mismo: la medialidad.

En *El lenguaje y la muerte*, Giorgio Agamben considera que el adverbio “siempre”, por indicar el •*sem*, podría llevarse a la esfera de los pronombres ya que, según él entiende, las funciones del

adverbio se destinan a señalar la enunciación más que a introducir un contenido para la misma. En este sentido, “siempre” es un *shifter* que apuntaría para Agamben en la dirección de aquello que existe con anterioridad a la articulación del lenguaje, la potencia misma. Interesantísimo para la explicación de nuestro poema resulta el hecho de que en ese mismo ensayo, mientras se ocupa de los *shifters*, Agamben defina la nada —equiparada por él al adverbio siempre— como “una especie de dimensión límite del lenguaje” o como ese lugar que señala deícticamente el retiro del lenguaje y abre el espacio de la decibilidad:

La nada es una especie de dimensión límite del lenguaje y de la significación, el punto donde el lenguaje cesa de significar la *res* sin convertirse no obstante en una simple cosa entre las otras, porque éste, como puro nombre y pura voz, indica simplemente él mismo. En cuanto que abre una dimensión en la que está *el lenguaje*, pero no están *las cosas* significadas, la dimensión de significado de la nada aparece próxima a la de los *shifters*, que indican el lugar mismo del lenguaje, la instancia del discurso independientemente de lo que en ella es dicho. Respecto de éstos, se presenta más bien como una especie de *shifter* supremo, que, como el ser, aprehende la propia estructura negativa de la Voz¹¹⁷.

Para Agamben la Voz del lenguaje o la potencia traspasada por el medio a la voz humana para su actualización solo puede sentirse bajo una negatividad o una nada por cuanto, siendo aquello que no puede actualizarse sin dejar de ser lo que es —el lenguaje que se convierte en el habla ya no es lenguaje— su traslado a la vocalización signa su propia desaparición. El lenguaje o el *•sem* cronotópico es lo que se pone detrás, como fondo, para que sobre él quede estampada la brecha del poema. Y lo que a partir de ahí entra por esa brecha en el poema deja de ser *nada* para ser *nato*.

La sintaxis del poema reanuda todas las perspectivas en las que habitualmente el idealismo del signo segmenta el devenir del ser y con ellas reestablece su memoria, su rostro total. La memoria reconquistada para el ser del lenguaje es aquella que regresa, como Orfeo, al momento anterior a su partición en la forma. Verdadera imagen del medio lingüístico, aquella que se cimienta lo mismo en su forma que en su informidad, en el ritmo lo mismo que en la letra, la sintaxis del poema reanuda la memoria de la lengua en la variación y la repetición, en los contrastes y las similitudes con los que se lee su discursividad. Por eso diremos otra vez que la reanudación no es simplemente una reconexión con el pasado —las formas del lenguaje que no llegaron a actualizarse— sino que además, por la particular sintaxis que ahora ofrece esta voz, la reanudación abre una brecha en el destino histórico de las formas, pues les permite devenir, al aparecer novedosamente relacionadas sobre la página del medio, aquello que no fueron en la tradición histórica: ser piel también la nada, ser nada también la piel. La energía acompaña a la forma, la forma se carga de energía; y de ese

¹¹⁷ Giorgio Agamben. *El lenguaje y la muerte*. *Op. cit.*, p. 119-129.

encuentro sintáctico, el sistema poético sale robustecido, ya que *acumula* el perfeccionamiento evolutivo de todas aquellas individualidades que en él interaccionan.

c) *Reanudaciones paronomásticas*

Si el cuerpo de un individuo es el modo en que un ente hace visible por signos físicos las relaciones que entabla con su medio, hay cuerpos en los que, podríamos decir, la visibilidad de la relación trata de algún modo de esconderse. Así, por ejemplo, en ciertos animales o plantas —el camaleón, el insecto palo, la orquídea abeja— la relación sobresale por favorecer el mimetismo con el ambiente. La capacidad mimética mejora la supervivencia y actúa como una fuerza impulsora de la evolución de los organismos naturales porque dificulta la identificación de las limitaciones biológicas de un ente y despista a los depredadores. Cuanto más confusas son las atribuciones de un individuo más difícil resulta su aniquilamiento, ya que no puede arrebatare un ser del que no se sabe dónde comienza ni dónde acaba. El mimetismo por lo tanto es esa continuidad del ser de la naturaleza que tiende a su autoprotección en la mutualización de los recursos.

La digresión viene justificada porque las reanudaciones poéticas comparten tal voluntad de *indefinición*. Justamente porque lo que se relaciona con el exterior en varios puntos no puede ser captado y dominado en uno solo, por eso las reanudaciones del poema quieren establecer equivalencias por doquier. En el lenguaje del poema, los cuerpos que singularizan ese tipo de relación son los términos paronomásticos. En efecto, en los parónimos, como en el caso de algunos insectos o herbáceos, dicha relación está de tal modo integrada que no resulta (aparentemente) en más individuación, sino en menos; como si a fuerza de abrigar características ajenas su individualidad fuese desapercibida por el ojo del observador, los miméticos parónimos no pueden aislarse, sino que en su emplazamiento más bien se ven proyectadas las huellas del fondo sin individualizar. Y es que bien anudada al sistema, respetando sus equilibrios, la individualidad paronomástica incorpora todos los matices del mismo, de tal suerte que ninguna variación se destaca, pues cada modificación fue tan adecuadamente somatizada por ella que es (im)posible su percepción. Con el parónimo, el medio lingüístico accede al primer plano en tanto que totalidad.

Entre las formas paronomásticas que reanudan la “nada” del ser en el poema “Nudo de los sentidos”, tiene especial relevancia la palabra “tacto” (v. 19). Al igual que aquellos individuos naturales a los que nos referíamos, “tacto” es algo así como la encarnación del medio en el que está incrustado. Y, sin embargo, su sucinta morfología no lo deja ver, lo recubre maliciosamente. Por ese motivo quizás, aunque “tacto” singulariza la simbiosis perfecta del medio, a menudo se ve privado de la atención que merecería por parte de los naturalistas —entiéndase aquí, por parte de aquellos que interpretan el lenguaje natural del ser—; estos, dada la facultad de camuflaje de “tacto”,

no habrían descubierto que este individuo traduce todas las problemáticas constructivas del medio poético de Olga Orozco.

En virtud de ello, si alguien analizase de cerca al animal mimético nombrado “tacto”, en su cuerpo descubriría miniaturizado el medio que ese animal (lingüístico) habita. No tal o cual rasgo particular del mismo, sino el medio en sí, su profundidad discursiva. En ese orden de cosas, en la dicción poética que venimos ilustrando, afianzada sobre la reanudación de las pasiones, la paranomasia de “tacto” *secreta* el origen carnal del *acto* discursivo de modulación forjado en el *pacto* concordado con el silencio de ese medio, con la *Stimmung*. Si el lector asiente al hecho de que nosotros ya hemos dado sobrada cuenta del espesor histórico de ese pacto táctil, así como de las voces individuales que lo han palpado físicamente, habrá de aceptar igualmente que con la palabra “tacto” lo que hace emergencia es precisamente ese fondo vocálico sin nombre, o todas esas voces —aquellas que a lo largo de la historicidad se han ocupado de la fundamentación del ser— que la palabra “tacto” anuda.

Entre ellas, también la de Olga Orozco. Porque, ciertamente, lo que la paronimia de “tacto” reanuda —para evitar su supresión— es el gesto, manual y material, de la voz humana: aquel que *enfila* con delicado amor la potencia silenciosa de los afectos en los cuerpos formales. Eso es lo que “tacto” codifica en una paranomasia, la evolución del gesto inmemorial del animal humano que da la palabra a la *Stimmung* sintomática —*acto*— y fundamenta con ella —*pacto*. Pues el “tacto” gesticula aquel cuidado consciente que se aplica a la manutención del mundo, del lenguaje y de la tradición inconscientes para su sostenimiento. Y exquisitamente se cumple ese cuidado en la palabra “pacto”, ya que como ningún otro cuerpo ese parónimo fusiona en la mera cicatriz de su piel, hasta hacer desaparecer la diferencia, el nexo relacionante que tiene juntos al individuo y al medio: el nudo ético del modelado carnal.

d) Reflexiones en torno a la métrica

Después de las reanudaciones fonéticas, sintácticas y paronomásticas, veremos enseguida que la “nada” del ser también se “estampa” en el poema gracias a las ilaciones métricas:

Y aunque me arrasa el tiempo / y me aprieta en su zarpa/ (7+7) (14)
como si me arrancara del tapiz /, del muestrario fanático / para la cacería, / (11+7+7)
nada queda estampado en esta piel / que despliega mi tacto: / (11+7)
nada, ninguna historia, / ni nombre, ni mensaje legible en esta piel, / (7+14) o (7+3+11) o (7+7+7)
siempre la misma piel, / extrañamente ileso bajo el sol, / (7+11)
bajo distintos besos, / bajo extinciones y caricias, / bajo desgarramientos. / (7+9+7)

“Nudo de los sentidos” (v. 17-22)

Como se corroborará, las fibras métricas entretrejen tramas de largo aliento al acoplar formas tradicionales de predominancia impar, principalmente heptasílabos y endecasílabos. Todavía en una perspectiva horizontal o sincrónica de las reanudaciones, diremos que en ese entramado fibroso llama la atención la versatilidad con la que las unidades pueden ensamblarse. En ese sentido, a causa de los intercambios supletivos entre cláusulas, en muchas ocasiones no queda perfectamente claro si dos metros son apéndices distintos o, al contrario, son el mismo cuerpo. Paradigmático a este respecto es el verso 20, en donde “mi nombre” actúa como partícula multimodal ya que tanto puede insertarse en un heptasílabo como componerse de tres sílabas. A su vez, y dependiendo de los engarces que decida el locutor, se obtendrá con ese *rebus* un periodo versal polifacético, pues que compuesto de diferentes materiales: un heptasílabo y un alejandrino, tres heptasílabos o un heptasílabo aliado a un trisílabo y a un endecasílabo. A cada uno la exigencia de decidir sus piezas y de remontarlas como guste. Porque lo importante es que así, mediante nuevos parches resolutivos, el enunciador pueda calmar formalmente el sentimiento que lo conmueve. Precisamente el texto que éste va tejiendo garantiza su resistencia y valida su fundamento en la maleabilidad que caracteriza a esos jirones prosódicos.

La figuración métrica de la voz de Olga Orozco, lejos de ilustrar un esquematismo ideal, atestigua del dinamismo plástico que imprimen las pasiones. Dado que la energía afectiva que traslada la potencia en pos de su adquisición formal nunca es la misma, sino que aquí empuja levemente y allí con inusitada vehemencia, el cuerpo métrico del poema *retranscribe milimétricamente esas oscilaciones*, adaptándose a ellas. Y no importa cuánta sea la furia con la que lo zarandeen, o cuántas veces lo pongan a prueba, porque el poema, que cuenta para su mantenimiento con todos los sobrantes, puede, si así lo desea, añadir tanto hilo como sea requerido por la pasión para su sujeción. Sin escatimar en el gasto, pues el hilo y la voz están enteramente consagrados a ello.

Qué no habría de perderse, pensamos nosotros, si en lugar de una piel arrugable la voz de Olga Orozco dispusiese una piel tersa para combatir la pasión, una piel que aquella no pudiese doblegar. Entonces, ni marcas, ni sustos, ni temblores. Solo (falsa) estabilidad, indiferencia al movimiento que sacude los entumecidos huesos. Podemos imaginar, pues, la dignidad recuperada por la piel cuando la “nada” se “estampa” en ella: en la reanudación de la “nada” la piel renace dignamente a su condición temporal y a su destino biológico, puesto que la piel *está llamada a indicar el deterioro*. Y como las pieles *idealmente tersas* no pueden hacer eso, por tal cosa fallan a su vocación. La piel fatigada de Olga Orozco, por su parte, gracias a la posibilidad abierta por ese “tacto” *hipersensible* que los metros, como *falanges sensomotrices*, llevan a su cumplimiento, sí puede respetar su vocación que, insistimos, no es otra que formalizar la “nada”. En efecto, esta “nada” es parte de la *sustancia*

ónica que los metros ideales de la tradición —el soneto, la lira—, faltos de sutileza en los ademanes, no podían anudar; razón por la cual habría sido apartada de las formas sin merecer si quiera un gesto de condolencia.

El mecanismo de Olga Orozco, que tanto ha mejorado en sus diferentes versiones formales, reanuda toda la “nada” extraviada por el idealismo porque sabe y puede *registrar* incluso los deslizamientos microscópicos, aquellos que llevan la entrañable “nada” de un sitio a otro. Así es como se “despliegan” (v. 19) todos los movimientos del medio: aquellos violentísimos —“me arrasa”, “me aprieta”— que marcan a fuego la piel, y esos otros, imperceptibles —“besos, caricias”—, que casi no surcan. La superposición de metros está pues ajustada a necesidad, puesto que cada pulso recibe la medida que requiere. No se trata por lo tanto de un verso libre, a menos que ese calificativo señale una disposición sin trabas a la modulación. Porque la libertad que ejerce la voz de Olga Orozco reside en el montaje de las formas, en la rigurosa estructuración que ingenia para liberar la novedad. Libre, verdaderamente libre, es lo que viene hasta la estructura, la pasión que la balancea mientras se incorpora en el proceso figurativo. Libre es la facultad que tiene el ser apasionado para estructurarse en la voz.

A la voz le han sido traspasados los materiales para la reanudación desde la tradición, de manera que ninguna libertad existe en esos moldes, salvo aquella que proviene de la decisión crítica a la hora de completar los nudos. Pero esto no *anticipa* ninguna conciencia ni ningún estilo que pudiéramos llamar individuales; al contrario, la individuación se encuentra al final del recorrido, cuando la libertad —la nada del ser— se ha estructurado. Los metros son el modo en que la pasión se estructura a sí misma vocálicamente y cobra, por esa misma estructuración prosódica de su potencia, conciencia de sí: al fundamentarse métricamente, la pasión, antes abierta y ahora sujeta, se autodesigna. “Nudo de los sentidos” *nombra* cierta estructuración métrica de la pasión individuante. En ese nudo métrico, por lo tanto, puede leerse puntualmente estructurada toda la libertad de la energía liberada por la pasión, filtrada en la voz. De tal modo que quien fuera que leyese ese poema debiera sentir que la estructuración individual llamada “Nudo de los sentidos” forja un modo o variante de la pasión desfondada.

La estructuración energética en metros permanece atada a la dialéctica de la variación y de la repetición. Como si la pasión, a su paso por la voz de Olga Orozco, se hiciese efectiva en las mismas formas, pero nunca bajo idénticas combinatorias, los poemas recuperan una y otra vez fragmentos similares cuyas relaciones con los otros, sin embargo, son siempre distintas. En los heptasílabos, eneasílabos, endecasílabos y alejandrinos que estructuran esta poesía debiéramos observar, cristalizadas, las diferentes fases en las que se desagrega la pasión unitaria, la cual, siendo igual a sí y repitiéndose, varía en sus solidificaciones. No sorprenderá pues que sobre la piel métrica de

“Nudo de los sentidos” la “nada” de la pasión qued[e] efectivamente “estampada bajo distintos besos”, “bajo extinciones y caricias” o “bajo desgarramientos”, pues son ciertamente “distintos” esos metros que, ora como “besos”, ora como “extinciones” o “caricias”, imprimen, cada uno con su propio gesto, las trazas desgarradoras de la energía del ser. En la diferencia de su repetición, el ser apasionado calca musicalmente su *absolución*. Por tal razón, insistiremos una vez más, la piel (métrica) es memoria viva de la esencia temporal y musical de la voz y del ser, cuando se experimenta en ella el desgarramiento que sella la pasión. Tiempo y música, esencia del ser vocálico, no son otra cosa que la *metrificación de sus impulsos pasionales* sobre la piel. Así pues, la piel coincide con un proceso temporal de individuación que enfrenta contradictoriamente a la repetición y a la variación o, si se quiere, a lo más viejo —la pasión— y a lo más nuevo —sus impulsos formales.

Fruto de la batalla que libran sobre la piel lo arcaico y lo moderno, las reanudaciones vocálicas, en tanto que técnica de reparación, pueden interpretarse asimismo a lo largo del eje diacrónico. En efecto, si distinguimos como sincrónicas las reanudaciones que traban las formas presentes del poema entre sí, diferenciaremos como diacrónicas las reanudaciones que emparentan las unidades actuales con sus modelos virtuales de la tradición, olvidados o por venir. Así, en el caso de las reanudaciones métricas, sucede que esas operaciones presentan una eficacia doble, pues si ya hemos visto cómo funcionan sobre el eje sincrónico, ahora veremos que además la métrica sirve para reanudar también los nudos deshilados en la diacronía de la medialidad.

Con el fin de ilustrar esa idea nos encomendaremos a dos estudios de métrica hispánica, uno ya clásico de la profesora Isabel Paraíso¹¹⁸; el otro, más reciente, de la profesora María Victoria Utrera Torremocha¹¹⁹. A la luz de esos trabajos podremos comprender toda la historicidad que reanuda el aparente versolibrismo de Olga Orozco. Ya sea fruto del azar o de la necesidad, la libertad versal que practica la voz de Olga Orozco destaca curiosamente en la métrica hispánica por su “tradicionalidad”. En ese sentido, Paraíso dice del “moderno verso libre” que “tiene delante de sí un respaldo multiseccular”. A continuación, la autora apunta su juicio diciendo que:

Teniendo, pues, en cuenta que diversas modalidades versolibristas son prolongación de formas primitivas (caso del verso libre fluctuante), o bien desarrollo de alguna forma multiseccular (caso de la silva libre), o bien codificación versal de tipos prosaicos (versificación libre paralelística), el problema de los orígenes resulta especialmente arduo en el verso libre español¹²⁰.

¹¹⁸ Isabel Paraíso. *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos, 1985.

¹¹⁹ María Victoria Utrera Torremocha. *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: CSIC, 2010.

¹²⁰ Isabel Paraíso. *El verso libre hispánico. Op. cit.*, p. 61-62.

Como si buscara pérfidamente complicar “el problema de los orígenes” al que se enfrenta Paraíso, el verso que acostumbra la voz de Olga Orozco es asimismo una prolongación de la “silva libre”, catalogada por Paraíso de “forma multisecular”. La antigüedad de esa forma métrica puede rastrearse ya en el madrigal que, según opinión de Karl Vossler, “con su mezcla de endecasílabos y heptasílabos, preparó el camino a la silva”, camino cuya génesis por lo demás el propio crítico extiende más allá, cuando señala que “la tendencia a la polimetría era ya en la Edad Media sorprendentemente vigorosa¹²¹”. Sea como fuere, lo que interesa a nuestra reanudación de lectores es que la silva libre impar que reencausa pasionalmente la voz de Olga Orozco portaba ya consigo un *nudo genético anterior* en el que sobresalía su ascendencia barroca. Ya en época del Barroco histórico, aquella silva, pariente más o menos olvidado del metro orozquiano, era vista como una forma irreverente, pues además de su extensión ilimitada —el poeta podía combinar a voluntad versos de siete y once sílabas— la silva unas veces comportaba rima total, otras consonante y, las menos, se introducían también versos sueltos. Además, según el manual de métrica de Antonio Quilis, la silva era “un poema no estrófico” aunque la liberalidad de los poetas solía dividirla en formas paraestróficas. Tal vez esa desatención formal fuera lo que motivó el siguiente juicio de Vossler: “[Con la palabra *sylva*] designaron los antiguos, por lo pronto, más que algo métricamente informado, algo informe, un anotar apresurado del tema en bruto: una improvisación¹²²”.

Antes de continuar con la fortuna de esa forma, en cuanto a las infrafronteras que acoge la silva, el heptasílabo y el endecasílabo, el primero hizo su aparición en el siglo XII y el segundo fue introducido en las lenguas francesa, provenzal e italiana “desde la más remota antigüedad¹²³”. Del heptasílabo, la *Métrica española* de Quilis asegura que fue desterrado de nuestra poesía durante más de dos siglos, reapareció en el Renacimiento, poetas barrocos como Góngora o Lope lo adoptaron para sus romancillos, hasta que durante el Neoclasicismo obtuvo un uso preferencial. Más adelante, pasando de una mano romántica a otra modernista, el heptasílabo llegó hasta la generación del 27. No menos rico en vicisitudes ha sido el devenir del endecasílabo que importado desde el extranjero vino a ser experimentado por “trovadores catalanes y gallegos” antes de cobrar fama por influencia del renacimiento italiano en la Península. Con el endecasílabo, percibido entonces como verso culto, Boscán y Garcilaso de la Vega ensayaron una renovación de la métrica local “al modo italiano”, no sin merecer algunas reprensiones por introducir una novedad extranjera. Y es que los poetas “tradicionalistas”, al parecer, “vieron con desagrado” tal importación, justificada, en palabras de Martín de Riquer, porque el verso de arte mayor endógeno no proporcionaba

¹²¹ Citado en Antonio Quilis. *Manual de métrica española*. Barcelona: Ariel, 1984, p. 167.

¹²² *Ídem*, p. 167.

¹²³ *Ídem*, p. 69.

“flexibilidad y dulzura para la expresión lírica renacentista¹²⁴”. Cuántos avatares, pues, los de este individuo-endecasílabo al que Quilis, como si la tarea de su clasificación fuese imposible, termina por despachar con un lacónico “a partir de entonces, todas las épocas de la historia de nuestra lírica han utilizado el endecasílabo en las más variadas estrofas¹²⁵”.

Como se sospechará, a nosotros no nos interesa hacer inventario preciso de la historia del heptasílabo o del endecasílabo, sino simplemente llamar la atención sobre el hecho de que estas formas, en efecto, incorporan una historia: aquella que narra, a cada paso, la oposición dialéctica entre tradición y renovación del ser. Esta lucha se escribe aquí con los caracteres físicos de Boscán contra Castillejo, allí con los de Góngora o Gutierre de Cetina; poco importa, lo verdaderamente importante es abrirse afectivamente al sentimiento de esa “nada” móvil que el devenir actual de heptasílabos y endecasílabos, aunque calladamente, traslada consigo a la espera de una voz que sepa reanudarla. Porque sin siquiera pormenorizar los hechos que propulsaron camino tan sinuoso para estas formas, y contentándonos únicamente con registrar mínimamente su fortuna en la tradición hispana, podemos ciertamente sostener que la reanudación vocálica de heptasílabos y endecasílabos reanuda asimismo toda esa cronotopía inconsciente.

Así también la silva, a la que ahora es de recibo volver. Una vez cerrado el paréntesis clásico, la silva, como si no quisiera morir, reaparece en época contemporánea en el modernismo finisecular, principalmente en la obra del poeta boliviano Ricardo Jaimes Freyre. Paraíso opina que a este poeta “le debe la métrica hispanohablante la acuñación de una de las principales modalidades versolibristas: la silva libre”, ya que, justifica, si bien muchos poetas modernistas “habían introducido variantes innovadoras en el viejo tronco de la silva [y] habían creado así la silva arromanzada, la silva par o la silva impar”, hasta Jaimes Freyre “nadie la había usado de manera tan libre¹²⁶”. Además del boliviano, al remozado de la silva barroca participará también Rubén Darío, quien combina metros heptasilábicos, endecasilábicos y alejandrinos en *Cantos de vida y esperanza*.

Pero como la revolución métrica de la modernidad ambicionaría un mejor ajuste de la forma al fondo pasional¹²⁷, si bien los metros de la silva libre impar se trasladan a nuestros días, las pautas rítmicas se transforman. Así, al menos, permite presagiarlo la diferencia que Utrera Torremocha introduce entre metro —“patrón abstracto”— y ritmo —“patrón real”— referido a la actualización o ejecución¹²⁸. En el caso de la voz de Olga Orozco, si sus unidades métricas o abstractas entroncan

¹²⁴ Ciado en Antonio Quilis. *Ídem*, p. 71-72.

¹²⁵ *Ídem*, p. 73.

¹²⁶ Isabel Paraíso. *El verso libre hispánico*. *Op. cit.*, p. 98.

¹²⁷ Utrera Torremocha resume ese objetivo como sigue: “La disposición tipográfica que desvirtúa visualmente la del verso tradicional no es sino expresión de un nuevo modo de sentir que va contra el verso como orden centralizador y objetivo, y contra la sintaxis que corresponde también al mismo orden tradicional y centralizador”. María Victoria Utrera Torremocha. *Estructura y teoría del verso libre*. *Op. cit.*, p. 10.

¹²⁸ María Victoria Utrera Torremocha. *Estructura y teoría del verso libre*. *Op. cit.*, p. 23.

con los antecedentes evocados, el largo aliento que las actualiza en extensos periodos versales se desvía por otro lado de ellos y acerca su obra al moderno versículo, forma caracterizada por “un ritmo paralelístico de pensamiento, con numerosas anáforas y enumeraciones y una evidente longitud¹²⁹”. Aunque regulares y fundados en la métrica clásica¹³⁰, en efecto, el ritmo de los versículos orozquianos, llamados “versos-planicie¹³¹” por el investigador del CONICET Jorge Monteleone, sobrepasa los límites abstractos de heptasílabos, eneasílabos y endecasílabos con el compromiso físico de la voz, quien reanuda esos cortes ideales con recursos fónicos y sintácticos.

e) Visiones etimológicas

De la reanudación de la diacronía se ocupan asimismo las vetas etimológicas que solapan al presente los viejos significados de las palabras. La evolución etimológica es a los cuerpos verbales lo mismo que las heridas a la carne, una suma de escarificaciones a través de la cual se puede observar la naturaleza histórica de esos individuos materiales que son las palabras. Merced a la incidencia que tiene el tiempo sobre ellas, la etimología de las palabras, al igual que el metro o la sintaxis, traduce un fenómeno de variación y de repetición por el que los significados originales del *étymon* o radical, a la vez que perduran en las acepciones posteriores, vienen a modificarse en cierto grado. Y como en el metro o la sintaxis, el tamaño de esa alteración dependerá en mucho del movimiento desequilibrante de las pasiones.

Ahora bien, al igual que ha acontecido al nivel de la organización formal, donde la “nada” pasional fue desterrada por los metros ideales, podemos suponer que el origen emotivo de las palabras también haya sido extraviado, de manera que si seleccionásemos hoy un enunciado particular difícilmente hallaríamos en él rastro alguno de la pujanza afectiva que motivó su acuñación. En sentido inverso, cuando la actividad filológica desentierra un étimo arcaico, el descubrimiento no puede por menos que parecernos a nosotros, moradores del devenir racionalista, una reliquia de tiempos en los que la pasión humana todavía no había sido dominada por la razón.

Y es que el *étymon* de las palabras pertenece a esa zona histórica del lenguaje humano en la que el animal hablante sentía necesario asegurar la validez de sus enunciados comprometiéndose

¹²⁹ María Victoria Utrera Torremocha. *Estructura y teoría del verso libre*. Op. cit., p. 53.

¹³⁰ Utrera Torremocha considera composiciones métricamente regulares aquellas que aun prescindiendo de la rima “combinan no sólo endecasílabos y heptasílabos, sino otros versos impares, como el eneasílabo, además de versos compuestos o versículos que contienen hemistiquios o unidades versales impares”. Igualmente, los versos extensos o versículos integrados por versos más breves de ritmo endecasilábico “que son perfectamente analizables sobre la base métrica tradicional”. María Victoria Utrera Torremocha. *Estructura y teoría del verso libre*. Op. cit., p. 143.

¹³¹ Jorge Monteleone. *La voz de Olga Orozco*. Op. cit., p. 40.

afectivamente en ellos. Respecto de esa época, en *El sacramento del lenguaje*, un ensayo que prosigue la arqueología del lenguaje humano, Agamben opina que el mundo arcaico experimentaba problemáticamente la propia consistencia de su lenguaje y trataba por ello de poner coto a su falta de fiabilidad. A esa necesidad de respaldar un discurso que en ningún caso podía ser tomado como irrevocable, respondían instituciones como la del juramento, de la cual consigna Agamben:

Así pues es posible que en los orígenes del juramento no estuviera en cuestión sólo la garantía de una promesa o la veracidad de una afirmación, sino que la institución que hoy conocemos con ese nombre contenga la memoria de un estadio más arcaico, en que tenía que ver con la propia consistencia del lenguaje humano y la naturaleza misma de los hombres en su condición de “animales hablantes”. El “mal” al que el juramento debía poner coto no era sólo la no fiabilidad de los hombres, incapaces de mantenerse fieles a su palabra, sino una debilidad concerniente al lenguaje mismo, la capacidad de las palabras de referirse a las cosas y la capacidad de los hombres de asumir su condición de seres hablantes¹³².

La restauración del nudo etimológico debe asociarse al mismo interés que presentaba el juramento. Si este último, para Agamben, estaba “definido por medio de la correspondencia entre palabras y actos”, y si el juramento respondía al intento de adecuar el lenguaje humano al modelo divino, “convirtiéndolo, en la medida de lo posible, en *pistos*¹³³” o creíble, diremos que la arqueología etimológica, por su parte, tiene como objetivo restaurar la credibilidad del lenguaje mediante la correspondencia originaria entre pasiones y formas, relación tanto más auténtica cuanto más se aproxima la raíz de una palabra. Extranjera a la palabra garantizada por la *sacratio*, la voz de Olga Orozco encuentra pues en la etimología un *remedio profano* a la falta de adecuación del lenguaje.

Por otro lado, dado que el afecto se define por la indefinición, de manera que absolutamente afectiva es la potencia que puede todas las formas, una arqueología etimológica, al acercarse al instante afectivo de la creación de la palabra, habrá de alumbrar interrelaciones entre varios términos independientes. La arqueología etimológica funciona en sentido contrario a la *determinación lingüística*: cuanto más se acerca una voz a sus afectos, mayores son los enlaces que puede realizar; precisamente porque la emoción es sin aspecto. Así pues, a partir de una raíz etimológica sería plausible reanudar una fraternidad entre sus derivaciones, ya que el *étymon* se ubica, en relación a estas, en contigüidad inmediata del afecto. Y solamente la especialización y la racionalización del lenguaje, al alejarse de ese lugar, habrán hecho que la familiaridad intraformal desaparezca. La

¹³² Giorgio Agamben. *El sacramento del lenguaje*. Valencia: Pre-Textos, 2011, p. 19.

¹³³ *Ídem*, p. 34.

reanudación etimológica combate la paralización del significado en un cuerpo verbal regresando por el camino de la emoción a su indefinición afectiva; de ese modo desactiva sus límites.

Contra la univocidad de las palabras, y tras la recuperación arqueológica de un nudo común, emergería el archisema desarticulado por la individuación progresiva de las formas. No obstante, la recuperación arqueológica del archisema pasional tiene que hacer frente a una dificultad. El hecho de que las formas verbales sean productos históricos hace que presenten desviaciones o discontinuidades que ocultan el lugar de su emergencia. Por tal cosa, lo que la arqueología etimológica reestablece no es una progresión lógica de unas formas hacia otras bajo el auspicio de la precisión significativa, sino su dispersión en formas que a menudo han perdido la memoria de su conexión. La arqueología trata pues de restaurar la memoria inconsciente que engloba una *comunidad de palabras* a simple vista desvinculadas. Y cuando la arqueología consigue su propósito, lo que aparece es un nudo; este, dando a ver una constelación verbal que orbita alrededor de un centro, desentierra la clave compartida y reanuda así la comunidad olvidada entre tales palabras.

Clarividente a este respecto resulta la más fascinante de las reconstituciones etimológicas realizadas hasta la fecha, a saber, el *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas* del lingüista Émile Benveniste. Repasar una entrada al azar entre las muchas que presenta esa obra magna facilita el entendimiento de lo que está en juego en una verdadera experiencia arqueológica del ser y del lenguaje. Un ejemplo: en la sección inicial del *Vocabulario* dirigida al estudio de la institución económica, en el apartado que se ocupa del ganado y la riqueza, Benveniste se hace cargo de la palabra indoeuropea **peku*¹³⁴. Para la mayoría de los comparatistas, asegura Benveniste, el indoeuropeo **peku* designaba el ganado y, más precisamente, el ganado ovino. Entretanto, el sentido de riqueza, que aparece en algunos derivados de **peku* tendría un valor secundario motivado por la extensión semántica del término “ganado”. Dado que en las sociedades arcaicas el ganado significaba la riqueza, para los comparatistas **peku* habría designado primero el ganado y luego la riqueza. Por su parte, Benveniste invierte esta teoría demostrando que **peku* indicaba originalmente un término general, el de los “bienes muebles”, y que solamente por *especificaciones* sucesivas pudo destinarse a una designación particular: el ganado primero, y el ganado ovino después. Al final de su capítulo, Benveniste habla justamente de *especializaciones* para nombrar el desvío progresivo del término **peku* en relación a su valor original:

C'est seulement par suite de cette association fréquente entre le terme **peku* et la réalité matérielle de l'élevage que, en se généralisant hors de la classe des producteurs, **peku* en est

¹³⁴ Émile Benveniste. “Le bétail et l'argent: pecū et pecunia”. In *Le vocabulaire des institutions indo-européennes.*, p. 47-61.

arrivé à signifier ‘bétail’ —première spécialisation— puis spécifiquement ‘petit bétail’ —deuxième spécialisation—, et enfin ‘ovin’ —troisième et dernière spécialisation¹³⁵.

Para llegar a esta conclusión, no obstante, la arqueología de Benveniste habrá debido completar una prodigiosa reestructuración, ya que no es en la evolución de la cadena léxica de **peku* donde el lingüista encuentra el nudo faltado, sino en formas léxicas equivalentes de otras lenguas descendientes del indoeuropeo donde **peku* no se materializó. Así, el griego homérico *próbasis* permite a Benveniste constatar comparativamente la evolución del término **peku* desde su designación de “posesión mobiliaria” hasta “ganado”. Se hace pues evidente que un estudio que no hubiese explorado el “afuera” de **peku*, esto es, los vacíos en los que aquella forma no aparecía, hubiese sido incapaz de circunscribir, como hace Benveniste, el auténtico significado de ese término. En la ruptura u ocultamiento de un significado, más que en su sucesión, se encuentra su auténtico significado obliterado.

De regreso al fragmento poético seleccionado, nos gustaría pensar que el nudo facilitado por la arqueología de Olga Orozco se realiza entorno de la palabra “despliega” (v. 19), término que proviene de la unión del prefijo latino *dis-* (separar, dividir) y de *plicare* (doblar, hacer pliegues). “Desplegar” significa etimológicamente, pues, “separar los pliegues”. Aunque esa definición se ha conservado en el sentido actual de la palabra “desplegar” (“gesto o acción de desdoblarse lo que está plegado”), la naturaleza del objeto paciente del despliegue se ha difuminado, a la par que el término recibía otras designaciones por especialización. Así por ejemplo en el discurso militar, donde “desplegar” significa según el *DRAE* “hacer pasar las tropas o los buques del orden cerrado al abierto y extendido¹³⁶”. Por motivo de esas nuevas designaciones, que el poema ni mucho menos logra borrar, la relación de “desplegar” con su *objeto primitivo* se ha visto opacada, de tal forma que cabría preguntarse qué es aquello que originariamente desdoblaba el gesto del despliegue.

Solamente la interconexión de “desplegar” con términos ajenos *a priori* a su devenir individual haría posible la aparición de ese objeto perdido en la corriente de la historicidad, a cuyo desvelamiento se destina el gesto del despliegue. En el caso concreto de las derivaciones de *plicare*, la *arché* que la arqueología habría de restaurar exige elaborar un tejido alternativo a las relaciones habituales en las que “desplegar” se inserta. Eso es lo que hace la arqueología de “Nudo de los sentidos”, texto en el que “desplegar” se reanuda con palabras como “siempre”, “nada”, “piel” o “misma”, a fin de que brote a la superficie su referente compartido. Y cuando esto sucede, se observa que la *arché* etimológica de “desplegar”, como demostró Deleuze en un libro ya

¹³⁵ Émile Benveniste. “Le bétail et l’argent: pecū et pecunia”, p. 59.

¹³⁶ *DRAE*

mencionado sobre la función operativa del pliegue, tiene que ver justamente con la modulación plástica del ser afectivo, acción a la que hace referencia igualmente nuestro poema desde su título. El hecho de que la pasión sea una masa coagulada que debe ser flexibilizada, exige de la voz humana un esfuerzo táctil de individuación; de ese gesto, da razón la gestación semántica de *plicare*.

El objeto sepultado que el despliegue arqueológico del poema trata de desenterrar no es otra cosa que “la misma piel” o el •*sem*, morfema del que ya dijimos antes que indicaba la unidad en indoeuropeo. El •*sem* o la unidad cronotópica es justamente aquello que el despliegue etimológico del poema hace salir de su retracción aspectual, de su retiro en lo *mismo de siempre*. Porque tanteando gestualmente la historicidad de los significados, el poema despliega la *movilidad* nonata del •*sem* para que nazca. Nacer quiere decir aquí simplemente ver la luz o manifestarse. La “nada” o *res nata* no es lo contrario del ser, sino literalmente esa vertiente no nacida y no visualizada del •*sem* de la medialidad que la etimología, como la fonética o la sintaxis, coadyuva a desplegar. Esa ladera intacta, siendo dinámica y afectiva, no ha nacido a la forma y por lo tanto es nada. Hasta que llega el poema. Entonces, el pulso táctil del poema despliega figurativamente la faceta dinámica del ser —descuidada por las formas ideales— y el •*sem* ve la luz en la vocalización. La auténtica palabra poética dice el nacimiento del •*sem* a su despliegue.

El •*sem* de la medialidad móvil nace y deviene visible en el avance etimológico de las palabras, sus pliegues lingüísticos. A la visualización del •*sem* en el poema participa, entre otras, la palabra “aprieta” (v. 17), proveniente de la evolución del latín *pectus* (“pecho”) hacia la forma del latín tardío *appectorāre* que significa “acercar hacia el pecho”. De esa perspectiva o veta etimológica primitiva, se fueron descolgando una serie de designaciones distintivas, cada una ligada a un objeto concreto por la acción que incorpora. Así, si *appectorāre* remitía inicialmente al gesto de la madre que estrechaba al infante contra el pecho, en un punto preciso del decurso histórico vino a señalar “aguijar o espolear (un caballo)”, en otro “estar ajustada (una prenda)” y en algún otro “acosar a (un ser humano)”. Como vemos, cada uno de esos significados hizo que el objeto sobre el que recaía el gesto de “apretar” fuese tornándose cada vez más confuso, al tiempo que la acción descrita por el verbo se enriquecía en variantes. Ninguna de ellas puede ser suprimida del significado afectivo del poema; este, por estar radicado en la emoción, sobrepasa la identidad individual de “apretar” y se vuelca en el foso sin nominación donde “aprieta” es uno y todos los individuos.

De la dinámica histórica del •*sem* da cuenta asimismo la palabra “tapiz” (v. 18), importada en nuestra lengua del francés antiguo *tapiç*, que a su vez lo tomó prestado, al parecer en época de las Cruzadas, del griego bizantino *tapétion*. Además de su traslado espacial de una orilla a otra del Mediterráneo, si nos fiamos de lo que dice el *DRAE*, “tapiz” declara la transculturación del •*sem* una vez ya pisado el suelo peninsular, pues su definición característica como “paño grande tejido

con lana o seda y algunas veces con oro y plata en el que se copian cuadros” ha venido a confundirse con otra palabra, proveniente del árabe hispano “alhánbal”, que hoy en día conocemos como “alfombra”. En la “alfombra” el ornamento lujoso del tapiz bizantino se mudó, siempre según el *DRAE*, en un “tejido de lana y otras materias” y aún más burdamente en un “conjunto de cosas que cubren el suelo”. No podrá por lo tanto negarse que sobre la materialidad etimológica de la palabra “tapiz” se deslizaron sucesivamente otras individuaciones del •*sem* cronotópico. Este, por cierto, no es otra cosa que la suma de todas esas diversiones que el “tapiz” del poema “despliega” con esmerado detalle.

Como tampoco podrá rebatirse, por último y para no extendernos, que la palabra “mensaje” (v. 20) es una forma en donde la movilidad del •*sem* afectivo se cristaliza etimológicamente. En efecto, al consultar un diccionario, encontramos que “mensaje” derivó en origen del participio del verbo latino *mittere* (“mandar”), con el cual se forjó en latín tardío *messàgium*. Con el andar del tiempo (o del •*sem*) este enunciado pasó al provenzal *messatge*, de donde lo recogió el español “mensaje”. Quizás debido a esa movilidad que inscribe el término, al consultar sus valores semánticos encontramos que el sentido original de “mandado o envío de una misiva” se traspuso al dominio artístico para indicar el “sentido profundo transmitido por una obra intelectual”; a la biología para consignar la “señal que induce en las células una respuesta determinada” y a la lingüística para resumir el “conjunto de señales, signos o símbolos que son objeto de una comunicación¹³⁷”. Se aceptará que ninguna de esas individuaciones de la palabra “mensaje” es la misma, ya que cada una dice una estasis diferente en el avance ontogenético de la forma “mensaje”. Sin embargo, se acordará que en todas ellas *la misma piel de siempre* o la medialidad está efectivamente desplegada, puesto que cada uno de esos devenires particulares de la palabra “mensaje” encarna una célula participante de la estructuración cutánea del medio. Retornando al significado etimológico del adverbio “siempre”, diremos entonces que el •*sem* (lo mismo) de la medialidad se encuentra en esos *-per* (cada uno) que decapan la sustancia del “mensaje”.

f) *Cardados enunciativos*

Pero no solo de la modificación etimológica se ocupa la reanudación arqueológica. Aunque ya hemos hablado de ello en otro lugar, a la exposición de la técnica de las reanudaciones en el eje diacrónico nos gustaría añadir, para finalizar, la agregación de enunciados discursivos que interaccionan en una misma palabra, revolucionando su recepción. Esos enunciados ofrecen al gesto táctil que los frota una sensación del espesor histórico del •*sem* en su misma acumulación. A

¹³⁷ *DRAE*

ese respecto es sin duda la “piel” el enunciado más elocuente. Sin que sea factible un cómputo total de sus manifestaciones, en este estudio han hecho aparición un grupo de voces que, al pretender acomodarse el significado de la piel, nos han permitido acariciar el grado de superposición semántica que ha conocido esa palabra a lo largo de la historicidad. Como ha quedado evidenciado, el ideograma de la piel ha sido desarrollado por el discurso filosófico, entre otros, a través del *continuum* carnal nietzscheano o de la *chair du monde* de Merleau-Ponty. Sin hablar de la fortuna que esas individuaciones han experimentado al traspasarse desde su lugar histórico de enunciación a otras voces más recientes mediante contaminaciones y perversiones que van en direcciones contrapuestas y cuya síntesis es imposible¹³⁸.

Así las cosas, si tuviésemos que realizar una cartografía de la suerte reservada al enunciado “piel” por la historicidad discursiva del animal hablante, enseguida nos veríamos enredados en los entrecruzamientos multidimensionales de un plano en espiral. Porque no solo en el discurso filosófico la “piel” ha encarnado una gama de individuaciones, sino que como rectas que convergen en cualquier punto, los enunciados de la piel han sido material ineluctable del discurso psicoanalítico, del arte y de la literatura, de la biología filogenética e incluso de la gastronomía. Por todo ello, sin que estas líneas ambicionen agotar la profundidad inconsciente de tales discursos, creemos que enunciados como “piel” provocan una experiencia del •*sem* o de la historicidad en la que estamos absolutamente inmersos.

Entonces, ¿no significarán “nada” esas escarificaciones que, (in)ciertas, están no obstante grabadas sobre la piel del poema? Nosotros diremos que sí, pues todo ello, así ceñido, ofrece una sensación total del medio en su inacabamiento. Los hilos reanudados, tras suturar los “desgarramientos” (v. 22), recomponen una y otra vez “la misma piel”, unidad informe que genera la accidentalidad. Por eso la voz puede decir ahora de su poema, imagen individuada del fondo, que es una piel “extrañamente ilesa bajo el sol” (v. 21), pues todos los despojos remiendan el invariable ambiente de lo impropio que bordea y da lugar al ente: lo inacabado que, en su degradación individual, nos emplaza sin embargo a revivir nuestra esencial naturaleza humana de ser-en-el-tiempo. El trenzado arqueológico permite ciertamente transitar por la historia del ser a

¹³⁸ Acéptese como testimonio de la iteración infinita que siguen los enunciados la obra del psiquiatra antillés Franz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas*. Los planteamientos de ese ensayo de culto editado en 1952 le deben mucho, según confesara su propio autor, a las lecturas que aquel hiciera de la fenomenología de Merleau-Ponty durante su formación universitaria en Francia. De un individuo al otro, entre París y Argel, el enunciado “piel” testimonia de un trayecto histórico-intelectual que religa a ambos autores. Franz Fanon. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal, 2009. Por otro lado, el concepto de “chair du monde”, aliado al saber geográfico, cimienta uno de los pensamientos teóricos más interesantes del panorama literario francés. Michel Collot, poeta y profesor universitario, se vale entre otros del enunciado de Merleau-Ponty para aprehender el rol del paisaje en algunas obras sobresalientes de la literatura francesa contemporánea, desde Yves Bonnefoy a Julien Gracq. Ver Michel Collot. *La Matière-émotion*. París: PUF, 1997; *La poésie moderne et la structure d'horizon*. París: PUF, 2005; *Paysage et poésie*. París: Corti, 2005; *Pour une géographie littéraire*. París: Corti, 2016.

través de la lengua y de los enunciados. Y al hacerlo, la arqueología regresa sobre sus pasos sidos a una época no nacida al tiempo discursivo, aquella anterior —prehistórica— a la formalización de esas palabras, cuando “siempre”, “nada” o “piel” tenían por objeto lo “mismo”. Ese lugar de la prehistoria, como decimos, es el sitio del •*sem* o el recinto inmemorial del medio, del lenguaje y de la tradición olvidadas, lugar en el que todas las posibilidades del •*sem* permanecen abiertas hasta que una voz, poderosa, decide su distribución.

De modo que ahora responderemos a nuestra pregunta: sí, el poema significa la nada. Mas esta respuesta, tan categórica en principio, a pesar de la negación que invariablemente acompaña en nuestra lengua al sustantivo “nada” —torpedeando su entendimiento— debe leerse *positivamente* como sigue: el poema da sentido a la nada, el poema convierte la nada en significante, el poema transforma la nada en parte sustancial del ser. Qué enormidad y potencia entonces, la de un ser abrazado a su propia nada.

3. El nudo o la palabra acreditada

Hace escasas líneas hablábamos de la necesaria vinculación de pasión y forma en el gesto de reanudación. Describíamos entonces la reanudación como una acción que venía a suplantar, superada la *sacratio* metafísica, el juramento que daba fe y garantía de la inconstante voz humana. Después de la exposición de esos ejercicios técnicos, podemos asegurar que la reanudación del •*sem* pasional en el poema testimonia, al modo en que lo hacía el *horkeos* arcaico, de la correspondencia entre lenguaje y pasiones, articulación que constituye el verdadero fundamento del lenguaje y hace innecesaria la remisión juramentada a los dioses.

No obstante, si quiere acertar su blanco, el pensamiento de la fe a la que compromete la reanudación de la voz humana debe apartarse de la codificación tradicional que ha impuesto la metafísica ortodoxa. Pues, en efecto, si hiciésemos caso de la metafísica solo sabríamos distinguir en el gesto del creyente un sentido, aquel que abre un camino de ida desde el individuo hacia la medialidad reanudada. Para nosotros, en cambio, ese gesto debe ser problematizado (y sacado fuera de los dominios de la metafísica). Porque como ha demostrado Agamben, tras los pasos de Benveniste, la fe depositada en la medialidad o •*sem* instaura una relación doble, similar a aquella que apuntamos entre pacto y mandato:

La fe es el crédito de que se goza ante alguien, a consecuencia del hecho de habernos entregado confiadamente a él, vinculándonos en una relación de fidelidad. Por eso la fe es

tanto la confianza que otorgamos a alguien —la fe que damos— como la confianza de que gozamos ante alguien —la fe, el crédito que tenemos¹³⁹.

Porque la fe vincula en “una relación de fidelidad” a quien da y a quien pone su confianza en lo dado, la reanudación afectiva del •*sem* refiere tanto la fe de la voz en lo que dice como la acreditación que el •*sem* pasional acuerda de vuelta a la voz humana cuando esta traduce la Voz del •*sem*. La reanudación es el crédito que otorga el medio a la voz para que enuncie su aparición, tanto como la fe que esta pone en su vocalización con el objetivo de mantener el crédito acordado.

De lo dicho se comprenderá que la reanudación vocálica de su piel estigmatizada es una exigencia del propio medio en pago al crédito que éste fía al animal humano pasionalmente. Ya lo hemos visto, a través de los sentidos el medio se desborda y solicita de la voz las credenciales que prolonguen su garantía. El poema es la traducción de ese pacto; tras él, el medio crediticio, satisfecho, continúa portándose garante —hasta el siguiente arreglo vocálico— de la voz separada. Tal vez a causa de esa fianza obligatoria que suscita la escritura del poema, Émile Benveniste, en su *Vocabulario*, intuyó que la fe era susceptible de equipararse a la *potestas* que una persona *podía* ejercer sobre otra, toda vez que le hubiera sido entregada su fe:

Celui qui détient la *fides* mise en lui par un homme tient cet homme a sa merci. C'est pourquoi *fides* devient presque synonyme de *diciō et potestas*. Sous leur forme primitive ces relations entraînaient une certaine réciprocité : mettre sa *fides* en quelqu'un procurait en retour sa garantie et son appui. Mais cela même souligne l'inégalité des conditions. C'est donc une autorité qui s'exerce en même temps qu'une protection sur celui qui s'y soumet, en échange et dans la mesure de sa soumission. Cette relation implique pouvoir de contrainte d'un côté, obéissance de l'autre¹⁴⁰.

Quien pone su fe en alguien, de acuerdo con Benveniste, recibe en recompensa su “garantía y apoyo”. Pero atención: ni apoyo ni garantía son gratuitos. Porque aquel a quien la fe le ha sido destinada demandará, a cambio de su protección, la “sumisión” del creyente. La *potestas* proviene pues de esta desigualdad de condiciones subrayada por Benveniste, desigualdad que instituye inmediatamente una capacidad de mando de quien acredita sobre la persona acreditada. De manera que podemos resumir, el acreditador *puede* mientras el acreditado *obedece*.

Después de lo que llevamos expuesto, no sorprenderá que la etimología latina del sustantivo *potestas* elegido por Benveniste coincida con la definición del lenguaje como potencia. Ciertamente, respecto de la *potestas* tal y como la entiende Benveniste, la potencia del lenguaje dice el *poder* del

¹³⁹ Giorgio Agamben. *El sacramento del lenguaje*. Op. cit., p. 44.

¹⁴⁰ Émile Benveniste. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. Op. cit., p. 118-119.

medio sobre la voz humana cuando esta recibe de aquel graciosamente su confianza. Dado que el medio informe concede su garantía a la voz del animal humano —la cual no tiene ninguna garantía en sí—, el medio solicita como retribución la adecuación de la voz a sus dictados. Tal cosa es la potestad lingüística, transferencia afectiva del medio hacia la voz individual que, galardonada por él, debe hacerle favor y darle su palabra. Así es como la *potestas* que Benveniste asociaba con la *fides* tiene su sitio en el lenguaje, pues que lenguaje no es sino la potencia que regula el equilibrio de la fe contratada entre las partes.

La ambivalencia de la *fides* se comprende en toda su claridad si, como hace Agamben al acomodarse la obra de Benveniste, se recompone arqueológicamente la contigüidad de ese término con su contemporáneo latino *credere*. Para Agamben, en efecto, el valor transitivo de la *fides* trasluce en el verbo *credere*, el cual significaba en su origen “dar el *kred*” o “poner la propia fe en alguien de quien se espera protección y, de este modo, vincularse a él en la fe¹⁴¹”. El objetivo declarado de tal entrega no era otro que la protección frente a la disconformidad que amenazaba al ser humano por el mero hecho de ser un animal de lenguaje:

La *fides* es, pues, un acto verbal, acompañado de ordinario por un juramento, mediante el cual alguien se entrega por completo a la “confianza” de otro y obtiene, a cambio, su protección. El objeto de la *fides* es, en cualquier caso, como en el juramento, la conformidad entre las palabras y las acciones de las partes¹⁴².

Lo que lleva a decir a Agamben que la fe y el juramento garantizan “la conformidad entre las palabras y las acciones de las partes” es que este tipo de actos discursivos valen por aquello que expresan. Como sostiene Agamben, el acto de fe que es el juramento “no constituye en modo alguno un testimonio en sentido técnico”, sino que “coincide con la invocación y se realiza y agota en ella¹⁴³”. Por esa razón, podemos situar la imprecación al lado del acto verbal que realiza un testimonio con independencia de que tenga lugar:

El juramento es un *logos* que de manera necesaria se realiza, y esto es precisamente el *logos* de Dios. El testimonio es dado por el lenguaje mismo y el dios nombra una potencia que está implícita en el propio acto de palabra. [Tal testimonio] se refiere no tanto a la verificación de un hecho o un acontecimiento, como al propio poder significativo del lenguaje¹⁴⁴.

¹⁴¹ Giorgio Agamben. *El sacramento del lenguaje*. *Op. cit.*, p. 45.

¹⁴² *Ídem*, p. 45.

¹⁴³ *Ídem*, p. 54.

¹⁴⁴ *Ídem*, p. 45.

La filosofía del lenguaje ha distinguido con el nombre de “performativos” a esos actos lingüísticos que, como el juramento o la imprecación, producen inmediatamente un hecho y realizan un significado. La imprecación, verbalización eminentemente afectiva, es en este sentido la palabra juramentada del medio afectivo que se cuela en la voz individual y se actualiza performativamente en el habla. Pasión en acto, la imprecación no requiere de otra cosa para sustentarse: dado que el medio pasional es la garantía y que eso es lo que esta palabra formaliza, *la pasión se porta garante*.

Así lo expresa Agamben cuando insiste en que el performativo es un modo discursivo que suspende el carácter denotativo del lenguaje, sustituyéndolo “por una conexión autorreferencial [que] se plantea a sí misma como el hecho decisivo¹⁴⁵”. El modelo de la verdad no es entonces el de la adecuación entre las palabras y las cosas, sino el que la palabra realiza al performar su significado. El “hecho decisivo” que indica la performatividad es la reanudación adecuada de la afectividad, de modo que cuando se pronuncia un enunciado como “yo prometo”, tras él debe entenderse simplemente una acreditación pasional que otorga todo su fundamento a la verbalización. El performativo es, pues, un decir que se autofundamenta como verdad por el testimonio fehaciente de las pasiones subjetivas (esto es, sujetadas en una voz y en un poema).

El criterio que mide la eficacia de los performativos es la confianza que el propio enunciador asigna su lenguaje. En ellos, este “se constituye y se pone en juego como [sujeto] y se vincula de modo performativo a la verdad de su propia afirmación¹⁴⁶”. Por eso, sugiere a continuación Agamben, la verdad y la consistencia del performativo “coinciden con su prestación”. Como también lo hacen la verdad y consistencia del sujeto, “porque el sujeto locutor no es preexistente a [al performativo] ni tampoco se le une después, sino que coincide por completo con el acto de palabra¹⁴⁷”. De modo que, podemos decir, el sujeto que sujeta en esos enunciados la confianza afectiva transferida por el medio también se sujeta a sí mismo. Con la fe depositada por el medio en ella, la voz individual acredita su propia sujeción.

Todo este itinerario por los trabajos teóricos de Benveniste y Agamben habrá sido pertinente si ahora logramos plasmar cómo la reanudación que fabrica la voz de Olga Orozco responde, según lo dicho, a la necesidad de asegurar el crédito intercambiado con la medialidad apasionada. Para ello, nos dirigiremos hacia el poema “Amor, ch’a nullo amato amar perdona¹⁴⁸” (25 versos heterométricos), cuyo título es un guiño ostensible al “Canto V” de *La divina comedia*. Fragmento que prosigue con el descenso de Dante junto a Virgilio por los círculos del infierno, ese canto narra la bajada del poeta toscano del primer al segundo círculo, en donde ve pasar ante sus ojos a las

¹⁴⁵ *Ídem*, p. 85.

¹⁴⁶ *Ídem*, p. 87.

¹⁴⁷ *Ídem*, p. 87.

¹⁴⁸ Olga Orozco. “Amor, ch’a nullo amato amar perdona”. *En el revés del cielo*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 368-369.

víctimas trágicas del amor: Semíramis, reina asiria; Dido, reina de Cartago que rompió por su amor hacia Eneas la fidelidad debida a su marido Siqueo; Cleopatra, quien compartió relaciones con César y Marco Aurelio; Elena, Aquiles, Paris; Tristán, amante de Isolda. La sentencia que se apropia nuestro poema es proferida por Francesca, casada por motivos políticos con Gianciotto Malatesta, y cuyo amor extramatrimonial con el hermano de aquel, Paolo Malatesta, conoció un final desgraciado. En ese contexto debemos situar las palabras de nuestro título, que el traductor español de la edición manejada transcribe como sigue: “Amor, que fuerza a amar al que es amado¹⁴⁹”.

La sentencia, como vemos, confiere entidad a una ausencia. De la misma manera que Rilke concedía sus palabras a la noche en las *Elegías de Duino* y rompía así su soledad, Dante hace aparecer figurativamente en boca de Francesca al amor —al intelecto afectivo. Acordando un nombre a la Imaginación, la voz de Dante instituye una relación dialógica: del amor hacia los amantes, de los amantes hacia el amor. Y en el marco de esa relación, quien tiene la potestad o el *kred* entre las partes es el amor, capaz de determinar el gesto de los amantes e impulsarles a amar con devoción. La potestad del amor les obligaría, como intuía Benveniste, a devolver el crédito dado.

El poema de Olga Orozco, al reanudar la memoria de Dante, va a problematizar justamente la ambivalencia que define la *fides* amorosa. Y de acuerdo con el paradigma de la reanudación que ya manifestamos, como gesto crítico que rediseña el destino histórico de las formas tradicionales, el enunciado de Olga Orozco va a completar esa problematización señalando *la fase de gestación* de aquella problemática —la del traspaso de la *fides*— en la obra que toma por modelo. La recepción orozquiana de la *Divina comedia* de Dante inscribe una alteración en *el comentario* de aquella obra inagotable, ya que la voz de Olga Orozco va a situar en ella *la prehistoria de su gesto actual*, gesto que tiene por objeto, como venimos diciendo, el traslado del ser desde su virtualidad afectiva —Amor individuante— hacia su actualidad formal —prueba individual de Amor.

En ese marco, es importante destacar que la voz de Olga Orozco no selecciona un aforismo cualquiera. Los exegetas de la *Commedia* han identificado ese concreto verso que dice “Amor, ch’a nullo amato amar perdona” como el lugar exacto en el que Dante piensa y resume toda la teoría del *dolce stil nuovo*. Ese es el caso asimismo de la edición que manejamos; en su aparato crítico se puede leer: “El bellísimo verso resume la lógica (y aún la poética) del amor cortés, y de su versión en el *dolce stil nuovo*. La compulsión que el verso menciona, la fuerza del amor, se expone, a partir de aquí, como un destino. Y, como tal, acaso ineludible, fatal¹⁵⁰”.

Así pues, cuando toma como *epigrama* de su operación emblemática tal sentencia, la voz de Olga Orozco está *indicando* el camino recorrido por el ser de la tradición en su ontogénesis; éste, si

¹⁴⁹ Dante. *Infierno*, Canto V, v. 103. In *La divina comedia*. *Op. cit.*, p. 148-157.

¹⁵⁰ Juan Barja y Patxi Lanceros. “Notas y comentarios a *La divina comedia*”. In *La divina comedia*. *Op. cit.*, p. 1251.

creemos sincero el homenaje, ya en su individuación dantesca hizo ver que la Imaginación o el Amor era el sitio en el que se ubicaba la potencia divina. Y según el paradigma crediticio que ilustramos, respecto de esta potencia amorosa la obra de Dante consideraría la operación individual como aquel gesto de adecuación que reanuda la garantía acordada por ella al individuo.

Esto, a buen seguro, habrá sido minusvalorado por el idealismo académico que se ocupó de la obra de Dante, empeñado como estaba en adosar el nombre del poeta al del tomismo medieval. Pues toda la metafísica tomista se tambalearía si escuchásemos que, para la *otra voz* de Dante, aquella silenciada por la tradición totalitaria y ahora rescatada por la voz de Olga Orozco, el traslado fidedigno de Amor hacia la figura respondía de un gesto ético de apropiación de las pasiones que tenía su sede en la *subjetividad*.

En favor de tal interpretación ha venido argumentado por su parte Agamben en cada uno de sus admirativos acercamientos a la obra de Dante. Así, en el último de ellos hasta la fecha, Agamben defiende que para Dante la “virtud” del ser humano —nosotros podríamos decir “el ejercicio de lo más propio”— está supeditada al amor:

[En] *De Monarchia* [Dante] enuncia con claridad, retomando una definición aristotélica, en qué consiste la beatitud: en el ejercicio de la propia virtud (*in operatione propire virtutis*). Cómo puede llevarse a cabo esta operación y cómo está ligada íntimamente al amor, un pasaje del *Convivio* [lo precisa]. [Dante] desarrolla ahí una teoría del ‘apetito natural’ [que] no es diferente, en el origen, de ‘aquello que proviene desnudamente de la naturaleza’, es decir, el impulso vital que conduce a todos los cuerpos vivientes a amarse a sí mismos, pero después, ‘en el proceder de ese apetito’, orienta su amor hacia la mejor parte de sí, es decir, al alma y la razón¹⁵¹.

Observada con la debida atención que le presta Agamben, la teoría del “apetito natural” que Dante propugna ponderaría a la virtud humana como el lugar en el que reposa el nódulo ético de la fundamentación: el tránsito de la pasión natural “hacia la mejor parte” del ser humano, la razón. Ese gesto implica un trabajo de formalización de la potencia disponible o el traspaso de Amor hacia la forma. De ahí que Agamben concluya: “El ejercicio de nuestra propia virtud, que es la felicidad de la que el paraíso terrenal es la figura, coincide con el ‘uso de la cosa amada’ —es, por lo tanto, un acto de amor—¹⁵²”.

El amor es, así pues, quien mandata. Por ello, a la voz silenciada y apasionada de Dante que este poema convoca, la voz de Olga Orozco le envía de retorno las siguientes palabras:

¹⁵¹ Giorgio Agamben. *El reino y el jardín. Op. cit.*, p. 76-77. Puede verse a este respecto también el sucinto ensayo que firma el autor junto al medievalista francés Jean-Baptiste Brenet. *Intelecto de Amor*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2021.

¹⁵² Giorgio Agamben. *El reino y el jardín. Op. cit.*, p. 76-77.

No con lechos viscosos ni con instrumentales de tortura,
ni con falsos paneles ni laberintos circulares,
y aun menos con la llama inextinguible que te devora y te preserva indemne
-jah la intolerable prestidigitación del escarmiento!-,
sino con aquel día que se adhirió a la dicha como un color, como una enredadera,
fabricaste tu infierno.

“Amor, ch’a nullo amato amar perdona” (v. 1-7)

Nadie podrá negar la firmeza con la que la voz de Olga Orozco, al entender pasionalmente el llamado de Dante, actualiza el significado vocálico de su obra. Segura de sus afectos, analiza metódicamente los materiales de aquella operación y al poeta le responde de vuelta: yo, Olga Orozco, esto descarto —“no con”, “ni con”, “aun menos con” (v. 1-4)—; yo, Olga Orozco, esto aprovecho —“sino con”— (v. 6). En efecto, con la incisión de esa conjunción adversativa, sobre la que ya hemos visto que reposa toda la dialéctica del ejercicio de relectura histórica orozquiano, la voz de la poeta afirma su deseo de trasladar la interpretación funcional del infierno dantesco hacia otros lares. Y al hacerlo, la voz de Olga Orozco, que ha sabido descartar y aprovechar, va a completar críticamente su sujeción.

Para saber cuáles son esos dominios en los que la voz de Olga Orozco ubica novedosamente el infierno de Dante basta con leer el poema: esos territorios son los de “aquel día que se adhirió a la dicha” (v. 6). Suponemos, a partir de esto, que fue el conocimiento del amor dichoso lo que para Dante hizo la especificidad trágica de la especie humana. Trágica no fue otra cosa que la aparición de aquella brecha lingüística que dispuso al animal humano para el reclamo del amor: solamente este, por cierto, es *capaz de amor*, dado que está destinado por su diferencia lingüística a *cuidarse de lo* que no es él. Y porque esta apertura vocálica determinó biológicamente a nuestra especie —la humanidad es aquella *especie animal* que está llamada a decir lo impropio—; el infierno, para la voz de Dante que sopla al oído de Olga Orozco, no puede hallarse sino en el sitio de la agonía amorosa: en el lugar lingüístico en el que la fe vocacionada por el individuo y la fe solicitada por el medio *pueden di-sociarse*.

La ambigüedad que signa el traspaso del *kred* pasional, por la cual nunca es seguro que una de las partes no se sienta desairada, hace temblar al poema. Ese artefacto está tensionado por la diversa suerte que corre el cumplimiento del contrato fiduciario. Si respetado es el pacto, el poema celebra:

Es ese mismo día cortado a la medida de tu cielo [...]
¡Qué confluencia de soles sobre un instante único del mundo!

“Amor, ch’a nullo amato amar perdona” (v. 8-15)

Si pisoteado, el poema lamenta:

Ahora es piedra y sed. [...]
no consigues asir ningún objeto ni aciertas con tu paso en el tapiz.

“Amor, ch’a nullo amato amar perdona” (v. 16-20)

Y es que la buena regulación de la *fides* o el traspaso del *kred* amoroso no depende solamente de la voluntad de los amantes. Para estos, ávidos de “asir” (v. 20) el mandato de Amor, solo cabe preparar el recibimiento. Los amantes despechados por él lo saben demasiado bien, Amor es quien obliga, pues en él recae la potestad y el mando. Porque la voz individual, absuelta, solicita la confianza del Amor para afianzarse, el Amor es quien decide los términos del pacto. Y a veces, si Amor no ha sido agasajado con suficiente fe, el pacto que Amor propone tiene la aspereza de la “piedra” y el regusto amargo de la “sed¹⁵³” (v. 16).

¿Qué puede la voz entonces? Ante el desequilibrio crediticio que contrarió al Amor, la voz profesa su devoción y con un gesto apasionado, da su fe sin contar e intenta reparar la desavenencia. En virtud de su voluntad restauradora, por todas partes busca la voz de Olga Orozco al Amor para transmitirle cuánta es la fe que, como amante, está dispuesta a entregar al pacto:

Giras eternamente en torno de alguien que obstruye la salida.
Es alguien cuyos ojos no sirven para ver sino tan sólo para ser mirados,
un fantasma que viene de muy lejos sin ningún reclamo, sin ninguna respuesta,
obligado a volver por el amor que no perdona:
el inasible huésped de algún cielo o quizás el cautivo de un análogo infierno.

“Amor, ch’a nullo amato amar perdona” (v. 21-25)

¹⁵³ El juicio de Michel de Certau respaldaría el *dictum* poético. En relación al ceremonial místico, el estudioso establece que mientras los constativos —los enunciados epistémicos— se rigen bajo la oposición “verdad” o “error”, en los performativos, modo discursivo de la mística, “le bon ou le mauvais fonctionnement se juge [selon] l’opposition ‘bonheur’ ou ‘échec’”. En efecto, como afirma el poema, la traslación exitosa de Amor al discurso solo responde del crédito otorgado a las pasiones. Michel De Certau. *La fable mystique*. Vol. I, París: Gallimard, p. 237.

Así que la voz de Olga Orozco “gir[a]” tras él, “eternamente” (v. 21) dispuesta hacia su encuentro. En tanto que biológicamente originada y evolucionada para ello, para cantar el credo de Amor, la voz humana de Olga Orozco gira “en torno” (v. 21) de lo impropio desde la eternidad. “Eterna” no es aquí sino esa preparación genética que ha venido especializándose a lo largo de la cronología para ajustarse al pedido de Amor. Véase entonces cómo esta voz, que no quiere en ningún caso desobedecer la potestad de su mandatario, respeta la vocación encomendada por las pasiones performing lo que aquellas le dictan: girar y girar. Dado que ése y no otro es el dictado de las pasiones, la voz gira. Y lo que declara, lo que jura y atestigua la voz cuando dice que gira, no es otra cosa que su fidelidad al mandamiento del Amor. Pues la voz no denota aquí nada, solamente agita su propio giro con el deseo de no defraudarle.

Con ese *modo* de discurrir *lingüísticamente* “en torno de”, la voz registra su propio recorrido de sujeción. En efecto, su continuo girar y atosigar a la Imaginación describe el movimiento de la pasión afectiva hasta ese punto *ex-plosivo* en el que la pasión se presenta y habla en la humana voz. La voz de Olga Orozco performa así el moldeamiento de la sustancia apasionada en el poema: la del Amor que se transforma en voz y poema sujetos tras una ardua negociación. En este sentido, Voz de Amor y voz individual negocian el traspaso del *kered*, pero dado que Amor es difícil de convencer, la voz no puede por menos que experimentar, en tanto dure la negociación, la “obstrucción” del contrato que quiere firmar (v. 21).

La voz de Olga Orozco, como ya viéramos en el poema “El resto era silencio”, se halla aquí ante el cuerpo *actual pero sin formas* de la potencia o Amor. Y si en aquella ocasión decíamos que la potencia de la imaginación destacaba por *ser capaz de* adquirir todas las formas, ahora la voz de Olga Orozco dice de ella que [sus] “ojos no sirven para ver sino tan sólo para ser mirados” (v. 23). Ese tópico de la mística apofática —que otra vez la voz de Olga Orozco reescribe— en este contexto quiere decir lo siguiente: el “alguien” (v. 22) o el fondo transubjetivo que se llama “Amor” no tiene forma, pero las puede todas. Porque Amor es el fondo necesario para que las formas sean, por esa causa [sus] “ojos no sirven para ver”, pues él es la oquedad que permite la visión. Y dado que ocupa el postrer espacio, Amor solo puede “ser mirado” o, si se prefiere, contemplado desde una posición exterior a él. La voz y el poema individuales son ese lugar en el que Amor *se individúa y exterioriza* para su veneración.

“Mirar” es un verbo que proviene del latín *mīrārī*, que literalmente quiere decir ‘asombrarse’, ‘extrañar’, ‘admirar’. La potencia amorosa, fondo sobre el que se proyectan las cosas, es *mirum* y solo puede ser aprehendida por la fe o el afecto. Hasta el sitio transcendental del Amor nada más que la emoción puede llegar, ya que es necesario sobrepasar las máscaras formales de la individuación. Al gesto lingüístico que trata de modular ese espacio podríamos llamarlo, con

Foucault, un “pensamiento del afuera”. A propósito de ese pensamiento, Foucault, en un mínimo ensayo que encomia la obra de Maurice Blanchot al tiempo que desentraña sus claves, afirma que “se mantiene fuera de toda subjetividad para hacer surgir como del exterior sus límites¹⁵⁴”. Los límites de la subjetividad coincidirían por cierto para Foucault con “el espacio en que [dicha subjetividad] se despliega, el vacío que le sirve de lugar, la distancia en que se constituye y en la que se esfuman, desde el momento en que es objeto de la mirada, sus certidumbres inmediatas¹⁵⁵”. Tal lugar, aseveramos nosotros, es el recinto transparente de Amor. Lo que se mira —y por encima de todo ver *se admira*— es la potencia acreditadora del ser amoroso que da fe del mantenimiento de los entes. La voz de Olga Orozco, ente que quiere mantenerse, va a reanudar pues su crédito volcando su fe individual en ese “fantasma” (v. 22) que hace que Amor sea visible cuando se le mira afectivamente.

De la intervención afectiva depende el equilibrio paratáctico del último verso, en donde ese fantasma, traído hasta el poema por “el amor que no perdona” (v. 24), tan pronto emerge como “huésped de algún cielo” o como “cautivo de un análogo infierno” (v. 25). La meditada *nivelación formal* que traduce ese verso del cielo y del infierno, tanto como de la hospitalidad y del cautiverio, todos reanudados en la analogía, nos induce a inferir que la *situación* o la *perspectiva* del fantasma se subordinan al compromiso emotivo que adopte la mirada sujetadora. Así pues, cuando esta mirada, dando crédito a lo que susurran las pasiones, se involucre carnalmente en el acto de alabanza, *convertirá* la morada del fantasma —la suya también— en un espacio celeste. Al contrario, cuando la mirada individual desdeñe pactar su *fides* con Amor, el fantasma que incorpora la potencia de aquel tan solo conocerá prisión. Ya que, desprendido de la libertad formal que concede el “inasible” (v. 25) afecto, el fantasma permanecerá encerrado en su mermada cárcel física. Y qué pequeña se siente esa celda si amor no abre sus puertas. De su actuación, por cierto, pende el éxito del poema, espacio habitable o presidio intolerable *según se mire*.

La importancia de la *decisión ética* que transforma el poema ha sido magistralmente cifrada por la voz en la palabra “huésped”. La ciencia etimológica de Benveniste dice que “huésped”, comúnmente asociado al latín *hospes*, habría evolucionado en realidad desde una raíz más arcaica representada por el indoeuropeo **hosti-pet-s*. Este término, una vez reconstruido su sentido por la arqueología, enlazaría a las formas latinas *hospes* (“huésped”) y *hostis* (“enemigo”). Pues bien, de la palabra *hostis*, que pasó a designar al “enemigo”, Benveniste asegura, con increíble pericia filológica, que en época arcaica transmitía un valor de “reciprocidad” o “contrapartida”. Y asociando el valor

¹⁵⁴ Michel Foucault. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos, 2014, p. 16. (7ª ed.)

¹⁵⁵ *Ídem*, p. 16.

descrito por ese vocablo latino a la noción de *potlach* que Marcel Mauss elaborara en su clásico *Essai sur le don*¹⁵⁶, dice a propósito de *hostis*:

Un *hostis* n'est pas un étranger en général. À la différence du *peregrinus* qui habite hors de limites du territoire, *hostis* est "l'étranger, en tant qu'on lui reconnaît des droits égaux à ceux des citoyens romains". Cette reconnaissance de droits implique un certain rapport de réciprocité, suppose une convention¹⁵⁷.

Solo un dato histórico —una alteración en las instituciones romanas— motivó la sustitución de la antigua forma **hosti-pet-s* por *hospes*, hecho que abocó a que el sentido contenido en aquel término indoeuropeo se perdiera, quedando para el *hostis* latino el único valor de enemigo, mientras la hospitalidad pasaba a ser designada por *hospes*:

Quand la ancienne société [romaine] devient nation, les relations d'homme à homme, de clan à clan [qui soulignait *hostis*] s'abolissent; seule subsiste la distinction de ce qui est intérieur ou extérieur à la *civitas*. Par un changement dont nous ne connaissons pas les conditions précises, le mot *hostis* a pris une acception hostile et désormais ne s'applique qu'à "l'ennemi". En conséquence, la notion d'hospitalité a été exprimée par un terme différent où subsiste néanmoins l'ancien *hostis*, mais composé avec **pot(i)s*: c'est *hospes*¹⁵⁸.

Pero no es tanto la transferencia de una raíz a otra lo que interesa a Benveniste —ni a nosotros— sino el hecho de que al transitar de *hostis* a *hospes*, la noción de hospitalidad vino a ver escamoteado aquel humanísimo sentido de reciprocidad que acarrea el antiguo indoeuropeo de la palabra **hosti-pet-s*. Ese sentido descolgado de la historia del término “huésped”, similar al de la forma latina *munus* que vimos en otro lugar, es lo que la arqueología de Benveniste alcanza a reajustar mediante el remontaje de las alianzas prehistóricas de **hosti-pet-s*.

Si trasladamos las enseñanzas de Benveniste a nuestro poema, entenderemos que la hospitalidad de la medialidad o de Amor, sujeta a la reciprocidad afectiva o al traspaso del *Kred*, se cumple puntualmente en la palabra “huésped”. De la prehistoria etimológica de esa forma, por cierto, nuestra lengua ha guardado fiel memoria ya que, en español, por un maravilloso juego de ambigüedades, huésped es tanto aquel que aloja como la persona alojada, de modo que uno y otro honran el gesto de atención cordial entretenido. Obsérvese pues con qué coherencia la voz de Olga Orozco arma su discurso, puesto que al recurrir al enunciado “huésped”, la piel del poema se sume con la rapidez de un solo tajo en la vertiginosa historia etimológica de la fundamentación: la palabra

¹⁵⁶ Marcel Mauss. *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. París: PUF, 2007. [1ª ed. 1925].

¹⁵⁷ Émile Benveniste. “L'hospitalité”. In *Le vocabulaire des institutions indo-européennes. Op. cit.*, p. 93.

¹⁵⁸ *Ídem*, p. 95.

huésped, en efecto, incorpora una de las vetas en las que el ser humano trató de pensar el adecuado cuidado de su morada o el arreglo ecológico del medio que lo hospeda —mundo, lenguaje, tradición. Y como en el caso de aquel pariente latino que cuando no asumía el debido cuidado recíproco era *enemigo*, y cuando sí lo hacía era *amigo*, el huésped-**hostipet* de Olga Orozco ha de andarse con tino si no quiere terminar “cautivo” (v. 25) de su indolencia, pues abrazar la venida de Amor con una mirada amorosa es lo que a la voz y al poema individuales les compete.

Ella, la voz de Olga Orozco, que sí se duele, sabe acoger a su inquilino. Por eso, de su poemario podemos afirmar que es efectivamente el reverso celestial, dado que sus formalizaciones se cuidan de acoger amorosamente la transparencia del ser. Enmarcado dentro de ese ritual al que obliga la hospitalidad, no es fortuito que la voz de Olga Orozco agasaje a la memoria de Dante y, tratándose de un encomio a su obra fundadora, dé además con la palabra “fantasma” (v. 23). Puesto que es la voz silente de Dante lo que transcribe su escucha de Amor, la voz de Olga Orozco, hospitalaria, acuña forzosamente sus utensilios en las mismas fundiciones que aquel. Así el vocablo “fantasma” que, si nos remitimos al saber de Agamben, es algo así como el ideograma que *encripta* todo el edificio ético del *dolce stil novo*. En el “fantasma” los poetas stilnovistas pensaban el sitio del Amor o de la “auténtica pasión amorosa”:

[No es posible] comprender el ceremonial amoroso que la lírica trovadoresca y los poetas del *dolce stil novo* han dejado en herencia a la poesía occidental moderna, si no se tiene en cuenta el hecho de que éste se presenta desde el origen como un proceso fantasmático. No un cuerpo externo, sino una imagen interior, es decir el fantasma impreso, a través de la mirada, en los espíritus fantásticos, es el origen y el objeto del enamoramiento; y sólo la atenta elaboración y la inmoderada contemplación de este espectáculo fantasmático mental se consideraba que tenían la capacidad de generar una auténtica pasión amorosa¹⁵⁹.

A ojos de Agamben “el ceremonial amoroso” de la lírica trovadoresca escenifica “un proceso fantasmático”. Dicho movimiento se origina en la “mirada”, órgano emotivo facultado para exteriorizar la “imagen interior”. En efecto, la mirada afectiva traslada la imagen desde la interioridad hasta la exterioridad en la que imprime su “fantasma”: éste es la huella visible del alabado fondo pasional¹⁶⁰. Aquello que aman “los espíritus fantásticos” del *dolce stil novo* —y fantástico es aquel que tiene *fe* en la fantasía o imaginación— es por lo tanto una figura extraída de

¹⁵⁹ Giorgio Agamben. *Estancias*. *Op. cit.*, p. 59.

¹⁶⁰ En esa exteriorización del afecto hubo de pensar también Denis de Rougemont cuando, en su clásico *L'amour et l'occident*, dejó dicho que en la lírica del amor cortés “passion et expression ne sont guère séparables”. Rougemont situaba en el empuje pasional que busca su autorrealización — “une sorte d'intensité nue et dénuante”— el nacimiento del lenguaje: “La passion prend sa source dans cet élan de l'esprit qui par ailleurs fait naître le langage”. Denis De Rougemont. *L'amour et l'occident*. París: Plon, 1972, p. 160-191.

lo hondo del corazón. De tal figura, el trovador estaría enamorado porque al contemplarla haría sin defecto la experiencia de su propia pasión.

Esta pasión no es otra que la de su propia venida a la individuación: la del trovador, la de su amor; ambos vienen juntos a sujetarse en el fantasma. Dado que apasionado es el gesto que saca afuera Amor sin rostro, ver después el rostro efectivo de Amor hospedado en ese fantasma no puede sino producir la sensación de una pasión (formalizante). El trovador se deleita con ella. Como no podía ser de otro modo, el trabajo modulador de la pasión tiene, para el poeta, los visos de un cortejo. Cortejadora, como la de Olga Orozco, es aquella voz que “gira” y “gira” tras Amor tratando de doblegar sus reticencias. El fantasma —el poema— resulta de ese cortejo apasionado que dice el convencimiento de Amor. Porque el trovador, que para mostrar Amor ama sin cuento, consigue de aquel el crédito suficiente a su palabra. Y Amor se deja entonces tomar por el talle¹⁶¹.

Hablábamos aquí de edificio ético para el *dolce stil novo* debido a que, como se apreciará ahora, el cortejo fantasmático para el hospedaje de Amor firma un *proceso de producción, de formalización o de fundamentación individual* que en ningún caso habría podido darse en un devenir epocal garantizado o estable, como lo es el de la metafísica idealista. Ciertamente, en un devenir como el del inamovible idealismo, en donde Amor o Dios no conocen individuación —pues la individuación implica degradación, y Dios no podía perder porciones de ser—, la adaptación ética es imposible. *Ergo*, si Amor o Dios tienen potestad en la poesía stilnovista para individuarse en cada individuo, concluiremos que el idealismo, ya bajo la letra de Dante, estaría *silenciosa y potencialmente* contradicho. Pues allí donde cualquiera puede fundamentar su pasión como plazca, es obligado que Amor o Dios tengan más de un rostro, pudiéndolos todos. Sin que a nadie le quepa apropiarse la idea de Dios, pues Amor o Dios son tantos amores y dioses como existan individuantes cortejos amorosos.

Pero, ¿es esto acaso lo que la tradición lógica nos ha legado de la voz de Dante? No, no hasta este momento originante en el que irrumpe el habla del poema. Entonces, como en tantas otras ocasiones, la voz de Olga Orozco reanuda con el crédito que le otorgan las pasiones la voz silenciada de Dante y la destina a un día nuevo: cantar la alborada de la cimentación, ensayar el libre sostenimiento del animal humano en sí mismo. Y para atar con resistente vigor su reanudación aquella elige precisamente el lugar crítico en el que otro nudo se rompió, pues se dirige al sitio en que la *Divina comedia*, Dante y el stilnovismo roturaban un surco nuevo en la tradición del ser. Esa

¹⁶¹ La traslación de Amor a la forma no solo atareaba a los trovadores; bajo ese tópico también se consituyen los discursos de la mística femenina medieval. No es sorprendente, ya que como ilustran Victoria Cirlot y Blanca Garí en tal época ambos discursos se contaminan. Para Margarita de Oingt, cartuja cuya obra está fechada a finales del siglo XIII, la traslación de Amor es una exigencia interior. No en vano, le declara a su confesor que si ella —Margarita se desdobra en una tercera persona cuando refiere su experiencia visionaria— no hubiera escrito lo que Dios había escrito en su corazón, “habría muerto o se habría vuelto loca”. Margarita de Oingt toma de la lírica de los trovadores, con quienes por cierto compartía la lengua franco-provenzal, algunas imágenes; entre otras, la idea de que el corazón es el centro de la interioridad. Ver Victoria Cirlot. “Escritura del corazón”. In *La mirada interior. Op. cit.*, p. 308-315.

marca, que nombra la potencia acomodadora del ser, se pronuncia así: “Amor, ch’a nullo amato amar perdona”. El poema de Olga Orozco *localiza* la etapa crítica que ubica la modernidad de la lírica amorosa trovadoresca: la vinculación de las pasiones con la *poiesis*.

A este lugar tradicional se refiere también Agamben cuando suscribe que “la herencia que la lírica amorosa del siglo XIII ha transmitido a la cultura europea no es por consiguiente tanto cierta concepción del amor como el nexo Eros-lenguaje poético¹⁶²”. Para el filósofo, ese nexo entre Amor y lenguaje podría proporcionar el paradigma capaz de explicar el *trobar clus* de los trovadores que, aunque de manera oscura, formularía, siempre bajo la interpretación de Agamben, “la unión sin fin del deseo y de su objeto¹⁶³”. En *El lenguaje y la muerte*, el filósofo relaciona la *razó* de los trovadores con la tradición retórica de los *topiká* griegos, descrita como técnica de los acontecimientos de palabra originarios. Según esta tradición, la lógica que asegura la verdad y la corrección del discurso pronunciado es “la *ars inveniendi*, que pasa por la experiencia del advenimiento del discurso y asegura la posibilidad de ‘encontrar’ (*trovare*) la palabra, de entrar en su lugar¹⁶⁴”. Tal y como entiende Agamben, los poetas provenzales sacaron el sintagma *razó de trovar* de su reinterpretación de esta *topiká* antigua, así como su nombre (*trovador* y *trobairitz*). Sin embargo, lo que éstos experimentan como *trobar* se remonta ya más allá de la *inventio* porque “quieren más bien tener la experiencia del *tópos* de todos los *tópoi*, es decir, del tener-lugar mismo del lenguaje como argumento originario¹⁶⁵”. *Amors* es el nombre que, siempre con Agamben, los trovadores darían a la experiencia del advenimiento de la palabra poética y “amor es, por lo tanto, para ellos, la *razó de trobar* por excelencia”. Tentativa que significa, para el intelectual italiano, “*vivir el tópos mismo, el acontecimiento de lenguaje como fundamental experiencia amorosa y poética*¹⁶⁶”.

Qué perspicacia pues demuestra la voz de Olga Orozco, capaz de des-cifrar en un verso toda la tradición ontogenética. En efecto, si la palabra “cifra” imagina, como pensamos nosotros, la concentración de todo el devenir potencial del ser en un punto monádico¹⁶⁷, “Amor, ch’a nullo amato amar perdona” cifraría en la escala de su nombre todo ese recorrido que va desde el amor dantesco —prehistoria— hasta su actualización en la voz de Olga Orozco —historia. Y es que cualquier individuo es referencia cifrada de todas las posibilidades del ser: estas emergen con él. Y en verdad, decimos, una *cifra poética* es la imagen cabal del ser silencioso de la medialidad, la

¹⁶² Giorgio Agamben. *Estancias*. *Op. cit.*, p. 223.

¹⁶³ *Ídem*, p. 223.

¹⁶⁴ Giorgio Agamben. *El lenguaje y la muerte*. *Op. cit.*, p. 108

¹⁶⁵ *Ídem*, p. 111.

¹⁶⁶ Giorgio Agamben. *El lenguaje y la muerte*. *Op. cit.*, p. 113. Subrayado por el autor.

¹⁶⁷ La palabra “cifra” ha llegado a nosotros a través del vocablo árabe “*sifr*”, que significa vacío o exento de cantidad y comparte un vínculo etimológico con *zero*. Merced a esa relación, para el poeta Eduardo Chirinos la palabra *cifra*, en la que encarnan los valores matemáticos de aquel numeral, contiene “todos los números y ninguno” y es “círculo cerrado y perfecto cuyos bordes encierran un silencioso e insondable abismo”. Eduardo Chirinos. *Las moradas del silencio*. México: FCE, 1998, p. 76.

actualidad de su aspecto coagulado: el poema cifra y descifra a la vez la deambulaci3n de la ontog3nesis.

Nada parece m3s l3gico que ir hasta esos puntos en los que, seg3n la etimolog3a del griego *kerisis*, la continuidad del devenir se rompe, ya que solamente puede haber verdadera reanudaci3n all3 donde preexist3a una ruptura. Y en tanto que tal cosa rota la t3cnica de la reanudaci3n expone su objeto; como algo que, si bien ha sido reparado, conserva en s3 las huellas significantes de un desgarramiento. La reanudaci3n de la obra de Dante, al explorar las posibilidades descartadas de aquella operaci3n y alumbrarlas al tiempo hist3rico, des-encanta otra pieza m3s de las ca3das en el olvido m3tico de la medialidad. El nombre-Dante, lo mismo que les ocurr3a a los nombres-Pen3lope y Ariadna, estaba hundido en el fondo de la tradici3n donde permanec3a inmovilizado por el r3gimen sacrificial del signo y de la hilemorfosis, r3gimen que asignaba a estos nombres una simbolog3a fija y atemporal.

Por su parte, la voz de Olga Orozco, reanudando el *kered* de Dante lo saca de aquel espacio inconsciente de la medialidad —la ausencia donde moran Amor y olvido— para traerlo de nuevo hacia el presente, para actualizarlo en ese fantasma llamado “Amor, ch’a nullo amato amar perdona”. Y su gesto, que es amoroso y subjetivo, hace que el *nombre-Dante*, desacralizado por el ritual po3tico, deje de estar idealmente encantado: desprendi3ndose de aquellas galas inmortales que le hab3an colgado encima, el producto-Dante vuelve a incorporar una operaci3n hist3rica; no cualquier operaci3n, sino aquella que hace propiamente historicidad, la misma en la que los autores del *dolce stil novo* encontraban su *raz3 de trovar*: modelar Amor, arreglar el rostro descuidado de la amada cronotop3a.

Con el des-encanto de una ficha m3s, la voz de Olga Orozco va pues, seg3n se entender3, recomponiendo, de reanudaci3n en reanudaci3n, los nudos de amor que la episteme sacrificial hab3a cortado. Dante, Pen3lope, Ariadna; la Biblia, el escriba y el catecismo; cada una de esas individuaciones, que en su origen parec3an apuntar hacia el significado ideal de un ser separado, anunciar3an fantasm3ticamente, ahora que han sido profanadas, la nueva siguiente: “Amor eres t3, voz corporal que lo incorporas”. As3 pues, si esta voz, la del individuo que la metaf3sica alejaba del ser (a patadas y a palos), viniese a mirarse con aut3ntica fidelidad, descubrir3a en s3 misma la *manera terrestre* que tiene el cielo de Amor. Eso dicen juntas y al un3sono, las voces de Dante y Olga Orozco.

C. La manera del cielo

Poetry is not a personal matter.

Wallace Stevens. *Sur plusieurs beaux sujets*.

Cada intérprete encontrará en cada vocablo su propio alcance, no por ambiguo, sino por encerrar una infinita posibilidad.

Olga Orozco. “Alrededor de la creación poética”.

Tras lo expuesto, se entenderá sin dificultades que la técnica de la reanudación es una manera de dar forma a todo aquello que no lo tiene: Amor, Inconsciente o Imaginación; informidades celestes que, por trascendentales, carecen de rostro. La reanudación, pues, es un modo o manera de curarse de la medialidad hospitalaria, curándose al tiempo de uno mismo. Puesto que el ser humano, para entretenerse, debe cumplir con su vocación biológica de entretenimiento o amor hacia lo otro, la reanudación del medio estropeado no puede ser sino la manera más propia en que esta exigencia llega a cumplirse. Según este proceder, con la reanudación el animal humano no solamente distinguiría su manera de ser más auténtica; asimismo, en razón de la ambivalencia de su gesto afectivo, encontraría proyectada en su entidad individual la manera más auténtica del medio. De tal suerte que podemos decir nosotros sin ambages que *la manera discursiva* de la reanudación individual visualiza *la manera corpórea* del cielo total.

Qué queremos decir cuando nos referimos a la reanudación como a una “manera” es algo que pretendemos aclarar enseguida con la colaboración de una obra teórica que se ha dilatado con inigualable destreza en precisar esa noción. Tanto en *L’art et la manière* como en *La manière folle*, Gérard Dessons argumenta que la manera, sustantivo que coincide con el *modus* latino, representa un proceso de subjetivación¹⁶⁸. Gesto “par lequel une œuvre confond son statut d’objet avec celui de sujet”, a la luz de dicho proceso Dessons nos invita a redefinir nuestras concepciones de la creación, pues desde la pintura hasta la escritura, la acción que codifica la palabra “manera”, por mucho que su etimología presagie una simple manipulación, es mucho más que eso: manera refiere la formalización de un “punto de vista”, de una “perspectiva” o de una “significación” individual de la medialidad. Algo que Dessons resume simplemente con el concepto de “appropriation¹⁶⁹”.

La reanudación describiría el proceso individual de apropiación con el que la voz de Olga Orozco trata de acomodarse a lo largo de su obra la apertura in-cómoda del medio. Abundando en ese sentido, en las reanudaciones que practica *En el revés del cielo* el sustantivo “manera” tiene una

¹⁶⁸ Gérard Dessons. *L’art et la manière*. París: Honoré Champion, 2004; *La manière folle: essai sur la manie littéraire et artistique*. París: Manucius, 2010.

¹⁶⁹ Gérard Dessons. *L’art et la manière*. *Op. cit.*, p. 145.

plaza de honor. Sin enumerar los lugares en los que aparece bajo alguna máscara sinónima, esta palabra —que vincula estrechamente la poesía de Olga Orozco a la *psyché* barroca— se repite en varias ocasiones. En el poema “Catecismo animal”, apenas comentado antes, la “manera” (v. 11) se concibe como el único recurso con el que cuenta la comunidad humana para su orientación tras el ocaso de la metafísica:

No tenemos ni marca de predestinación ni vestigios de las primeras luces;
ni siquiera sabemos qué soplo nos expulsa y nos aspira.
Apenas si el sabor de la sed, si la manera de traspasar la niebla,
si esta vertiginosa sustancia en busca de salida,
hablan de alguna parte donde las mutiladas visiones se completan,
donde se cumple Dios.

“Catecismo animal” (v. 9-14)

Porque la especie humana no está destinada a ningún fin (v. 9), sino que todo fin y todo destino son para ella, que nada sabe (v. 10), la adecuación de un sentido o saber in-finitos, la especie humana posee como potencia más propia la orientación. La facultad de orientarse distintamente le viene dada al animal humano por el amor —“el sabor de la sed” (v. 11)—; di-ferencia que en él lo destina a querer relacionarse amistosamente con lo otro. En el mimo de tal diferencia amorosa radica la vocación del ser humano, de suerte que vocacionales son en aquel solamente *lenguaje y amor*.

En cuanto a la manera, por su parte, no es nada más que la organización, a su paso por la voz, del amor —de la pasión— en el lenguaje. En tanto que la especificidad del ser humano es su capacidad de amor y de lenguaje, pero que amor y lenguaje no están en él garantizados, la manera del animal hablante es el modo en que este los garantiza. Y la manera propia de garantizar lenguaje y pasiones que tiene aquí la voz de Olga Orozco es la reanudación. Así pues, para que “las mutiladas visiones” del amor “se complet[e]n” y “se cumpl[a]” el rostro de “Dios” (v. 12-13), la voz de Olga Orozco reanuda a su manera la potencia de la que vocacionalmente dispone: el lenguaje que le ha sido *genéticamente* encomendado. De esa, su manera de reanudar lenguaje y amor en la voz, da testimonio formal el nombre Olga Orozco: ese nombre sujeta una(s) manera(s) propia(s) de fundamentación.

A este respecto, Dessons se asegura de distinguir la asimilación del lenguaje por el ser humano del gesto con el que uno se apropiaría un instrumento. Haciéndose eco de las apreciaciones lingüísticas de Benveniste, el francés apostilla que el lenguaje mantiene con el ser humano una relación constitutiva, de modo que a este nunca puede conocerse fuera del lenguaje, sino que “c’est dans et par le langage [que] se constitue comme *sujet*”. Por tal motivo, insiste Dessons, “le

langage ne peut y fonctionner comme un matériau, parce qu'on ne peut pas être à la fois dans le langage et hors du langage, se constituer en sujet extérieurement à ce qui vous constitue en tant que tel¹⁷⁰”.

A partir de su reflexión sobre la reciprocidad que encarna el lenguaje, el crítico ataca una “concepción instrumentalista del arte” que para él presentaría al menos dos errores: el primero, que esta visión puramente utilitaria de la creación “objetiva” el material artístico, presuponiéndolo como un *a priori*; el segundo, que instantáneamente aplica una “concepción psicológica del sujeto” haciéndole preexistir al trabajo con ese material. Contra esta percepción del arte, Dessons defiende una aproximación del arte “manieralista” en donde ese concepto sirve para indicar el proceso de subjetivación que se completa *en y por* el tratamiento individual del lenguaje. Es esa manera particular de manejar el lenguaje lo que produce la venida de un sujeto, razón por la cual Dessons prefiere la denominación de “sujeto de la enunciación” por encima de aquellas como “locutor” o “sujeto enunciator¹⁷¹”.

En adelante, tomando asiento en la tipificación de Dessons, vamos a interrogar en un primer momento la manera discursiva de Olga Orozco. A partir de una consideración *situada* del acto enunciativo, nos gustaría problematizar la figura del sujeto poético y, más precisamente, pensar su condición inmanente. Después, y una vez despejada nuestra primera hipótesis, plantearemos una reflexión sobre las capacidades narrativas del discurso poético. Pues si nuestra intuición inicial fuera acertada, cada cuerpo, siendo inmanente, libraría una manera o perspectiva de la medialidad transcendente. ¿En qué medida podría la suma de los fragmentos corporales ofrecer una narración del todo?, ¿acaso podría el poema, lugar de reunión de lo disociado, equipararse a un relato de la información ontogenética del mundo, del lenguaje y de la tradición? En lo que sigue trataremos de responder a esos cuestionamientos.

1. Ser canto

De “manieralismo” o de la manera individuante que tiene la voz humana de sujetarse a sí misma en el lenguaje habla un poema de *En el revés del cielo* nombrado “Al pájaro se lo interroga por su canto¹⁷²” (29 heterométricos). Ese texto es propicio para comprender el valor que encierran el sustantivo “manera” y sus sinónimos en la obra de Olga Orozco, algo que por lo demás delata sin pudor su propio título. En efecto, el *epigrama* establece con rotundidad que la propiedad de un “pájaro” se averigua mediante su “canto”, de modo que, podríamos decir, solo en la actualización

¹⁷⁰ *Ídem*, p. 158-159.

¹⁷¹ *Ídem*, p. 164-169. Subrayado por el autor.

¹⁷² Olga Orozco. “Al pájaro se lo interroga por su canto”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 354-355.

de esa potencia que es la suya —la de cantar— la especie “pájaro” se realiza completamente. El canto no es pues aquí únicamente un modo de discriminar unos pájaros de otros según un criterio individuante —aquí el ruiseñor, allí el alto azor—, sino, esencialmente, la facultad que dirige en su uso lo que es un pájaro de lo que no lo es. Puesto que pájaro, al menos en la perspectiva de este título, es aquel animal llamado a cantar, no será pájaro aquel animal que no se sienta impelido al canto. En el *modo* del canto, el pájaro se distingue como *individuo* al tiempo que cumple con su vocación como *especie*.

Este razonamiento vale también para la vocalización humana desde el momento en que admitimos que la capacidad más propia de nuestra especie —emitir sonidos articulados— puede ser equiparada a la del pájaro. Entonces, una vez dada por justa esta aproximación, podemos consentir que en la voz, como en el canto el pájaro, la especie humana realiza su ser enteramente. Y de la misma forma que nadie se atrevería a discutir que el canto es una capacidad sustantiva o corporal del ser del pájaro, nadie podrá negar que en la especie humana la voz, siendo un apéndice más del conjunto físico, es igualmente sustancial; por lo tanto, si de verdad quieren hacer la experiencia absoluta de su ser, sin relegar nada, humanos y pájaros han de cantar. Así es como ambos se diferencian individualmente, afirmando la *especie de su vocación*.

a) *Un cantar de maneras*

Pero al parecer no lo entendía así la voz del poeta americano Wallace Stevens, voz apagada que el poema de Olga Orozco vuelve a poner *en marcha*. Tal y como confiesa Víctor Gustavo Zonana, “Al pájaro se lo interroga por su canto” intentaría una “corrección” del poema “The Snow Man”, publicado por Stevens en el compendio *Harmonium* de 1923¹⁷³. Lo que la voz de Olga Orozco pretende “corregir” de su modelo a juicio de Zonana es “la poética de la vacuidad de Wallace Stevens” —una poética sin pájaro y sin canto— y, a través de la referencia a un pasaje de “The Snow Man”, concretamente la “impugnación” de una de sus claves: “la poética de la transparencia y la inmanencia”. Esta poética conduciría a la voz lírica hacia su despojamiento:

En este poema, perteneciente a su primer libro, *Harmonium* (1923), Stevens propone un proceso de despojamiento que problematiza las relaciones entre lo exterior y lo interior, el observador y lo observado. Su respuesta consiste en la recuperación de una mirada que se despoje del yo, de su historia, de su imaginación para ver la realidad tal como se presenta¹⁷⁴.

¹⁷³ Víctor Gustavo Zonana. “La intertextualidad como corrección del hipotexto. Olga Orozco lectora de Wallace Stevens”. In *Médanos fugitivos. Poética y archivo en Olga Orozco*. *Op. cit.*, p. 191-217.

¹⁷⁴ *Ídem*, p. 204-205.

De acuerdo con el análisis de Zonana, la “impugnación” que lleva a cabo la voz de Olga Orozco se basaría en un “mecanismo antitético” que “reconstruye la tesis presupuesta del hipotexto y despliega la tesis propia”. Cuando esto sucede, nos dice Zonana, “el pasaje citado aparece como síntesis temática y figurativa de todo el hipotexto, que permanece, sin embargo, presupuesto¹⁷⁵”. A la síntesis temática del poema de Stevens remitirían los versos iniciales del poema de Orozco que reproducimos:

Hay en algunos ojos esas borras de añil que dejan los crepúsculos al evaporarse
-un ala que perdura, una sombra de ausencia-.
Son ojos hechos para distinguir hasta el último rastro de la melancolía,
para ver en la lluvia el inventario de los bienes perdidos,
así como hace falta un invierno interior
“para observar la escarcha y los enebros erizados del hielo”
dijo Wallace Stevens congelando el oído y la pupila,
convertido tal vez en el hombre de nieve que contempla la nada con la nada
y que oye sólo el viento,
sin ningún evangelio que no sea ese sonido único del viento
(aunque tal vez hablara de la más extrema desnudez;
no de la transparencia).

“Al pájaro se lo interroga por su canto” (v. 1-12)

Si el extracto se compara con el poema original de Stevens, se advertirá sin dificultades la asombrosa miniaturización del “hipotexto” que produce la voz Olga Orozco¹⁷⁶. Según Zonana, esta síntesis se define por su “transtextualidad” ya que es capaz de coagular, además de la interpretación que pudiera traslucir directamente de la voz de Stevens —la cual está en sí misma complicada en diferentes versiones—, también aquellas interpretaciones que circularon en el momento de su recepción en Argentina.

En cuanto a las primeras, Zonana presume que el texto de Olga Orozco restituye dos versiones enredadas en el horizonte inmediato de la voz de Wallace Stevens. Una de esas versiones “recupera los parámetros interpretativos del propio Stevens”, para quien, siempre según la provechosa argumentación de Zonana, “el poema manifiesta la necesidad de identificarse plenamente con la realidad para comprenderla y gozarla¹⁷⁷”. Desde esta perspectiva, concluye Zonana, “el

¹⁷⁵ *Ídem*, p. 204-205.

¹⁷⁶ Zonana ofrece copia tanto de la versión original de Stevens como de una traducción posterior del poeta Alberto Girri. *Ídem*, p. 206.

¹⁷⁷ *Ídem*, p. 206.

despojamiento es dichoso e implica una ganancia, el arribo a un estado del yo que hace posible una contemplación [extática]”.

Pero la “síntesis” vocálica de Olga Orozco habría recuperado por añadidura otras lecturas stevensianas más amplias que “se posicionan en el horizonte de la tradición de la literatura en lengua inglesa¹⁷⁸”. Y es que, como explica el crítico, el poema “The Snow Man” asimismo “recoge y corrige otros textos” para desde esa posición invertir un tópico de la poesía romántica: “las relaciones entre la interioridad del sujeto y el paisaje”. “Ahora, dice Zonana, este sujeto debe transformarse en el ‘hombre de nieve’, debe volverse invernal [y] callarse para percibir el paisaje en su desnudo aparecer¹⁷⁹”. Todo lo cual hace que “The Snow Man” presuponga una poética de la transparencia, “porque ningún filtro mental debe dirigir o focalizar la mirada; solo apegarse al percibir más elemental, que no es ya la actividad de un sujeto (puesto que no queda nada del que escucha en la nieve)¹⁸⁰”.

Además de incluir en su comentario todas las vetas exploradas por la voz de Stevens, para Zonana el poema de Olga Orozco se haría eco de “la circulación [de *Harmonium*] y de sus posibles interpretaciones en el sistema literario argentino¹⁸¹”. Al parecer fue el poeta Alberto Girri, amigo personal de Olga Orozco, quien se ocupó de verter la obra de Stevens al español. Su traducción se encuentra en un volumen publicado por la editorial Corregidor en 1980 bajo el título *Poemas*. En sus glosas al poemario de Steven, Girri señala que la colección *Harmonium* “abunda en ascéticos textos sobre la vacuidad, y que la nada del final es semejante a la [citando a Girri] ‘de la abstracción matemática, más desalentadora aún que la que persiguieron otros grandes poetas, más vacía que la oscuridad y la privación de Eliot¹⁸²’”.

Hasta aquí nada que reprochar al comentario de Zonana. Véase, por cierto, cómo de su análisis se desprende la actualidad de un gesto que nosotros venimos rastreando: el que deshoja y reanuda las múltiples variaciones del “Hombre de nieve” stevensiano a lo largo de la historicidad. Pero no solo la voz de Olga Orozco practica este tipo de gestos; si damos pábulo a las tesis de Zonana, también el propio Stevens, al convocar a sus pasados románticos, estaba ya codificando las ruinas del *tiempo sido* en su poema. Esto —el que la sobresaturación discursiva del poema in-forme la naturaleza deviniente del medio— no va a concordar con algunos presupuestos metafísicos avanzados por Zonana.

¹⁷⁸ *Ídem*, p. 206-207.

¹⁷⁹ *Ídem*, p. 206-207.

¹⁸⁰ *Ídem*, p. 206-207.

¹⁸¹ *Ídem*, p. 208.

¹⁸² Citado en *Ídem*, p. 208.

El poema de Olga Orozco, pues, se enfrentaría a la voz de Stevens y, paralelamente, a sus posibles interpretaciones críticas. El motivo de tal oposición es algo que Zonana aclara enseguida al afirmar que “Al pájaro se lo interroga por su canto” se erige “como una defensa del yo, de sus filtros en la percepción de lo real, de su *dimensión intrínsecamente trascendente*¹⁸³”. Sin entrar todavía a discutir esta aseveración, tomaremos por buenas las palabras del crítico y diremos que el “diálogo transtextual” de la voz orozquiana se organiza en dos fases. La primera, ya citada (v. 1-12), constaría de “una introducción y de la recuperación de la voz de Wallace Stevens; recuperación que se realiza mediante la cita y la paráfrasis¹⁸⁴”. La segunda fase, que inmediatamente reproducimos, corresponde en la lectura de Zonana a “la refutación” del “hipotexto” stevensiano, refutación “semánticamente marcad[a] por la presencia del conector ‘pero’ que indica el giro argumentativo del discurso¹⁸⁵”:

Pero yo sé que cada tiniebla se indaga solamente con la noche que llevo,
que la piedra se entreabre ante la piedra
de la misma manera que se tantea el corazón con el abismo.

“Al pájaro se lo interroga por su canto” (v. 13-15)

Asistiríamos aquí a un giro en dirección contraria al poema “The Snow Man” porque tras la conjunción adversativa “el yo ocupa el primer plano”, aquel mismo yo que la voz de Stevens abocaba a “su desaparición absoluta¹⁸⁶”. Y en verdad, no le faltaría razón a Zonana cuando sostiene que ese “yo” es una impugnación de la poética de Stevens. Mas, por otro lado, no está tan claro que ese “yo” tenga, como sostiene Zonana, una “dimensión intrínsecamente trascendente”. Como despejar esa duda tiene las mayores consecuencias para comprender el “manierismo” del poema, tanto como para desarticular el comentario del crítico, vayamos al texto:

¿Hay alguna otra forma de asomarse hasta el fondo del subsuelo,
el fondo de otra herida, el fondo de otro infierno?
No hay ninguna otra lámpara para reconocer lo próximo, lo ajeno, lo distante.
Lo atestigua la esquiva intención de la rata chillando entre los vidrios,
resbalando en la rampa de una impensable luz;
lo proclama la estrella con su remoto código adherido a un temblor,
tal vez a una agonía que ya fue;
lo confirma ese yo que camina contigo y es memoria dondequiera que olvides,
y ese otro, inabarcable, centelleante,
que le sale al encuentro bajo el agua de las transformaciones,

¹⁸³ *Ídem*, p. 208. El subrayado es nuestro.

¹⁸⁴ *Ídem*, p. 209.

¹⁸⁵ *Ídem*, p. 210.

¹⁸⁶ *Ídem*, p. 210.

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.

“Al pájaro se lo interroga por su canto” (v. 16-29)

El final del poema presenta una estructura paralelística que pretende dar respuesta a la pregunta retórica de la voz (v. 16): “¿Hay alguna otra forma de asomarse hasta el fondo [que no sea el “yo” aniquilado por la voz de Wallace Stevens]?” (v. 16). El “fondo” es aquí lo que permanece, lo que funda y *trasciende* toda individuación. Y para conocerlo, la voz opina que es imprescindible que exista un “yo”. La pregunta por el fondo remite retóricamente a esa convicción, situada en la sentencia performativa del verso 13: allí la voz dice saber que “cada tiniebla se indaga solamente con la noche que [el yo] llev[a]” (v. 13). La progresión paralelística trata pues de aportar argumentos que den fe pasional de ese acto —“yo sé”—que la voz performa.

Volviendo a ese lugar, el lector observará sin embargo que la voz no declara en ningún caso que “la tiniebla” —el fondo del ser— se explore con la conciencia o el “yo”, sino precisamente con aquella parte del ser humano individual que no es el “yo”: su “noche” (v. 13). Esta noche, noche del inconsciente individual, por un trueque oximorónico se transforma en una “lámpara” hiperpoderosa porque, dada su absoluta apertura afectiva, tanto puede devenir “lo próximo” como “lo ajeno” y “lo distante” (v. 18). Y al igual que en el “yo” *lo que trasciende* no es el yo mismo sino su “noche” —aquello que no es él—, así también, *según el mismo desarrollo analógico*, en el individuo “rata” lo que trasciende no es él mismo, sino su “intención esquiva” —y por lo tanto su pre-individualidad irreflexiva— (v. 19-20); como tampoco en el individuo “estrella” lo que trasciende es ella misma, sino “su remoto código adherido a un temblor” —y por lo tanto su pre-individualidad afectiva— (v. 21-22). Estos *exempla* han de tenerse en cuenta a la hora de establecer la trascendencia del “yo”.

Porque he aquí que después de “atestiguar” y “proclamar” llegamos al último argumento pasional que “confirma” (v. 23) y acredita lo que la voz ya sabía: ese argumento, siguiendo la misma construcción alternante —consciente/inconsciente— que los anteriores, estipula que no es el “yo” individual lo trascendente, sino ese “otro” que “le sale al encuentro” (v. 23-25). No obstante, al igual que la “intención esquiva” necesitaba del cuerpo de la “rata” para visibilizarse; y del mismo modo que “el remoto código” anhelaba el cuerpo de la estrella para presentarse; así también lo “otro” “sale al encuentro” del “yo” individual para poder actualizarse: la alteridad pasional busca y desea al “yo”. La voz, lugar del traspaso, performa precisamente ese “encuentro” amoroso entre “lo otro” y el “yo”.

Según esto, el “yo” no es más que aquella individuación de lo “otro” —el nombre y la figura de Olga Orozco pongamos por caso— que “camina” (v. 23) con la voz. “Caminar” aquí quiere decir “se hace visible”, “se in-corpora vocálicamente”. La voz humana, por su parte, como demuestra la configuración dialéctica del poema, está situada en el horcajo o brecha que separa al individuo —“yo”— del trascendental —“otro”. Porque el verdadero trascendental, con el que convive toda voz humana, es lo “otro” o la nulidad de la medialidad, como tal transubjetiva e inconsciente. Este trascendental, “inabarcable” o “centelleante”, no es “persona, ni color, ni perfume, ni huella de este mundo” (v. 26), pues no pertenece en puridad a la parte visible del medio, del lenguaje ni de la tradición. De modo que, podemos conjeturar, tampoco coincide con el “yo” de Olga Orozco, ya que como trascendencia afectiva ciertamente puede ser todos los yoes. El “yo” de Olga Orozco, por su parte, no tiene nada de trascendente y como todos los demás terminará, fundida afectivamente en el olvido, este sí trascendente, de la medialidad (hasta que alguna voz penetre como ella en la brecha para rescatarla)¹⁸⁷.

“Al pájaro se lo interroga por su canto” indica justamente la manera en que este trascendental es apropiado por la voz humana. Esta apropiación, como decíamos, no solamente distingue a unas voces de otras —Olga Orozco, Wallace Stevens—; a la vez, distinguiéndose individualmente, la voz humana que se apropia el trascendental distingue también la especie de su vocación. Porque la manera de ser de la especie humana es la apropiación lingüística del trascendental o de lo “otro”. Tan naturalmente como asume el canto el pájaro, habría de asumir pues el ser humano este destino al que le destina su ser: la modulación vocálica de la muerte que lo trasciende¹⁸⁸.

b) *Manos a las ruinas*

La manera en que la voz de Olga Orozco respeta su exigencia vocacional es la reanudación. Al modo de las reanudaciones es como esta voz, efectivamente, sujeta la relación de su “yo” con ese “otro” trascendental. Por eso, esta voz, que moja su hilo vocálico en aguas sin forma, puede decir que ambos —“yo” y “otr[edad]”— “están tejidos con la sustancia misma del silencio” (v. 29).

¹⁸⁷ Desplazarse hasta otros lugares de la producción orozquiiana puede ayudar a dilucidar esta cuestión. En “La corona final” y en “Relato en un vitral” —ambos incluidos en *Con esta boca, en este mundo*— la voz poética califica al “yo” de “impío” (v. 19) y de “sombra impía” (v. 9) respectivamente, concibiéndose como el resultado de la individuación del fondo. El adjetivo “impío” quiere decir “contrario a la religión”, “falto de piedad”; en ese sentido, el yo es impío y carece de empatía porque emerge como aquel sustrato individual que se desgaja del *continuum* pático, obstaculizando la unión con el “resto” trascendente. Donde existe un “yo”, no existe *pietas* ni *religio*, pues “yo” es aquello que deja de estar religado a algo afectivamente para sujetarse en sí. E inversamente, solo cuando el “yo” desaparece amorosamente en lo otro existe tal posibilidad. Ver Olga Orozco. *Poesía completa. Op. cit.*, p. 392-393; 401-402.

¹⁸⁸ Imagínese entonces el lector cuántos esfuerzos habrá debido de consagrar la razón gubernamental para que ese gesto natural —que para el pájaro es una evidencia— sea percibido en la especie humana como un asunto exterior a su ser, un “arte” o “afición estética”.

Silencio, muerte y desaparición preindividuales son la facultad informante del afecto. Y la *manera* o aspecto individual que tienen silencio, muerte y desaparición preindividuales no es otra que la *manera* o aspecto que incorpora la voz de Olga Orozco a su poema. En él, la medialidad inconsciente *se presenta* físicamente.

La conflictiva noción de “huésped” que intentamos aclarar en otro sitio se repite en los versos finales para formalizar el doble sentido de la acogida: lo “otro” que acoge al yo —la medialidad— se hospeda en el “yo” que lo exterioriza —el individuo— (v. 27-29). Y recíprocamente, agradeciendo la fe depositada en él, lo “otro” abre sus brazos e “incluye” en su seno al individuo. Porque el trato dispendiado ha sido fidedigno, la medialidad agradece su bienvenida al individuo agradecido. El “yo” es, pues, nada más y nada menos que el cuerpo que incorpora la medialidad y la “revierte”, desde su olvido mítico, al tiempo presente y a la historia. *En y por* el cuerpo ese trascendental celeste vuelve a mostrarse hospitalario. Para ello, basta que el cuerpo cante por el hueco de su herida amorosa toda la noche pasional que lo traspasa, formalizándola.

A esta conclusión, por lo demás, también llega el profesor Zonana¹⁸⁹. Pero como sucede a menudo, el diablo se esconde en los detalles. Porque para este crítico lo que “se presenta” en el poema no es la otredad trascendente, sino el trascendentalismo del yo. La diferencia es de calado: mientras que la otredad trascendente dice que el medio no se clausura en ningún individuo, el trascendentalismo del yo afirma que el individuo es más que su propia “manieralidad”. Esto quizás explique que Zonana no deje de aludir a todo un aparataje metafísico, escamoteando el “manieralismo” del poema y subsumiéndolo a la conciencia superior y sin maneras del “poeta fuerte”. Para Zonana, la autora representa ese *arquetipo*:

La intertextualidad es un rasgo distintivo del discurso literario. La originalidad de Olga Orozco en el dominio de este rasgo está en la manera singular en que el diálogo con la tradición literaria y cultural se resuelve en su universo literario. Su diálogo con la tradición no es nunca reverencial. Se asume desde la impronta de la poeta fuerte que juega y corrige la tradición, y mediante estas operaciones, la reconfigura ocupando un lugar destacado en ella¹⁹⁰.

Tal psicologización de la voz poética detrás de un nombre y una conciencia anteriores e invariables —la de “la poeta fuerte” llamada Olga Orozco— solo puede venir justificada, en efecto, por una

¹⁸⁹ “Si en Stevens, la disolución del sujeto en la totalidad del paisaje implicaba, de alguna manera, una forma de unión por desaparición, en el de Olga Orozco, por el contrario, el sujeto no solo no se disuelve, sino que, al mismo tiempo, manifiesta una presencia de lo trascendente en su versión ‘reversible’. Mientras que el primero afirma la apoteosis de la ausencia y el vacío, el otro confirma la apoteosis de la presencia”. Víctor Gustavo Zonana. “La intertextualidad como corrección del hipotexto. Olga Orozco lectora de Wallace Stevens”. *Op. cit.*, p. 210.

¹⁹⁰ *Ídem*, p. 212.

idea trascendente de la personalidad. Este tipo de poeta fuerte, siendo siempre el mismo, operaría a ojos de Zonana sobre las piezas *identificables* de la tradición para ocupar su “lugar”. En qué sitio se hallan esas piezas y quién ha impartido su “canon”, es algo que no podemos resolver. Pero si como declara el poema, lo que linda con el trascendental no es el “yo” sino la voz que reúne “yo” y “otro”; si el “yo” es cualquier voz susceptible de acomodarse al medio tradicional, y si el medio o lo “otro” es un *aliquid* que no está individuado, es lícito preguntarse cómo pueden preexistir “yo”, tradición y canon individualizados antes del ejercicio de acomodación que *momentáneamente* los individúa¹⁹¹.

La falta de libertad para fundamentar éticamente nace de esa supuesta preexistencia, que de ser cierta condenaría a los individuos a enfrentarse con un número reducido de autores canónicos. El régimen de individuación totalitaria que domina esta teoría —el significado de una operación es dado de una vez y para siempre— redundaría en la misma segmentación sacrificial que ya ilustramos. Así, para el profesor Zonana, el poeta fuerte establece “una relación antitética con sus formadores” y “experimenta la angustia de las influencias” por eso los “destruye” y asimila¹⁹². Ante esta aseveración nos preguntamos: ¿cómo puede saber a ciencia cierta un individuo parcial y limitado como el humano *identificar* quiénes son sus auténticos formadores o de quién habrá recibido influencia?, ¿y cómo puede saber a ciencia cierta un individuo parcial y limitado como el humano todo lo que toca en su contacto inconsciente con el trascendental?, ¿y si este individuo siempre cobra conciencia de sí —se yoiza— según su manera de sujetar las “piezas”, de forma que su sujeción cambia también las propias piezas, cómo puede ser que la pieza-Orozco y la pieza-Stevens sean siempre las mismas?

Por lo demás, si extremamos las consecuencias del comentario de Zonana, quien efectivamente admite que Olga Orozco “reconfigura” la obra de Stevens, deberíamos aceptar que otras voces también pudieron hacerlo y, *ergo*, que en el momento en que la obra de Stevens llega conducida pasionalmente hasta la voz de la poeta, esa obra ya no es la misma. Como tampoco puede ser la misma la voz de Olga Orozco después de haberse acomodado —como hemos visto— en poemas anteriores la obra de Dante, de Hölderlin o de Rilke. La voz de Olga Orozco que se acomoda a la ruina-Stevens, por lo tanto, no coincide, ruina ella también, con la voz de Olga Orozco que se acomodó, en otro momento de la cronotopía, a la ruina-Dante. Porque el “yo” corporal y consciente es el resultado de una sucesión de acomodaciones vocálicas, el “yo” corporal y consciente, alterando las piezas acumuladas, deviene siempre algo nuevo.

¹⁹¹ *Ídem*, p. 194.

¹⁹² *Ídem*, p. 194.

¿Y cuántas modificaciones habrá sufrido la ruina-Stevens entre 1923 —publicación de *Harmonium*— y 1987 —publicación de *En el revés del cielo*— si, del mismo modo que la voz de Orozco, fueron innumbrables las voces —Girri fue una de ellas— que trataron de adaptarse esa ruina?, ¿qué ruina-Stevens maneja entonces la voz de Orozco?, ¿y cómo poder saberlo más allá del instante pasional de la sujeción que realizó su “yo”? No, la pieza Stevens no es una identidad para la voz de Olga Orozco. Tampoco para la nuestra —simplemente porque no compartimos perspectivas—, a menos que un pensamiento canónico y totalitario decida un valor único para la pieza-Stevens. Desde luego, todas estas cuestiones no pueden formalizarse en términos “antitéticos”, pues la antítesis requiere de un conocimiento de la totalidad que la voz humana no posee.

c) *Maneras intrascendentes*

“Al pájaro se lo interroga por su canto”, *reacomodándose* dialécticamente el poema de Stevens, no alabaría el “yo” en tanto que sujeto psicológico “fuerte” o “trascendente” sino en tanto que individuación que sujeta de una “manera” particular —y por lo tanto siempre diferente— el fondo pasional de la tradición. El nombre del propio Stevens, así mirado, cifraría una manera individual de apropiación de ese fondo. Volviendo a él, como vuelve *inconscientemente* a todas las voces que acompañan aquel nombre, la voz de Olga Orozco no “corrige” un significado trascendente —¿puede corregirse tal cosa?—, sino que reanuda sus maneras in-trascendentes, consumibles o mortales. Tejidas, esas “maneras” recomponen históricamente el rostro trascendente del medio retraído: medio que no es canónico, pues su esencial movilidad no respeta norma alguna. En ese sentido, verdaderamente “fuerte” dentro de la tradición del ser es el fondo capaz de adaptación, auténtico “hipotexto” que la voz de Olga Orozco reanuda. No esta voz —la de Stevens—, ni aquella otra —la de Girri—, por más que éstas sean las partes lumínicas de ese fondo, sino la totalidad de las voces como tal: actuales unas, virtuales las otras, su posición siempre dependerá de la voz que las sujete en el poema.

El “manieralismo” de una obra dice esa variabilidad de lo individuante que reposa en el modo individual de la sujeción. La posibilidad de toda individuación subjetiva reside en el hecho de que la obra —el poema— no es más que una circunscripción del inconsciente afectivo de la medialidad y que éste, en el momento de ser llevado a la conciencia por un individuo, puede pasionalmente todas las formas. De ahí que una obra sea, al mismo tiempo, potencialmente todas las obras. A esa paradoja —que una obra individual pueda contener todos los individuos sin pertenecer a ninguno— se refiere Dessons en su ensayo:

Faire l'expérience de l'art, c'est rencontrer ce moment où une œuvre, produite dans un contexte historique particulier, réalise, pour des sujets placés dans des situations différentes, l'expérience de leur propre historicité. Ce moment d'appropriation de l'œuvre de l'autre a ceci de singulier qu'il abolit la conception individualiste de l'individuation, dans la mesure où ce qui est reconnu comme le plus individualisé, étant le produit d'un acte subjectif [se trouve] être en même temps ce qui concerne en propre d'autres individualités, qui y reconnaissent et y connaissent quelque chose d'elles-mêmes. Le personnel et l'individuel, alors, ne coïncident plus¹⁹³.

Solamente un pensamiento trascendental del “yo”, al imaginar la individualidad como ya siempre dada, puede creer que el “hipotexto” de “Al pájaro se lo interroga por su canto” es el individuo trascendental Wallace Stevens, a quien el individuo trascendental Olga Orozco tomaría por cierto como “rival a destruir”. Por el contrario, como ya apuntamos en otro sitio, nosotros opinamos que la reanudación vocálica de esta voz intentaría reconstruir *acumulativamente* ese “hipotexto” o prehistoria de la episteme que, por ser afectivo y sin individualizar, no existe para el pensamiento sacrificial de la *ratio*, pensamiento del Uno y la nada que subyace a los comentarios de Zonana.

Así las cosas, no sorprende que para Zonana el “hipotexto” de la medialidad o episteme sea invisible. Opacado por las individualidades que venera su canon, el fondo sin individuación no tiene calidades. Y es que únicamente quien se adentre en el poema —perspectiva individual de aquel medio— armado de su “lámpara” afectiva —pobre luz, la del no saber— podrá dar valor veridictivo a las informidades que lo pueblan: estas, víctimas efectivas de la violencia racional, jamás alumbraron su verdadero nombre.

Solamente reanudando maneras individuales, puede aparecer la manera total del “hipotexto” que las trasciende a todas. El nombre Wallace Stevens es la punta visible de un devenir —el de la decibilidad del ser— en el que han sido muchas las inscripciones, unas visibles nominalmente y otras no. Tomar como “hipotexto” ese nombre, sin duda el más apreciable del poema, es sacrificar idealmente todos los escombros anómicos que la pasión arrastra hasta la voz. Porque, en un texto auténticamente *trans* —así lo describía Zonana—, ¿cómo será posible, para cualquier voz que trate de sujetarlo, estar segura de haber atrapado todos los nudos? Y si el texto se mueve y entra en contacto con un sinfín de voces, ¿qué voces habrán sido las entretenidas por cada uno de nosotros? Imposible garantizar con probidad un inventario único. Si Dessons denominaba “sujeto de la enunciación” a este proceso de construcción de las formas, arrancándolo de cualquier identidad psicológica de tipo “locutor” o “enunciador”, es porque precisamente ninguna voz sujeta de la misma manera, aunque en el poema todas pueden encontrar cabida. El poema, espacio de “lo otro”, otorga licencia a cada voz para maniatar como desee el fondo pasional que lo constituye.

¹⁹³ Gérard Dessons. *L'art et la manière*. *Op. cit.*, p. 171.

En ese sentido, el idealismo de Zonana también se abate sobre el lector, quien a su parecer deberá ser cómplice de los juegos *conscientes* de la autora y reconocer en “[su] particular modo de jugar con la tradición cultural [las] correcciones operadas en la apropiación de [dicha] tradición¹⁹⁴”. Ahora bien, eso que suscribe el crítico equivale a decir lo siguiente: que la voz de Olga Orozco, omnipotente, puede contabilizar todos los movimientos desencadenados por su gesto en el sistema de la tradición —no ya la literaria, sino la del ser— y ponderar cabalmente cuáles son los efectos de su operación sobre los demás. Repárese en la situación metafísica que tal interpretación asigna al “artista”; este, como un dios, sería capaz de calcular sin margen de error todos los alcances de su creación. Ninguna alternativa existiría a la lectura *conscientemente* preparada por él.

Sin embargo, dado que la voz de Olga Orozco es, en la tradición del ser, a la vez “monstruo y laberinto”, no entendemos cómo podrá calcular con certeza las alteraciones que provoca su entrada en el tablero. Como tampoco podrá anticipar los movimientos pasionales que manejará el lector, pues este, como una perspectiva más incorporada al juego, realizará sus propias reanudaciones materiales según le dicten los instintos. El hipotexto del ser es inconsciente y ningún supuesto “poeta fuerte” puede controlar sus individuaciones en la voz de los seres humanos.

La facultad estructurante donada por el poema se desprende del “hipotexto” que el poema *localiza*. Para decirlo con Dessons, el “hipotexto” del poema es un “transsujeto”; posibilidad misma de sujeción por *nadie* sujeta hasta su realización individual. Y esa realización, como bien puntualiza Dessons, no depende de un autor metafísico, sino que es “indisociable de [una] actividad de reenunciación” que no diferencia al creador del lector, pues la voz de ambos es originante:

Cette forme de subjectivation [la formalizada por la obra], qui ne s’arrête pas aux frontières individuelles, mais le traverse, fonctionne à la façon d’un transsujet [indissociable] de l’activité de réenonciation. Pensé comme transsujet, le sujet de l’art a pour effet premier de problématiser les notions de sujet et d’individu, moins en les opposant qu’en travaillant à faire de l’individuation une question, et de l’individualisation une réponse historique à cette question¹⁹⁵.

Retomando al crítico, afirmaremos que “la manera”, en la obra individual, es una “respuesta” históricamente fechada al problema secular de la individuación del ser. Porque el ser resuelve problemáticamente sus individuaciones, el ser requiere de maneras individuales para su resolución. Y cada individuo —también “Al pájaro se lo interroga con su canto”— significa corporal y positivamente una manera material de resolver el problema de la individuación del ser: Olga

¹⁹⁴ Víctor Gustavo Zonana. “La intertextualidad como corrección del hipotexto. Olga Orozco lectora de Wallace Stevens”. *Op. cit.*, p. 212.

¹⁹⁵ Gérard Dessons. *L’art et la manière*. *Op. cit.*, p. 172.

Orozco es un dato histórico de esa resolución, tanto como lo son Girri o Stevens. Auténtico “hipotexto”, pero conflictivo y sin concluir, la potencia individuante del ser se traslada afectivamente para ser resuelta de la manera más propia en el canto.

La “manera” es efectivamente el gesto de resolución que devuelve el ser a su absoluto, a su propiedad. Según una etimología que ya fue anotada, el verbo “resolver” y sus derivados deberían vincularse con el verbo latino *solvo*, el cual, de acuerdo con su origen indoeuropeo, indicaba la operación de “desatar” o de “liberar” algo para conducirlo a lo propio. “Re-solver” significa pues devolver algo a su mismidad. Y dado que el ser es aquello que deviene y se transforma, el ser constantemente ha de ampararse en la voz humana para ser re-suelto. La manera del individuo es una re-resolución del ser que, re-anudadas sus partes desacopladas, recobra su integridad.

Que el “hipotexto” o la trascendencia como tal no se fija definitivamente en ningún individuo, es una enseñanza que performa pasionalmente otro poema en donde la palabra “manera” hace oficio de *cierra*. Se trata de “Nudo de los sentidos”, un texto ya comentado que está conformado por dos estrofas. La primera de ellas, de una extensión de 34 versos, arreglaba como dijimos el traspaso afectivo de la medialidad hacia el individuo; dada la duración de ese forcejeo (34 versos de un total de 38), podemos considerar los esfuerzos que hubo de dedicar la voz para que el contrato fructificase. Pues bien, entre la primera y la segunda estrofa, se inmiscuye un energético silencio blanco; ante él, después de haber religado todo lo que hubo podido religar, la voz ahora testimonia:

Éste es el mundo que huye,
el mundo que se va como por una grieta,
y aunque vuelve y me tienta una vez más no consigo ceñir nunca los nudos,
no encuentro la manera.

“Nudo de los sentidos” (v. 35-38)

Respecto de la primera, la segunda estrofa de “Nudo de los sentidos” es un hilo suelto, una coda sobrante o extremo pendiente. Separada de la otra por un torrente ultradinámico, ninguna palabra o signo podría significar lo que *viene a ser* en ese salto estrófico. Y sin embargo cuánto sentido circulando despilfarrado en tierra de nadie. Sin poder ser apresado por la voz, quien acata humanamente su rebasamiento en el nudo final, parte del chorro vital desaparece bajo la bruma blanquecina.

El deíctico “éste” (v. 35) indica todo el informe devenir afectivo de la medialidad que la voz apasionada *siente* y *ve* pasar, pero no quedarse. Porque no hay signo que agote la potencia de la

medialidad, ciertas porciones —la mayoría— “se va[n] como por una grieta” (v. 36); lo que así “huye” son aquellas intensidades rítmicas del medio que la brecha vocálica del ser humano no consigue sujetar en su enunciado. El sujeto es justamente aquel individuo que hace la experiencia, en su cuerpo, de esa huida del “mundo” (v. 35-36) afectivo que parte sin ser retenido totalmente por las palabras que enuncia. Y dado que el ilimitado mundo pasional supera ampliamente los territorios de la lógica, sujeto es asimismo aquel que intenta domeñar ese movimiento, trágicamente.

Como de la música del ser ningún cuerpo retiene o deja escapar lo mismo, ninguna trascendencia significativa podría *normalizar* ese ejercicio de sujeción que cada individuo sufre diferentemente. Ese ritmo de lo abierto, como bien supo ilustrar la obra del poeta y traductor Henri Meschonnic, es precisamente lo que desbordando los signos individuales —del medio, del lenguaje y de la tradición— un sujeto sujeta con su cuerpo, cuando hace la experiencia de la apropiación:

[La poésie] est l'organisation dans le langage de ce qui a toujours été réputé échapper au langage: la vie, le mouvement de ce qu'aucun mot n'est censé pouvoir dire. En effet, les mots ne le disent pas. C'est pourquoi la poésie est un sens du temps plus que le sens dans les mots. Elle dit un temps de vie¹⁹⁶.

Por esa razón, con Meschonnic, argumentaremos que la vivencia del poema sería incompleta si solo nos remitiésemos a sus signos visibles —el nudo Stevens, el nudo Orozco. Tales nudos no son nada sin la presión que los aprieta y que, anudándolos, los hace libres de ser lo que no son, de devenir otra cosa al ser desplazados por el aliento vital. Pues lo que en el medio huye alentado, al huir, desata todos los nudos, los enreda en nuevas ligaduras. Esa energía, la verdadera trascendencia, es aquello que a su paso por el cuerpo ninguna voz puede ceñir a su “manera” (v. 37-38), pues incorporarse significaría ya para ella un cambio de régimen: saltar del estado de energía trascendental al de forma individual. El poema, aunque restaura en su cuerpo las auténticas dimensiones de esa energía no puede ceñirla, porque energética es la medialidad que deslinda la incalculable espesura cronotópica que nos hospeda. Ella, efectivamente, no es una forma que se pueda “ceñir”, sino que, exterior a todo nudo, dispone los anudamientos. El medio silencioso, en tanto que fondo, permite que los nudos aparezcan; que haya sucesión temporal en lugar de heridas y muerte, paralización.

Así las cosas, lo que afortunadamente no puede ceñirse en una forma trascendental es el tiempo como tal, apertura sin extremidades: medialidad del mundo, del lenguaje y de la tradición que

¹⁹⁶ Henri Meschonnic. *La rime et la vie*. *Op. cit.*, p. 207-208.

recubre al ser individual y permite su relación amorosa con los otros. Ese recinto despejado, como bien sabe la voz de Olga Orozco, solo puede sentirse en la degradación de sus actualizaciones, en una situación de habla que convoca las emanaciones sidas. En el deterioro viviente de las ruinas que circulan por la grieta vocálica; donde el animal hablante se experimenta liberado y re-considera su potencia de entre-tenimiento.

Mas valiera entonces no legitimar inventario alguno de los signos y simplemente experimentar nuestra individual manera de reanudación de la forma más libre, sin acotamientos. Claro que esto implicaría salir de la política del signo que solo computa visibilidades, para trasladarse a una ética del ritmo que, incorporando invisibilidades, aceptase los riesgos de la falta de sentido. Allí por cierto reside la trascendencia, la cual no tiene sentido alguno, salvo el de su música: vibración silenciosa del entramado vital. Y porque el poema es, como aquí se estipula, apropiación de esa materia inconsciente en continuo devenir, la voz humana, que tampoco se tiene, no es consciente de sí hasta que la apropiación ocurre.

La manera de reanudar visiblemente esa materia inconsciente —a la que pertenece la voz— es corporal, de suerte que ese “hipotexto” tiene el aspecto material del poema. En efecto, todas las voces “transtextuales” que recaba el hipotexto del ser se incorporan en la materialidad del poema: como “la noche” total tiene la forma de la noche del individuo, y como “el abismo” insondable tiene la forma del “corazón” humano, así también el mundo, el lenguaje y la tradición reanudadas tienen la manera, en este preciso lugar, del poema “Al pájaro se le interroga por su canto”, del poema “Nudo de los sentidos”. La manera del ser se actualiza en un cuerpo. En el pájaro, el ser actualiza corporalmente su potencia en el canto. En el ser humano, el ser actualiza corporalmente su potencia en la voz. Pero ni la potencia del canto ni la potencia de la voz tienen la misma manera a su paso por dos cuerpos. Cada manifestación inmediata del ser es distinta y responde a unos criterios organizativos diferentes, de ahí que en nuestro poema la individualidad no sea una y trascendente sino múltiple e inmanente. Y esto porque el individuo jamás podrá apropiarse toda la la impropiedad trascendente que lo bordea.

2. El narrador de la tradición

Sopesando la conflictividad mostrada en su avance por el ser de la historia, la teoría del conocimiento que Walter Benjamin pergeñaba en su suma inconclusa de los *Pasajes* hacía uso de una palabra que en su misma materialidad fonética presagiaba la destrucción: esa palabra era “catástrofe”. Con ella, Benjamin denotaba la suerte negativa a la que fatalmente “abocaban” cierto tipo de ejercicios historiográficos cuando exponían una interpretación lineal de la facticidad humana basada en el idealismo de la “herencia”. Que la discursividad lógica inventada por la

tradición catastrofista sumiera las obras en el “descrédito y el desprecio” no por no ser alabadas, sino precisamente por ser veneradas como muertas, empujó a Benjamin a imaginar la salvación de los productos históricos en una actividad crítica capaz de iluminar su “discontinuidad”:

¿De qué son salvados los fenómenos? No sólo, y no tanto, del descrédito y del desprecio en que han caído, cuanto de la catástrofe a que los aboca muy frecuentemente la exposición que hace de ellos un determinado tipo de tradición, “honrándolos como herencia”. – Quedan salvados mostrando en ellos la discontinuidad. – Hay una tradición que es catástrofe¹⁹⁷.

El mérito de la reparación recaería en aquel que supiera colocar, mediante avezado montaje, “las velas¹⁹⁸” o los conceptos susceptibles de dar a ver la variación y el desvío en los que incurre el ser de la historia. Pues las individuaciones en las que propende el ser histórico son como antorchas trepidantes: encauzan los corredores de la unidad cronotópica guiando al caminante desorientado. Tales señales, según Benjamin, aparecerían en la cronotopía por el mero hecho de ser individuante o de estar estructurada monadológicamente:

Hacer saltar del continuo del curso de la historia el objeto de la historia es una exigencia de su estructura monadológica. Ésta sale por primera vez a la luz en el objeto que se ha hecho saltar. Y ciertamente lo hace en la figura de la controversia histórica, que constituye el interior (y por decirlo así las entrañas) del objeto histórico, figura en la que intervienen la totalidad de las fuerzas e intereses históricos a escala renovada. En virtud de su estructura monadológica, el objeto histórico encuentra representada en su interior su propia ante- y posthistoria¹⁹⁹.

La monadología del ser histórico benjaminiano es tributaria de la filosofía de Leibniz, en donde se estipulaba que el universo estaba compuesto por mónadas de una sustancia indivisible, pero de naturaleza distinta. Que la historia o la cronotopía sean monadológicas, según esto, quiere decir que todas sus actualizaciones remiten a ella, sin que por ello pierdan su significado propio en el devenir. Las mónadas individuales son al tiempo uno y todo, el todo en lo uno. De esa manera, predice Benjamin, si el montaje histórico hiciese “saltar” una de las mónadas que forman la sustancia cronotópica, se sentiría en ese vaciado la cesura temporal que permite leer el tiempo macroscópico como cambio o interrupción. Pero no solo eso, además, al aislar esa sustancia indivisible o mónada, en la recomposición fenoménica realizada por el crítico se presentarían a

¹⁹⁷ Walter Benjamin. “Teoría del conocimiento, teoría del progreso”. In *Libro de los Pasajes. Op. cit.*, p. 475.

¹⁹⁸ *Ídem*, p. 476.

¹⁹⁹ *Ídem*, p. 477.

escala microscópica los datos evolutivos que dicha mónada llevaba encriptados: “su propia ante- y posthistoria”. De ese modo, la dinámica ontogenética que ilustra un solo individuo haría asomar las fuerzas que trabajan todo el conjunto.

En un ensayo del que ya hicimos justicia, Estelle Zhong Mengual manejaba el concepto de “tejido ecológico” para identificar esa hiperacumulación de tiempo evolutivo que la mónada codificaba en la teoría benjaminiana. Desde la perspectiva medioambiental de Zhong Mengual, la mónada viviente significa un “hiperpresente” o tiempo total en el que todos sus antepasados se muestran encadenados. Describe entonces Zhong Mengual la individuación de una mónada como un *testimonio viviente* ya que en ella *se sedimenta* la historia ecológica de un ecosistema. Al ser rescatada de su invisibilidad por el crítico de arte medioambiental —o por el historiador benjaminiano— esta forma perdida no haría sino recomponer toda la historia cristalizada en ella, así como aquella de sus relaciones con otros componentes.

Para llegar a esta conclusión, la investigadora toma asiento en la obra teórica del geólogo americano Charles Lyell, cuya principal contribución a la ciencia, *Principios de geología*, fue publicada en 1830 en Estados Unidos. Esa obra, que para Zhong Mengual habría revolucionado con sus tesis la pintura de paisaje estadounidense, vino a contradecir la *doxa* científica que explicaba la evolución de la masa terrestre por el *catastrofismo*. Antes de que Lyell hiciese pública su obra, en efecto, la teoría en boga para explicar la formación geológica de la tierra remontaba su génesis “a unos seis mil años”, momento en el cual se produjo una especie de cataclismo creador. El catastrofismo geológico creía que los principales accidentes o relieves naturales, los valles, los cañones o las montañas fueron provocados por cambios “ponctuels, rares, produisant des effets de transformation massifs²⁰⁰”. A la misma teoría se recurría para explicar la aparición de las especies.

La idea introducida por Lyell en su tratado se oponía diametralmente al catastrofismo. A partir de una observación a pequeña escala de los fenómenos de erosión y sedimentación, Lyell argumentaba que “les formations géologiques sont le résultat de processus continus, toujours présents, produisant des effets microscopiques, mais sur de très longues échelles de temps²⁰¹”. Esas tesis, intuyendo en la generación de la materia viviente una temporalidad y una espacialización que fácilmente escapan al ojo humano poco entrenado, fue lo que habilitó a Zhong Mengual a concebir la historia medioambiental del arte que ella misma propone como una *narración histórica*, y más concretamente, la *narración histórica de la medialidad*²⁰². En ese sentido, las formalizaciones pictóricas que ella comenta proyectarían encapsulada la historia geológica del medio a través de la evolución

²⁰⁰ Estelle Zhong Mengual. *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant. Op. cit.*, p. 162.

²⁰¹ *Ídem*. Subrayado por la autora.

²⁰² *Ídem*, p. 164.

de ciertas unidades —la montaña, el lago, la tormenta— que, como en la teoría del conocimiento histórico benjaminiana, encerrarían en su estructura monadológica *la clave visual* de toda la secuencia ontogenética.

El traslado por la obra de Zhong Mengual y su interconexión con la de r Benjamin habrá sido justificado en este punto porque nos gustaría enriquecer recíprocamente sus interesantísimas anotaciones, antes de proceder al comentario de un poema de Olga Orozco para el que serán altamente pertinentes. Zhong Mengual no cita a Benjamin. Como tampoco son nombrados en su ensayo Foucault o Aby Warburg. Sin embargo, todos, a su modo, han tratado de teorizar una manutención ecológica que module la apertura óptica del medio, entendido este ya sea desde la individuación del mundo natural, de las dinámicas históricas, de los enunciados lingüísticos o de las formas plásticas²⁰³.

a) Narración fosilizada

Teniendo a estas últimas como objeto de estudio predilecto, la obra cartográfica de Aby Warburg, en la cual aparecía el repertorio de las variaciones monadológicas de la creación artística, había de movilizar un término que no puede por menos que recordarnos la temporalidad geológica del medio natural, de la historia y de la facticidad humanas: el *leitfossil*. Parangonado con la noción de *nachleben* o formas sobrevivientes, el *leitfossil* consignaba en el pensamiento de Warburg el “retorno” de lo mismo en las variaciones monádicas del discurrir:

Le *Leitfossil* serait à la profondeur des temps géologiques ce que le *Leitmotiv* est à la continuité d'un développement mélodique : il revient, ici et là, erratiquement mais obstinément, si bien qu'à chaque retour on le reconnaît, fût-il transformé, comme une souveraine puissance du *Nachleben*. En géologie, les “fossiles directeurs” [sont] des formations appartenant à une même époque, à une même “couche”, bien qu'on puisse les trouver en des lieux complètement séparés les uns des autres. Le *Leitfossil* suppose donc une ténacité temporelle des formes, mais traversée par le discontinu des fractures, des séismes, des tectoniques de plaques²⁰⁴.

²⁰³ El ensayo de Zhong Mengual reduce la lectura cronotópica del medio que facilita la pintura de paisaje al mundo natural en sentido lato. Sin embargo, en comparación con la pintura paisajística del siglo XIX, creemos que la obra poética de Olga Orozco va mucho más lejos y que en ella también el lenguaje y la tradición discursiva, como formas vivientes, obtienen una mirada propia, similar a la del animal o a la de la planta. Por eso, bien que el ensayo de Zhong Mengual se contente con extender su definición al mundo manifestado del medio natural, nosotros, apoyándonos en la conceptualización de “individuo” propuesta por Gilbert Simondon, extenderemos nuestra argumentación a los individuos del lenguaje y la tradición.

²⁰⁴ Georges Didi-Huberman. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Op. cit., p. 335.

La agenda geológica de Didi-Huberman advierte que el *leitfossil* define esa particularidad del ser de la medialidad que se disfraza y evoluciona, presentándose bajo apariencias distintas. Ciertas formas del ser de la tradición pueden asimilarse a los “fósiles directores”, porque pertenecen a una “capa” común, aunque se encuentren en lugares heterogéneos. Frente a la lectura catastrofista del devenir que determinaba que una forma es dada de una vez y para siempre, la persistencia de los fósiles atestigua de su travestismo. Mas para poder hallar tales pruebas, aquel que quisiera obtener un conocimiento preciso del desarrollo geológico de la medialidad, debería antes introducirse en el ritmo vertiginoso de la discontinuidad: en las “fracturas”, en los “seísmos” y en la “tectónica de placas”.

El objetivo de quien esto ambicionase no sería llevar al primer plano esas irregularidades. A través de ellas, lo que de verdad se atisbaría es el *engarve* de la evolución. Y puesto que el ser de la medialidad, tal y como lo entienden, desde ámbitos distintos, Benjamin, Mengual y Huberman, progresa y muta a la vez que registra y cifra sus alteraciones, el mejor método para describir con acierto su naturaleza itinerante será la narración de sus modificaciones. Así Aby Warburg, quien para su exposición imaginó la estructura narrativa del *Atlas mnemosyne*. Así también Benjamin, en el ocioso paseo de *Los Pasajes*. Y por supuesto también la voz de Olga Orozco, quien en el poemario *En el revés del cielo* ofrece una muestra de ese encriptado ontogenético en un texto que se titula justamente “El narrador²⁰⁵” (40 versos heterométricos).

De ese sustantivo, salido por cierto de una forma discursiva que no es la poética, cabe presumir que es en sí mismo un *leitfossil*, pues detrás de su definición consensuada —del lat. *narrātor*, “que narra”—, pregúntese: ¿qué hace a un narrador, su gesto o el contenido y la forma de su narración?, ¿cuántas manifestaciones habrá conocido entonces ese enunciado individual a lo largo de la historicidad?, ¿tenían las mismas atribuciones el rapsoda homérico, Cide Hamete Benengeli o el narrador de *El Aleph* borgiano? Nosotros responderemos ambivalentemente: sí y no, no y sí, solo parcialmente. No: porque es evidente que la estructura narrativa tanto como la función del narrador han migrado hacia otras latitudes, desde el rapto oracular hasta la posición abismada en la diegesis. Sí: porque más allá de las divergencias epocales, un mismo interés mandata a la voz del narrador. ¿Cuál? No arruinaremos ninguna sorpresa si despejamos esa duda: formalizar la discursividad ontogenética, cuyo movimiento ora dibujó la circularidad cerrada del mito —Homero—, ora la complejidad amalgamada de la forma barroca —Cervantes—, ora los espejismos atemporales con los que su pariente más cercano trató de renovar y garantizar la obra de aquellos —Borges.

Todo ello nos induce a pensar que la palabra “narrador”, de cuya significación asimismo quiere apropiarse la voz soberana de Olga Orozco, es un fósil que testimonia del progreso geológico o de

²⁰⁵ Olga Orozco. “El narrador”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 360-361.

las edades del ser. Como una composición musical, el *leitmotiv* del “narrador” dice su diferencia y su repetición, la acumulación amplificante de lo mismo en la estratificación de sus variaciones. Como una solidificación geológica, el *leitfossil* del “narrador” dice su memoria y su olvido, la sobresaturación significativa de lo uno en la degradación de sus capilaridades. En efecto, si del *continuum* temporal del ser y de la historia hiciésemos saltar, ya fuera una sola de esas mónadas narrativas, observaríamos en la diegesis del ser una desarmonización. Pues entre las escalas señeras del recorrido del ser discursivo —Homero, Cervantes, Borges— el progreso de la narración habría de seguir; cada una de las acciones, de las decisiones o de las transformaciones que toma allí el ser, determinarían, tanto o más que aquellas, el sentido actual de la narración. Y al tomar con inteligencia una de ellas, no podríamos constatar sino la solidaridad de los acontecimientos narrados por el texto de la medialidad: allí lo que fue *pacta* con lo que será.

Por ese motivo, dado que es un fósil y que en silencio ha ido calcificando todas las modificaciones del medio, la forma “narrador” es indiferente a las jerarquías. En su cuerpo fosilizado, un corrimiento de tierras o una inundación marítima tienen la misma incidencia que un alza de las temperaturas o la huella de un animal salvaje. Todo se deposita en su organismo y este no es otra cosa que el todo petrificado en él. Así pues, porque en el contacto intrusivo de lo subterráneo son innumerables los vestigios, y porque cada lámina amasada debe ser revisada, en su examen de los fósiles narrativos la voz de Olga Orozco debe descender, en el yacimiento del poema, hasta las fallas más arcaicas, allí donde se visualizan las estrías de los primeros desplazamientos en la placa tectónica. Y con tales evidencias, que fueron grabadas por el devenir en la roca imborrable del tiempo, la voz de Olga Orozco va a fundamentar lo que ese fósil —“narrador”— confiesa ser verdaderamente. No olvidemos que todos los geólogos quieren hacer hablar a los fósiles, dictarles lo que deben decir. Mas solamente quien haya clavado, como esta voz, sinceramente sus ojos en las estridencias de la corteza cronotópica podrá hacerlo con propiedad. ¿Y qué será entonces lo que la forma-narrador susurra, en los taludes abiertos por ella, al oído de la voz de Olga Orozco? Oigámoslo:

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

“El narrador” (v. 1-4).

El poema comienza por declarar a quién le ha sido asignado el rol de la narración. El *mecanismo diegético* no es otro que la mónada o “el cuerpo” (v. 1); éste, mediante sucesivos acoplamientos, va

entretejiendo “paso a paso” un discurso que no debe tomarse por autónomo, pues ha sido “entresacado del texto de otra historia” (v. 4).

“Entresacar” quiere decir según el *DRAE* “sacar algo de entre otra cosa”. Y en verdad el cuerpo humano fue extirpado de su ubicación entrometida en el seno de la medialidad. Por obra de la *ratio* técnica, que como una suerte de autor plenipotenciario en algún momento decidió de sus adscripciones, el cuerpo se descubrió expulsado de ciertos pasajes de la narración que antes también habían sido los suyos. Así —por la violencia— fue como el cuerpo quedó fragmentariamente entresacado de aquellos lugares que com-ponían el relato global (v. 4).

Enmarcado *completamente* fuera de esa historia —que en tanto que animal dotado de facultad narrativa o lenguaje era *parcialmente* también la suya—, el cuerpo humano del devenir tecnocientífico, convertido por el poder sacrificial de la razón en observador exterior de la narración, “no tiene comienzo ni final” (v. 3). Pues que arrojado fuera de la historia común del medio, el cuerpo vegetativo de la razón capitalista carece propiamente de ella. Cuerpo sin relaciones, sin encuentros ni altercados, el cuerpo desapasionado de la razón no produce historicidad, no posee capacidad narrativa. Y es que, para preservar la identidad de sus sujetos corporales o víctimas, la razón capitalista se ve en la obligación de destejer el texto de la historia: aislar y separar la común pertenencia a la narración cronotópica. Por esa razón, porque en su narración ya no existe relación entre los fragmentos, la razón capitalista, para mantener viva su ficción, necesita de un efecto teleológico: como en las narraciones de consumo que produce, la razón capitalista sacrifica todas las posibilidades de sentido inmediato a la tensión del desenlace final. Pero más allá de la espectacularidad de ese ficticio objetivo totalizante —la salvación, el fin de la historia y el reino del capital—, en la narración de la razón capitalista se aprecia la insularidad ideal de cada fragmento.

Afortunadamente, empero, el contenido narrativo del fragmento corporal diferirá en función de la acertada traducción de la energía o de la participación emotiva en el ambiente. Tal como una falla no puede leerse desde la superficie, sino que es obligado penetrar *diagramáticamente* en ella para poder interpretar sus capas, igualmente el cuerpo requiere de un hundimiento (subjetivo) en sus capas profundas. No habrá narración en tanto que no se cumpla esa exigencia. Pues mirado “en paz” y sin inquietarse, en el sosiego de su materialidad visible, el cuerpo (del poema, del individuo) proyecta las formas apacibles de un paisaje ganado por la quietud ideal: “llanuras”, “ocasos”, “barcas” y “colinas” (v. 2); el lento discurrir crepuscular de los objetos que nada tienen que narrar salvo su aislamiento mortal.

Sin embargo, cuando acaece una intervención afectiva, y mientras se abren istmos en el piso terrestre, la narración se tergiversa y la “inmov[ilidad]” (v. 5) cede el paso a la transformación:

¿Pero quién permanece como un lagarto inmóvil bajo el sol?
En cuanto cunde el miedo, la penuria o la peste,
la narración se altera en esos puntos donde se quiebra el orden,
y entonces aparecen crónicas de invasiones y derrotas,
episodios oscuros donde hay fieras ocultas y algún otro es el rey
y uno es un fugitivo debajo de la piel,
tal como si habitara en el párrafo intruso de una leyenda negra.

“El narrador” (v. 5-11).

Debe recalcarse aquí que, tras la ruptura de la identidad provocada por el síntoma, la vocalización geológica dirige su mirada hacia esos “puntos” cársticos de la narración “donde se quiebra el orden” (v. 7). La voz opera así porque en esas fisuras puede sentir la apertura temporal que define la naturaleza narrativa de los individuos. Cuando la sintomatología difracta de nuevo sobre el cuerpo poético la memoria de las huellas del pasado —las “crónicas”, los “episodios” (v. 8-9)— de repente la voz vivencia ser algo más que la mera identidad que aísla su “piel” (v. 10).

Luego de la liberación del afecto, la voz se experimenta como alteridad “fugitiv[a]” o “intrus[a]” (v. 10-11), sin más pertenencias que una escueta intervención en el texto total —la vida individual es un “párrafo” (v. 11)— y a expensas de un poder ajeno, el del *autor* que “re[ina]” (v. 9) y dicta sobre ella el desarrollo de su narración. Pues en tanto que narradora, la voz conoce una *posición doble*, intra y heterodiegética, y avicinando por ello tanto al autor como a los personajes. La voz está ahí para decir y sintomatizar lo que el autor *comande* silenciosa y afectivamente.

En su aproximación teórica, Didi-Huberman recurre a la conceptualización freudiana del *retorno disociado de lo sepultado* para explicar la fuerza plástica que se expande con la aparición sintomática de los fósiles memoriales, capaces de producir físicamente una impresión traumática. La nominación de Freud implicaba que cuando la memoria inconsciente, solidificada como un fósil —lo sepultado—, regresaba a la superficie por una causa inesperada —el retorno—, no lo hacía de manera que pudiera ser asignada a un lugar y a un tiempo precisos, sino que emergía tópica y cronológicamente desperdigada —lo disociado. Precisamente, de esta deflagración de tiempos y espacios provendría su potencia plástica, pues plástico era el modelado que, según admitía Freud, quedaba gestualmente grabado en el cuerpo cada vez que uno de esos elementos hacía erupción²⁰⁶. Y dada la disparidad de huellas rescatadas por el síntoma, la mónada en la que aquellas se registraban gestualmente no podía ser morfológicamente más que una *aberración*.

Similar intuición trataba de reproducir, por otro lado, la fórmula warburgiana de los “dinamogramas desconectados” con los cuales el historiador del arte resumía el problema de las *Pathosformeln*. Mientras que la palabra dinamograma, de acuerdo con el comentario de Huberman,

²⁰⁶ Georges Didi-Huberman. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Op. cit., p. 338.

remitía a la existencia de huellas arcaicas que sobrevivían en las formalizaciones modernas, el adjetivo “desconectadas”, por su parte, “*précisait le statut anachronique et symptomal du Leitfossil en tant qu’élément disjoint de son terreau, de sa symbolicité d’origine*”²⁰⁷.

El carácter disociativo —Freud— o desconectivo —Warburg— del fósil anacrónico desvelado por el síntoma, da pie a que Didi-Huberman tome sus distancias con el inmovilismo catastrofista y aplique una nueva terminología a los estratos fosilizados de la tradición: en lugar de aquellos fósiles inamovibles que testimoniaban de un hecho aislado, los *fossiles en mouvement* de Didi-Huberman encarnan la dinámica del ser enamorado. ¿Y qué es lo propio de esos fósiles emocionantes que el ser mudable deja a su paso? Los “fósiles en movimiento” conjugan, según el historiador, la energía presente de un gesto de adaptación —diferencia, irrupción crítica— con la potencia de una antigua rememoración —repetición, sobrevivencia. Entre esas dos tensiones polares, el historiador advierte una “danza trágica” y una “coreografía” por la que se inscribe en el cuerpo, a través de los gestos, la “*matière première des traces mnésiques*”²⁰⁸.

Los fósiles son pues según esto algo así como el movimiento de la energía primera —la memoria, la imaginación, el pensamiento— que se traslada hasta la forma —el cuerpo— y en ella queda articulada por una suerte de reacción material o física —el gesto. Como en la carnalidad nietzscheana, los fósiles narrativos testimonian de una traslación: la potencia de figuración plástica se incorpora rítmicamente en ellos. Y porque la dinámica ontogenética queda musicalmente registrada mientras su fuga evoluciona, en la imagen fosilizada —el poema es tal cosa— uno puede ver “*danser tous les temps ensemble*”²⁰⁹. El enunciado “narrador” es ejemplar a este respecto, ya que en él se presentan los trasvases históricos de la potencia, sus variantes.

No obstante, para que este tipo de fósil haga aparición, es necesario que ocurra un movimiento afectivo, pues le *leitfossil*, como predica Didi-Huberman, “ne se manifeste – ne s’extrait de la terre – qu’au prix d’un *déchirement* du sol: d’un séisme”²¹⁰. Eso es lo que sucede en nuestro poema. A fin de que el narrador pueda narrar es menester que, como si de una falla sísmica se tratase, el texto se pueble de “puntos donde se quiebra el orden”. Para que el enunciado “narrador” desentierre toda la historia que lleva fosilizada en él. Porque el cuerpo —de la voz, del poema, de la palabra “narrador”— es algo así como la traducción narrativa de la dis-locación de la medialidad; en él se presenta esta sintomáticamente: por eso el cuerpo debe *abrirse en canal* a través de la voz, para enseñar sus señales.

²⁰⁷ *Ídem*, p. 338.

²⁰⁸ *Ídem*, p. 338.

²⁰⁹ *Ídem*, p. 354. Subrayado por el autor.

²¹⁰ *Ídem*, p. 362. Subrayado por el autor.

La medialidad, fuerza figurante, enriquece el contenido de la narración mediante descargas traumáticas; sellando palabras tales que “episodios”, “crónicas” o “párrafos” la potencia figurativa de la medialidad alimenta su relato. En esas palabras, el ser de la medialidad, el ser del narrador, la narración del ser, fosilizan su etiología. Mas no de modo unitario; al contrario, el fósil de la medialidad es un granito dinámico en el que tan pronto hacen mella “la peste” (v. 6) o “las invasiones” (v. 8) como “las derrotas” (v. 8) o “las fieras” (v. 9). Porque cada una de esas palabras narra, en su diferencia retornante, la sobrevivencia de lo mismo, por esa causa, el cuerpo del poema, que quiere ardorosamente narrar, recibe su impacto y se lastima con ellas. Para continuar la narración que narrador y voz por supuesto ayudan a desenrollar.

Ninguna de esas palabras es hija de una cronotopía concreta —¿a quién pertenece la “peste”, a Boccaccio, a Camus?— pero podemos tener por cierto que la particular relación de todas ellas ha posibilitado que la voz ahora sea. El cuerpo narrativo del poema, por ello, da las gracias y las incluye en su gesta. Pero como lo que ha traído la pasión hasta la memoria son los restos de un pasado vencido y olvidado, la voz tiene la impresión de hallarse inmersa en “una leyenda negra” (v. 11), pues en la narración del cuerpo apasionado, ganado por el síntoma, todo induce a creer que gobierna la muerte. Por doquier se la ve a ella, la misma que ha atravesado cada una de esas palabras y las ha desvitalizado, convirtiéndolas en polvo fósil. Contra la muerte, el amor pasional es la potencia que permite al cuerpo acceder, “sobrepasando siempre los límites de toda separación” (v. 14) a esos continentes descarriados:

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

“El narrador” (v. 12-19).

Entonces, cuando el cuerpo enamorado se lanza al viaje mortal, él, el narrador, se convierte en “el protagonista de una fábula única” (v. 17). Papel principal el del cuerpo en ese momento, porque gracias a la potencia amorosa que en él encarna, este fosiliza en su mismísima forma individual toda la historia de la medialidad, haciendo que todos los fragmentos bailen al unísono. Cuando algo así sucede, el cuerpo es “la respuesta exacta y el espejo donde alguien recupera el paraíso” (v. 19), ya que en él puede admirarse una identidad parcialmente restaurada y recobrada.

Claro que eso no durará mucho. El movimiento apasionado es un batir agónico entre dispersión y reconstitución, inspiración y expiración. La voz, que lo sabe, vuelve a insistir algunos versos más tarde en el destino mortal de todas las individualidades corporales que ata su cuerda:

Aunque al final apenas permita traslucir la puñalada del destino:
así agoniza cada vez el mundo,
con un cuerpo que sobra y con una novela interrumpida.
No habrá tregua después ni siquiera en el sueño,
ni siquiera tratando de dormir sobre el costado ileso,
porque ya no lo hay —nada más que capítulos deshechos, vidrios rotos,
el inventario de la soledad, hueso por hueso—,
porque no hay aridez como la que se narra con un cuerpo que termina en sí mismo,
un cuerpo que se lee lo mismo que un adiós borroneado en la arena.
Y no hablemos ahora de temblores ni de perplejidades ni de alertas
con los que ilustra el cuerpo sus cuentos fantasmales,
episodios ambiguos donde las sombras crujen y no hay nadie
o se siente avanzar el porvenir a través de la escarcha de otro mundo,
como si no supiéramos que el cuerpo no es de aquí,
que viene de muy lejos y se va,
sin aclararnos nunca si es el reverso del alma, una opaca versión de lo invisible,
una trampa superflua,
¿o un nudo, sólo un espeso nudo en la gran transparencia?
¿Y a qué modelo alude con su muerte final este intérprete ciego,
el mártir, el incauto, el que no sabe,
el que apaga las luces y cierra el escenario de este lado?

“El narrador” (v. 20-40).

“Capítulos deshechos”, “vidrios rotos”, “inventario[s]”, “hueso[s]” (v. 25-26); he aquí los componentes materiales de la narración de la voz. Lo que la voz narra es la potencia del ser en su destrucción, o su historicidad como “puñalada” (v. 20). Solamente merced a esa capacidad que tiene el ser para desfasarse —para agregar acciones, para incorporar personajes— puede existir la narración. Ante el comportamiento desfasante del ser, la voz que narra rearma los destrozos “porque no hay aridez como la que se narra con un cuerpo que termina en sí mismo,/ un cuerpo que se lee lo mismo que un adiós borroneado en la arena” (v. 27-28).

Un cuerpo “borroneado” es aquel que no ha dejado huella en el devenir. El fragmento corporal que no supo despedirse porque desconocía los lazos que le unían con lo que estaba antes y detrás de él, o sea, las piezas que posibilitaron su formación, su propia ante y post-historia. Así que la voz narrativa, que quiere sobre todas las cosas prolongar la narración, ayunta en la suya todo lo que puede escarbar bajo la tierra: “perplejidades”, “alertas”, “cuentos fantasmales”, “la escarcha de otro mundo” (v. 29-32); con todo ello horada la “arena” blanca del medio para dejar *su propia huella*.

b) *¿Qué narra la estría-Olga Orozco?*

Que el modo de narrar de esta voz es único y original y que por tal cosa no se borrará, sino que habrá de ser fosilizado en la tradición del ser, lo atestiguan los últimos versos del poema en los que después de haber estudiado todos los estratos del bloque tectónico en el que ha perforado —toda la casuística de los narradores— inscribe allí, como estría también, la novedad geológica que ella profiere. ¿Y cuál será ese *desplazamiento* en la espesa comprensión de las capas que el nombre Olga Orozco, como una capa más, significa?

Si alguien —pongamos nosotros— regresara andado el tiempo hacia esta cantera y, azuzando la mirada, tratase de leer con detenimiento la información fosilizada por la estría-“El narrador” quizás apreciara lo siguiente: que en ese preciso punto material del desarrollo geológico de la medialidad, comenzaron a surgir ciertos deslizamientos, originándose algunos desvíos. Porque contra-diciendo el sustrato principal, el de la tradición catastrofista, la estría-Olga Orozco introdujo un inciso (subjetivo) en la falla común al preguntar: ¿y el cuerpo, la voz, la física narración individual, no será acaso el “nudo” (v. 37) donde se ata la progresión del trascendental? Sin “aclara[ci]ón” ni clasificación (v. 35), sin definir jamás su “ver[tiente]” de la diegesis (v. 35), ¿no será acaso el cuerpo narrador su mismo centro, su misma brecha? Entre el *inicio* —la pre-individuación— y el *desenlace* —la destrucción—, ¿no hallará la gesta del ser en el cuerpo individual su *nudo*?

Son esos algunos interrogantes que la voz de Olga Orozco, insertada igualmente en medio de la falla histórica, traza con su irregularidad. El recorrido vocálico de la estría-Olga Orozco es irregular precisamente porque en ella entrechocan —produciendo erupciones fonéticas— dos placas contrapuestas: una, inmemorial, que retorna con el síntoma; otra, actual, que se conforma en la voz. Ambas se anudan en un cuerpo donde queda registrada su interacción: el fósil del poema, la estría-Olga Orozco.

El anudamiento poético viene a recubrir, amontonando depósitos, la “gran transparencia” de la medialidad (v. 37), hasta entonces descolorida. Imagínese, pues, con qué cantidad de partículas esa transparencia se ennegrece y deviene entresajada corteza: polvo desenterrado de los “narradores”, barro endurecido del “cuerpo” (v. 1), suelo arcilloso de los “cuentos fantasmales” (v. 31), esqueletos pisoteados de los “lagarto[s]” (v. 5), minerales fundidos por los “rey[es]” (v. 9), aluviones de los “sueño[s]” (v. 23); sustancias todas, esas palabras, que la falla orozquiana compacta en su cuerpo: este efectivamente *narra* ahora ante nosotros. Porque en su carne cicatrizan la criba, el crujido, la algarada, el traspié, la renuncia, *gestos vivos* que presidieron el encuentro entre “narradores”, “cuentos” y “reyes”, entre “lagartos” y “sueños”, por todo eso, el cuerpo que los anuda en una trama, puede narrar su medio.

La voz de Olga Orozco es una estría nueva sobre el muro de la medialidad sencillamente porque su personal reanudación de ese pasado fosilizado distingue su individualidad. Para comprender en su magnitud de qué manera el nudo orozquiano es original, el comentario de nuestro poema debiera medir su diferencia *con otras estrías*. Pues bien, en ese sentido, la voz de Olga Orozco, su poema, indica su avance desfasante respecto de una de las estrías principales de la tradición. Nos referimos al nombre-Jorge Luis Borges, a lo que esa estría narra en el devenir de la falla ontogenética. Reproducir en su rotundidad la amplitud del desplazamiento que incorpora la estría que lleva por nombre Olga Orozco, hace obligado detenerse en ese nombre, pues solo en la dialéctica asimilación del pasado puede colegirse qué vale una estría en la transparencia del ser.

Al nombre de Jorge Luis Borges, el “intérprete ciego”, no alude únicamente “El narrador”. En un poema anterior de *En el revés del cielo*, la voz de Olga Orozco ya había restituido de modo encomiable toda la problemática ontogenética que aquel nudo o estría había fosilizado en la tradición. En “Rapsodia en la lluvia²¹¹”, la voz de Olga Orozco celaba en un heptasílabo la progresión individuante de la voz borgiana desde su prehistoria homérica —el rapsoda— hasta el momento de su actualidad poética, aquella en la que una vez pronunció que “la lluvia es una cosa que sin duda sucede en el pasado²¹²”:

Ahora
desde tu ahora estarás viendo
bajo esta misma lluvia las lluvias del diluvio
y aquellas que lavaron las rosas avergonzadas de Caldea
y las que se escurrieron desde el altar del druida hasta el cadalso
y fueron a susurrar sobre una tumba hostil en la espinosa Patagonia,
y también las azules, las prodigiosas narradoras,
las que te prometían un milagro cuando aún eras visible.

“Rapsodia en la lluvia” (v. 1-8)

Todo el devenir de la voz de Jorge Luis Borges está fosilizado en ese título poético. Y aún más a continuación, cuando los primeros versos de ese poema dan cuenta narrativa de las escalas —la “rosa” de Milton, el desierto de “Caldea”, el “druida” de los ciclos artúricos o “la espinosa Patagonia” (v. 4-6)— en las que hizo parada la voz borgiana. En ellas, la estría-Borges proyecta *genómicamente* sus sucesivas resoluciones metabólicas.

Tan importante como “El narrador” y “Rapsodia en la lluvia” para mesurar la sedimentación novedosa de la voz orozquiana es, sin embargo, una ponencia ya mencionada que lleva por título

²¹¹ Olga Orozco. “Rapsodia en la lluvia”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 349-350.

²¹² Jorge Luis Borges. *Obra poética. 1923/1977*. Madrid: Alianza, 1990, p. 135.

“Jorge Luis Borges en su historia de la eternidad”. Ciertamente, solo al trasluz de esa atinadísima recensión de la obra borgiana puede afirmarse que la narración de Olga Orozco es originante, pues en ese pasaje se pronuncia una voz que, al desfasarse con respecto de su antepasado genético, va a permitir el avance de la discursividad del ser.

La voz de Olga Orozco, estría o fósil, se perfila en aquella ponencia una vez más mediante un afilado corte en la roca epocal: de un lado abaja y aleja hacia el pasado lo que descarta, del otro eleva y arrima hacia el futuro lo que sintetiza; pero todo en virtud de un avance orgánico. Del “rapsoda casi ciego”, como alguna vez dio en llamar a Borges, la voz de Olga Orozco abaja y aleja hacia el pasado su afán por borrar las referencias corporales y su deseo de estabilidad²¹³. Aniquilar la individualidad y borrarla definitivamente con la esperanza de refutar el tiempo son otros datos característicos de la estría-Borges que la estría-Orozco, su evolución genética, siempre en aras de procurarse adecuación también descarta²¹⁴.

A la vez, esta eleva y arrima hacia el futuro su desvelamiento de una realidad “dudosa, colmada de duplicidades, de subterfugios, de enmascaramientos y rupturas” cuya identidad es una continua transfiguración. La obra de Borges, proclama la voz de Orozco en su ponencia:

[es] un suelo de escritura donde podemos tratar de descubrir las verdaderas reglas del trazado del mundo, ordenar los mosaicos de las posibilidades en diferentes combinaciones, apostar a una u otra conjetura, multiplicar lo improbable y deslizarnos por todos los espejismos de la razón de manera ascendente y descendente, lateral, simultánea²¹⁵.

Salvadas unas cualidades genéticas y rechazadas otras, la contra-versión orozquiiana de la voz de Borges cabría resumirse en una famosa cita del propio autor: “El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges”. De esta frase, como no se le escapa a la voz de Olga Orozco, se desprende la *inoperancia ética* de la voz borgiana, debatida entre el ideal de eternidad y la conciencia de ser, ella también, para la muerte: “Claro que el autor sabe que estos juegos intelectuales son impotentes para anular el tiempo y por tanto la muerte. Sus mismas declaraciones

²¹³ “Es alguien que a fuerza de negar el destino comúnmente anecdótico de cualquier hombre [parece] lograr que lo invada una sustancia neblinosa, un laborioso aire de vaguedad, pero tan imponente que logra perdurar con mayor fuerza que una cara tajante o un conjunto de contornos recortados, definidos”. Olga Orozco. “Jorge Luis Borges en su historia de la eternidad”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 475.

²¹⁴ “Pero sobre todo existe el propósito de destruir la idea de tiempo, ya sea recurriendo a la repetición de lo cotidiano hasta anularlo en la prolongación de una sola jornada que se hace eterna, o la forma de concentrar años en un minuto o dilatar un momento en varios años, o valiéndose de la identidad de sensaciones experimentadas por uno o varios protagonistas en distintos momentos”. *Ídem*, p. 475.

²¹⁵ *Ídem*, p. 476.

invalidan muchas de sus teorías más osadas, devolviéndoles su valor de pretextos para el pensamiento, de especulaciones mentales²¹⁶”.

Pero pese a la di-vergencia perfilada —otra más, y nótese cómo se dialectaliza— hay un dato genético en la estría-Borges que la voz de Olga Orozco, lectora finísima de los fósiles, se acapara e incorpora al devenir de la especie: *la potencia de ficción*. Al cierre de su ponencia, la poeta, admirativa de aquel fósil recientemente desaparecido²¹⁷, agrega:

¿Pobre, la vida? No lo es, ciertamente, la de quien *puede* construir arquitecturas fantásticas en el ojo de una cerradura, detener en el aire cincuenta años el hacha del verdugo, multiplicar alfabetos y sueños que lo incluyen, contemplar un tigre hecho de muchos tigres y de ejércitos de tigres que parecen revelar otros tigres, ser él y el otro, desplegar los ocasos del sur con el vuelo de un pájaro, desandar el infinito en el espejo, reconstruir años enteros con la memoria de las nubes, siempre frente al [papel]²¹⁸.

Seguramente, en esa *potencia* perfeccionada por la voz de Borges hasta niveles desconocidos en nuestra marcha evolutiva, la voz de Olga Orozco aventuraba una respuesta a la pregunta que dejó sin responder, aquella con la que su poema “El narrador” (v. 38-40). Porque nosotros creemos que “el modelo al que alude” (v. 38) el cuerpo-narrador o la estría-Olga Orozco llevando a cuestas su pesada carga material de “relato[s]”, “llanuras”, “ocazos”, “barcas”, “colinas”, “fragmento[s] entresacado[s]”, “textos”, “historia[s]”, “lagarto[s] inmóvil[es]”, “miedo[s]”, “penuria[s]”, “peste[s]”, “crónicas de invasiones y derrotas”, “episodios oscuros donde hay fieras ocultas”, “párrafo[s] intruso[s] de una leyenda negra”, “séquito[s] de estrellas”, “precipicio[s]”, “vértigo[s]”, “desvarío[s]”, “lugares en los que nunca estuvo”, “capítulos deshechos”, “vidrios rotos”, “temblores”, “perplejidades” y “alertas” no es más que *la medialidad en tanto que potencia*: espacio para devenir, facultad formalizante. Esa, pensamos, será la marca indeleble que la voz de Olga Orozco habrá de inscribir en la falla ontogenética, aquella por la que se la reconocerá, después y *à la suite* de Borges, como una fase individual en la tradición del ser.

Se admitirá que la interrogación que clausura el “El narrador” en ningún caso pone en duda la efectividad narrativa del poema, pues que tal cuerpo narrativo, como sugiere la voz, ciertamente “alude”, esto es, menciona o insinúa algo o a alguien. Por lo tanto, la pregunta tiene que ver más con la identidad de lo aludido por la narración que con el hecho de que haya o no discurso narrativo. La ficción existe, pero dado que el “modelo” aludido no posee otra identidad que aquella encarada

²¹⁶ *Ídem*, p. 478.

²¹⁷ Jorge Luis Borges fallece en Ginebra el 14 de junio de 1986. La ponencia de Olga Orozco fue leída en Florencia durante el Congreso Mundial de Poetas en julio de ese mismo año. La publicación de *En el revés del cielo* al año siguiente nos induce a considerar los dos poemas citados como homenajes póstumos.

²¹⁸ *Ídem*, p. 478. El subrayado es nuestro.

por el ejemplo individual, siendo este momentáneo y parcial, aquel no puede ser ya otra cosa que una referencia *suspendida en la duración del poema*. Pues que el modelo no conoce la permanencia, sino que describe la movilidad, el modelo es la apertura de una interrogación, una variante crítica.

Porque la voz de Olga Orozco sabe, a diferencia de la voz de Jorge Luis Borges, que sin un cuerpo ni una voz no hay narración. Que la narración no es más que el cuerpo, que el cuerpo es la sola narración. El cuerpo es la narración del ser que se abre y se ofrece amorosamente, que se incorpora y se endurece materialmente. Dado que el ser es facultad de información, nada más que disposición a devenir cuerpo: así puede el ser *narrarse a sí mismo*, contar y cantar su epopeya. A través de una voz. En ella, empuja el ser hacia delante su encarnizada narración, la lleva a realización.

El agujero de la voz es el sitio —la fundición— donde el ser se *hace carne*, revelándose. Producto del traslado de lo afectivo a la forma, como bien sospechaban Freud y Warburg, el cuerpo resulta de un corrimiento energético que forzosamente imprime sus huellas en el terreno. La historia de esos deslizamientos, de los terremotos y sacudidas producidas, la presión del magma fluido, su enfriamiento, llámase cuerpo. Por eso, del cuerpo dice la voz de Olga Orozco que es un “intérprete ciego”, pues gesticula dionisiacamente —baila— con el hálito que alguien le dispendia desde afuera. El cuerpo, aliento impreso del ser. La impresión de esa fuerza o potencia, aquello que ella arrastra, eso es lo que narra el cuerpo. Eso es lo que hila, anuda o ata: la llamada silenciosa del resto que empuja a la danza. Por esa razón —porque el ser camina en pos de lo cierto y siempre toma el sendero más auténtico— con la motricidad del ser la voz de Olga Orozco tuerce su ruta y dice adiós, saludándole, a Jorge Luis Borges²¹⁹.

3. Ver la medialidad por transparencia

Después de cerciorarnos de las potencialidades narrativas inherentes a todo cuerpo por el hecho mismo de ser un fósil donde fue fraguado el devenir, resulta mucho más fácil circunscribir los alcances del poemario *En el revés del cielo*, así como de toda la producción última de Olga Orozco. Del citado poemario dijimos que daba comienzo con la escucha del “resto” que reclamaba sintomáticamente su formalización. Ahora, llegados a este punto, podemos añadir que la figuración de lo residual ha ido cumpliéndose rigurosamente a lo largo de los 26 poemas siguientes. Los cuerpos que se incorporan literalmente de la llamada del resto silencioso, el “pájaro” que canta, la

²¹⁹ Después de lo dicho no podemos sino reincidir en nuestra discrepancia con las conclusiones negativas del poeta Hugo Mujica, quien lee este poema como una narración infructuosa. Así lo atestigua su interpretación del poema siguiente —“Esa es tu pena”— al cual Mujica adjudica “la pena que sigue a ‘El narrador’, a la pena de no poder narrar”. Ya hemos hecho evidente que para nosotros el cuerpo-narrador no solamente sí puede narrar, sino que además narra lo más esencial. Hugo Mujica. “Sobre Olga Orozco, *En el revés del cielo*”. *Op. cit.*, p. 1087.

“opulenta criatura²²⁰”, la “sibila²²¹” o los “testigos²²²”, narran, cada uno con aquellos gestos que son su individualísima manera de narrar, la impresión del ser aparecido.

Así pues, el lector que pasee la mirada por allí habrá de saber que está asistiendo a un engendramiento figurativo, el del fondo autoformante, que atravesando una voz no dejará de resultarle cuando menos variopinto. Pues ese espacio está poblado de una ingente cantidad de individuaciones —cuervos, rampas, serpientes— que además de sernos extrañas en muchas ocasiones aprovechan igualmente para camuflarse, adoptando la apariencia aquí de un aliado, allá de un enemigo. Hay tantas cosas en ese *paraje hiperdenso* que no alcanzamos a captar la identidad de los personajes. Mientras, experimentamos el desasosiego que provoca su frondosidad. ¿De dónde proviene tal sensación? Seguramente de aquella obligación que nos fue enseñada, ya muy temprano en la escuela, cuando comenzábamos a leer nuestras primeras narraciones. Reconocer a los personajes, aislar las acciones, desentrañar el sentido. Qué deseo de ver algo, y qué frustración al no poder hacerlo. También aquí, en este reverso de la narración donde la autora pareciera haber descuidado su trama.

Pero el error no es de la autora sino del lector que no sabe leer su propia historia. Este bien debiera presumir, si buen observador fuese, que algo así como una interpretación lógica de la creación narrativa del ser es imposible. El ser o la medialidad inconsciente, la naturaleza, el lenguaje o la tradición no tienen un gran principio generador, ningún autor borgiano está detrás de ellos. Si queremos “resistir al desastre” en curso, deberíamos pensar el método constructivo —narrativo— de la medialidad fuera de los parámetros del finalismo lógico, tal y como nos invita a hacerlo la filosofía de Isabelle Stengers, especialista de las ciencias y de la obra singular del lógico y matemático británico Alfred Whitehead. Esta autora apela a reconsiderar el marchamo de lo “natural” para comprender en él las interdependencias del mundo viviente:

Peut-être qu'on devrait en revenir ici à ce mot, 'nature', dont j'ai dit que les manières multiples dont elle tient est matière à apprentissages. Parce que s'il doit y avoir apprentissage, *c'est parce qu'il n'y a pas d'ordre caché qui, si on le perçait à jour, permettrait de prévoir, d'anticiper*. Il n'y a pas de raccourci. Il n'y a pas de grand principe. *Il y a des histoires enchevêtrées de création de rapports qui font que, à toutes les échelles, on doit apprendre comment des êtres s'impliquent et se requièrent les uns les autres, entrent en composition*. Et peut-être pourrions-nous accepter cette génération de rapports *comme ce à quoi nous participons*, ce qui vient avant tout explication²²³.

²²⁰ Olga Orozco. “Una opulenta y abominable criatura que conozco”. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 358-359.

²²¹ Olga Orozco. “La sibila de Cumas”. *Ídem*, p. 366-367.

²²² Olga Orozco. “Testigos hasta el fin”. *Ídem*, p. 370-371.

²²³ Isabelle Stengers. *Résister au désastre*. París: Wildproject, 2019, p. 61. El subrayado es nuestro.

Solamente historias enredadas, relaciones, gradientes, frotamientos, impactos: la voluntariosa construcción de una multiplicidad de agentes vocacionalmente llamados al entretenimiento. El cuerpo narra todo eso, el cuerpo, nuestro cuerpo, nos permite comprender los tejidos en los que estamos implicados. Por lo tanto, pretender un criterio lógico para esta narración que dice el desarrollo afectivo de lo natural es tarea inútil.

“En el final era el verbo²²⁴” (27 versos heterométricos), poema que cierra el compendio de *En el revés de cielo* hace de esa intuición, que ya venía madurando desde las *Mutaciones*, un epigrama. Porque situar al término de la creación óptica a la palabra, tal y como hace su título, significa dar al cuerpo poderes plenipotenciarios para narrar. Mucho más: significa imprecicar al cuerpo para que narre, depositar la fe en el cuerpo narrador. Porque solo él puede narrar, solo el cuerpo es lenguaje del ser. Puesto que el ser en su abrirse silencioso no tiene cuerpo y lo reclama, solamente el cuerpo reclamado y ganado por él puede ser significativo de su proceso informante. En él, huella fosilizada del ser, están cicatrizadas historias, relaciones, gradientes, frotamientos e impactos que, sin necesidad de remitir a otra cosa, testifican por sí mismos, pues expresan lo que el ser es: facultad de cicatrización.

Y como a la voz de Olga Orozco le place más que nada perder los ojos en el cuerpo desnudo y cicatrizado de su amor, ya que en esa mirada suya experimenta el modo de su vocación —vigilar la carne del amante, ver sus miembros—, con qué fiebre supervisa ella su talla física:

Yo velaba incrustada en el ardiente hielo, en la hoguera escarchada,
traduciendo relámpagos, desenhebrando dinastías de voces,
bajo un código tan indescifrable como el de las estrellas o el de las hormigas.
Miraba las palabras al trasluz.
Veía desfilar sus oscuras progenies hasta el final del verbo.
Quería descubrir a Dios por transparencia.

“En el final era el verbo” (v. 22-27)

Para que no se le escape nada de ese cuerpo, o para que aquel no le oculte nada, la voz amante de Olga Orozco “vela”, “traduce”, “desenhebra”, “mira y “ve”. Piénsese entonces cuán nutrida de acontecimientos ha de ser la narración del ser si su cuerpo exige examen tan severo. Y en efecto son muchas las experiencias que transcribe el ser envejecido corporalmente; “relámpagos”, “dinastías de voces”, “oscuras progenies” solicitan de la voz de Olga Orozco un análisis minucioso pues en ellas se “codifican” (v. 24) infinitesimalmente las señas de identidad del amado que ella tanto quiere. Y si al término de su inspección, la voz de Olga Orozco logra revisarlas todas, seguro

²²⁴ Olga Orozco. “En el final era el verbo”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 385-386.

podrá decir que su amor es “transparente” para ella (v. 27), pues de él *habrá conocido todo*: sus secretos, y aún más, aquello en lo que ni siquiera él hubo reparado, sus olvidos. Entonces, podríamos asegurar, el amor *es auténticamente*: cuando transparentes el uno para el otro y habiéndose anudado perfectamente, los amantes han dejado de ser dos para ser uno. Tal cosa sucede en el momento en el que la voz, agarrándose a él, tiene noticia de todas y cada una de las individuaciones del ser.

Por cierto que allí no solo el ser será transparente para la voz, sino que esta, entregada a él, será asimismo de un aspecto clarísimo para aquel, pues estará entrada en su misma sustancia. Pues si la voz [vela] “incrustada en el ardiente hielo” o en la “hoguera escarchada” (v. 22) se debe justamente a esa exigencia amorosa por la que los amantes, cuando de verdad desean serlo, tienen que abandonar peligrosamente su individualidad para caer en la indistinción carnal de la llama. Sin miedo al peligro esta voz, entonces, ya que no solo se entrega, sino que con ahínco se incrusta, porque quiere amar, en la transparencia que la reúne con el ser. Esta, la transparencia del amor, como decíamos es doble; del amor resulta un ente mixto en el que ya no hay separación entre el ser y su voz: el poema amoroso.

Las palabras corporales propician el cumplimiento del amor porque en ellas queda escrito lo que une. Quien las mira puede reconocer la emergencia de esa materia común sobresalida desde el fondo de la cronotopía para “descifrar[se]” (v. 24) o “descubrirse” (v. 27): el ser —del mundo, del lenguaje, de la tradición— que se descifra a sí mismo en el habla amorosa de la humana voz y “traslu[ce]” incorporado en ella (v. 25). Así que los 27 poemas de *En el revés del cielo*, los 10 poemarios de la voz orozquiana, la tradición vocálica del ser humano; todo ese amor sumado, es el resultado corporal que *transparenta literalmente la narración de la medialidad*. Compréndase pues el recorrido que sigue la poesía de Olga Orozco a partir de esa vocación suya a la transparencia del ser que se inscribe gestualmente en el poema. Porque “mir[ar] las palabras al trasluz” y “ve[r] desfilas sus oscuras progenies hasta el final del verbo” son gestos que indican la dirección de su itinerario hacia una *iluminación positiva* del ser: corriente que respeta la orientación natural del avance ontogenético desde su anverso virtual —cielo— hasta su reverso actual —tierra.

A la altura en la que nos encontramos en “En el final era el verbo”, la voz está plenamente afianzada en ese lado visible del cielo que es la tierra y desde esa posición puede, por fin, profetizar lo que aquel espacio ocultado por la metafísica es auténticamente. Porque el cielo se ha hecho tierra humedecida, carne sangrante, barro terso, materialidad de la palabra poética. El cielo ha sido profanado por la voz de Olga Orozco y ahora, ante nosotros, trasluce como lo que es: una voluptuosa asociación de cuerpos imantados que, enredados en “dinastías” y “progenies”, proclaman su recíproco amor, su natural mutualidad y su facultad plastificante. Dos instantes pues para esta poesía: uno que acompaña el cumplimiento del ser hacia su incorporación en la voz —y

cuyo punto de partida fue “El resto era silencio”—; otro que recorre hacia atrás lo vertido para releer su narración —y cuyo punto de llegada es “En el final era el verbo”. Todos los poemas de la poesía última de Olga Orozco se mueven alrededor de este vaivén electrizante: venida del ser fundante a la expresión; retorno de la mirada examinante a la narración. Y, entretanto, lo que se ofrece “transparentado” en esas cláusulas narrativas es el paso fulgurante del ser que ellas proyectan para alabanza del lector-espectador.

V. CUIDAR DE LA MUERTE

La argumentación en favor de una voz que transforma en materia la virtualidad celeste ofrece un magnífico punto de enlace con el siguiente poemario y demuestra la coherencia que subyace a toda la producción orozquiana, cuyo recorrido, como ya se dijo, no es sino el rastro dejado atrás por las diferentes resoluciones de su esencial conflictividad vocálica. En efecto, si la narración o devenir del ser se visualiza en esos cuerpos individuales que incorporan al presente sus alteraciones genéticas pasadas, de la voz de Olga Orozco podemos afirmar que cada poemario es algo así como el resultado evolutivo de los precedentes, de manera que uno tras otro esos compendios ilustran una historia de adecuación.

En ese sentido, el emblema inaugural de *Con esta boca, en este mundo* (1994) materializa, ya definitivamente integrado en su código, una respuesta orgánica al problema que venía planteándose en *En el revés del cielo*, problema que quedara resuelto y arreglado en aquel libro. Nos referimos a la traslación del ser virtual, a su obligado paso por el cuerpo y la palabra que refrendaba un enunciado como “En el final era el verbo”. A estas alturas, después de haber clausurado la problemática que motivara el poemario precedente con esa sentencia, la voz de Olga Orozco ya no alberga dudas sobre la naturaleza corporal del ser. De ahí que su vocalización sustituya la modalidad desiderativa del enunciado que cierra la obra anterior —“Quería descubrir a Dios por transparencia”— por una rotunda afirmación: *Con esta boca, en este mundo*. Ahora que ya sabe reanudar a su verbo el fondo celestial, garante y permanente, la voz de Olga Orozco no tiene reparos en anunciar, proféticamente, el contenido de su mensaje; ser hecho palabra en la boca, boca que palabrea la marcha del ser: la vierte, modula y *mundaniza*. La palabra poética que la voz de Olga Orozco ha ido fundamentando —y ya hemos visto con cuánto trabajo— es creadora de mundo, pues mundo o medialidad para la incorporación del ser es aquello que revela y abre el hueco de su voz.

Tamara Kamenzsain nos había informado del nudo dialéctico que ataba este poemario con *En esta noche, en este mundo* (1971), el título de Alejandra Pizarnik. De acuerdo con ella, defendemos que

la voz de Olga Orozco, enviando su palabra de vuelta, va a trasladar a la actualidad de este mundo la virtual noche pizarnikiana: el silencio, la muerte, el olvido. Porque cuando una voz no se ocupa de cimentar y cuidar el mundo, reanudando sus estirpes, la noche se abate sobre él. Individuos solitarios, palabras estériles o tierras quemadas son conquista fácil para la noche, apoderada de los cuerpos inermes. Disminuir las posesiones acaparadas por la noche —que para una voz cercana al fin son ya casi todas— es pues la función principal de esa boca que al recordarlas las devuelve a este mundo. Por el pórtico de la enunciación, los diecinueve poemas que reúne esta obra convierten la virtualidad de la noche en presencia del mundo y de la palabra.

Hemos pensado por ello que valdría la pena aproximar esta obra en las coordenadas de una extraordinaria “apocatástasis”. La expresión ya nos es familiar, con ella Walter Benjamin significaba todo el traslado de la noche hacia el día, del inconsciente al consciente, del mito al presente de la humanidad. Igualmente, en *Con esta boca, en este mundo* la apocatástasis vocálica describiría el gesto con el que la voz de Olga Orozco se empeña en llevar a la actualidad de su poema todo aquello que ya es no, que todavía no: lo que no pudo ser, lo que ser pudo pero no, lo que ser pudo y fue. Para que no se extravíen en el universo de la noche inmemorial, donde no cabe otra cosa que su negatividad o ausencia, la voz, reconectada al nudo pasional que tan bien maneja, pelea por traer todas las cosas de vuelta.

No es de extrañar que en este libro se den cita los muertos. Cercanos unos —Girri, Valerio—, lejanos otros —Eliot, Dante—, pero todos inmediatísimos cuando la pasión “traz[a] contra el duro destino la señal¹” para que vuelvan, incorporados físicamente en esa boca que a todos les dice: he aquí vuestro mundo, tierra dispuesta para vosotros que ahora volvéis. Con ellos regresan también, y de qué manera, los “trastos”, “las “alimañas” y el “polvo insistente por todos los rincones”; cuando la memoria de esta voz, que nada quiere dejar atrás, se levanta y en medio de la noche mortal echa a andar su hilo reconstituyente. “Un incesante y arduo traslado subterráneo²” el suyo, en verdad, pues enterrado bajo el piso, y bien hundido, está todo aquello que su boca nocturna reingresa en este mundo.

La restauración de la muerte, cometido al que se entrega con devoción la voz de Olga Orozco en este poemario, no aparece ni mucho menos como un fenómeno aislado en la tradición discursiva del ser. Al contrario, no sería descabellado asegurar que ese ha sido el objetivo fundamental de toda la *poiesis* humana; la única y más cierta labor en el estar aquí de nuestra especie habría de ser, como ya hemos ido viendo, el traslado vocálico del fondo virtual hacia su visibilidad. Ese poder y no otro, por lo demás, fue aquello que el paradigma sacrificial arrebató al ser humano cuando decidió

¹ Olga Orozco. “Para que vuelvas” (v. 46). In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 419-420.

² Olga Orozco. “Se levanta en la noche y anda” (v. 50). In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 410-412.

anatemizar, apropiándose de paso su gestión, la conexión emotiva del individuo con el medio. Con la regulación del sacrificio por una casta, en efecto, lo que se vio frustrado fue esa potencia inherente al animal hablante que le habilitaba a penetrar lingüísticamente y por vía afectiva en la muerte, en la impropiedad de todo lo que no era él. Rechazando la verbalización sacrificial, pues, la voz de “Con esta boca, en este mundo” reclama simplemente la libertad de aproximar, para su cuidado, el territorio de la muerte.

Si bien decimos que esa humana misión coincide con la (des)memoria misma de la tradición, de manera que la tradición del ser no es sino los *facta* que ya siempre modularon el dominio mortal, nos gustaría acomodarnos aquí, para caminar junto a ella en la lectura de lo que ahora nos convoca, una operación de modelización de la tradición que por su potencia probablemente sea la más sobresaliente de las operaciones: nos referimos a la *Commedia* de Dante, cuyo esfuerzo de adecuación poética de la divina otredad no puede dejar de ser emparentado con la voz de Olga Orozco; no, si queremos comprender en toda su magnitud lo que está en juego en *Con esta boca, en este mundo*.

Para quien considerase necesario justificar una comunión entre voces fraternas apelando a pistas tales como citas, resabios léxicos o intertextualidades opacadas —prosiguiendo con el criterio identitario de la filiación y de la influencia que algunos aprecian— diremos que razones de esta índole no faltan a la hora de probar una *liaison* entre la voz de *Con esta boca, en este mundo* y aquella de la *Commedia*. Así, además de las referencias que ya fueron explicitadas anteriormente (“Amor ch’a nullo amato amar perdona”), otros datos —la *invocatio* inicial a la poesía, la presencia constante de los mitologemas del “paraíso” y el “infierno”, el tópico del *homo viator*, la triangulación discursiva en un poema dedicado a T.S. Eliot— dan mínima razón de la amistad hospitalaria que anuda la voz de Olga Orozco a la de Dante. Pero esas no son más que las diminutas, burdas razones visibles para el argumentario lógico. Porque por detrás de todas esas marcas, no implementado por ningún signo, ha de desbrozarse el verdadero vínculo con la voz de Dante. Es este un nexo que no palpa el pensamiento de la identidad, pues tiene su raíz en un esfuerzo de calado ético y transubjetivo que prosigue sin desfallecer la traslación de la medialidad, hundida en el sueño.

Como Dante cuando recolocaba la antigüedad grecolatina junto a sí, la com-posición del poema ecológico orozquiano también otorga a las cosas desaparecidas una paradisiaca ubicación alternativa. Por ello, es requisito indispensable para nuestra exposición hacer un alto, mientras discurre nuestra marcha, en algunas reflexiones teóricas a propósito de la obra de Dante. No porque esas apreciaciones aquí traídas vayan a poner de relieve una coincidencia, pues no está en nuestro ánimo, insistimos, rescatar una identidad ya fuera perdida u ocultada entre estas voces; sino porque tal vez hagan resurgir, a través de una reconstitución de lo que *no está presente* en el poema

de Olga Orozco, posibilidades hermenéuticas aún sin avistar. Una lectura atenta solamente a la positividad —a la seguridad— material del poema quizás no pudiera descubrir tal cosa, ya que esto que aquí se presumirá no puede corroborarse empíricamente y se presenta como plausible.

Este hermanamiento dialéctico e intuitivo que pretendemos iluminar no afectará, como así lo sentimos nosotros, únicamente a la interpretación de la supuesta descendencia —la voz de Olga Orozco después de Dante— sino que por cierto tendrá consecuencias tanto para el pasado convocado —Dante después de su reclamo en la voz de Olga Orozco— como para otros puntos intermediarios de ese devenir —la voz de Eliot a la luz de la lectura de Orozco sobre Dante. En efecto, en la nueva topología que hace presente el poema pasional orozquiano, al abrirse afectivamente como espacio, todos esos puntos, desbaratada la crono-logía, aparecerían como contemporáneos en un tiempo total, el de la tradición del pensamiento.

Al pensamiento o memoria de la comunidad, por entonces todavía sin figurar, parece ser que hizo plegaria Dante en la víspera de su viaje. Así nos lo transmite por lo menos Curtius, quien argumenta en su *Literatura europea y Edad Media latina* que Dante, si bien retoma la invocación a las Musas de la Antigüedad, también invoca al espíritu mismo, sustituyendo el “canto” y el “dime” por la mención de la escritura en su llegada al Infierno: “O Muse, o alto ingegno, or m’aiutate. / O mente che srivesti ciò ch’io vidi, / qui si parrà la tua nobilitate (Inferno, II, 7-9)”. Para el polígrafo alemán, “alto ingegno” designaría allí la facultad intelectual del poeta, en tanto que la “mente” haría referencia a su memoria. Así pues, concluye Curtius, “escribir poesía es [para Dante] copiar la escritura original consignada en el libro de la memoria³”.

De manera similar, el poema que abre *Con esta boca, en este mundo* debe ser entendido como una invocación, por la cual la voz de Olga Orozco apela a la potencia formalizante —Amor, Pensamiento o Tradición— para que le dicte lo que debe decir: una palabra amorosa que combata a la muerte, reintegrándola en este mundo. Esta invocación a la poesía, ocurrida bajo diversas formas en el texto inaugural de cada volumen poético, tiene asimismo un modelo histórico en aquel ángel rilkeano del que ya dimos noticia: “El ángel de Rilke es ante todo aquel a quien apela el decir que celebra, el *tú* que, pretextado por la invocación, dota de sentido y dirección al discurso de la alabanza desde una distancia insuperable⁴”.

En consecuencia, “Con esta boca, en este mundo”, poema-*invocatio* que da inicio a la obra con 25 versos heterométricos divididos en cinco estrofas, se descuelga de la lista de las apocatástasis poéticas. En puridad, ese texto no reintegra nada, sino que, al igual que en el poemario anterior, donde “El resto era silencio” imprimía su sentido y orientaba a la palabra poética, en “Con esta

³ Ernst Robert Curtius. *Literatura europea y Edad Media latina*. Vol. I. México: FCE, 2017, p. 338. [1ªed. esp. 1955].

⁴ José Manuel Cuesta Abad. “La palabra más efímera”. *Op. cit.*, p. 187.

boca, en este mundo” la voz enmarca el destino de su decir posterior o a qué están llamados los poemas siguientes. In-vocación o reclamo pasional del ser para que comparezca en el lenguaje, ese rito inaugural pretende, apartando todo aquello que no es apto⁵, preparar la carne verbal y propiciar la auténtica venida de aquel hasta su des**embocadura**. Escuchemos el enunciado:

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

“Con esta boca, en este mundo” (v. 1-5)

Mirada bajo la lupa de un ritual de perfeccionamiento verbal, la negativa abrupta que da entrada al poema (v. 1) nos invita a considerar la magnitud de sus consecuencias. ¿Por qué en la apertura del medio poético amanece abolido el significante sagrado?, ¿qué nos dice esa acción a propósito del decir que vendrá después? Con la refutación del sacrificio se convoca la palabra nueva que habitará no solo el presente poema, sino también los dieciocho siguientes. La voz comienza por acatar, para ella, una imposibilidad. A pesar de los mayores esfuerzos, de la más profunda violencia y la más alta concentración infligida sobre sí misma (v. 2-4), su palabra jamás pronunciará el verbo sagrado (v. 1).

A nuestro juicio, la razón de tal premonición se ubica en la naturaleza de lo sagrado. Lo sagrado es, esencialmente, impronunciable. Cuando uno consagra, como ya hemos visto, retira inmediatamente. Lo sagrado, aquello que enseguida es apartado para que otra cosa —el ámbito profano— pueda ser, no conoce palabra porque en su relegamiento se fundamenta la aparición de toda palabra individual. El verbo sagrado cede su lugar y desaparece en la enunciación (v. 6):

Tal vez hayas huido hacia el costado de la noche del alma,
ese al que no es posible llegar desde ninguna lámpara,
y no hay sombra que guíe mi vuelo en el umbral,
ni memoria que venga de otro cielo para encarnar en esta dura nieve
donde sólo se inscribe el roce de la rama y el quejido del viento.

“Con esta boca, en este mundo” (v. 6-10)

⁵ En este sentido respaldamos la opinión de Fabián Zampini, quien conecta este poema con “Densos velos te cubren, poesía” de *Mutaciones de la realidad*. Como en aquel, aquí también será cuestión de desbastar las capas más groseras de la palabra poética, conformándola con propiedad. Fabián Zampini. “Una voz que se rasga. Inminencia y contemporaneidad en la poesía de Olga Orozco”. *Médanos fugitivos. Poética y archivo en Olga Orozco. Op. cit.*, p. 26.

Lo sagrado era, para el ser humano, el mundo y, arrimado a él, la potencia que lo consagraba: el lenguaje. Lo sagrado celebraba la disponibilidad de mundo y lenguaje. Que hubiera lenguaje y mundo disponibles para la experiencia. Mas ni lenguaje ni mundo eran en el habla. El primero desaparecía en la actualización de su facultad; el segundo se retiraba en su mostración. Ni el uno ni el otro, mientras fuesen *sagrados*, se mostraban jamás. El “verbo sagrado” “hu[ye]” (v. 6) y escapa a la conciencia (v. 7) porque él es la posibilidad de aparición misma: que haya un individuo consciente depende del fondo, ese mismo fondo que, sagrado por la metafísica, pertenecía a “otro cielo” (v. 9) distinto del aquí humano. Así pues, únicamente desde su exterioridad inalcanzable podía lo sagrado fundamentar la palabra y la vida.

Pero desde el primer verso la voz declara: “no te pronunciaré jamás, verbo sagrado”. En su lugar, ya desde su título, el poema da carta de ciudadanía a una palabra ecológica, una palabra que no sacrifica ni retira por más tiempo. Ciertamente, el enunciado paratáctico de “Con esta boca, en este mundo” pone al mismo nivel sus dos sintagmas. Al elidir el verbo, se subraya la equivalencia. El enunciado afirma: en esta voz habla auténticamente el mundo. Lejos de admitir la im-potencia de la voz, el primer verso constituye una declaración de intenciones. *No pronunciar jamás el verbo sagrado* significa que no habrá más retiro tranquilizador ni garantía; que el verbo dirá la finitud corporal del ser.

A partir de entonces, esta palabra estará sostenida por el arrojado ético de la voz, la cual ya nunca sacrificará el mundo en las postrimerías de su boca. En ella, desde ahora, “sólo se inscribe el roce de la rama y el quejido del viento⁶” (v. 10); sobre la “dura nieve” del silencio, el poema traduce la palabra del ser. El resultado es una profanación del sacrificio. La verbalización lingüística no será por más tiempo un *hacer sacro* —un hacer que retira la energía del medio— sino un *simple hacer* que la recoge: enfrentando la potencia del mundo y del lenguaje, sin temor, la dicción ecológica se entrega con devoción a ella para modularla. La experiencia de lo sagrado, ahora profanado por el lenguaje poético, se sitúa en el sitio de una exposición extrema y rigurosa a la modelización de lo abierto. Su exigencia, que es un trabajo de adaptación, tiene, por cierto, su sede en el habla.

En el habla, la voz de *Con esta boca, en este mundo* va a presentar toda la potencia virtual y silenciosa del ser, razón por la cual rechaza, en el momento en que afina su potencia, entronizar el silencio como método de conocimiento:

Y ni un solo temblor que haga sobresaltar las duras piedras.
Hemos hablado demasiado del silencio,
lo hemos condecorado lo mismo que a un vigía en el arco final,

⁶ Vuelve otra vez a sonar aquí, como ya lo hiciera en el pórtico de *En el revés del cielo* y luego en “Amor, ch’a nullo amato amar perdona”, la voz stenvensiana de “The snow man”.

como si en él yaciera el esplendor de la caída,
el triunfo del vocablo, con la lengua cortada.

“Con esta boca, en este mundo” (v. 11-15)

Porque el ser solo puede experimentarse cuando se incorpora, el silencio no puede darle a conocer. El silencio participa de la muerte, es la energía mortal en la que moran acalladas las cosas. Y si nada hace esta voz por vencer el silencio, tanto más espacio ganará este, pues el silencio ocupa todo el espacio que la voz humana deja vacante. Por eso esta voz, que en su poema está adecuándose para recuperar el terreno robado por la silenciosa muerte, descarta como medio para la reconstrucción del ser el silencio. Y tanteando las posibilidades más apropiadas, observa lo siguiente:

¡Ah, no se trata de la canción, tampoco del sollozo!
He dicho ya lo amado y lo perdido,
trabé con cada sílaba los bienes y los males que más temí perder.
A lo largo del corredor suena, resuena la tenaz melodía,
retumban, se propagan como el trueno
unas pocas monedas caídas de visiones o arrebatadas a la oscuridad.

“Con esta boca, en este mundo” (v. 15-21)

La verdadera palabra del ser que hiende esta boca atiza vínculos contradictorios. Paratáctico, el cuerpo vocálico que discurre por la boca de Olga Orozco ayunta “la canción y el sollozo”, “lo amado y lo perdido”, “los bienes y los males” (v. 15-17); sin corte o cuchillo sacrificial. Mientras tanto, en la palabra más cierta, apasionada, el ser visible y su nada invisible se “traban” (v. 17). Y con su ensamblaje corporal, la voz, abierta en canal, conforma el “corredor” (v. 18) del devenir ontogenético; allí suena, esta sí “tenaz” (v. 19), la “melodía” del ser.

Sobre los signos carnales del poema se proyecta musicalmente el ser. Viniendo a su aparición, las formas moldean el fértil silencio sagrado; antes de ellas, ese silencio no conoce expresión ni diferencia; ahora, ese silencio es profanado. Las palabras, los símbolos, los individuos; esas “pocas monedas” que la voz “arreb[ata] a la oscuridad” (v. 21), van ritmando una composición sobre el fondo homogéneo. Ver el ser “al trasluz” o descubrirlo “por transparencia”, como ambicionaba la voz de “En el final era el verbo”, requiere de esas conexiones entre el fondo negativo en retracción y la superficie positiva de la aparición. En la muerte y el desfallecimiento de los símbolos, en su ruinoso fisionomía, *retumba* (v. 20) memorialmente la vida sida del ser; en ellos, éste encuentra su sepulcro. La palabra es un cenotafio, mausoleo donde el ser yace temporalmente en reposo. Hasta que una boca enamorada lo lleva de nuevo a la vida cuando “propag[a]” su soplo (v. 20).

Así pues, nada de sacrificio para la operación que aquí nace. El sacrificio aleja y sepulta la muerte para ganar *idealmente* el sitio apaciguado de la vida. La operación vocálica de Olga Orozco acerca y desentierra esa misma muerte para apropiársela:

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?

Con esta boca, en este mundo” (v. 22-25)

¿Qué significa, para la vocalización humana, “comba[tir] a muerte con la muerte” (v. 22)? Ese enunciado quiere decir: “(c)alentarse con la muerte”, “alimentarse de muerte”, “somatizar la muerte”; de tal modo que todo el dominio de la muerte llegue a ser familiar a la voz. Y cuando un dominio mortal, como el de la muerte, el del silencio o el de la imaginación es verdaderamente familiar a la voz humana, ese territorio inconsciente, transformado en hogar pues que propio, puede nombrarse “mundo”. “Este mundo” es ese lugar trasladado por la voz desde la mortal otredad del medio hasta las entrañas corporales, donde vocálicamente se actualiza en un sitio dispuesto para la habitación. “Este mundo” la espesura de la muerte que ha sido domesticada, “este mundo” el matorral de la muerte que ha sido arreglado.

Esto —hacer poéticamente de la muerte que nos rodea un medio habitable— la dicción sacrificial no podía, por ello la voz de Olga Orozco hubo rechazado su pronunciamiento. Y es que el sacrificio no permite la parataxis, el encabalgamiento ni la interacción de vida y muerte; al contrario, el sacrificio desnivela el equilibrio, pues necesita relegar a la muerte para asegurar —falsamente— la vida. El resultado, no obstante, es un agrandamiento de la muerte que, olvidada y sin regular, campa a sus anchas.

Por su parte, ahora que faltan los nombres sagrados, la apocatástasis ecológica de la voz de Olga Orozco va a preocuparse de cuidar, trayéndolo a casa, ese ser que no tiene otro objetivo que su dispersión. “Hemos ganado. Hemos perdido” (v. 23), la naturaleza del ser, ya sin presuponer ni hipotizar, titubea en ese punto —el punto y seguido del verso— en el que la vida perdida se prolonga en la muerte ganada. La coma que culmina ese verso 23, en donde por un instante siquiera se alcanzaba el equilibrio entre las facetas divergentes, hace notar que la inestabilidad es característica principal del ser. A partir de ahí, la voz de Olga Orozco vuelve a caer en el ritmo agónico del devenir. Presa en él, y arrollada por su movimiento, los dos versos finales, cercanos a la glosolalia, dicen el continuo vaivén que rige en el abismo óptico. Solamente así, en acoplamientos insensatos, puede el ser continuar su marcha; caminando de un lado al otro, como aquel que no

tiene proyecto y por eso vagabundea, entrecruzándose o dando tumbos: entre el mundo y la boca, entre la boca y el mundo, y de salto en salto: sin conocer jamás el último de ellos, el definitivamente mortal.

A. La comedia tradicional

La idea de que *Con esta boca, en este mundo* pueda ser, siguiendo el modelo de su antepasado dantesco, un espacio kairológico en donde se concentraría simultáneamente el comentario de toda la tradición discursiva se la debemos a la filosofía de Emanuele Coccia. En su citado ensayo, la práctica del comentario se define como el gesto que trata de paliar el peculiar retraso “por el cual el depositarse de un texto en una letra y su pronunciarse en una lengua parecen no coincidir de forma perfecta con el momento de la revelación de su significado⁷”. Tal desfase entre la materialidad y la virtualidad de una obra es lo que justificaría la necesidad de la exégesis, consecuencia que Coccia atribuye al “hecho de que para todo texto la actualidad de la escritura nunca coincide integralmente con el instante de su cognoscibilidad⁸”. Que la escritura de un texto llevada a cabo por un sujeto psicológico en un tiempo dado y la completa inteligibilidad de dicho texto no advengan a la vez, sino que una y otra acción estén desaparejadas, es lo que posibilita la institución de aquello que llamamos “tradición” como “el espacio de tiempo” que “el retraso de [la] revelación de [las obras] continúa llenando⁹”.

La tradición del pensamiento sería en cierto modo como esa topología comunitaria que permite que las obras, desembarazadas ya de una autoría, lleven a cumplimiento todos sus potenciales con la adición de nuevas facetas. Si la tradición es el continente en el que tales posibilidades se van actualizando y acumulando, con el comentario sucede que todas esas actualizaciones, algunas lentamente forjadas, las otras volcadas abruptamente, *se contraen sin embargo en un punto común*. Como si de una miniaturización espacio-temporal se tratase, el comentario es el reducto textual que explora y agota en sí mismo todas las posibilidades pasadas y futuras de una obra: “lo que acontece en un comentario, asume Coccia, es una peculiar suspensión [del] retraso [de la revelación]: el comentario es el gesto que obliga a una escritura a resolverse perfectamente en su revelación y a no dejar ya ningún resto¹⁰”.

Hablar del poemario de Olga Orozco como de un comentario de la tradición del ser, y del espacio que dispone como un *kairós*, significa precisamente pensar ese lugar profético en el que la

⁷ Emanuele Coccia. *Filosofía de la imaginación. Averroes y el averroísmo*. Op. cit., p. 26-27.

⁸ *Ídem*, p. 26-27.

⁹ *Ídem*, p. 26-27.

¹⁰ *Ídem*, p. 26-27

tradición, reanudadas sus dinastías particulares, aparece materialmente revelada en una obra. A este propósito, Coccia entiende que el comentario “representa una refinadísima técnica de articulación y contracción de los tiempos de los que vive toda lengua” y acompaña su exposición de un paralelismo que puede resultar elocuente:

Podría decirse que un comentario es para la lengua lo que para la vida de los hombres es el juicio universal: de la misma forma que en este último se asiste a ese particular tiempo en el que cada uno de los entes de los que se conforma la materia del cosmos es llamado a comparecer y a presentarse junto a los demás, todo comentario es el discurso capaz de abreviar a la vez todos los discursos en los que, en el tiempo, un texto es capaz de declinarse, el intento de numerarlos y llevarlos a una actualidad no meramente psicológica¹¹.

A continuación de estas palabras, Coccia califica de “suprema apocatástasis” la acción del comentarista que desliga a las obras de su actualidad psicológica para introducirlas, fuera ya de cualquier atadura temporal, en la cronotopía transubjetiva del pensamiento. Y, en efecto, lo que persigue el gesto apocatástico de todo comentario es trasladar los textos hasta ese presente común que condensa en un único instante todos los tiempos que la tradición multiplica y separa. De esa manera, el comentario “abr[e] el lugar donde estos pueden contraerse en la simultaneidad de su cognoscibilidad¹²”.

Dentro del devenir de la tradición vocálica de la humanidad, sin duda la obra de Dante encripta un hito señaladísimo en la reconstrucción de ese tiempo kairológico en el que el ser es ofrecido, para su visualización amorosa, en un presente concatenado sin fisuras ni desprendimientos. La *Commedia* es efectivamente el espacio en el que la apocatástasis de Dante re-clama, para ser enjuiciada, a toda la obra de la divina tradición. Un claro ejemplo de apocatástasis ocurre en el Canto IV del Infierno cuando Dante ve pasar, acompañado de Virgilio, a las siguientes figuras:

Y el maestro me dijo: “Mira ese
que, ante los otros tres, espada en mano,
cual señor se adelanta: ése es Homero,
soberano poeta; el que le sigue
es Horacio; el satírico; el tercero
es Ovidio y, el último, Lucano.

¹¹ *Ídem*, p. 26-27

¹² Emanuele Coccia. *Filosofía de la imaginación. Averroes y el averroísmo. Op. cit.*, p. 26-27.

A los cuatro ese nombre les conviene
que a una voz me otorgaron, pues con ello
juntamente me honran y se honran”.

Infierno, IV, (v. 92-100)

La operación vocálica de Dante arranca a esas figuras de su accidentalidad epocal —la cual les impedía por cierto compartir un mismo tiempo y espacio— y las introduce en un presente común, el de la obra. Allí, en el *topoi* ofrecido por el comentario, frente a la dispersión en la que las mantenía el olvido de la tradición, esas voces aparecen juntas. Evidentemente, su asociación tiene consecuencias sobre la exégesis dada a su individuación. Pues al entrar en contacto con los demás nombres, la significación actualizada por el nombre de cada una de esas individualidades se ve parcialmente modificada.

En el poema-comentario de Dante, los nombres de Homero, Horacio, Ovidio y Lucano encarnan una continuidad transubjetiva. La pertenencia a tal espacio común, además de remodelar el sentido de cada nombre, determina también a la voz que proyecta su convocatoria —la de Dante, ya que esa voz se hace presente temporal y espacialmente en el instante justo en el que esos nombres llegan a sujetarse en ella: en su comentario. La voz de Dante nombra ahí, y ya para siempre, ese espacio discursivo en el que Homero, Horacio, Ovidio y Lucano se presentan formalmente juntos. De ahí que la voz de Dante diga de ellos que “me honran y se honran”, puesto que su comentario los reanuda en un tejido recíproco y, al hacerlo, se ve atado igualmente a ellos: ese vínculo indisociable llámase *Commedia*.

Mancomunados en el comentario de Dante, dichos nombres se mezclan hasta dar la medida infinita de la tradición. En efecto, el resultado de tal simultaneidad de enunciados discursivos, cuando la contracción del comentario es exitosa, es la visualización del tiempo puro del intelecto, cronotopía afectiva que como decíamos puede todas las formas sin ser ninguna en acto. Tal y como sugiere Coccia, los griegos llamaban a ese tiempo eterno *aion*:

Este tiempo, el tiempo que abrevia y reúne todos los tiempos, es lo que el mundo griego denominaba *aion*, lo eterno. [El *aion*] no es un tiempo singular, ni una parte del tiempo medida por el movimiento y el curso del sol ni un cúmulo de días y noches. Es más bien un cierto movimiento o espacio temporal. El comentario es para las escrituras lo que el *aion* es para el universo: y es este el “movimiento temporal”, el espacio de tiempo que el comentario parece producir en su propio seno¹³.

¹³ *Ídem*, p. 26-27

Atraer vocálicamente hasta el mundo, este mundo suyo, el *kairós* paradisiaco de la tradición del ser o la cronotopía como tal, es lo que trató de operar en el particular tiempo que le tocó vivir la voz de Dante. Y tal vez porque pro-pone un *aion* o espacio actual en el que las contradicciones se resuelven acumulativamente, ya Curtius hablaba de la *Commedia* como de una “profecía mesiánica” que se contrapone “al jerarquizado cosmos histórico cristiano¹⁴” y elogiaba la creación de Dante en los términos de un “sincretismo” levantado sobre el don concedido por el intelecto.

Ciertamente, porque kairológico es ese caleidoscopio temporal del *aion* que pone todas las cosas como estando real y afectivamente juntas, la kairología de Dante no podía sino oponerse no ya solo a la jerarquía cristiana, sino aún más, a todas las totalizaciones heredadas de ese régimen sacrificial que nosotros todavía compartimos con el cristianismo. En su artículo preliminar a la edición publicada con motivo del séptimo centenario del fallecimiento del autor de la *Commedia*, Juan Barja describe esa *summa* como “el paradigma de lo que realmente es una profecía encarnada, [en la cual] el tiempo va encontrando cumplimiento tan sucesivo como simultáneo sobre el suelo que son los propios versos¹⁵”. Y a continuación, añade Barja unas palabras que serían válidas también si se destinasen a la profecía orozquiiana:

En efecto, es ahí fundamental entender y aceptar que en la *Comedia* el tiempo ya se encuentra realizado —entera y totalmente realizado— y que el texto lo ha hecho —*se* ha cumplido, al menos si se lee —si se actúa— desde el punto de vista que le es propio a lo poético mismo. Poesía que, por ello, se encuentra realizada: profecía ya siempre realizada, profecía perfecta (con-cluida), pese a su in(d)icio en una “selva oscura”¹⁶.

Que el autor de esas líneas vea en la *Commedia* un tiempo ya cumplido y que ese tiempo se cumpla en el gesto enunciativo tiene que ver con la misma naturaleza profética que la *Commedia* y *Con esta boca, en este mundo* comparten. En ambas operaciones, lo que se pone cumplidamente delante es esa venida contradictoria del ser que en ellas se materializa y singulariza a su manera —selvática. De modo que ambos itinerarios no dicen sino el recorrido óntico, que desde su virtualidad retirada llega a ser lo que es: aquí el individuo *Commedia*, allí *Con esta boca, en este mundo*.

El “saber concreto” que presentan esos textos, pues, no es otra cosa que su “concreta construcción” o, si se quiere, el modo individual de incorporación del ser que, antes retraído y ahora pro-fetizado, en ellos se realiza. Una individuación particular del ser o de la tradición va tejiéndose en ellos a medida que la vocalización alienta: la prosodia heptasilábica de Olga Orozco,

¹⁴ Ernst Robert Curtius. *Literatura europea y Edad Media latina*. *Op. cit.*, p. 338.

¹⁵ Juan Barja. “Stair to Heaven”. In *Divina Comedia*. *Op. cit.*, p. 35.

¹⁶ *Ídem*, p. 35-36.

los tercetos encadenados de Dante, expulsan hacia afuera, en el nacimiento de la palabra formalizante, una *perspectiva* corporal del ser tradicional.

En este sentido, Curtius nos informa de que el propio Dante, más allá del título finalmente acordado a su operación, “había designado su obra como *lo sacro poema*, como poema sacro¹⁷”. Y en verdad ha de entenderse el poema de Dante, tanto como el de Olga Orozco, como una operación sagrada, pero no del modo en que pudiera creerse. Porque lo que realmente distingue la potencia sagrada de estas operaciones es que ambas extirpan a lo sagrado —el ser afectivo— de su retiro y, en ese orden de cosas, más que sacralizar *stricto sensu*, reintegran lo sagrado al mundo. La profecía de estas obras, podríamos decir, solo es sagrada en tanto que el anuncio que incorporan es aquella materia que estaba sagrada —y por lo tanto sustraída— para que pueda ser visualizada y disfrutada.

Para saber qué materia es esa, aquella de la profecía sagrada que las voces de Dante y Olga Orozco ponen delante, permítasenos responder con el encomio maravillado que Curtius dedica a la obra del toscano:

La riqueza de personajes de la *Comedia* se explica por la innovación más vigorosa y más fértil que el genio de Dante incorporó a la herencia de la Antigüedad y de la Edad Media: la inclusión de la historia contemporánea. Dante cita a papas y a emperadores de su tiempo, a reyes y prelados, a hombres de estado, dictadores, capitanes, hombres y mujeres de la nobleza y de la burguesía, de los gremios y de la escuela. [La *Divina Comedia* es], a la vez, una *comédie humaine* para la cual nada humano es demasiado alto ni demasiado bajo. La obra de Dante se mueve íntegramente dentro de lo trascendental, y sin embargo en toda ella se percibe el aliento de la historia, la pasión del presente. La temporalidad y la intemporalidad no solo se yuxtaponen y confrontan mutuamente, sino que también se superponen y se funden, a tal grado que ya no es posible separarlas¹⁸.

La dilatada enumeración a la que recurre Curtius para dar idea de aquello que tiene cabida en la *Divina comedia* concede en su misma forma amplificativa una respuesta a la cuestión de qué es lo sagrado que esta operación sujeta y profana. La *Divina comedia* ha sacado de su retiro, como así lo hará también *Con esta boca, en este mundo*, a la facticidad humana, al hecho de que una tradición y una historia sean posibles por la mera facultad individuante del ser y del lenguaje. Que haya “reyes” y “prelados”, “nobleza” y “burguesía”, “gremios” o “escuela”, que exista tal creación y profusión abigarrada de individuaciones, tal cosa es lo sagrado: la obra del ser que se incorpora en cada uno de ellos para ser efectivamente, para presentarse en el tiempo actual de la humanidad.

¹⁷ Ernst Robert Curtius. *Literatura europea y Edad Media latina*. Vol. II. *Op. cit.*, p. 513.

¹⁸ *Ídem*, p. 513.

No debiera entonces resultar sorprendente que Curtius subraye el vínculo entre lo trascendental, donde “la obra de Dante se mueve íntegramente” y “el aliento de la historia”. Pues la historia no es sino la actualización del trascendental que se incorpora a nuestro mundo: en “papas y emperadores”, en “hombres de estado y en dictadores”, en “capitanes” y en “hombres”. Y a su vez, el trascendental no es sino esa facultad individuante que se actualiza en una materialización histórica. Ambos, trascendental y accidental, están unidos como el filo doble de una navaja; como no podría ser de otro modo, en la obra de Dante —en la de Orozco— “la temporalidad y la intemporalidad se superponen y se funden”. Y lo que el trascendental produce cuando deviene en acto en la historia es una maravilla sin cuento que el poema celebra, porque en todas esas ruinas destapadas encuentra utensilios con los que forjar residencia: la historicidad es la casa del ser.

En la introducción a la *Divina comedia* que firma junto a Juan Barja, el antropólogo Patxi Lanceros respalda asimismo la opinión de Curtius al sostener que los 14.233 endecasílabos de la *Comedia* “quieren contener [todo] el mundo, todo el universo, tanto considerado en el espacio como considerado en el tiempo¹⁹”. Para explicar esa voluntad desaforada de abarcarlo todo, alude entonces Lanceros a la condición exiliada de Dante, “aprendizaje radical de la intemperie” que obligaría al poeta a marchar en “búsqueda de un auténtico hogar²⁰”. La tradición, el infierno, la muerte es pues ese territorio que Dante debe reconquistar para procurarse un espacio habitable; de ahí que no solo el saber, como esgrime Lanceros, sino ya todo lo sido y desaparecido del mundo —toda su ruina— quepan en esa obra, ya que ningún material es inútil cuando se trata de fundamentar una casa.

Con toda la materia del continente mortal desenterrada y adecentada, las voces de Dante y Olga Orozco edificarán un paraíso terrenal. En las páginas que siguen acompañaremos ese recorrido desde el lugar en el que toma su inicio: el espacio infernal en el que una voz se expone absolutamente a la muerte y debe, para sobrevivir, acomodársela.

¹⁹ Patxi Lanceros. “Un hombre solo”, p. 26. In Dante Alighieri. *La divina comedia*. *Op. cit.*, p. 13-34.

²⁰ *Ídem*, p. 26.

1. La *silva* oscura

¿Adónde el camino irá?

Antonio Machado. *Soledades*.

“A mitad del camino de la vida/ vi que me hallaba en una selva oscura,/ pues el justo camino había perdido²¹”. El famoso terceto inicial de la *Commedia* ancla su punto de partida en una desorientación, la de una voz que ha errado su camino y que por ello debe ponerse a caminar. La obra significa entonces para la voz de Dante el movimiento que propiciará una salida a esa selva oscura en la que aquella voz estaba entrometida por el mero hecho de ser mortal y hablante, de pertenecer a una tradición que la antecedía. Porque selvático, y espesamente enredado, es el aspecto que presenta el medio cuando una voz llega a él. Esta voz, todavía ab-suelta en el momento en que cae en la selva anonadante, debe alzarse individualmente y man-tenerse, mas solo podrá lograrlo con la sujeción de la selva transubjetiva de la tradición y de la muerte.

“La obra es la vía”, dejó dicho Paul Klee. Y Henri Maldiney, en el formidable volumen que recoge esa cita²², se valía de ella para postular que la obra es una particular modulación —*gestaltung*— de la esencial apertura energética que venimos denotando con el nombre de medialidad. La estética de los ritmos que discurre el gran especialista de fenomenología alemana define la medialidad, antes de cualquier intervención operativa, como “plénitude enveloppante au milieu de laquelle nous sommes [et] spatialité primordiale qui ne comporte aucun système de référence, ni coordonnées ni point origine²³”. A quien por primera vez se ve arrojado en ella, ninguna vista ni regla dominantes le permiten pues adquirir una visión de conjunto. La sensación que ese espacio inaugural provoca en el individuo es el vértigo, equivalente a “l’automouvement du chaos²⁴”. La obra de una voz traduce literalmente todo el recorrido distributivo por el que esa selva indomeñable comienza a deslindarse, del modo más a-propiado para que cada uno de sus componentes adquiriera oportuna visibilidad. El origen de la operación estética, alega Maldiney, reside en la comunicación física de ese ritmo que, incorporado por la obra, abre a la experiencia del ser como *dynamis*: “Et le rythme est la vérité de cette communication première avec le monde, en quoi consiste essentiellement l’αἰσθησις, [la sensation] dans laquelle le sentir s’articule au se mouvoir²⁵”.

²¹ Infierno, I, v. 1-3.

²² “Werk ist Weg”, la cita literal del pintor alemán, aparece en “L’esthétique des rythmes”. In *Regard, parole, espace*. Lausanne: L’Age d’Homme, 1993, p. 147-172.

²³ *Ídem*, p. 149.

²⁴ *Ídem*, p. 149-150.

²⁵ *Ídem*, p. 153.

En ese sentido, el hundimiento de la voz de Dante, de la mano de Virgilio, en las profundidades abisales del infierno selvático tuvo que ver seguramente con esa exigencia que le plantea el medio al ser humano en el momento en el que es arrojado en él. Puesto que el ser humano es aquel que debe, para orientarse, ordenar un medio que le es ajeno en su origen, Dante no dudó en fatigar los caminos de la muerte, cartografiarlos e iluminarlos.

Igualmente, la voz de Olga Orozco, al caer absuelta en el territorio de *Con esta boca, en este mundo* se sabe perdida en una selva y enteramente rodeada por el incomprensible aspecto de la muerte que tiene que arreglar. Como la operación de Dante, la vocación que encierra ese conjunto literario tiene como propósito preparar un espacio en donde la muerte —o la tradición como olvido— ya no reine, sino que sea reciclada o transformada, traída y presentada en la voz. Una lectura apresurada de ese poemario no dejará de resaltar entonces, como así lo han hecho numerosos críticos, cuánta muerte contienen sus páginas. Es esta magnitud desmesurada de la muerte un dato que, sin embargo, ha de tomarse positivamente, ya que tanto más grande y sólida será la construcción material orozquiana como muerte pueda arropar. La mucha muerte que circunscribe, delimita y reforma este poemario equivale pues a toda la materia mortalmente olvidada que rescata y restituye. Tal es el fundamento de su vocación, la muerte sobre la que se sostiene.

Es cierto que en *Con esta boca, en este mundo* la selva, oscura y mortal, está por todas partes y, más aún, que ella es como el perímetro que envuelve el punto de articulación de la voz. Frente a la ubicuidad de la muerte que la ciñe, y mientras va ésta ganando materialmente terreno, la voz, resquicio que va camino de cerrarse, vive su actualidad como una isla rodeada por el tempestuoso mar. Así, en el poema que lleva por título “Tu, la más imposible”, la voz de Olga Orozco confiesa a su dedicataria desaparecida: “Ahora soy yo sola para toda la pena²⁶”. Y más tarde, en “Para que vuelvas”, abundando en esa sensación de intemperie, declara a su interlocutor extrañado: “Tú estás en todo tiempo, y yo casi en ninguno²⁷”. La misma desesperanza reservan los versos finales —nunca ese adjetivo fue más ajustado que ahora— de “Les jeux sont faits²⁸”:

Nada me trae el día.
No hay nada que me guarde más allá del final de la alameda.
El tiempo se hizo muro y no puedo volver.

“Les jeux sont faits” (v. 10-12)

²⁶ Olga Orozco. “Tú, la más imposible” (v. 14). In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 395-397.

²⁷ Olga Orozco. “Para que vuelvas” (v. 19). In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 419-420.

²⁸ Olga Orozco. “Les jeux sont faits”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 428-429.

Que la virtualidad de la muerte está en la base de la vida visible es algo que la voz de Olga Orozco ya había acatado hace mucho. El desequilibrio entre esas dos magnitudes complementarias —lo abierto, lo cerrado— no depara ninguna sorpresa, puesto que toda superficie medible se sustenta naturalmente sobre un fondo sin medida alguna. El desafío principal que atenaza a la voz y a su obra, entonces, no es en sí la magnitud de la muerte, pues esta magnitud coincide con todo lo que aquella voz no es, sino cuánta muerte será capaz, desde su mínima posición, de trasladar vocálicamente hacia la forma, hacia la vida. La grandeza de la operación orozquiana reside en toda esa muerte que tiene que en-caminar y re-colocar si de verdad quiere que muerte deje de ser. Es esa prodigiosa conversión la que debemos escudriñar.

Acudiendo al tópico dantesco de la selva, “Espejo en lo alto”²⁹ (51 versos heterométricos) es un poema que rinde homenaje póstumo al poeta Alberto Girri y manifiesta de paso esa diferencia entre una voz que todavía *puede* el arreglo y una muerte que pide ser arreglada:

No sé si habrás logrado componer tu escritura
con aquel minucioso tapiz de hojas errantes que organizaba huecos y relieves,
prolijos ideogramas en este dismantelado atardecer;
tampoco sé si alguna vez me hablaste en los últimos meses
con ese congelado tintineo del vidrio, con el rumor del mimbre,
o el apremiante latido del corazón a oscuras;
y quizás tu mirada fuera entonces esa mirada circular del ágata,
que se abre, que se expande, que se amplía de agua en aire
más allá de la piedra y el fulgor y más allá del mundo.
Imposible saber. No consigo abarcar lo que me sobrepasa y te contiene;
no puedo descifrar de pronto las señales que no fueron costumbre.
Porque ahora traspasaste del todo la zona de los delirios y de las emanaciones,
donde la selva y las acechanzas de la selva se confunden,
y los días se tiñen con el color de lo que ya no es, de lo que no será,
y entre un cuerpo y su sombra vuelca el viento veinte siglos de historia
y en una y otra mano se multiplican las semillas de la incertidumbre
y a uno y otro pie se anudan las semillas de la contradicción.
Porque tal es la prueba y tales las maquinaciones de la simuladora,
inabordable realidad.

“Espejo en lo alto” (v. 1-19)

La “suprema apocatástasis” o comentario en el que se concentran unidos todos los tiempos tradicionalmente celados por el nombre “Alberto Girri” comienza con un no saber (v. 1): como Dante, perdida en el medio del camino, la voz de Olga Orozco no puede interpretar las “señales” que el amigo envía desde la lejanía. “Imposible saber” (v. 10), para una voz desatada en lo abierto,

²⁹ Olga Orozco. “Espejo en lo alto”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 405-407.

significa: ninguna vía de comunicación ha sido dispuesta —aún— en el seno del medio selvático. Y como sin camino no hay *encuentro*, el poema será precisamente la construcción que ordene y sujete espacialmente ese dominio por ahora ajeno, para que el silencio hablado por la voz de Alberto Girri —por todo el medio residual— pueda ser descodificado por la voz de Olga Orozco.

Por el mero hecho de estar viva —de ser una individualidad— y de poseer una voz, Olga Orozco se distingue de la selva tradicional y debe por ello operar sobre ella con lo mejor de sus manos a fin de asegurarse su favor. Pero no le sucedía ya lo mismo al poeta Alberto Girri, quien después de fallecer ya no requería —ya no podía— ningún esfuerzo de adecuación de la selva, pues él mismo participaba de ella. El poema es el *interludio* entre ambos: puente que conecta los fragmentos histórica y tradicionalmente distanciados de Olga Orozco y de Alberto Girri.

Nos interesará subrayar, por ahora, que este último tras su muerte “[ha traspasado] del todo la zona de los delirios y de las emanaciones” y forma parte de esa misma “selva” (v. 12-13) en la que la voz de Olga Orozco y la de Dante estaban extraviadas. Porque la de Olga Orozco, a diferencia de la de Girri, es una voz que todavía se encuentra biológicamente aquí, entre nosotros, en el lugar en el que la “selva” —su esencia— y las “acechanzas de la selva” —su inmanencia— “se confunden” (v. 13). Con-fundir quiere decir, etimológicamente, estar mezcladas; como sospechaba Curtius, la *vox viva* de Olga Orozco está, como la de Dante, entre el trascendental de la selva y su apertura histórica. Pero no así Alberto Girri; él, muerto ya, pertenece a lo abierto de la selva sin voz, al infierno de la tradición³⁰.

Como una selva, además de Dante, también se le apareció el morar humano al poeta Alberto Girri. La confusión selvática que rodeaba la vida de la especie era imputable para Girri a la movilidad esquiva que presidía la donación de lo real, imposibilitando su consiguiente esclarecimiento. Según dice José Muñoz Millanes en su prólogo a una valiosa antología editada por Pre-Textos³¹, Girri pertenece a un linaje de poetas modernos que tienen “algo de heroico porque lo real se les resiste obstinadamente”. Y abunda el prologuista: “En vez de entregárseles en toda su complejidad en la plenitud del instante epifánico [estos poetas] deben perseguir [lo real] de manera inacabable en repetidos esfuerzos, con resultados escasos y dudosos³²”.

La poesía de Girri consigna el despertar de una mente que capta solamente intermitencias. Escribe el poeta en “Exégesis”: “la vigilia, nuestra selva de inquietudes³³”. El no saber o la

³⁰ El poeta Alberto Girri muere en Buenos Aires el 16 de noviembre de 1991. La editorial Sudamericana publica *Con esta boca, en este mundo* en 1994.

³¹ Alberto Girri. *En selva de inquietudes. Antología poética*. Selección, edición y prólogo de José Muñoz Millanes. Valencia: Pre-textos, 2010.

³² José Muñoz Millanes. “Veinte aproximaciones a la poesía de Alberto Girri”, p. 6. In *En selva de inquietudes. Op. cit.*, p. 3-55.

³³ Alberto Girri. “Exégesis”. In *En selva de inquietudes. Ídem*, p. 81.

incertidumbre del camino comienzan pues para Girri con el propio pensar; acción que distingue la propiedad del individuo; al alba de su pensamiento este está ya, de alguna manera, enfangando sus pasos en el manglar de lo impropio. Mas para no caer, el pensador tiene que perseverar y agotar tanto como pueda las facetas de su objeto, ya que de ello depende su progresión: “La tensión por mantenerse ‘en vilo’, en un equilibrio inestable, convierte al pensamiento [de Girri] en un gesto de desasosiego³⁴”.

Sin sosiego precisamente es la cabalgata del ser. Y desde ese obcecamiento, debemos percibir nosotros lo que la voz de Alberto Girri dicta afectivamente a la voz de Olga Orozco, cuando en este particular descenso por los infiernos ambas se reencuentran. Por enardecido amor, la voz de Olga Orozco, que no quiere verlo perecer allí, entra vaciada hasta el fondo de esa selva en la que Girri mora y trata de restaurarla. El poema de Olga Orozco, su obra, entrega el espacio dispuesto de su voz a toda aquella muerte que *ya no tiene potencia* y que no obstante la reclama: la muerte-Girri, su silencio, andan reclamando una voz para poder decirse verdaderamente.

Gracias a la donación vocal de Olga Orozco, la muerte-Girri puede expresarse y obtener la reparación que no obtuvo en vida. Cuando el poema de Olga Orozco se apresta a significar, desplegándolas, las potencialidades no sidas de la voz de Girri —aquellas ninguneadas por la tradición im-puesta— sus versos arrebatan a la virtualidad de la muerte fragmentos no actualizados del ser de aquel. Helos aquí:

No en vano deshojaste la envoltura del sueño y la vigilia,
palabra por palabra y ausencia por presencia,
hasta el último pétalo, hasta el temblor inmóvil del silencio.
¿No revisaste acaso, palpando, escarbando, horadando la trama del poema
el revés y el derecho del destino,
los nudos del error, el bordado ilusorio,
sin encontrar la pura transparencia que permita mirar al otro lado?
Tu fuerza fue habitar en el Reino del No la casa de los innumerables laberintos,
probando las entradas, rondando las salidas,
acechando visiones contagiosas, insectos y peligros y ratones.
Fue una casa oscilante, en continuo equilibrio,
justo en el borde de la inmensidad;
y allí viviste alerta, ensayando la ausencia, desasido de ti
-tu primera persona del singular cada vez más allá,
siempre más cerca de algún otro tú-,
siendo a la vez el cazador que descubre la presa y abandona el asedio
y el pájaro que intenta desterrar con las alas su recuerdo en el suelo.

“Espejo en lo alto” (v. 20-36)

³⁴ José Muñoz Millanes. “Veinte aproximaciones a la poesía de Alberto Girri”. *Op. cit.*, p. 15.

El mecanismo memorial de la voz de Olga Orozco desmenuza y remonta todas las posibilidades del ser de Girri: “No en vano deshojaste” (v. 20, “No revisaste acaso” (v. 23), “Tu fuerza fue habitar” (v. 27). La composición poética cronifica rítmicamente el contenido recuperado o lo que la voz acallada de Girri tiene que dictar al tiempo nuevo, ese tiempo de la redención significativa que ya prepara su aclimatación entonativa en boca de Orozco. Porque al trasladar hacia el presente el futuro anterior que aquella voz llevaba en ella a la espera de ser desvelado y actualizado por otra voz, el comentario de Olga Orozco no solamente transforma hacia atrás y rinde justicia al pasado de Girri, sino que con él modifica también el tiempo venidero. En la obra de Olga Orozco, esos tres tiempos —el pasado sido de Girri, sus potencialidades no sidas, el presente de la voz en el que se anudan— aparecen reunidas. Así que, podemos decir, la muerte que guardaba a Girri sigue viva, ya que esa voz muerta tiene aún facultad de devenir presente.

Precisamente porque la tradición es un continente que mantiene tal posibilidad abierta sin cerrarlas jamás, la muerte de Girri tiene capacidad para *afectar* el presente vocálico al que llega para resarcir su cognoscibilidad. En ese instante, no solamente la voz de Girri es conocida más apropiadamente, esto es, con toda su potencia, sino que el presente mismo de la vocalización orozquiana es des-velado de forma más nítida. Justamente porque las novedades aportadas por el silencio de Girri, no significadas hasta entonces, coadyuvan a la interpretación de ese presente enunciativo en el que Girri ya no está.

Para saber qué hechuras tiene el presente de la voz de Olga Orozco conviene prestar atención a los rasgos que hace conscientes de la obra de Girri. La actualidad orozquiana está emboscada en esas facetas que ella juzga novedosas cuando relea la obra de aquel. En el verso 27, por ejemplo, rescata una que dice así: “Tu fuerza fue habitar en el Reino del No la casa de los innumerables laberintos” (v. 27). Compárese a continuación esa característica *presentada* por la voz de Olga Orozco con la siguiente anotación de Girri en *El motivo es el poema*: [la poesía moderna testimonia] lo inaccesible de versiones absolutas de la realidad, y del reducirse al manejo de verdades solo relativas, inestables y complejas por definición, y cuyo dramatismo reside en que no las va descubriendo el poeta, las va comprobando³⁵”. Como el lector admitirá, tenemos aquí el *primer ajusticiamiento*: en la vecindad infernal, la voz de Olga Orozco entiende en Girri una voz antimetafísica para la que “lo que sustancialmente importa —escribía Girri en *Cuestiones y razones*— es el punto de vista sobre lo real³⁶”.

Otra faceta restaurada del muerto es el desasimiento crítico que singularizaba a la voz girriana. Los versos finales de “Espejo en lo alto”, en ese sentido, alaban su capacidad para devenir “a la

³⁵ Citado en José Muñoz Millanes. *Ídem*, p. 27.

³⁶ *Ídem*, p. 28.

vez [cazador]” y “pájaro” (v. 35-36). También Muñoz Millanes, en el prelude de su antología, retiene como una característica de la voz girriana el desdoblamiento, e informa a su lector de que el poeta alemán Gottfried Benn, a quien admiraba el autor de *En la letra, ambigua selva*, había acuñado un concepto para formalizar tal sensación paradójica: *Doppelleben*. La vida del poeta, explica Muñoz Millanes, se ve obligada a desdoblarse en dos direcciones alternativas con ritmos y leyes incompatibles: por un lado, “la digna entrega a las aventuras del pensamiento que lo libera de los límites de la personalidad” y, por otro, “la baja dependencia de la anodina existencia cotidiana, o de las miserias privadas³⁷”. De aquí se desprende el *segundo ajusticiamiento*: el yo que se enuncia en los poemas de Girri es una subjetividad problemática; si algo se sujeta allí es la discontinuidad.

Esta inmersión en las zonas enmudecidas de la tradición no puede dejar de recordarnos el camino emprendido por la voz de Dante. La voz sida de Girri “habla” —“con ese congelado tintineo del vidrio, con el rumor del mimbres, o el apremiante latido del corazón a oscuras” (v. 4-6)— a la voz vacante de Orozco tal y como los muertos hablan e imploran piedad al poeta toscano. Durante su trayecto, ¿cuántos son los muertos que este ve desfilar ante sus ojos?, ¿a cuántos de aquellos cede la palabra para que sean entendidos?, ¿y no modifica acaso, esa entente de los mensajes caídos en el infierno, el propio presente de la voz-Dante?

En el Canto IX, mientras recorre un camino angosto entre las tumbas y las murallas de Dite, la voz de Dante dice de aquel lugar en el que los féretros arden: “Por las tapas abiertas [de las fosas] se escuchaba/ salir grandes lamentos, de los pobres/ miserables que tal pena sufrían³⁸”. A continuación, entrado ya en el Canto X, le pide a su maestro aproximarlos: “¿[Será posible] ver la gente que en esas tumbas yace?/ Todas las losas se hallan levantadas,/ nadie hay que las guarde³⁹”. Y Virgilio, haciendo bueno el símil de Coccia, le responde que los sepulcros de los muertos se cerrarán el día del Juicio Final: “Todas se cerrarán cuando regresen/ de Josafat las almas con los cuerpos/ que allá arriba han dejado⁴⁰”.

Como expusimos con el filósofo italiano, el Juicio es ese momento en el cual todas las potencialidades de un individuo, sidas o no, habrán de comparecer. Mientras tanto, los muertos prosiguen su plegaria y reclaman desde sus tumbas una voz —la de Dante, la de Olga Orozco— que solivianta la herida. La laceración de los muertos viene provocada por el hecho de que todo su ser —el actual, el virtual— no ha encontrado todavía total cumplimiento en un cuerpo. Los muertos están vivos precisamente porque vivas y no sidas permanecen aún muchas de sus

³⁷ *Ídem*, p. 8.

³⁸ Infierno, IX, v. 135-137.

³⁹ Infierno, X, v. 7-9.

⁴⁰ Infierno, X, 10-12. Josafat, en hebreo, significa “Dios juzga”; por ese motivo, el valle de Josafat es concebido por la tradición bíblica como el lugar del Juicio. Ver *Divina comedia*, p. 1274.

potencialidades. El Juicio Final es, por esa razón, el instante en el que tal desarreglo se repara con un examen minucioso de la historicidad del individuo.

El comentario dantesco desarticula el hiato sacrificial —entre la historia sida y sus partes victimizadas— y devuelve a su absoluta coincidencia alma e incorporación. La *Divina comedia* es en sí misma la forma que toma ese juicio del *aion* de la tradición, arrebatado por Dante a las manos del dios metafísico del cristianismo. En su obra material, encuentran expresión y voz históricas todas las almas vacantes de la tradición que no habían terminado de afirmar corporalmente su potencia y vivían por ello en un insorpotable desfase. La voz de Dante arregla ese desfase y cierra, de ese modo, los féretros abiertos.

Manente degli Uberti, apodado Farinata, el más importante de los jefes gibelinos en la Florencia del siglo XIII, es uno de aquellos muertos a los que el afecto y la recordación de la voz de Dante otorga reparación. La voz de Farinata surge, en el Canto X, de una de las tumbas abiertas. Entiende entonces Dante su voz —“‘Tales palabras súbitas salían/ de una de aquellas arcas; yo, temiendo, / me arrimé un poco más aún a mi guía⁴¹’”— y a la repentina sorpresa le sigue un parlamento con aquel hombre que, a decir del editor de la obra manejada, “había sido enemigo de los Alighieri”.

Poco importaría a nuestro estudio el encuentro entre Dante y Farinata si no fuera porque en él se manifiesta un particular entendimiento de la tradición y que tal cosa sirve a la inteligencia de la obra de orozquiana. En efecto, la palabra muerta de Farinata recogida por el recuerdo de Dante se hace presente en una apocatástasis temporal lo que el tiempo histórico hubo de separar y sacrificar. A menudo se pregunta la voz de Olga Orozco por el rastro de las dinastías y, principalmente, por el de aquella que más cuenta, la familiar. Pues bien, ya Farinata en ese mismo punto crítico del infierno le espeta a Dante: “¿Los tuyos, quiénes fueron?⁴²”.

La pregunta da coartada a Dante para desplegar su saga —“Queriendo obedecer, sin ocultarle nada, le respondí abiertamente⁴³”, dice el toscano—; tanto como al propio Farinata, que recoge el guante, para desmigajar la suya propia: “Fueron mis enemigos ciertamente, a mis gentes opuestos y a los míos. Les impuse el destierro por dos veces⁴⁴”. La prodigiosa densificación espacio-temporal que imagina ese diálogo concentra anacrónicamente en una forma mínima —no más que unos pocos tercetos— el tiempo sido de las dos familias, por cuya significación Farinata y Dante debaten. Es ese tiempo individual, a su vez, lo que haciendo dialogar entre sí hechos dispares, catapulta al auditor hacia territorialidades cada vez más amplias; vinculadas en una medida musical, la de los tercetos, que hace resonar, al hermanar accidentes, el tiempo como tal.

⁴¹ Infierno, X, 28-30.

⁴² Infierno, X, 42.

⁴³ Infierno, X, 43-44.

⁴⁴ Infierno, X, 46-48.

Reanudar la palabra silenciosa de Farinata, salida de un féretro para su recibimiento, facilita a la voz de Dante comprender su situación en esa selva que para cada individuo supone su posición histórica. Con su mirada hacia atrás, Dante arregla piadosamente la memoria agraviada de Farinata, a quien valora, pese a la enemistad familiar, como a un jefe magnánimo; a su vez, Dante, con las informaciones traídas afectivamente por el discurso del finado, comprende hacia delante la secuencia histórica que desemboca en su destierro. En esas coordenadas ha de ser situado también el gesto de Olga Orozco, quien prestando atención a la palabra damnificada de Girri, desenmaraña con ella su propia trayectoria poética. Su presente, oculto y desatado antes de iniciar el camino en el incomprensible fondo selvático, aparece ahora arreglado junto a su ante y post-historia.

2. El basural tradicional

El medio que rodea al individuo humano, lejos de mantenerse dulcemente ensimismado, requiere siempre de un arreglo vocálico. La vocación que el medio le lanza entonces a la humanidad, para emplazarla a la adecuación, transcurre como ya vimos por vía sintomática. En efecto, nacida del desgarró, la *Stimmung* afectiva busca una voz que ajuste, en su entonación, las partes desfasadas.

La recurrencia con la que, a cada paso, Dante es interpelado en el infierno de la medialidad por las voces de los muertos para su reacondicionamiento no debiera alejarse, si de veras quiere ser comprendida, de esta in-sistencia que el medio garantiza a través de la *Stimmung*. Tradición, Intelecto o Amor no hacen sino transferir su potencia lingüística, a través de las voces de los muertos, para que Dante arregle. Si divina o sagrada es esa obra que Dante contempla, podemos decir que esa calidad solo la tiene en tanto que es la propia donación óptica lo que viene a la palabra: primero como voz ruínosa en boca de los muertos, luego como lengua reparada en la obra del poeta. El infierno de Dante es ese lugar en el que la *Stimmung* del medio, aún sin modelizar, clama para ser purgada y profanada, paradisiacamente profanada.

No será *Con esta boca, en este mundo* la primera operación de rescate de la medialidad vacante en la trayectoria de Olga Orozco. Como ya hemos ido argumentando, el gesto de naturaleza ecológica que persigue reapropiarse la muerte hace mucho que se hizo presente en su obra y aquí solamente encuentra una continuación. Pero, dado que *Con esta boca, en este mundo* se halla, por así decirlo, al final del recorrido vocálico, sí será una característica particular de ese libro la enormidad que la muerte allí presenta. No tanto pues el gesto en sí como las fastuosas dimensiones de su labor, es lo que diferencia a ese libro de los otros; pues ahora, ya cerca del apagamiento, todo es muerte alrededor.

La muerte o la tradición, la tradición como ruina mortal, tiene en esa obra los visos de un destartado basural. Así lo traslucen al menos dos textos centrales para la comprensión del

conjunto arquitectónico. El primero de ellos es “La corona final⁴⁵”, en donde la tradición del ser o la medialidad se consigna como “el remolino de los basurales” (v. 25). Tal calificativo resulta persuasivo si avistamos que dicho título aspira a predecir la posición que ocupará el nombre de la poeta, tras su desaparición, en ese vertedero de la tradición que ella misma contribuye a arreglar. Cuál será la significación —el coronamiento— del nombre Olga Orozco una vez su voz clausurada, si vendrá esta voz, como la de Farinata o la de Virgilio, a perturbar los sueños de los vivos o si, al contrario, encontrará el arreglo que merece son pues algunas preguntas que, lanzadas por ella, han de tenerse muy en cuenta si de verdad se pretende comprender lo que lega a la tradición *Con esta boca, en este mundo*.

En efecto, entre otras referencias, la corona podría remitir al laurel, el mismo laurel que la *auctoritas* de Virgilio traspasó a Dante como estandarte del tiempo nuevo cuando el toscano entendió su voz entre los muertos⁴⁶. Si con el ideograma del laurel la tradición simbolizaba la “coronación” del poeta, el gesto de Dante no obstante hizo algo más que presentarse, en una reanudación temporal, como el legítimo heredero del poeta latino. Porque al mirar hacia atrás Dante no solo se corona, sino que corona asimismo, en una suerte de juicio final, al propio Virgilio, admitiendo de paso con esa acción que la tradición es precisamente el sitio en el que se arregla y rinde justicia, re-viviéndola somáticamente, a la memoria desairada.

El gesto de Dante encierra una modernísima lectura temporal de la tradición como ruina: abierta y modificable, la tradición figurada por la *Comedia* es aquello que re-clama para ser continuamente re-visitado. La mirada retrospectiva que el poeta florentino envía hacia Virgilio otorga por ello todo el sentido al título de “La corona final”. Pues la voz de Olga Orozco, laureada *de facto* por la mesnada de los muertos (Virgilio, Dante, Girri), se inquieta por el rastro que deja grabado tras de sí el hilo de su voz, tanto como, y sobre todo, por el modo en que se actualizarán en el futuro las potencialidades de su voz abierta (v. 1-9).

No es este empero el único espacio en el que se aproxima el basural de la tradición. En un poema de largo aliento titulado “Se levanta en la noche y anda⁴⁷” (63 versos heterométricos) la imagen del basural sirve para describir indirectamente el trabajo de la memoria —de la voz individual afectada por ella— en el medio tradicional. Porque ese título, que recuerda la resurrección mítica del personaje de Lázaro⁴⁸, alude al gesto memorial, gesto que únicamente puede

⁴⁵ Olga Orozco. “La corona final”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 392-393.

⁴⁶ Otra referencia plausible es la crítica y, partiendo de ella, la mística. A este respecto, un apunte elocuente. Dicen Victoria Cirlot y Blanca Garí en su introducción a *La mirada interior* que Hildegarda de Bingen, en su monasterio de Rupertsberg, “vestía a sus monjas de seda blanca y corona para mostrar así mejor que ellas eran las novias de Cristo”. Victoria Cirlot y Blanca Garí. *La mirada interior. Op. cit.*, p. 41.

⁴⁷ Olga Orozco. “Se levanta en la noche y anda”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 410-412.

⁴⁸ La propia figura de Lázaro resurgirá de su tumba tradicional en otro poema posterior llamado “Miradas que no ven”. In Olga Orozco. *Poesía completa. Op. cit.*, p. 423-425.

re-vivir y con-moverse en la reminiscencia de la nocturna muerte. Pues solamente la muerte, que es *aliento presente* de lo desaparecido, puede de hecho *alentar y reclamar* una memoria que, levantada y andando a través del hilo vocálico, vuelva hacia ella.

Cuando trata de examinar el seno de la noche de la tradición, la memoria se agita como “las mendigas destempladas de los basurales” (v. 60). “Destemplada” está la memoria de la voz humana porque habita la fría intemperie de un tiempo sin vida, el del pasado cumplido, que trata de reavivar cuando hace emerger posibilidades imprevistas de los cuerpos mutilados. Porque los cuerpos del pasado, si bien están muertos, contienen todavía potencialidades no sidas que los aferran a la vida: basta la ex-presión de una sola de esas facetas para que un cuerpo, re-cordado, resurja resurrecto. Precisamente por eso la memoria es una mendiga, pues solo los mendigos —véase el encomio— respetan esa vocación ecológica de la humanidad que está llamada a la regeneración: mendigo, el animal hablante que hace memorialmente vida de la muerte; mendigo, y afortunado, aquel que transforma en grato goce toda la inmundicia y el hedor del basural.

La palabra mendicante de Olga Orozco entronca con la mística de las *mulieres religiosae pauperes*, como así las han llamado Victoria Cirlot y Blanca Garí. Para las estudiosas, esas mujeres encarnan una transformación en el campo de la experiencia religiosa ocurrida en las postrimerías de la Edad Media, cuando desde los monasterios se difunde el modelo apostólico y se invita a la introspección espiritual como vía de unión con Dios. Con las *mulieres religiosae pauperes* “emergen nuevas formas de lenguaje y de representación, nuevas interpretaciones de los ideales de una espiritualidad pauperística y apostólica que buscan la expresión verdadera del antiguo paradigma de imitación de los apóstoles y de Cristo⁴⁹”. Margarita Porete es una de ellas. Antes de ser quemada en la hoguera por la Inquisición (1310), la beguina escribe en *El espejo de las almas simples*:

Hubo una vez una criatura mendicante que por largo tiempo buscó a Dios en criatura, para ver si así lo encontraba tal como ella quería y tal como él realmente sería si las criaturas le dejasen obrar en ellas sus divinas obras sin impedimento; y nada encontró, sino que permaneció hambrienta de lo que mendigaba. Y, cuando vio que no encontraba nada, se puso a pensar; y su pensamiento le dijo que fuera a buscar lo que reclamaba en el fondo nodal del entendimiento de la pureza de su supremo pensar, y allí fue a buscarlo esta mendicante criatura, y pensó que escribiría sobre Dios de la manera como quería encontrarlo en sus criaturas⁵⁰.

En ese pasaje autobiográfico, Margarita Porete relata el modo en el que la mendicidad se resuelve: no hallando contento en este mundo, y permaneciendo por lo tanto “hambrienta”, Margarita va a

⁴⁹ Victoria Cirlot y Blanca Garí. *La mirada interior. Mística femenina en la Edad Media*. Op. cit., p. 18-19.

⁵⁰ Citado en Blanca Garí. “Escritura del corazón”. *Ídem*, p. 311.

buscar lo que su deseo reclama “en el fondo nodal del entendimiento”. ¿Qué lugar es ese, equiparado por ella a la residencia de Dios? El sitio de la tradición o del pensamiento como dimensión afectiva. El gesto mendicante de la clériga encuentra satisfacción en la adecuación del espacio emotivo, cerrado al disfrute antes de la operación escrituraria. En ese sentido, Blanca Garí dice que “la escritura alcanzaría en Margarita la suprema función de ser ella misma la experiencia mística, anulando así su dimensión representativa, para acceder a la zona de la presencia y del ser⁵¹”. Y efectivamente el espacio en el que dios se presenta no es otro que el lugar en el que, mendigando su aparición, el pensamiento humano lo hace advenir desde su escondite: lo que una voz vierte en su apertura no es sino ese “fondo nodal” del mundo, del lenguaje y de la tradición que Margarita mendiga presenciar.

Asimismo, la voz mendiga de Dante, cuando camina por el infierno, debe convertir en un espacio habitable ese lugar. Cada canto, en esa parte subterránea de su obra, comienza por describir material y geográficamente la basura que han de reciclar sus tercetos. Porque no se puede morar en el (no) lugar de la tradición antes de la modelización. De esa manera lo muestra, mientras revuelve los despojos, en innumerables ocasiones: en el Canto X —“Ir bajando despacio nos conviene,/ adaptando así un poco los sentidos/ a este hedor tan penoso, por que luego/ tanto no nos repugne⁵²”—; en el XII —“Era alpestre el lugar donde llegamos/ por la ribera abajo, mas de cuanto/ su interior contenía se apartaba todo mirar⁵³”—; en el XIII —“No era verde el follaje, sino oscuro./ No había ramas esbeltas, sino solo/ retorcidas, nudosas, ni había frutos,/ sino tan solo espinas y veneno⁵⁴”. La *Commedia* cumplirá el reciclado de la tradición una vez que las voces destruidas hayan sido reposicionadas, por la voz de Dante, en un nuevo sistema significante.

Releyendo a Dante se comprende fácilmente que la voz de Olga Orozco, asomada desde la ventana del poema a todo el basural de la tradición, diga de ese medio lo siguiente:

Inhóspito este mundo,
áspero este lugar de nunca más.

“Mujer en su ventana⁵⁵” (v. 10-11)

Ciertamente, para una voz que cae por primera vez en su aquí—y en cada poema esa caída siempre es la primera— el medio es un basural “inhóspito” porque nada se distingue en él. Mas esta

⁵¹ *Ídem*, p. 312.

⁵² Infierno, X, 10-12.

⁵³ Infierno, XII, 1-3.

⁵⁴ Infierno, XIII, 4-7.

⁵⁵ Olga Orozco. “Mujer en su ventana”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 398.

desertificación formal no viene dada por una carencia, sino más bien porque todo está en él inserto potencialmente; pero conglomerado, como en los basurales, bajo el aspecto de una totalidad indiscernible. El basural de la tradición es de un llenado plenísimo en el que difícilmente puede uno hacerse paso, ya que el medio recoge todos los desperdicios sidos —todo el “nunca más” (v. 11)— de la historicidad. Respecto de ese medio anterior a la fundamentación dice la voz de Olga Orozco:

El lugar está lleno de trastos, de alimañas y de polvo insistente por todos los rincones.
No hay sitio ni para una moneda por aquí.

“Se levanta en la noche y anda” (v. 13-14)

Desde la ventana memorial de su poema, la voz trata de ordenar el medio, porque el medio —lo desordenado como tal— no presenta ningún orden antes del ordenamiento vocálico. Y el poema, ventana por la que Olga Orozco contempla la tradición, deslinda una geometría fundamental para su resignificación. Los contornos materiales del poema, apostado sobre la deixis, encarrilan la presentación foránea del síntoma. La tradición, el lenguaje y el medio afectivos emergerían a través de ese marco estructurante destinado a ofrecer un hospedaje.

Para la voz de Olga Orozco, el depósito donde se consumen las almas no es algo ya siempre clausurado, sino que, siguiendo con la tópica crematoria dantesca, aparece encendido aún y como en borboteante suspenso bajo el modo de la potencia (v. 2):

Ella está sumergida en su ventana
contemplando las brasas del anochecer, posible todavía.

“Mujer en su ventana” (v. 1-2)

Prueba de que la tradición no es una desgarradura que no se ha cerrado y que no lo hará nunca son todas las voces que acuden por esa fisura hasta la ventana poética de Olga Orozco a fin de ser escuchadas y entretenidas. “Pequeños visitantes⁵⁶” (26 versos heterométricos) abre los postigos a esas ruinas vocálicas de la tradición que andan vacantes por el medio selvático y que “visitan” el espacio dispuesto por la voz de Olga Orozco con el ánimo de ser sujetadas en él. De ese espacio para la visualización del tiempo puro de la tradición que es el poema, dice la voz orozquiana:

Ese sitio imantado deja escapar a veces sus mezquinos tesoros,
quién sabe por qué grieta, por qué secreto acierto del azar,
y vienen hacia mí, que apenas reconozco esas apariciones

⁵⁶ Olga Orozco. “Pequeños visitantes”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 403-404.

en las que ya no soy y los otros si están han perdido la sombra y el color.
Pero igual me persiguen con sus lerdos oleajes,
se obstinan, se desvelan, como si en mí estuviera la clave de su exilio,
la llamarada madre.

“Pequeños visitantes” (v. 8-14)

El lector encontrará un magnífico ejemplo de reanudación mística con el simbologema de la “llama” (v. 14), pero destinado aquí hacia una dirección que contra-dice la lógica tradicional de aquel *modus loquendi*. Para una mística como Hildegarda de Bingen la llama era algo así como la transmisión de la energía divina que en ella se incorporaba. Según anota Cirlot, con ese símbolo la monja quiso representar “su extraña facultad por medio de la cual alcanzaba a ver las cosas [celestiales], así como a su instantánea comprensión, que nada tenía que ver con la humana forma de conocimiento, sino con la inspiración divina⁵⁷”.

Si divina y celestial, como la de Hildegarda, la llama de Olga Orozco está preñada de *Stimmung*. Ahí radica la principal diferencia con el misticismo tradicional que la voz de Olga Orozco rescata: aquel tendía al retrainimiento en la llama, esta modula su manifestación. El poema-grieta (v. 9), en esa línea, libera en sus corredores la palabra musical de la *Stimmung*. Y lo que esta trae no es otra cosa que la muerte, el tiempo sido y desaparecido en el que los individuos “si están han perdido la sombra y el color” (v. 11). El tiempo mortal acude en el silencio de la *Stimmung* hasta la voz para ser en-tonado en una operación subjetiva que apropiadamente lo sujete. Y porque en ese gesto de sujeción encuentran su vida redimida, las ruinas de la tradición, clamando por venir a la voz individual, “se obstinan, se desvelan, como si en [esa voz] estuviera la clave de su exilio, la llamarada madre” (v. 13-14). Los “pequeños visitantes” aspiran al encuentro de la voz humana, ya que, si fuesen re-anudados en el amor del maternal cordel vocálico —en su “(ll)amarada”—, cesaría su deambulación errante.

Los “pequeños visitantes” son los fragmentos fantasmales que vagan por el basural de la medialidad a la espera de que su aflicción —el desajuste entre cuerpo y alma, actualidad y virtualidad— sea entendida. En unos de los diálogos más emotivos de su obra, la voz de Dante cuenta con inusitado dramatismo cómo uno de esos fantasmas tira de su túnica imprecándole para que piadosamente le ceda la palabra:

Por aquella familia examinado,
uno que conocerme parecía
me cogió de la túnica gritando:

⁵⁷ Victoria Cirlot. “Hildegarda de Bingen o la imaginación visionaria”. In *La mirada interior. Op. cit.*, p. 50.

‘Oh, qué maravilla!’.

Infierno, XV, v. 22-24

Y al mirarle a los ojos —Dante puede encararle porque la voz y el cuerpo fantasmático de aquel han sido emotivamente re-cordados— se admira del rostro abrasado que presenta ese individuo antaño familiar:

[Así diciendo] tendió el brazo hacia mí. Fijé los ojos
en su rostro abrasado, procurando
bajo su herida faz reconocerlo
mentalmente y, tocando sus facciones,
pregunté: ‘¿Vos aquí, señor Brunetto?’.

Infierno, XV, v. 25-30.

El finado hubo de ser uno de esos visitantes que, traído a los pies de Dante por el ardor de la llamarada amorosa, fue calcinado por tal fuego afectivo. Porque el re-cuerdo, siendo amoroso, no respeta los cuerpos intactos, sino que expone a todos los individuos a un calor insoportable. Y la elevada temperatura los castiga, de manera que ninguno conserva allí, en ese infierno del basural virtual, el aspecto que algún día tuvo.

Para que discurra vocálicamente todo ese des-figurante caudal afectivo, el poema dis-pone una oquedad. Por ella se cuelan “los jirones desprendidos del sueño” (v. 15) en un poema de Olga Orozco titulado “¿Quién? ¿quién? ¿quién?”⁵⁸ (43 versos heterométricos):

A solas,
en medio del vendaval del tiempo no estoy sola.
Van y vienen, errantes como nubes,
sumisos al capricho de la luz, a las oscilaciones entre la fe y la duda,
pero al final se imponen, lo mismo que una música o un destello lunar,
invadiendo mis ojos, mi nublada cabeza,
desde la extraña, oscura, vertiginosa rotación del tiempo.
¿Son recuerdos, o sombras, o visiones? ¿Espíritus acaso?
Los siento agazapados, dispersos en el fondo de todos los rincones,
al acecho de algún momento en blanco, una pausa, un suspenso,
para rehacerse desde algún perfume, una ráfaga, el eco de unos pasos,
y ponerse a existir como la vez primera o la última vez,
mientras aumenta el frío en mis rodillas.
¿Quién? ¿quién? ¿quién?
Llegan como jirones desprendidos del sueño.

⁵⁸ Olga Orozco. “¿Quién? ¿quién? ¿quién?”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 426-427.

“¿Quién? ¿quién? ¿quién?” (v. 1-15)

“Recuerdos”, “sombras”, “visiones” o “espíritus” (v. 8), los residuos fantasmales de la medialidad, que permanecían “al acecho de algún momento en blanco” (v. 10), acuden ahora por la brecha vocálica para “im-pon[erse]” (v. 5) sobre la superficie agraciada. En el recinto del poema los fantasmas de la tradición, traídos por el “vendaval” (v. 2), se auto-fundamentan literal y musicalmente en una nueva organización. De la maquinación poética que los re-vivifica se desprende entonces una “vertiginosa rotación del tiempo” (v. 7) ya que esta, “rehac[iendo]” (v. 11) la virtualidad sacrificada, completa la presentación de su profecía: que los jirones “llegan” y se visualizan sobre el papel (v. 15), tal cosa significa el poema. Y todo ello, en virtud de un raptó afectivo, pues que los “jirones” se materializan tanto más nítidamente cuanto mayor es el “frío” incorporado y calentado por la voz de Olga Orozco (v. 12-13).

Que esos restos sean comparados a jirones desprendidos de un sueño no debiera considerarse, según un juicio moral, como un sinónimo de falsedad o locura. Al contrario, nada hay más cierto, en el ser humano, que el sueño. Pues el sueño es la vertiente más auténtica del medio. Cuando la voz humana cae en él, el medio sin aspecto todavía presenta la modalidad virtual del sueño. El medio, la vida, el ser, antes de toda incorporación, son efectivamente un sueño para la especie humana; sueño que la voz humana hace real, al incorporarlo. Los “jirones” que la voz de Olga Orozco repara auditivamente y con los que fundamenta su habitación son pues los restos de ese medio virtual. Y como ese medio ya fuera actualizado en un tiempo y espacio concretos por otros antes que ella, los jirones que la voz de Olga Orozco convoca son restos caídos de aquel sueño transubjetivo de la medialidad que la formalización individual ya siempre ha intentado modelar. En tanto que reminiscencias de un pasado sido —el que vio surgir un gesto individual de modelización— los jirones, como veremos a continuación, inflaman la voz que los retoma, pues en esos despojos de la tradición recuerda esta el aspecto de su castigo: ser para la muerte, destinarse a una desaparición en el basural de la tradición ella también.

3. El retorno de la tradición como castigo

Que el medio tenga necesidad de una voz a fin de modelar su apertura es un hecho que está en la base de su propia naturaleza. Cuando no es falsamente coartado en construcciones metafísicas, éste medio tiende a la infernal disgregación que Dante puso de relieve en su *Comedia*. Y así lo hace ver también un poema de Olga Orozco que persigue rearmar en una imagen-móvil, la esencial dinámica fragmentaria de la medialidad:

Se rompió de una vez el afiebrado vitral de tu recuerdo.
En menudos fragmentos cayó como el granizo rebelde nuestra historia
desde un alto verano hasta la alcantarilla de los sueños.
Fue imposible rehacer ese relato, disputarlo a la arena,
lograr que coincidieran las miradas, los colores, los tiempos.
Nada volvió a su siempre, a su errante sopor.

“Relato en un vitral⁵⁹” (v. 1-6)

El “vitral” (v. 1), originalmente un soporte narrativo devoto, encarna en ese poema una forma de continuidad visual y discursiva —la del medio homogéneo— hecha pedazos por la movilidad ontogenética. La acción de montaje del poema tratará, por su parte, de “rehacer” (v. 4) ese “vitral” del recuerdo común en un “relato”; pero no bajo el modo de la identidad —ese “errante sopor” de la inmóvil metafísica (v. 6)— sino bajo el modo de la diferencia. Porque en ese poema aparecerán juntos, pero sin síntesis posible, “las miradas, los colores [y] los tiempos” (v. 5) en los que se descompone históricamente ese medio que “se rompió” (v. 1).

Por el mero hecho de tener potencia para devenir, o de estar amorosamente destinado —“afiebrado” (v. 1)— a la apertura, el medio, ya sin cierres ideales, vino a desajustarse. El amor o la pujanza afectiva es lo que sacó vehementemente a ese medio de su *mítica* virtualidad uniforme o “recuerdo” (v. 1) y lo destinó a “caer” en una actualización *histórica* (v. 2): “desde un alto verano hasta la alcantarilla de los sueños” (v. 3), la historia no narra otra cosa que la sucesiva difracción del ser, su explosión y desaparición formales.

Para la completa inteligencia de lo que se dispizó al romperse el vitral de nuestro poema —y aquí esta ruptura es genésica— sería conveniente relacionarlo con “Tú, la más imposible⁶⁰”, otra suprema apocatástasis de 78 versos en donde la voz de Olga Orozco cede su cuerda y re-anuda al presente, desplegándolo, todo el silencio dictado por su hermana Yola, ya fallecida. Allí, en un gesto retornante, la voz de Olga Orozco remonta a la superficie todo lo vivido por aquella voz que ya no es. Y mientras desmenuza el recuerdo para su re-visión, aprecia las consecuencias de su acción como sigue:

Voy a mirar atrás la parte que me dejas.
Voy a partir en dos nuestras hogueras,
El palomar, los soles, las tormentas, las quintas, los médanos.
Quiero partir en dos lo indivisible.
Pero entonces se desmorona el mundo, se me desteje todo el universo.

⁵⁹ Olga Orozco. “Relato en un vitral”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 401-402.

⁶⁰ Olga Orozco. “Tú, la más imposible”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 395-397.

El recuerdo es lo “indivisible” (v. 4), la informe unidad cronotópica del medio habitada por las formas en el modo de la potencia. En efecto, “el palomar, los soles, las tormentas, las quintas, los médanos” (v. 7); todas las cosas, perduran allí virtualmente. Y ocurre que cuando una voz, como esta, comienza a dividir, esto es, a individualizar ese medio compacto, el mundo “se desmorona”, el universo “[se] desteje” (v. 9).

Así le sucede también a la voz de Olga Orozco cuando desteje en su poema la cronotopía para extirpar de ella a los individuos que quiere actualizar: el palomar, los soles, las tormentas, las quintas, los médanos. Ese gesto —ese *factum*— cifra el nacimiento de una tradición y de una historia. Pues la historia de la humanidad, por cierto, no es otra cosa que ese continuo desmoronamiento de la unidad cronotópica del recuerdo —Memoria, Pensamiento— llevado a cumplimiento por la voz humana cuando aquella traslada la virtualidad a los signos. El poema, por su parte, re-compone espacialmente esa fragmentación en la que incurre históricamente el recuerdo; el poema rearma las piezas históricas en un presente simultáneo y total: el *aion* de la apocatástasis, el rostro de la memoria.

El relato del vitral que nos ocupaba restituye la imagen de la medialidad dividida. Fíjese que su título indica eso, que nos hallamos ante un vitral, el mismo vitral que se rompió y que habrá sido reparado por la voz de Olga Orozco. Mas atención, ese vitral poético ya no narra una unidad cronotópica; el vitral, que quiere ser relato fiel de la esencia del medio, dice su *disgregación histórica*, su expansión. Porque esa es precisamente la naturaleza de dicho medio: facultad de información. De modo que, si relato de la medialidad hay en el poema, es un relato históricamente quebrado.

Antes evocábamos el basural como imagen del medio tradicional; ahora damos en este poema con una nueva versión degradada del tema: la “alcantarilla” (v. 3). Si el poema de la voz es la grieta por la que emerge la *Stimmung* de la medialidad, la “alcantarilla” debería situarse al término de ese devenir, como el espacio por el que las formas, tras haber sido históricamente, recuperan su condición de ensoñación virtual en el fondo de la tradición. La “alcantarilla” es la puerta de regreso al olvido. Y el canal vocálico, es la galería que conecta a la *grieta* con la *alcantarilla*, de un olvido —la tradición anterior al individuo— al otro —la tradición posterior en la que se anegará. De lo eterno a lo eterno queda la lengua in-transcendente del poema.

Todo lo que cae, hacia delante del devenir ontogenético, por esa alcantarilla en la virtualidad, encuentra, hacia atrás, re-cordación en la grieta afectiva del poema. Por evitar que las emanaciones sidas del ser se extravíen, el poema de Olga Orozco reanuda con su hilo vocálico el vacío de la tradición, la ausencia mortal evacuada en el vórtice delantero por la alcantarilla del tiempo

cronológico. Muestra de esa voluntad que agita los poemas, la voz de “Con la misma piel”⁶¹ asemeja su trabajo lingüístico con el pasado al gesto constrictor de las víboras. El devenir-animal que encarna en ese poema dice positivamente una manera —ecológica, mendicante— de aprovechar y reanudar el tiempo usado:

Fue muy largo esta vez el año de las víboras,
duro como la trama que aprisiona el adiós en la sustancia inmóvil.
Sus nudos me ciñeron al vacío,
a la viga que corre sobre las sorprendidas salas del infierno
y que me balancea a punto de arrojarme,
a punto de ceder.

“Con la misma piel” (v. 1-6)

El hilo lingüístico de ese poema —las palabras en las que se despliega— “ciñe” la voz “al vacío” (v. 3). Ese vacío reanudado no es otro que el vacío de la muerte, aquel mismo vacío infernal que Dante visitaba en su *Commedia*. Frente a ese vacío, el poema aparece como un mínimo reducto —antes ventana, ahora “viga” (v. 4)— que sin “ceder” totalmente, permite contemplar a buen recaudo las “sorprendidas salas inf[ernales]” (v. 4) de la tradición, salas de las que por cierto cualquier cosa puede surgir. Y desde la viga de su poema, “balance[ándose]” (v. 5) musicalmente, la voz de Olga Orozco observa cómo las palabras-víbora estrujan memorialmente el tiempo.

También la voz de Dante, en el Canto XVIII de su infierno, se hubo valido de un sostén arquitectónico para poder visualizar, sin peligro, el estado de los muertos. En ese canto, que ve adentrarse a Dante en el octavo círculo —recordemos que en el infierno (de la Memoria) cada circunvolución es más estrecha y difícil de ganar que la anterior—, el poeta llega hasta una zona conocida como Malasfosas, así llamada precisamente por la negatividad que contienen las diez fosas en las que se divide su territorio. Compara —materializa— entonces Dante ese espacio infernal con la distribución de un castillo medieval cuya cintura estuviera rodeada de fosos donde se enfanga el enemigo: “Igual que, con objeto de guardar las murallas, varios fosos ciñen hoy los castillos, tal figura tiene el sitio en que estoy, y es tal su imagen⁶²”. Mas él y Virgilio, en lugar de marchar directamente sobre los fosos, se benefician de una visión elevada gracias al paso dispuesto por unas escolleras: “Y así como en tales fortalezas del umbral a la orilla contrapuesta se disponen los puentes levadizos, desde el pie de la roca aquí se mueven escolleras que márgenes y fosos atraviesan, lanzándose hasta el pozo donde entroncan, que a todas las reúne⁶³”.

⁶¹ Olga Orozco. “Con la misma piel”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 394.

⁶² Infierno, XVIII, 10-12.

⁶³ Infierno, XVIII, 13-18.

Aunque la aproximación crítica a la obra de Dante se exima de *trasladar* su sentido hacia otros lugares⁶⁴, aseguraremos sin arrobo que la escollera de Dante imagina metafóricamente la herramienta lingüística que permite a la voz atravesar el mundo de los muertos —la tradición— sin hundirse jamás totalmente en ella. Pues de no disfrutar la guía y protección de Intelecto o Lenguaje —Virgilio es en la obra de Dante su alegoría⁶⁵— el individuo humano sucumbiría en esa impropiedad infernal totalmente, lo que conllevaría su desaparición. Razón esta por la cual Dante jamás se demora con los condenados, a pesar de que su piedad le impele a hacerlo. En el Canto XVI, después de que unos muertos —sus miembros llagados impresionan a Dante— le atosigaran para que les diese la palabra, el poeta suspira:

Si a cubierto del fuego hubiera estado,
allí abajo entre ellos me echaría,
y aun mi guía lo hubiese tolerado;
mas, por verme quemado y recocado,
venció el miedo al impulso generoso
que sin duda a abrazarlos me empujaba.

Infierno, XVI, 46-51.

La voz de Dante rechaza permanecer junto a los condenados no por animadversión hacia ellos, sino simplemente porque eso supondría su propia condena: el poeta ardería —quemado y cocido— en la llama del ser. Afortunadamente, el individuo cuenta con voz y palabra para evitarse tan oneroso suplicio. Voz y palabra son en el ser humano, gracias a su posición medianera entre los muertos —el infierno sintomático— y los vivos —su salvación paradisiaca—un *intermezzo* que engancha ambas orillas.

Así la viga de Orozco, como la escollera de Dante, re-anuda, sin que haya destrucción individual, el pasado condenado. El resultado de tal reanudación es la experiencia afectiva de un tiempo “duro” (v. 2). Y en verdad ese tiempo experimentado por el poema tiene en sí las medidas de una *duración* sin límites —“Fue muy largo esta vez el año de las víboras” (v. 1), dice la voz—, pues ese mecanismo revive carnalmente “la trama que aprisiona el adiós en la sustancia inmóvil” (v. 2). Esa

⁶⁴ La interpretación de las escolleras merece la siguiente entrada en el aparato crítico: “Hay que apuntar aquí, para la completa inteligencia de lo que sigue, que murallas, escolleras y puentes permiten el paso de los peregrinos, de Dante y Virgilio, *sobre* las fosas. En ningún caso, y en ningún sentido, se encuentran los poetas al *mismo nivel* que los condenados”. “Notas y comentarios a la *Divina comedia*”. In *Divina comedia. Op. cit.*, p.1308. Subrayado por los autores.

⁶⁵ Que Virgilio, escudero de Dante en su andadura por el infierno de la tradición, es la figura que actualiza Amor, Lenguaje o Imaginación es algo que aparece a las claras en el Canto XVII, cuando el poeta debe montar a lomos de la bestia Gerion. Dada la rudeza del animal, que en cualquier momento puede retonarse contra Dante y lastimarlo, Virgilio comanda: “Monta delante, /que yo quiero ir en medio, y que la cola no te pueda dañar”. Evitar el daño físico, en la exposición a los muertos, tal es el contenido de lenguaje-Virgilio. La *Comedia* está repleta de intervenciones salvadoras del *duca*. Infierno, XVII, v. 82-84.

trama, por si el lector no lo supiese ya, no es otra que la selvática sustancia de la medialidad, en la que está enredado todo el tiempo sido —el “adiós”— de la historicidad.

El poema, gracias a esas víboras que constriñen el pasado desvanecido, procura una sensación de la sustancia en la que todo ese pasado se hacina, la materia inmóvil del ser a la cual está ceñido el artefacto poético por su misma viga lingüística. Porque el poema de Olga Orozco, hemos de saber, está conformado “con la misma piel” de la tradición, piel que reestablece mediante un hundimiento emotivo en las capilaridades carnales.

Respecto de su pertenencia a esa piel de la medialidad, de la cual prosigue por cierto recuperando los “jirones”, la voz de Olga Orozco apunta serena:

Pero los reconozco: no se han roto los inasibles vínculos.

“¿Quién? ¿quién? ¿quién?” (v. 16)

Su poemario, ocupado espacialmente de principio a fin por la tradición de la muerte, testimonia de ello, de una inquebrantable alianza de la voz humana con lo que ella no es: impropiedad, virtualidad. La vigencia de ese pacto, tanto como la prodigalidad en el intercambio de tesoros que estatuye, es lo que acredita la voz poética en “¿La prueba es el silencio?”⁶⁶, poema cuyos 31 versos heterométricos se ocupan de trasladar hacia los signos lingüísticos “el confuso parloteo” (v. 5) de la medialidad. Para saber del resultado, vayamos al corazón del poema:

¿Y ahora por qué vienen estas frases arrancadas de cuajo
y todos estos cielos desfondados y rotos?
Yo no te reclamaba emanaciones de las dichas perdidas,
fantasmas que se rehacen a partir de un perfume, a partir de un sollozo,
y que son los fantasmas de mi negación.

“¿La prueba es el silencio?” (v. 16-20)

“Frasas arrancadas de cuajo”, “cielos desfondados”, “emanaciones de las dichas perdidas” (v. 16-18) son los parabienes históricos que el resto sagrado-profanado de la tradición transmite emotivamente a la voz humana para que los sujete. Y al traducir su palabra, esta incorpora esos fantasmas al ambiente mundano; en ellos la muerte penetra el tiempo actual. Así conocen un tiempo nuevo, el del presente vocálico en el que ahora aparecen sujetos. Que esos fantasmas

⁶⁶ Olga Orozco. “¿La prueba es el silencio?”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 408-409.

sean “los fantasmas de [la] negación [de la voz]” (v. 20) quiere decir concretamente esto: fantasmas de todo lo que la voz humana no es, figuraciones de lo que rodea a aquella voz: la otra cara de su piel, Amor, Intelecto, Inconsciente o Tradición. Muerte.

Si bien niegan mortalmente la individualidad, no debieran esos fantasmas ser tenidos por cosa falsa, pues frente a la provisional presencia del individuo, esos fantasmas incorporan la verdad de la permanencia, las huellas de Amor. Como fantasmas, empero, incorporan al mundo la esencia permanente de una manera muy particular: el trascendental que se incorpora en esas formas fantasmáticas ya no es, es un trascendental sido, formado y arruinado, accidentalmente muerto en un devenir y en una historia.

La naturaleza fantasmática de la tradición recuperada por la voz explica el cierre sentencioso del poema “Relato en un vitral”, en donde tras haber reconstruido vocálicamente el tiempo sido de la tradición, se inserta una enseñanza final a propósito de ese mismo tiempo:

No hubo más porvenir, ni viajero perdido, ni otra bella durmiente.
No hubo eterno retorno del tiempo enamorado,
salvo como castigo.

“Relato en un vitral” (v. 42-44)

Que el tiempo o la tradición retorne como castigo quiere decir que aquello que la voz humana recoge afectivamente del medio cuando abre su grieta es la muerte, la vida que fue mortalmente condenada. A través de la brecha vocálica, por donde pasa el pulso emotivo del medio, la especie humana se hermana con la muerte. En ella y por ella toda la muerte viene hasta el presente del individuo: para ser reajustada la muerte inunda, cuando una boca se abre, el lugar de la enunciación.

El tiempo como castigo es el des-tiempo de la tradición que una voz hace regresar, en su apocatástasis, hasta el presente. Mas lo que en ese tiempo sin quicios viene no es aquello que tradicionalmente fue, eso que en sí mismo ya está re-cordado en la tradición y no necesita de re-cordación alguna. No, lo que regresa castigado con la voz no es el tiempo sido de la tradición que ya encontró su adecuada forma. Sino aquel otro tiempo cuya eclosión fue impedida, victimizada, asesinada y que por ello vaga, como alma en pena, por los ventisqueros del medio esperando reparación.

Por la grieta afectiva, la humanidad rinde justicia al “amor que siempre se traiciona⁶⁷”. En la tradición del ser, el amor es traicionado porque su ser no es traducido completamente; solamente algunas partes de ese amor —aquellas no castigadas— alcanzan la visualización y conocen el

⁶⁷ Olga Orozco. “Se levanta en la noche y anda”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 410-412 (v. 30).

paraíso de la vida: una forma, un nombre, una significación. Las otras, víctimas de la traición, se desploman en el infierno virtual que subyace a la tradición visible, por eso claman. “Ella oyó en cada paso la condena⁶⁸” dice, especularmente, la voz poética asomada al mirador de la tradición. Son esas voces condenadas y nunca reparadas, las que suspiran bajo la ventana de Olga Orozco. Son esas voces, igualmente, las que su apocatástasis remonta hasta el paraíso.

4. La regresión y la cura

Al inicio de nuestra andadura vimos que Foucault y Agamben equiparaban el método arqueológico a una regresión mnésica que pretendía encontrar el lugar político de la inhibición. Ese punto correspondía al instante en el que se ejerce un *poder de decisión* sobre las posibilidades de la episteme, gesto que va a dictaminar qué posibilidades serán retenidas y actualizadas por ella; cuáles serán descartadas y reprimidas.

El lugar de la inhibición circunscribe el punto histórico del castigo o del sacrificio. Sacrificial es esa acción que aboca al infierno de la invisibilidad unas posibilidades para otorgar *criminalmente* todo el brillo a otras. Así —punitivamente— es como se conforman todas las totalizaciones categoriales y disciplinarias, también el relato teleo-lógico de la historia. Ese acto, sin embargo, no puede quedar sin consecuencias emocionales; el medio, cuya fundamental unidad ha sido injustamente escindida por esa decisión inhibitoria, le reclama a través de la *Stimmung* al individuo el pago de una reparación por las partes virtuales sacrificadas.

Comparaba Agamben, recordando a Binswanger, la cura histórica de la arqueología a una cura psicoanalítica. Como el psicoanalista, el historiador de las profundidades arqueológicas va a buscar en el inconsciente de la historia las partes reprimidas para ex-traerlas de su posición mítica, olvidada. Pues aun no siendo el individuo consciente de ello —de eso se trata, de serlo— esas represiones históricas siguen actuando sobre su presente.

El modo en el que la represión actúa sobre la actualidad del individuo es el reclamo carnal. Como en el infierno de Dante, la historia castigada y enterrada no deja de pasear su llanto, a la espera de que alguien —algún mendigo despreocupado de los espejismos inmediatos— revuelva el basural. Porque por mucha basura que el poder vierta sobre la historia para tapar sus crímenes, las víctimas históricas siempre retornan para testimoniar físicamente del maltrato: basta un alza de precios en el billete del metro para inflamar un país, una brutalidad policial para reducir a cenizas una comisaría, un desprecio verbal para saquear los Campos Elíseos. En cada una de esas explosiones del tiempo actual, el inmemorial tiempo victimizado de la historia retorna y hace

⁶⁸ Olga Orozco. “Mujer en su ventana”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 398 (v. 18).

violenta aparición para su profética redención. De la única manera en que ese tiempo descuidado puede hacerlo: en un tempestuoso estallido destituyente. Qué potencia no habrá de tener esa catarsis afectiva que traslada hasta los cuerpos afectivamente toda la historicidad dilapidada.

En este sentido, dice Didi-Huberman que “toda historia recoge tanto las inhibiciones como los actos, las desapariciones como los acontecimientos, las cosas latentes como las cosas patentes⁶⁹”. Por esa causa, opina que la historia es una cuestión de “olvidos influyentes” tanto como de “recuerdos disponibles”. Y que, en ella, ambas tendencias se contraponen en “crisis decisivas”, según una escansión que ve pasar, a lo largo y ancho de la historicidad, “inhibiciones” y “retorno de lo inhibido⁷⁰”. El retorno del tiempo como castigo ha de relacionarse precisamente con ese regreso de la memoria traicionada de la Historia que portan en sus manos *los mendigos*.

De la tradición sacrificada hace el poema su materia, su comedia. Porque lo que allí se expone al día —cuánto hace el poder sacrificial por evitarlo— es el tiempo castigado. Olvidado en el fondo de la tradición permanece ese tiempo, a la espera de que su presentación vocálica pueda curar el desagravio. Así pues, cuando la voz de “Relato en un vitral” concluye que en su poema “no hubo eterno retorno del tiempo enamorado, salvo como castigo” (v. 43-44), el lector habrá de sopesar qué justicia rinde ya su voz a los vencidos, sopesando, al tiempo, si en ese poema dicha cura tuvo o no lugar. Nosotros, por nuestra parte, creemos que sí, que en ese poema ciertamente *hubo salvación* del tiempo castigado, tiempo que “Relato en un vitral” hace retornar para asegurar su cicatrización, a fin de que no persista en su lacerante desarreglo.

El tiempo curado por el poema es aquel tiempo desfasado de la unidad cronotópica que el régimen sacrificial de la *ratio* “rompió” y dispersó sin importarle cuántos de aquellos pedazos perecerían. “Relato en un vitral” salva el tiempo inhibido por la tradición lógica retornando sus escombros al paraíso de la forma. La forma es, en efecto, un paraíso porque concede un espacio para que el ser pueda ser en acto, incorporarse, hablar por sí mismo: en el paraíso —en el espacio angélico— el ser *está* enteramente. El paraíso formal de Olga Orozco recupera, enumerada en una lista que no pretende dejar nada de lado, toda la gama de individuaciones —colores— que originariamente componían la vidriera de la tradición del ser: el rojo, el púrpura, el azul, el verde, el violeta. Pero no solo eso. Mucho más importante en la perspectiva de la curación es aquello que la voz rescata junto a las *individuaciones sensibles* en las que solidifica la virtualidad:

Lo demás es silencio y turbia confusión.
Nada más que residuos. Esplendores trizados.
Dichas y desvaríos, ceremonias y encuentros, fascinación y abrazos,

⁶⁹ Georges Didi-Huberman. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Op. cit., p. 329.

⁷⁰ *Ídem*, p. 329.

se deslizan en polvo de todos los colores
como en un arcoíris que anunciara el fin de la tempestad
y el fin del sortilegio.

“Relato en un vitral” (v. 35-40)

He aquí re-apropiados, además de los colores, los “residuos” (v. 36) de la episteme. Las informidades residuales inhibidas por la tradición son ahora destapadas por la regresión arqueológica para la cura. En la voz de Olga Orozco se presentan plásticamente todos los “esplendores trizados” (v. 36) por el devenir sacrificial de la historia. ¿Qué esplendores son esos? “Dichas y desvaríos, ceremonias y encuentros, fascinación y abrazos” (v. 37): humanísimos gestos de vida vivida y enamorada que no fueron trabados por forma alguna. Y que por ello “se deslizan”, barridos por el soplo o aliento del devenir virtual, “en polvo de todos los colores” (v. 38).

El polvo de todos los colores es la blanca transparencia del ser, el receptáculo que los contiene a todos en potencia (el blanco es aquel color de la medialidad silenciosa que *puede* devenir todos los demás). Y como polvo, sustancia virtual e informe, todos esos gestos —los de los seres silenciados por la Historia— pertenecen a la blanca transparencia del ser, a la Potencia. La misma transparencia silenciosa que la prosodia del poema arrastra y engancha, rítmicamente, a sus formas visibles: las palabras y los colores que la tradición conserva. Por toda esa transparencia desairada —los muertos sin un nombre, los suplicados sin un adiós, los esclavos ajusticiados— son visibles palabras y colores de la medialidad⁷¹.

La blanca transparencia del ser o el polvo de todos los colores que el poema re-anuda junto a las formas visibles profetiza “el fin de la tempestad”, “el fin del sortilegio” (v. 39-40). La tempestad y el sortilegio, la historia de la humanidad como doloroso e infernal desfase —ha de apreciarse el tono premonitorio— concluirá cuando la blanca transparencia del ser sea prendida, cuando todos los muertos sean redimidos y reintegrados, formalmente reintegrados. Tal es el lugar paradisiaco del poema, el *aion* donde todos los tiempos —todos los colores, todos los entes— aparecen explicados y curados en una apocatástasis temporal. También, y sobre todo, los muertos residuales: el “arcoíris” (v. 39) poético, al dar lumínica visión de todas las variaciones cromáticas de la historia, marca, como decíamos, el día del juicio final en el que se purgan todas las posibilidades de aquella, las sidas y las no devenidas. Así acaba con el reinado de la historia sacrificial, historia infernal de la identidad que se alimenta de la muerte consumida en holocausto, mientas descuartiza —gasea— a sus víctimas para que no quede memoria alguna de ellas.

⁷¹ Del mismo modo, el escenario ominoso del acaudalamiento burgués tiene su basamento en el sufrimiento anónimo.

Ya en el discurso místico medieval la exteriorización de la Potencia aparecía consignada como una curación. Recuérdese cómo, en un fragmento reproducido, Margarita de Oingt confesaba que de no haber escrito lo que Dios había escrito en su corazón, “habría muerto o se habría vuelto loca”, haciendo por lo tanto de la escritura una “exigencia interior” destinada a presentar el afecto que de otro modo permanecería enquistado. A este respecto, Victoria Cirlot no deja de notar el anticipo histórico y parangona la narración de la mística con el futuro diván psicoanalítico: “Destaca asimismo la clara conciencia, por parte de Margarita de la función terapéutica de la escritura, lo cual constituye un aspecto muy moderno, pues ha sido el psicoanálisis del siglo XX el que lo habría de descubrir⁷²”.

Frente a la historia totalitaria y patriarcal del Uno todopoderoso, la voz de “Relato en un vitral” sabe que en los cuerpos y en las voces de todas esas víctimas negadas y arrojadas al infierno subterráneo de la tradición sacrificial “se trazó el desenlace de la cruel aventura” (v. 41). Des-enlace quiere decir aquí, etimológicamente, aquello que se des-ata o des-anuda: el ser de la medialidad se des-enlaza en una historia solamente porque hay víctimas —formas— individuales; el relato ontogenético es llevado hacia delante por “esas crueles partículas radiantes” con su sacrificio. La “aventura” del ser es “cruel” precisamente porque la historia humana, sacrificial, avanza, como ya explicitamos en otro lugar, gracias a la muerte de los olvidados. Y dado que la historia sacrificial, celebrando la luz de sus idealizaciones significantes —Lepanto, Waterloo, el Muro de Berlín— hace caso omiso de ellos, su re-aparición “particular” en el poema es doblemente cruel, ya que su re-curso musical re-cuerda vívidamente en ese espacio traumático el crimen mortal que las sacrificó⁷³. Para que la historia deje de ser cruel —infernical y sanguinaria— la voz de “Relato en un vitral” no los olvida, a ellos, los nadie, y por eso material y físicamente deja que la palabra silenciosa de aquellos fisure su grieta:

El púrpura violento muere tras el telón del granate enlutado:
mi cuerpo no soy yo; es un cuerpo sin nadie,
decapitado a ciegas por los tigres guardianes de las tentaciones

a cambio de otros cuerpos, vanos, siempre inconclusos, siempre deshabitados,
en el altar del viento, de los cantos rodados, de las nubes.

“Relato en un vitral” (v. 16-21)

⁷² Victoria Cirlot. “Escritura del corazón”. In *La mirada interior. Op. cit.*, p. 311.

⁷³ Que el poema quiere sujetar una memoria enfurecidamente opuesta a la de las efemérides sacrificiales queda estatuido en el verso 20 de “Pequeños visitantes”. Allí, la voz dice de los restos que su red rescata: “¡Ah, porque no se trata de momentos guardados para la gran memoria!”

“Otros cuerpos”, “vanos” y “siempre inconclusos”, “siempre deshabitados” (v. 21); los mismos que hubo de ver Dante en su descenso a los infiernos de la medialidad. Desde su posición transubjetiva, la grieta vocálica supura la carne cañoneada de los excomulgados por la Historia. El poema es su paraíso, un lugar donde el infierno de la historia como olvido y castigo puede retornar y ser salvado: reanudado, desde su retiro mítico, al presente. En el paraíso del poema la condena de los apátridas, de los exiliados y apestados en la más in-decisa ajenidad toca a su fin.

a) *Dar brillo a los olvidados*

Devolver las cosas muertas al presente enunciativo para que adquieran conciencia es la razón por la cual, en un poema-emblema oportunísimamente titulado “Ahora brilla otra vez⁷⁴”, la voz de Olga Orozco impreca a la virtualidad afectiva del medio que “sub[a]” hasta su apertura vocálica (v. 1). La operación de Olga Orozco tiene por objetivo allí remendar en su tiempo inmediato un “instante” sacrificado de la tradición (v. 50) para que, re-acondicionado, resplandezca de nuevo. La locución adverbial del título —“otra vez”— indica el retorno de ese “instante” como tiempo castigado, temporalidad muerta que antecede a la voz y para la que el poema desea encontrar una alternativa de reciclado. La tradición afectiva o la *Stimmung* de la medialidad es imaginada como un “fulgor” (v. 1) que la voz *anima* y *reclama* de vuelta mientras busca ese instante perdido:

Sube, sube, fulgor,
entreabriendo algo más la sustancia opresiva de noches sobre noches,
como si aprovecharas toda mi oscuridad para existir.

“Ahora brilla otra vez” (v. 1-3)

Hasta ese lugar acude la muerte de la tradición —el fulgor— convidada por un gesto de convocatoria, gesto que por su parte quiere acercarse hasta ella para saber algo más de su ser. Viene a la ex-sistencia, la muerte, “aprovechando” que la voz, des-atada y hundida en la más profunda “oscuridad”, está sumida en ella (v. 3). Curioso intercambio el de este pacto con la muerte: tanto más ilumina la voz los “opresiv[os]” (v. 2) territorios conquistados por aquella, cuanto más acepta introducirse en la noche mortal. Así, caída ab-solutamente en la muerte, esta voz que entre-tiene el fulgor mortal, escucha y re-pone, por amor del instante desaparecido, todo lo acaparado por aquella. Véase el tamaño de esa re-apropiación:

⁷⁴ Olga Orozco. “Ahora brilla otra vez”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 421-422.

Quizá sea una brasa que enterré,
 una gran quemadura sofocada por las separaciones y la lejanía,
 y ahora será un nombre, una mirada, algún beso que vuelve,
 que atraviesa como una incandescente cicatriz el espesor de mi destino.
Aunque tal vez se trate de un verano bruñido por las olas,
 de un resplandor que llega de muy lejos con las exploraciones infantiles,
 y arrojará debajo de mis pies la isla del tesoro,
 los guijarros que lloran y aquel bosque donde las risas se persiguen:
 el reino más perdido, más irrecuperable del planeta.
Podría ser también una lámpara insomne detrás de la ventana
 donde mi madre trata de bordar la esperanza con una hebra que se desvanece
 -hebra de miel, hebra de sangre desolada, hebra de nieve-,
 porque ninguna dicha será nunca posible para mí.
Y acaso quién me dice que no sea la travesía fantasmal del último lucero,
 el que bebió el adiós en nuestro vino
 y arrojó contra el muro los cristales de la copa más alta:
 el testigo que vuelve a reclamar en nombre del alba rota algún sollozo,
 una herida entreabierta, la prueba irrefutable contra cualquier olvido.
¿Y por qué no ha de ser aquel farol que se balancea en un andén,
 y hace señas a ciegas, remotísimo, a la salida de mi paraíso,
 lugar imaginario, clausurado, como todo insensato paraíso,
 pero en nombre de la profanación y la mentira?
¿Y por qué no esa mancha fulgurante que me miraba,
 que se me aparecía tan puntual a la hora del sueño en las paredes
 y era el reflejo de mis propios miedos?
¿O algún globo de azogue que condensó el misterio de cada Navidad,
 y a lo lejos titila para hoy
 igual que las estrellas que aún me alumbran, pero ya se apagaron?
 Ahora se diría que así fue la luz de las bujías, amor mío,
 junto al lecho donde suben las sombras mientras te desvalijan las mareas,
 y te llevan desnudo, envuelto en las escarchas del invierno,
 y trato de aferrarte y me devuelven sólo la desmesura y este frío.
¿Y si fuera una luz que viene del porvenir, no del pasado,
 con mayor palidez, con menor lejanía,
 a traer la promesa de una llama o el amparo de un fuego de expiación?

“Ahora brilla otra vez” (v. 4-38)

35 son los versos que necesita la voz para re-anudar al presente todo el tiempo mítico —en el sentido en que no había sido actualizado— que ese “fulgor” de la medialidad “entre-abre” solicitando su cura. Y con ese fin, allá se abre la voz; arqueológica y memorialmente abierta en canal para resarcir a la muerte. No se minusvalore la extensión de esta apocatástasis, pues ese monumento enunciativo —admírese la talla imponente de esa forma desplegada— es lo que la voz de Olga Orozco rescata del fondo infernal.

Tenemos para nosotros que si la voz de Olga Orozco re-pasa todas esas formas ello se debe a que en alguna de ellas pudiera estar la respuesta formal a la llamada de aquel fulgor tan insistente. Pero como no puede saber qué imagen coincide con el rostro neutral de la muerte o de la tradición

—en realidad ninguna, ciertamente todas— la voz tiene que pasar revista a todas las perspectivas. Con mirada dubitativa (en bastardilla), la voz interroga esos fragmentos que actualizan el ser y la palabra de la muerte, preguntándose cuál de ellos habrá de ser el adecuado. Si lo encontrase, si alguna de esas formas diese respuesta al desarreglo de la muerte —la diferencia entre lo que ella *es* y lo que ella *hace formalmente visible*—, podríamos decir que la insistencia del fulgor desaparecería, que la muerte estaría satisfecha y su re-clamo contentado.

Pero no es así. La voz no encuentra una forma precisa que se cure de *toda* la muerte, de *toda* la tradición. De ahí que in-voque más muerte, más tradición, más fulgor; para su desciframiento formal:

Sube, sube, destello. Ascende hasta mis ojos:
Déjame descifrarte como a un nombre, como a una chispa de mi significado.

“Ahora brilla otra vez” (v. 39-40)

Apropiándose la muerte, “as[cendiéndola] hasta [sus] ojos” (v. 39), presentándola en su voz y en su cuerpo hasta que la mismísima muerte sea su casa, la voz de Olga Orozco consigue des-cifrarla: des-ocultarla en una forma que será su residencia; la de la voz, la de la muerte. Y hacia esa residencia que voz y muerte habitarán, unidas y sujetadas, será trasladado, para su cura y cuidado, todo lo que la muerte guardaba selváticamente desorganizado. Como quien abre las puertas de su nueva casa a un amigo cargado con los enseres de una prolija mudanza, dice la voz a propósito de esa muerte que ella ha hospedado:

Ahora gira al llegar, como si trasladara el universo.

“Ahora brilla otra vez” (v. 41)

La muerta se da la vuelta, y mirando hacia atrás, se asombra del cargamento que ha acumulado, de todos los trastos que trae hasta el domicilio de su amiga. Sin quizás barruntarlo siquiera, la voz de este poema, invitando al “fulgor” a ingresar en su *propia* casa, ha dado cobijo al “universo” (v. 41). La lista que reproducíamos era justamente todo lo que aquel fulgor “trasla[daba]” (v. 41) consigo desde la virtualidad de la muerte cuando la voz le abrió las puertas de su morada. Imagínesse el lector qué espacio habrá debido despejar la voz de Olga Orozco en su residencia para que tal número de valijas pudiesen ser recibidas en ella. Y es que todo el tiempo castigado por la tradición mortal ha encontrado calurosa bienvenida en el poema. El tiempo virtual que antes era invisible, exiliado como estaba lejos del hogar; ahora, vuelto y regresado fulgentemente a casa, mimado y

agasajado, se ha convertido en una “evidencia”, en “mucho más que una historia” (v. 41). Pues lo que en la intemperie de la historia hubo de huir y disgregarse —la historia, decíamos, es el sacrificio del ser— en la casa del poema puede testimoniar unido y reparado, evidentemente reparado. Entonces, cuando el tiempo ha sido abastecido, la voz sabe por fin lo que ese fulgor verdaderamente *es* (v. 46):

Porque todo este vértigo hacia mí, este asombro encendido,
es el alborotado fulgor de una naranja,
una ofrenda del mar que rueda por la playa y se aloja en mi mano,
debajo de tu mano,
y que ahora regresa para testimoniar que fue un instante
-nada más que un instante, un centelleo, un delirio del sol sobre la tierra-
incrustado allá lejos en el oleaje final.

“Ahora brilla otra vez” (v. 45-51)

Compruébese que todo el periodo tiene como núcleo verbal dicho verbo copulativo; de él parten, y a él remiten, las distintas facetas del fulgor presentadas por el poema. El fulgor es esa dinámica energética que lleva al tiempo y a la tradición a individuarse en una historia y una voz en los que re-clama el arreglo. “Ofrenda[do]” por el continente ensimismado de la medialidad —el “mar” (v. 47)—, el fulgor es un desprendimiento —fantasmático— de la misma; la voz, en sus manos ficcionalizantes, lo re-coge. Mas ese fulgor no viene hasta la visibilidad —“la playa” del poema (v. 47)— para ser por primera vez, sino “para testimoniar” de lo que “fue” (v. 49): para restaurar su muerte.

¿Y qué fue ese “fulgor” antes de ser re-acordado por la voz de Olga Orozco? “Nada más que un instante, un centelleo, un delirio del sol sobre la tierra” (v. 50), algo lógica y sacrificialmente insignificante, y que por ello permanece “incrustado allá lejos en el oleaje final” (v. 51), como si hubiese sido evacuado sin más miramientos por la alcantarilla de la historia y asignado de vuelta a la virtualidad del medio. Lo que ese instante fulgurante ruega, pues, a la voz de Olga Orozco, es que se apiade de él, que le haga favor y no lo olvide, que re-suelva su castigo. Y la voz lo ha reconocido; después de escrutar tantas emanaciones, la voz *ha situado a ese instante dentro del todo memorial*, emplazándole como merece. El castigo de los fulgores que parpadean en el fondo de la tradición —carecer de una imagen en ella— se re-suelve en la voz, en donde, re-acordados, re-encuentran la posibilidad material de *lucir* por lo que fueron.

b) *Nadar muerte arriba*

“Para que vuelvas” (46 versos heterométricos), un poema ya mencionado, pone de relieve la misma cura por las individuaciones históricas en los que se des-agrega el tiempo homogéneo. Como ya hiciera en el texto precedente, recurre allí la voz de Olga Orozco a una metáfora marítima para imaginar la reintegración en la medialidad silente del individuo desprendido:

Ahora vas al frente de las grandes heladas de julio.
Abres la marcha igual que un almirante, de cara contra el viento,
incrustado en la proa de tu barco fantasma,
tan solemne y pausado como el protagonista de la puntual fatalidad.
Avanzas sin mirarme, la bufanda de niebla hasta los ojos
y aquel capote azul de dar la vuelta al mundo
-ese que fue más lejos esta vez y sin embargo guardo conmigo todavía-
y detrás esa escolta de bultos harapientos, sumisos, desgarrados,
que flotan a la orden del azar o al golpe del asombro
y parecen los restos de un combate o el miserable saldo de un naufragio.

“Para que vuelvas” (v. 1-10)

Los diez primeros versos hacen parte al lector de una “fatalidad” (v. 4), la que destina a toda forma separada a volver a la unidad mortal del medio. Hacia ese todo, oceánico, zarpa de vuelta el individuo humano pertrechado de sus prendas, de lo a-prendido en su actualización histórica (v. 8). Y en el mar de la tradición se hundiría ese “miserable saldo” (v. 10) cobrado por el ser humano en su viaje histórico, de no ser por una voz que, como la de Olga Orozco, reclame su vuelta. Manera, de paso, no solo de hacer sitio al marinero para que ponga de nuevo sus pies en tierra, sino también, y aún más, para esta voz, de *habituarse al mar*, de avistar, y tener así profundo conocimiento de ellos, sus confines.

Con vistas a “contra[riar] [ese] destino” —la vocación mortal del individuo— la voz de Olga Orozco “traza” su “señal” (v. 46), su poema. Para ello, debe re-montar todo el destino cumplido de aquel: nadar su muerte arriba. Tal vez en ese gesto resida la ambigüedad del itinerario que sigue el naviero “fantasma” (v. 3). ¿Hacia qué latitudes se dirige ese “fantasma” en una proposición como “ahora vas al frente” o “abres la marcha”?, ¿qué es lo que enfrenta y lo que abre su navegar?

Creemos que el fantasma que ya fue y que se iba está de vuelta en el poema. Aquí, ante nosotros, el fantasma ido está volviendo, re-cordado por la voz. Y esto porque, en algún punto de su ser, la voz de Olga Orozco entendió la pena de ese fantasma que no quería irse, pues irse significaba despedirse. Así que, por piedad hacia él, por amor, la voz de Olga Orozco, re-(a)mando a contracorriente el destino de su muerte, se fue a buscarlo; a él, el fantasma sido y castigado, el fantasma des-fondado, mientras per-sistía en ella el reclamo de aquel. Lo que dice el poema es con cuánta pasión se cura la voz de Olga Orozco de ese reclamo in-audible para su reacomodamiento.

De ahí la ambigüedad del viaje, puesto que mientras el viajero se está anegando, la voz de Olga Orozco, anegada junto a él, tira de su barca hacia la orilla, para sacarlo a flote. De ese vertiginoso re-flotamiento vocálico testimonia la voz cuando dice: “Avanzas sin mirarme” (v. 5) —¿hacia la muerte, hacia la vida re-vivida?—; y luego cuando duda: “Tal vez ni puedas verme” (v. 13).

La voz de Olga Orozco está dándose a ver ante la muerte y ante ella reclama por el amigo sido, por el fantasma sido al que tiene “prisionero” (v. 13). Y hasta que la muerte no la conozca totalmente, es decir, hasta que la voz de Olga Orozco no se sumerja en ella como le cabe, el amigo prisionero que la reclama no podrá verla, pues su voz es “invisible por escasa, por densa [y] por efímera” (v. 17). Únicamente ab-suelta en la muerte, en el afecto inconsciente y sin formas de la llamarada mortal, puede una voz cortar las amarras de la escasa, densa e indivisible individualidad y darse a entender ante la muerte.

La individualidad nada vale para des-encadenar a un prisionero de la muerte. Pobre de aquel que quiera engañar *individualmente* a la muerte; comparado a ella que está “en todo tiempo”, el individuo no está “casi en ninguno” (v. 19). Por suerte para el individuo humano, sin embargo, en su voz él también *puede todos los tiempos*: basta con que se cargue de afecto, de muerte o emoción, y su voz podrá *estar corporalmente* en todos ellos. Y eso es lo que hace la voz afectada de Olga Orozco; ella que quiere darse a ver y presentarse ante la muerte. Introduciéndose afectivamente en la prisión de aquella, la voz de Olga Orozco des-pliega todos los tiempos allí apresados. Así es como su amigo podrá verla, así es como la muerte podrá entenderla, haciéndose gigante en ella y recorriéndola amorosamente:

Habrás acariciado, como si fueras otro, al tímido niño que a solas con su alma,
perdido entre las fieras y el rugido de la muchedumbre,
temblaba con tu frío junto al circo de los prodigios y los miedos;
y acaso aplaudirías con sonrisa piadosa al joven navegante
que trepa por el mástil y que agita en lo alto una triunfal bandera;
y hasta recorrerás, sin dichas que se mueran, todos los verdes prados del amor,
cuando la realidad no colmaba el deseo, pero la sed crecía, inextinguible,
porque tenía el rostro vacío de la ausencia.

“Para que vuelvas” (v. 20-28)

En un montaje anacrónico, la voz de Olga Orozco repasa pues memorialmente las posibilidades temporales de aquel fantasma: “habrás acariciado” (v. 20), “temblaba” (v. 22), “aplaudirías” (v. 23); con su incorporación de tales tiempos la voz de Olga Orozco demuestra a la muerte que ella también puede estar en todos ellos. Ahora sí, podemos decir, logra presentar al fantasma sido, hacerse presente ante él, prisionero de la muerte. Ahora sí, podemos decir también, sacado de la

muerte por esa apocatástasis, la voz de Olga Orozco puede imprecarle cara a cara: “¿Y no habrá un paraíso para mí? ¿No vendrás a contarme ningún cielo?” (v. 28).

Por cierto lo que viene a contarle ese fantasma arrancado a la muerte es el aspecto del cielo, el rostro del paraíso. Porque paraíso y cielo de la humanidad es ese tiempo articulado que la voz de Olga Orozco re-anuda y hace presente, carnalmente presente, cuando libera al fantasma de su cárcel mortal. En efecto, cuando la voz de Olga Orozco saca a ese fantasma de su virtualidad y “guían[dole] de la mano” teje y desteje de nuevo la accidentalidad, el relato de la “historia”, la voz de Olga Orozco recrea —para aquel fantasma, para ella; los dos allí sujetos— un tiempo sin castigo, un tiempo redimido: “un nuevo mito/ tal vez un nuevo refugio, un nuevo cielo” (v. 28-32).

Mas, ¿por qué hace esto la voz de Olga Orozco? Sencillamente porque el tiempo y la historia del ser —el fantasma— necesitan redención. El tiempo y la historia, según la etimología del indoeuropeo *emere* que dio origen al español “redimir”, necesitan ser distribuidos de nuevo en una forma que haga justicia de ellos. Porque el tiempo y la historia del ser son sacrificiales, tienden a la separación y a la deflagración, al olvido y a la pérdida. Que combata ese olvido, esa pérdida naturalmente suya, es lo que le re-clama el fantasma sido del ser a la voz de Olga Orozco:

Pero ahora te vas, te deslizas, te alejas sin volver la cabeza,
sin levantar un brazo y agitar una mano,
sin hacer la señal que atravesase las brumas y aletee en suspenso,
a la espera de un brazo y de una mano que tracen a lo lejos un adiós semejante,
porque tal era el pacto con la suerte
-el sí o el no librados a un ademán anónimo, ignorante, remiso, complaciente-,
entonces, hace mucho, hace nada,
al dejar esos puertos persistentes a los que ansiábamos volver.

“Para que vuelvas” (v. 34-41)

El fantasma sido no puede volver “[ni] levantar un brazo [ni] agitar una mano” (v. 35), por eso está “a la espera de un brazo y de una mano que tracen a lo lejos un adiós semejante” (v. 37). Ese “brazo” esperado por el fantasma para su redención es aquel que, emplazado en el futuro, debe abrazar la potencialidad inhibida del navegante, aquella que su travesía no hubo hecho aún presente. La voz de Olga Orozco desciende a las profundidades abisales de la muerte en un tiempo —el ahora enunciativo— que con respecto al pasado del muerto está inicialmente lejano. En su regresión entiende auditivamente las posibilidades reprimidas del ser de aquel y, acercándose, las amarra. La lejanía resulta pues de esa distancia temporal que separa al muerto de su reanudación, cuando la voz de Olga Orozco le reclama con “un adiós semejante”. Ese “adiós” anhelado por el condenado es efectivamente “semejante” a *toda* la historia sido de su ser.

Ahora, en el poema, la historia del navegante aparece fantasmáticamente. El fantasma o potencia del condenado es lo que traza el poema para que la historia vuelva y su castigo —la inhibición— sea subsanado:

Pero éste no es un puerto ni me dices adiós,
y aunque apenas te veo, engarzado en un trozo de otro mundo que ya desaparece,
que se funde en el hielo sin dejar ni una estría para poder entrar,
para poder salir,
yo levanto una mano y trazo contra el duro destino la señal.

“Para que vuelvas” (v. 42-46)

En el poema, el navegante extraviado en la muerte reaparece cuando una mano “traz[a] contra el duro destino la señal” (v. 46). Pero lo que aparece allí, en ese trazo —en ese “trozo” (v. 43)—, no es el ser deviniendo en acto o siendo históricamente, sino lo que “ya desaparece”, la historia sida del ser como ruina y destrucción. La historia o la tradición de la humanidad, cuya navegación habíase desviado en la muerte marítima, reencuentran de nuevo su rumbo en el poema: la singladura de la historia tradicional aparece en él como una sucesión de estrepitosos accidentes. Frente a esa ruina y esa destrucción de la tradición histórica, el trazo contra el destino asestado por el poema es doblemente operativo: primero, el poema opera contra el destino porque, remontando su muerte, evita que la desaparición en la que incurre el ser aniquile su memoria. El poema rescata la memoria del ser de las garras de la muerte.

Segundo, el poema opera contra el destino porque, desplegando *toda* la historia, también la virtual, salva al ser de su historia y de su destino: lo redime. Por esa razón el poema, escuchando en el infierno a los muertos de la historia, profetiza un paraíso: porque en el poema, la historia se desvía de su crimen restaurando el tiempo que no fue.

5. La mendiga y la tradición

En sus comentarios a las tesis que Walter Benjamin dejó anotadas en “Sobre el concepto de historia”, Reyes Mate re-toma de la obra inacabada de aquel un vocablo alemán del que se sirve a lo largo de su exposición para “definir el talante” de cualquier pensador benjaminiano —y en primer lugar del propio Benjamin—: nos referimos a la palabra *lumpensamler*⁷⁵.

⁷⁵ Reyes Mate. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin “sobre el concepto de historia”*. Madrid: Trotta, 2006.

Traducido por el crítico con el valor del español “trapero” —persona que retira basuras y desechos—, la palabra *lumpensamler* había aparecido en una escueta nota en la que Benjamin exponía su método de trabajo. Esa nota, presente en *Los Pasajes* y ya reproducida por nosotros en otro lugar, hacía del montaje de “harapos” el método adecuado de conocimiento histórico. Según esa nota, el *lumpensamler* benjaminiano encarnaría la figura del historiador que como trapero en los basurales “salva los desechos” de la historicidad para despertarlos a una nueva vida. En efecto, desde la óptica de Benjamin la historia concebida en términos de progreso desecharía en su avance una serie de ruinas, olvidadas y enseguida descartadas por el mero hecho de haber sido derrotadas en la pelea epocal por la significación. Mientras, “el poder” aparecería como aquella franja identificable de la medialidad que gana esa pelea y que, al ganarla, perpetúa la tradición significante. Excluidas de la significación histórica actualizada, las ruinas tienen valor para el historiador benjaminiano porque albergan posibilidades significantes aún sin amortizar.

La nueva teoría del conocimiento histórico que pergeña Benjamin intenta dar cabida a todas las posibilidades negativas, esenciales para conocer la historicidad entera y auténticamente. Pues la historicidad, como hemos visto, es algo más que la pura factualidad; la historicidad es también aquello que sin llegar a ser influye mortalmente sobre lo que actualmente es. De las posibilidades históricas de la exclusión nace el interés de Benjamin por el lumpen⁷⁶. Si Benjamin sitúa a los mendigos lumpenizados como sujetos de la historia, es debido a que su experiencia de exclusión les habilita a una interpretación más amplia y aguda de la historicidad. De la mirada de ese lumpen podríamos decir que ella incorpora a la historia tradicionalmente significada algo así como sus márgenes no expresados, vencidos⁷⁷. Así pues, toda vez que recogiera esas ruinas marginales y las hiciera presentes en la historia, dando curso a lo que no fue hasta entonces más que virtualidad, el historiador-trapero estaría redimiendo las voces apagadas de los muertos y con ellas asimismo a la tradición no sida del ser. Para entender en qué consiste esta redención, volvemos a la explicación de Reyes Mate:

La redención tiene por objeto rescatar del pasado el derecho a la justicia o, si se prefiere, reconocer en el pasado de los vencidos una justicia todavía vigente, es decir, leer los proyectos frustrados de los que está sembrada la historia no como costos del progreso sino como injusticias pendientes. [Lo que Benjamin] pone bajo el señuelo de redención es su voluntad de salvar el potencial semántico, del cual dependen los seres humanos, con el fin de dotar de sentido su mundo de experiencia⁷⁸.

⁷⁶ “El sujeto benjaminiano es central por su debilidad. Es el lumpen, el que sufre, el oprimido, el que está en peligro, pero que lucha, protesta, se indigna”. *Ídem*, p. 20.

⁷⁷ *Ídem*, p. 21-22.

⁷⁸ *Ídem*, p. 25.

Lo que redime el trapero al rebuscar en los basurales de la tradición son “los proyectos frustrados” por la historia o, en palabras que ya nos son familiares, el tiempo castigado. En las manos del historiador este tiempo ve “salva[do] su potencial semántico” cuando es gestualmente reinsertado en el presente, al cual modifica con re-descubiertas posibilidades significantes⁷⁹. De acuerdo con la interpretación de Reyes Mate, en las Tesis la función de re-conducir el pasado inhibido concierne a la memoria. Se trataría según esto de “elaborar” una teoría de la memoria en dirección contraria a la establecida por la tradición totalitaria. La hermenéutica del pasado que alumbra Benjamin, “en la medida en que quiera abarcar toda la realidad” tiene que ser, como afirma Reyes Mate, “redentor[a] en el sentido en que reconoce también a las víctimas el derecho a la felicidad que no lograron⁸⁰”. Como la de Dante, la memoria benjaminiana es pues una memoria que crea las bases políticas para un aquí más feliz restaurando a los condenados.

El desarrollo que damos al pensamiento de la “trapología” benjaminiana viene motivado por la adscripción de la voz orozquiana a ese método de conocimiento óntico. Así permite presagiarlo al menos “Se levanta en la noche y anda”, poema que describe la memoria individual como sigue:

Es alguien que se levanta a tientas y empieza a caminar entre los muertos;
alguien que roza un trapo o que pisa una sombra con un escalofrío.
El lugar está lleno de trastos, de alimañas y de polvo insistente por todos los rincones.
No hay sitio ni para una moneda por aquí.
Pero ella vuelve del revés los días, revisa los agujeros de las noches
hasta el vacío del final.
Una vez más aún, una vez más busca entre vidrios rotos la llave del error,
entre cuentas vencidas la cifra del fracaso,
entre ataduras sueltas el nudo del adiós.

“Se levanta en la noche y anda” (v. 11-19)

Son “trapo[s]” (v. 12) precisamente aquello que “roza” la memoria afectiva de la voz en este poema. Y la actitud de la memoria para con esos trapos encontrados en el basural poético es la de un denodado esfuerzo por hacerlos significar algo. Con ese fin, la memoria vocálica de Olga Orozco, expuesta al “escalofrío” de lo otro (v. 12), “vuelve del revés los días” y “revisa los agujeros de las noches” (v. 14-15), no fuera a ser que por allí se hubiera hundido algún desecho reutilizable. El

⁷⁹ Reyes Mate se molesta en aclarar que las *Tesis* están orientadas —políticamente orientadas— a una transformación del presente. Esa modificación proviene de un conocimiento del pasado ocultado: “Lo histórico, el pasado, no interesa como reconstrucción (del pasado), sino como construcción (del presente). El acento está puesto en el presente. La atención al pasado no está dirigida por un interés arqueológico sino para incidir en el presente. Por eso es político”. *Ídem*, p. 47.

⁸⁰ *Ídem*, p. 54.

sentido de tal acción como confiesa la propia voz es “busca[r] la llave del error, la cifra del fracaso, el nudo del adiós” (v. 17-19); es decir, hacer palpable ese momento crítico que propició un sentimiento de dis-locación al amputar sacrificialmente el ser de la voz. Pues hasta que no recupere esos lugares in-justamente perdidos, la voz estará escindida.

La vía para cobrar conciencia de ese instante enquistado es la re-distribución memorial de la ruina: “vidrios rotos”, “cuentas vencidas”, “ataduras sueltas” (v. 16-19); armando materialmente sus despojos, la voz alcanzará a escuchar la palabra de ese pasado silenciado. Así sucede en el verso 36, en donde la voz escucha la palabra residual de la *Stimmung* traída por la memoria:

“Te pertenezco”, dijo. “¿Tanto como los ojos que no ves,
como la voz que clama en el desierto?”, dije.
“Tanto como tú misma. Tanto como el lugar del bien perdido.
Pero ésta es una historia para después del mundo”, dijo.

“Se levanta en la noche y anda” (v. 36-39)

La palabra ruinoso del ser reenganchada por la memoria le dice a la voz de Olga Orozco: “te pertenezco” (v. 36). ¿Qué significa esta pertenencia, equiparada a la mismidad presente de la voz y a su pasado ausente (v. 38)? Si de verdad queremos hallar una respuesta a esa pregunta hemos de relacionar esa declaración con las palabras entrecomilladas que se sitúan al inicio del poema (v. 1-8), ya que es la misma voz —la voz del ser olvidado y despertado por la memoria— quien pronuncia semejantes proposiciones.

En aquel lugar cronotópicamente anterior, la voz del ser hacía parte a la voz de Olga Orozco de una *esperanza frustrada*. La interjección “ojalá”, que abre el texto poético y se repite hasta por tres veces (v. 1, 5, 7), enarbolaba formalmente esa esperanza de la que sin embargo sabemos que no llegó a ser materializada, puesto que el modo verbal elegido para acompañar a la interjección — pluscuamperfecto del subjuntivo— hace constar una condicionalidad no realizada y que ha quedado por ello pendiente de cumplimiento. La voz del ser re-cuerda a la voz de Olga Orozco que aquel pasado no fructificado también es pertenencia suya; que todo el ser, aun el virtual, es de su incumbencia. ¿Por qué tiene que re-cordar el ser algo así⁸¹?

Ayudémonos del pensamiento benjaminiano. En la teoría del conocimiento que aquel construye el presente tiene dos manifestaciones: presente es, por un lado, lo dado, lo que ha llegado a ser y

⁸¹ Solo una de esas proposiciones esperanzadas queda sin resolución, la última (v. 6-7). Imaginamos que si esta proposición no reproduce como las anteriores un condicional irrealizado, sino que prefiere el uso del imperfecto, dejando así una (improbable) puerta abierta a la realización del deseo, tal diferencia ha de ser altamente significativa. Máxime cuando es precisamente esa proposición la que cierra, con leves diferencias gramaticales pero con importantes consecuencias semánticas, el poema. Volveremos muy pronto sobre ello.

tenemos delante; por otro, lo que quiso ser y se malogró. Si el primer presente es historia real, el segundo es solo presente como posibilidad. Lo único que tiene de presente este último es que fue un posible que de haberse logrado hubiera convertido al presente fáctico en *im-pensable*. De haberse actualizado, el presente posible hubiese hecho del presente actual una (mala) quimera. Para ilustrar estas tesis, Reyes Mate convoca en sus análisis los ejemplos de la II República española y de la Alianza Popular de Allende: ambas posibilidades históricas fueron sacrificialmente anuladas; con su derrota una faceta completamente diferente de la historicidad fue descartada. Esa faceta injustamente fallada, no obstante, lejos de estar muerta permanece viva en el presente y reclama a los vivos su amortización. De la entente y reanudación de ese reclamo amoroso en el que re-suena la posibilidad frustrada de los derrotados depende su redención.

Que el pasado del ser desenterrado por la memoria “pertenezca” a la voz de Olga Orozco tiene que ver asimismo con esa necesidad. La felicidad de la voz viva de Olga Orozco —esto es, su completa vivencia de sí— estará impedida en tanto que esas pertenencias pasadas y oprimidas no hayan sido redimidas en una forma presente. Porque como sugería Benjamin, la episteme sacrificial del tecnocapitalismo tiende a maquillar la esclavitud y presenta sus objetos como si ellos fueran el resultado de una creación ideal: sin magulladuras. Conocedor de la violencia que su sistema ejerce en los procesos de producción, el tecnocapitalismo trabaja por todos los medios para invisibilizarlos y convencer(se) de que las individuaciones —por ejemplo, las mercancías— no acarrear un sufrimiento esfuerzo de individuación que se cobra víctimas. No obstante, si realmente quiere actuarse con justicia, tales víctimas han de ser re-asignadas a los individuos individuados ya que el sacrificio de las primeras ha dado lugar a la individuación de los últimos. Así, por ejemplo, para que la voz de Olga Orozco pueda ser en ese lugar concreto de la historicidad llamado “Se levanta en la noche y anda” hubo de haber ciertas partes desprendidas de su devenir ontogenético. Son esas partes las que, reclamando su redención en la voz, testimonian de su pertenencia a ella.

La redención de los malparados podría resumirse en el siguiente aforismo: “Que nada se pierda”. En efecto, la hermenéutica benjaminiana pretendía rescatar todos los materiales de los vencidos por el proceso de individuación para dar con ellos una nueva significación al presente. Y la manera en que esos materiales eran rescatados era la cita. En la cita, las ruinas del pasado eran convocadas y llamadas por el historiador a testificar contra la historia de los vencedores. Como queda recogida en la Tesis III:

el cronista que narra los acontecimientos sin hacer distinciones entre los grandes y los pequeños, da cuenta de una verdad, a saber, que para la historia nada de lo que una vez aconteció ha de darse por perdido. Claro que solo a la humanidad redimida pertenece su pasado de manera plena. Esto quiere decir que el pasado solo se hace citable, en todos y

cada uno de sus momentos, a la humanidad redimida. Cada uno de los momentos que ella ha vivido se convierte en citas del orden del día, y ese día es precisamente el del juicio final⁸².

En el gesto de la cita, en efecto, el pasado de los vencidos es sacado fuera de la oscuridad a la que ha ido a parar por decisión de la tradición totalitaria. Ese pasado es redimido por la cita que lo convoca en un presente en el que están citados todos, también los ausentes. De modo que la “orden del día” coincide con el *kairós* del “día del juicio final”.

Solo en la medida en que en-juicia toda la tradición del ser, toda la historicidad, un instante puede llamarse presente. Presente es ese momento en el que la voz humana entre-tiene reanudadas todas las posibilidades del ser en un *aión*: en su palabra inmediata dichas posibilidades aparecen juntas. Al presente que anula la cronología sacrificial del ser —su economización lógica— se refiere en el poema la voz entrecomillada del ser cuando anticipa que su historia —la de una comunidad entre él y la voz poética— será “para después del mundo” (v. 39). Si esa historia es “para después del mundo” no se trata en ningún caso de librar su destino a un ideal; “para después del mundo” apunta simplemente hacia ese lugar mesiánico de la apocatástasis en donde todas las desgarraduras temporales son resueltas y el ser aparece completo en un cuerpo: la voz, el poema⁸³.

Ante el poema de la voz, ciertamente, estamos en presencia de ese momento mesiánico que Benjamin imaginaba como el lugar en el que todos los deportados vuelven a casa. La sucesión de la historia sacrificial se da entonces por concluida. Cuando el lector vuelva a la lectura del poema, enseguida apreciará cuántas ruinas aplastadas *se citan* en él:

¡Ah memoria, memoria,
tienes las manos frías y la mirada oscura de los que vuelven desde nunca!
Llevemos, de todos modos, esas habitaciones abismales,
esos parques con lluvia y aquel muelle donde sólo es verano.
No dejemos caer las lámparas guardianas ni las cartas tan frágiles;
pongamos en esta misma sal los besos, los adioses, los retornos;
guardemos cada piedra, cada sol, cada lágrima.

“Se levanta en la noche y anda” (v. 40-46)

La memoria de Olga Orozco “tien[e] las manos frías y la mirada oscura” porque “vuelv[e]” desde el pasado virtual de la muerte, desde ese “nunca” en el que perduran potencialmente las posibilidades fracasadas de la tradición (v. 41). Consigo trae de regreso todos los desechos del basural para reanudarlos al presente: “habitaciones abismales”; “parques con lluvia”, “aquel muelle

⁸² Reyes Mate. *Medianoche en la historia*. *Op. cit.*, p. 81.

⁸³ Reyes Mate relaciona igualmente ese momento con la *apocatástasis*. Al parecer, fue su amigo Ghersom Scholem quien familiarizó a Benjamin con esta terminología, más propia del misticismo cristiano y judío que del materialismo histórico. *Ídem*, p. 87.

donde sólo es verano”; “las lámparas guardianas”; “las cartas tan frágiles”; “los besos, los adioses, los retornos”; “cada piedra, cada sol, cada lágrima”. En una impresionante restitución, todo aquello que había sido robado por la muerte y se sujeta ahora vocálicamente.

A continuación, la voz de Olga Orozco teatraliza especularmente su labor memorial y se describe practicando unos oficios que le hubiesen cabido a cualquier historiador benjaminiano:

Y así, paso por paso, año tras año, hemos forzado el tiempo
reavivando el pasado boca a boca con el vino vertiginoso del porvenir
hasta ver el presente posado aquí o allá como un pájaro ciego.
Fue un incesante y arduo traslado subterráneo.

“Se levanta en la noche y anda” (v. 47-50)

Con los tesoros recobrados “paso por paso” y “año tras año”, voz y memoria —voz que es memoria musical del ser decadente— “ha[n] forzado el tiempo” (v. 47). Ese tiempo, forzado por la reminiscencia vocálica, no es otro que el tiempo cronológico, cuyas reglas han violado para dar entrada al otro tiempo, tiempo sacrificado de la pasión afectiva, tiempo dilapidado de los muertos. Es ese otro tiempo, el de los muertos que no pudieron hablar en vida, pero que sí lo hacen en su muerte, el que voz y memoria “reaviva[n]” practicándole el “boca a boca”: insuflándole aliento, vital aliento. Mas, ¿de dónde llega ese hálito que reanuda las cosas muertas? El aliento viene del “porvenir” (v. 49). Entendamos bien esto: no se trata aquí del porvenir de la voz —que en sí misma ella no conoce— sino del porvenir que llevan alojadas las formas muertas, de ese futuro anterior agambeniano que en ellas espera redención. El porvenir es la *palabra posible* que las formas esconden para su descriptado futuro.

Y eso es lo que hace la voz de Olga Orozco. En tanto que voz viene por ellas para resarcirlas y descripta, en su re-montaje del pasado, el futuro de las formas sidas, su posibilidad discriminada por la tradición vencedora. El des-velamiento de la significación futura del pasado, sin embargo, no es sencillo. Dice Benjamin en la Tesis V que la “verdadera imagen del pasado se desliza veloz y que sólo puede detenerse como una imagen que, en el instante en que se da a conocer, lanza una ráfaga de luz que nunca más se verá⁸⁴”. Hemos de pensar entonces en esa conocidísima conceptualización benjaminiana de la imagen dialéctica en la que pasado y futuro aparecen momentáneamente encarados en una constelación. El verso 48 reproduce en su prosodia ese choque de trenes —el del pasado, el del futuro— insistiendo en la movilidad “vertiginos[a]” que dificulta el encuentro entre “vino” y “porvenir”. El poema de Olga Orozco logra pese a todo

⁸⁴ *Ídem*, p. 107.

recoser esos extremos en su materialidad actual, estampando de esa manera una imagen del pasado que huye. ¿Hacia dónde huye esa imagen? Precisamente hacia la muerte, si no fuera salvada *in extremis* por la voz de Olga Orozco. La imagen nunca actualizada del pasado —la de su posibilidad futura— corre el riesgo de huir y perderse en la muerte, allí donde por lo demás ya se encontraba.

De esa acción que lleva a cumplimiento las potencialidades no sidas de los individuos surge el “presente” de la voz de Olga Orozco “posado aquí o allá como un pájaro ciego” (v. 49). El presente, en efecto, se realiza vocálicamente en la sujeción milagrosa de la imagen que huía. Porque al incorporar una imagen posible del pasado, la voz de Olga Orozco da lugar a una nueva faceta de la tradición: con ella, la tradición —lo deviniente— deviene otra cosa. El presente de la voz de Olga Orozco cumple la sujeción mesiánica de los tiempos separados de la tradición —el sido, el porvenir—, siendo esa precisa sujeción lo que hace que su presente se alumbre y deje de ser “ciego”. Pues salvando el pasado no sido, no solo redime aquel pasado, sino también su propio presente vocálico: en ese tiempo inmediatísimo toda voz anda, por así decirlo, selváticamente obnubilada hasta la sujeción. La obra, así las cosas, abre en su re-orientación de los materiales pasados un camino nuevo en el espesor de la tradición; pues de otro modo la tradición hubiese continuado repitiéndose, retornando, como temía Benjamin, siempre igual: criminal y violenta.

6. Tradición bárbara

Opinaba Benjamin que todo documento de cultura lo era también de barbarie⁸⁵. Y lo hacía reflexionando justamente sobre el proceso de producción de tales documentos. En la dinámica histórica de individuación, cualquier documento —cualquier individuo— podía ser tenido por bárbaro según Benjamin porque en ese recorrido habría dejado invariablemente víctimas colaterales en las cunetas. Y esto dado que para que esos documentos llegaran a ser, o para que pudieran manifestarse victoriosos en la lucha por la aparición, ciertamente alternativas divergentes debieron ser rechazadas de una u otra manera.

La barbarie se corresponde con el carácter sacrificial que tiene la in-formación histórica del ser en la episteme tecno-científica. En esta, gobernada por el principio de identidad, el ser que se actualiza en una forma corta las amarras relacionantes con todo aquello que participó en su individuación; las víctimas lo son por ese desentendimiento de lo devenido con el resto. De otro modo que no fuese esta abstracción sería imposible establecer un criterio lógico.

⁸⁵ “No hay un solo documento de cultura que no lo sea a la vez de barbarie. Y si el documento no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión de unas manos a otras. Por eso el materialista histórico toma sus distancias en la medida de lo posible. Considera tarea suya cepillar la historia a contrapelo”. *Ídem*, p. 129-130.

Lo que reprocha Benjamin al devenir tecnocientífico del capitalismo es exacerbar la naturaleza sacrificial e histórica del ser. Esta naturaleza le viene dada al ser, como decíamos, por su vocación a la apertura, al desfase. Precisamente porque el ser está vocacionado a un lenguaje y a una historia, el ser se rompe y disgrega sacrificialmente. Pues bien, lo que hace la razón tecnocientífica al entregarse fiduciariamente al progreso racional es acrecentar esta disgregación, participando en la separación fragmentaria del ser. En lugar de trabajar por un re-arme poético de los trozos sacrificados de aquel, la razón desencarnada los relega y almacena en la muerte, en la insignificancia. Solamente con ese terrible pago consigue cimentar sus edificios: destacar y distinguir unidades mensurables.

Benjamin daba cuerpo a esta lógica catastrofista evocando en la Tesis IX la imagen del *Angelus Novus* de Paul Klee. Como es sabido, ese cuadro representa un ángel que contempla con la mirada vuelta hacia atrás un campo de ruinas. “Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer los fragmentos”, atisba Benjamin, “pero desde el paraíso sopla un viento huracanado que se arremolina en sus alas, tan fuerte que el ángel no puede plegarlas⁸⁶”. Ese viento es el del progreso que “empuja irresistiblemente hacia el futuro” mientras “el cúmulo de ruinas crece hasta el cielo⁸⁷”. A pesar de su conmiseración con las dolientes ruinas, el *angelus* de Klee no puede detener su paso porque una razón más poderosa lo impele a continuar *avanti via*: se trata del progreso y de su propia economía de la salvación. En base a su *telos* no importan las víctimas, sino el fin. Y en tanto que el fin está siempre ya por venir, ha de continuar la barbarie. Engordar el holocausto.

a) *La prédica de Job*

En algún momento de su impecable comentario, Reyes Mate recurre a la figura bíblica de Job para ofrecer un modelo dramático de esta maquinaria infernal. Hace alusión el autor a las tercas preguntas del viejo Job cuando inquiere al mismísimo Dios por el sentido del sufrimiento sacrificial de sus hijos y relaciona este episodio con las muertes entregadas a la lógica aplastante del progreso. Entonces, Reyes Mate reacomoda la secuencia de Job al pensamiento benjaminiano como sigue: “[según la perspectiva del progresismo] tenemos que ver las ruinas que causa la marcha de la historia como acontecimientos necesarios o al menos inevitables. Aunque el futuro no sea capaz de dar respuesta a los sufrimientos causados por el progreso, puede al menos ofrecer una hermenéutica que le dé [sentido]⁸⁸”.

⁸⁶ *Ídem*, p. 155.

⁸⁷ *Ídem*, p. 155.

⁸⁸ *Ídem*, p. 176.

Contra el imperativo categórico que subsume la vida a un fin no revelado se revuelve el historiador materialista. Contrariando la marcha forzada del progreso, este *historiador angélico* frena en seco y tiende piadosamente su mano a los vencidos; mientras, continúa su solitaria tarea, a saber, “cepillar la historia a *contrapelo*⁸⁹”. Con la célebre expresión de la Tesis VII —cuya fraternidad con el “des-en-canto” orozquiano no debiera ser pasada por alto— Benjamin significaba un procedimiento encargado de repertoriar las ruinas y de re-conectarlas al presente, evitando así que cayeran en el olvido mítico. En ese sentido, no deja de ser elocuente que la voz de Olga Orozco dé nuevo curso, ella también, a la ruina bíblica de Job, víctima de la tradición:

Porque no habrá relevo.
No habrá más rotación de sabandijas. Ningún cambio de piel.
Y desde cada cara vendrá Job a predicar su ejemplo,
erróneo, insuficiente, lamentable,
porque nunca, jamás, ninguna recompensa desandaré la pérdida.

“Con la misma piel” (v. 21-25)

Contra la lógica de un finalismo ultraterreno, contra la economía aberrante en la que se despliega ese finalismo, la voz de Olga Orozco sentencia: “ninguna recompensa desandaré la pérdida” (v. 25). Que no haya recompensa para lo sacrificado significa al menos dos cosas: primero, que ningún ente merece morir en aras de un objetivo último; segundo, que tal objetivo es —una más, pero mala— ficción. Pues no hay más sentido, en la comedia del ser, que ese venir de los entes a ser lo que son. Por tal cosa, cada ente es una expresión significativa —tan significativa como cualquier otra— del ser.

Si después de este rotundo veredicto alguien objetase cómo puede saber certeramente la voz de Olga Orozco algo así, nosotros le responderemos: porque Job “predic[a] su ejemplo” (v. 22). En efecto, el pasado sacrificado de Job tiene algo más que decir que su tradicional sumisión a la voluntad de un dios metafísico. Y la voz de Olga Orozco, historiadora de los materiales desposeídos, le ha prestado oídos. Gracias a ello, la voz de Olga Orozco, que ha escuchado en el desierto de la medialidad la voz olvidada y dolorida de Job, puede hacer presente esa sentencia que refuta la teleología divina. Así pues, regresando hacia el pasado victimizado, destapando la palabra futura que ese pasado portaba —la palabra de Job acallada bajo el manto de la ortodoxia—, la voz de Olga Orozco sabe que “nunca”, que “jamás”, “ninguna recompensa desandaré la pérdida”. Eso es algo que Job tuvo que aprender con el más ignominioso de los crímenes: deber matar a un hijo. Salud a Job y mala vida a quien quiso imponer esa lógica.

⁸⁹ *Ídem*, p. 129-130. El subrayado es nuestro.

Lo mismo valdría decir de esa promesa heredada de la economía tridentina que mantiene viva el tecnocapitalismo: la salvación ante el colapso del planeta espera en el progreso, el desarrollo de la técnica liberará al ser humano y corregirá los desmanes actuales en un paraíso *sine die*. A quienes proponen algo así, la voz de Olga Orozco les replica: “[no habrá] ningún cambio de piel” (v. 22). Recordemos que con la palabra “piel”, la voz ecológica de Olga Orozco indica hacia la medialidad, hacia esa carne común que individuo y medio comparten. Que no haya reemplazo para esa medialidad, tanto como que tampoco exista un reemplazo para sus individuaciones sacrificadas significa exactamente una enmienda al pensamiento metafísico de la economía tecnocapitalista.

b) *Mala dicción*

Es importante sin embargo destacar la situación concreta de esos versos, pues hallándose al final del recorrido vocálico pretenden ser la justificación de una operación. Como da muestra la conjunción causal (v. 21), el cierre del poema sirve de argumentación, aunque posterior, de la obra que ha acontecido en los veinte versos anteriores. ¿Y qué es lo que la obra literalmente opera? Renegando de la teleología progresista, rechazando el avance sacrificial que deja muertos atrás, “Con la misma piel” va a “somet[er]” (v. 3) la selva de la tradición para encontrar entre sus (s)obras caminos alternativos. Que de allí haya brotado la palabra nueva de Job da fe de su éxito. Parémonos a ver su método en acción:

Fue cruel la temporada de las víboras
-la más cruel del bestiario-,
su látigo enredado a mis tobillos sometiendo el lugar
y su turbio veneno destilando la furia y el reclamo por mi maldita boca,
contra todo perdón.
¿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.
Mi mesa está rajada; mi silla no está en pie.
En mi cama hizo nido el alacrán y las sábanas son sudarios congelados.
He perdido pedazos de mi cuerpo, trozos irrecobrables.
Mi alma fue estrujada como un mísero trapo,
molida en el abrazo constrictor de las víboras que se muerden la cola alrededor
[de mi destino.]

“Con la misma piel” (v. 7-20)

Dado que “ninguna recompensa desandaré la pérdida”, la voz de Olga Orozco, que pérdidas no quiere, por su cuenta las des-anda todas y las cepilla a contrapelo. Pues las víctimas son importantes

para ella. A la consecución de tal objetivo se aplica negociando con un peligroso aliado: las víboras. Puesto que las “víboras” saben como ningún otro ente “enredar[r]” con “su látigo” (v. 9) a las víctimas, evitando que escapen, la voz de Olga Orozco *pacta* con las víboras su rescate. La voz de Olga Orozco pactaría con quien fuera por algo así.

Merced a esa alianza, la “boca” de Olga Orozco, devenida igualmente víbora, puede “destil[ar] la furia y el reclamo por [su] maldita boca” (v. 10). Qué quiere significar ese adjetivo en el poema puede colegirse con una ampliación teórica. Siguiendo con su arqueología del lenguaje humano, en *El sacramento del lenguaje* Agamben concluye que la maldición, un acto discursivo ligado a la *sacratio* arcaica, está esencialmente vinculada, al igual que su antónimo el juramento, con la apertura ambigua del lenguaje. “Juramento y blasfemia —estima Agamben— como ben-dición y mal-dición, están implícitos por igual desde el principio en el mismo acontecimiento del lenguaje⁹⁰”. Según esto, al abrirse el *logos* en ella, la voz humana tanto puede caer del lado de la coincidencia bendita con el ser como del error maldito. En cuanto a esta posibilidad, que por cierto está en juego en cualquier enunciado, Agamben define la maldición como una palabra “alejada del nombre divino y en oposición al juramento que expresaba y garantizaba la conexión entre palabras y cosas⁹¹”. Así es que mientras el juramento define la veracidad y la fuerza del *logos*, la maldición, su contrario, quiebra ese nexo y testimonia de la vanidad del lenguaje humano.

El *logos* es, en el momento de su donación, tan potencialmente bendito como maldito. En el segundo caso, Agamben plantea que “si se rompe el nexo que une lenguaje y mundo, el nombre de Dios, que expresaba y garantizaba esa conexión bien-dicente, se convierte en el nombre de la mal-dición, es decir, de una palabra que ha roto su relación verídica con las cosas⁹²”. Para Agamben, la palabra divina era en origen un *nomen* —una materialidad— que expresaba adecuadamente un *numen* —una potencia—, e incorporaba al mundo “el propio acontecimiento de lenguaje en que palabras y cosas se vinculan de modo indisoluble⁹³”. Si desembarazados de la metafísica vamos a buscar lo que se esconde detrás del dispositivo sacramental del lenguaje, con Agamben, admitiremos que “todo acto de palabra es, [un] juramento, en el que [el hablante] jura sobre su veracidad, sobre la correspondencia entre palabras y cosas que en él se realiza⁹⁴”.

Ya en nuestro poema, la voz de Olga Orozco se presume maldita porque dada su naturaleza desgarradoramente subjetiva y humana no puede asegurar la correspondencia entre decir y sentir. El hecho de que su palabra esté cargada de afectividad tiene que ver con la necesidad de paliar,

⁹⁰ Giorgio Agamben. *El sacramento del lenguaje*. *Op. cit.*, p. 64.

⁹¹ *Ídem*, p. 64.

⁹² *Ídem*, p. 67.

⁹³ *Ídem*, p. 72.

⁹⁴ *Ídem*, p. 72.

juramentando, esa diferencia male-dictiva. “Maldita” es aquí esta boca-víbora porque contra-dice el ser, porque lo re-torna: maldita es la que re-voca la muerte a contrapelo de la ontogénesis. Y por supuesto, las víboras, en tanto que *desarrollan toda su potencia biológica* en tal actividad de sujeción consiguen aferrar a las víctimas de la muerte re-vocada. Es más, no hay una sola víctima a la que no den alcance las avariciosas víboras voraces. Entre los intersticios del poema re-aparecen todas las cosas de la muerte.

Quizás sea superfluo precisarlo, pero el alimento de estas víboras es la muerte; por lo tanto, no sorprenderá que constriñan muchísima muerte. Con ello no hacen sino demostrar sus aptitudes genéticas. Las palabras-víbora, por esa especialización evolutiva que hace de ellas seres capaces de atrapar afectivamente la muerte, alcanzan a re-copilar vastísimas cantidades mortales. ¿Y quién dijo que la muerte traería luz al poema? La muerte trae muerte. Y muerte es lo que aquí hace emergencia: “deslucidos paraísos”, “gramillas”, una “mesa [que] está rajada”; [una]silla [que] no está en pie, “alacrán[es]”, “sudarios congelados” (v. 13-17). He ahí, sobre el tapiz del poema, todo lo que esta encantadora de serpientes ha conseguido re-anudar gracias a ellas.

La voz silenciada y re-memorada de Job le había susurrado a la voz de Olga Orozco que no habría salvación para tales cosas. Y como ella no quería perderlas, pese al peligro, para recuperarlas, se expuso al juego de las víboras. La trans-formación que ha sucedido luego es literalmente apoteósica: la apoteosis del poema, en efecto, deifica una materialidad: la piel del ser. Si no, piense el lector en la seguridad con la que el aforismo “con la misma piel” nombra, a la entrada de ese espacio, la suerte exitosa de la campaña de sujeción que allí hubo acontecido. Al iniciarse en su poema, la voz sentía que toda la materia óptica estaba, por así decirlo, pelándose. La piel, antes del poema, se descomponía por la acción corrosiva de la muerte sacrificial. Después de él, la piel se ha sedimentado. El poema, terminada su obra, incorpora la mismidad de la piel; tanto y tan ciertamente que la voz, envalentonada, se atreve incluso a sancionar: “[No habrá] ningún cambio de piel” (v. 22).

La predicción altanera de la voz debe ser inteligida al cabo de lo ocurrido, tras el proceso de fundamentación ética que ese objeto informa. En el poema, la piel del medio y del individuo —el sujeto del poema— se sujetan definitivamente. Y esto únicamente en virtud de las víboras mortales que en ese lugar se des-enjaulan: para el constreñimiento de lo dispersado en el sumidero de la historicidad, el poema suena la hora de la víbora. Como reptiles, a lo largo del camino poético las palabras heredadas del paradigma sacrificial *realizan su muda*; siguiendo tal itinerario, el lector podrá tener noticia, acá o allá, de los restos transmutados. Una vez mudada la vieja piel mezquina, aparece la nueva, la verdadera piel de la relación comunitaria. El poema- víbora orozquiano, figura la prueba

que tiene que atravesar el lenguaje para re-probarse a sí mismo, purgando así su condición victimaria.

c) *Por la desgarradura, el regreso*

Después de haber asistido a esta formalización, vea con seguridad el lector cuál es *el verdadero basural* que genera un *proceso de producción significativa*. En su venida a la forma, un individuo —pongamos un poema, pongamos una mercancía— requiere de la muerte, de toda esa muerte arremolinada por las víboras. Qué muerte tan asombrosa, qué vitalidad la de esta muerte. No parece extraño, ahora que tanta muerte ha sido evidenciada, que Benjamin se escandalizara al observar cómo el progreso la escamoteaba: en la moda, en las manufacturas, en los escaparates; toda la mercancía era seccionada de su in-formación y puesta ante el consumidor como si no hubiera necesitado de un mortal proceso de gestación en el que hubo víctimas, innumerables víctimas: en el devenir capitalista la mercancía aparece idealmente materializada; no ya como producción sino como producto.

A pesar de que la metafísica del signo, primero en su devenir religioso, luego en su devenir científico-técnico, esconda o liquide a las víctimas del proceso de producción significativa, las víctimas siempre vuelven para enrarecer el sueño de los vencedores. Retornan las víctimas porque su muerte fue innecesaria, porque nada la justificaba: ningún significado escondido había de revelarse que no estuviera ya manifestado en ellas.

Las víctimas vuelven reclamando justicia en la voz, cuyo hilo se tiende memorialmente al pasado para que pueda re-cordarse al presente. Que la historia del ser —el proceso por el que se autoproduce e incorpora— es sacrificial y que en el poema sus víctimas (se) hacen vocálicamente justicia es algo que sentencia indiscutidamente el cierre de “¿Quién? ¿quién? ¿quién?”, en donde se establece que “las almas” regresan para reclamar por todo aquello que no fue y que persistió en el modo de la virtualidad en la tradición. El regreso de las víctimas de la tradición, como nos enseñó Dante, es afectivo; se produce por emotiva re-cordación:

Porque de aquel costado seré sombra también, o recuerdo o espíritu,
en busca de los asilos ya perdidos.
pues tal como perduran en el cuerpo los dolores de las mutilaciones,
así vuelven las almas a reclamar por todos sus vacíos.

¿Quién? ¿quién? ¿quién?” (v. 40-43)

Los “vacíos” de la tradición son como “mutilaciones” (v. 42) del cuerpo de la historia: todo aquello que, aun siendo parte de la historia, no fue formalmente incorporado a ella. Las almas sin cuerpo de los muertos claman para que esas mutilaciones sean reintegradas en ella (v. 42-43).

Recordemos que en este poema la pregunta tutelar remitía a la identidad de esas almas que precisamente por no tener manifestación histórica se parangonaban a “jirones desprendidos del sueño”. Y el aspecto que tenían esos jirones en el re-cuerdo era el del tiempo sido, pero no del tradicionalmente conocido, sino el del otro, el del problemático y mortal: negro y tormentoso pasado sin dilucidar. Pues bien, con-vocando a esos jirones, invitándolos como tantas veces a entrar en la casa del poema la voz siente ahora dar hospedaje a toda la tradición histórica del ser:

Y tú ¿vienes por mí?
Tú, que desde tan cerca me rodeas con tu abrazo de seda,
huyes después tan rápido que apenas puedo ver el destello de un rastro,
el fulgor de tu piel bendiciendo mis lágrimas,
y sentir que me dejas otra vez tu aliento entre las manos
y este amor sin sosiego entreabriendo la herida en mi costado.
Ahora cierro los ojos y si vuelvo a mirar hay una mancha pálida.
Se balancea, rueda y es la casa, mi refugio de siempre frente al miedo.

¿Quién? ¿quién? ¿quién?” (v. 25-32)

Toda la historicidad del ser “vien[e]”, como indica la preposición elegida, *en busca* y *a causa* de la voz (v. 25); reclamándola, para su cristalización en una forma (v. 25). Las palabras de la voz están “bend[ecidas]” (v. 28) por la propia apertura onto-lógica, apertura con la que el ser se incorpora en una historia y un lenguaje. Bien dicho, etimológicamente, solo lo está aquello que se ajusta al ser; las palabras de la voz son benditas porque el ser “alient[a]” detrás de su creación (v. 29)⁹⁵.

La naturaleza del ser es ofrecerse en esta apertura en la que él mismo se espacializa y disgrega a través de la voz. Pues que él mismo, entreabriéndose, “entreabr[e]” (v. 30) aparejadamente la voz individual: la “herida” (v. 30) o hendidura vocálica de la especie humana es el resultado de esa apertura óptica que viene hasta el animal hablante para desgranarse lógicamente en una historia. Pero como esa donación es al tiempo una desagregación y un desfase mal-ditos, el ser viene hasta la voz del individuo reclamando también su “amor[osa]” reparación (v. 30).

El resultado de tal solicitud emotiva en el individuo es una “mancha pálida” (v. 31): el poema. En él, el ser de la historia “se balancea” y “rueda” hasta convertirse, musicalmente sujetado, en “una casa”, en “un refugio” (v. 32); mas no en uno cualquiera, sino “de siempre”, pues en esa casa y en ese refugio, junto a la voz humana, anida el ser eterno: la historicidad en tanto tal. Ex-puesta

⁹⁵ Remitimos aquí de nuevo a las reflexiones de Agamben sobre el arcaico sacramento lingüístico.

y ordenada musicalmente en el poema, la espacialización histórica del ser, de otro modo pavorosa, deja de in-fundir “miedo” y deviene hospitalaria. El tiempo, la casa o esencia de la humanidad, en el poema ya no transmite terror porque redime su trágico destino histórico. Rearmando sus pedazos desagregados, el artefacto poético pro-pone un abrigo constructivo para el animal humano.

Pero, ¿qué es lo que alberga esa casa para que así deje de infundir miedo la historia en la voz del individuo? Inspeccionemos sus interiores:

Avanza entre las brumas como un barco fantasma,
con su carga de muertos y los viejos enigmas aún por resolver,
y allí en algún rincón, yo, la sobreviviente,
soy en este destiempo la irreal aparecida,
al acecho de algún momento en blanco, una pausa, un suspenso,
para rehacerme desde algún perfume, una ráfaga, el eco de unos pasos,
y ponerme a existir como por vez primera.

“¿Quién? ¿quién? ¿quién?” (v. 33-39)

Lo que se balancea arreglado en el interior del poema son todos los desgarros del ser, las heridas en las que se desfasa su cronotopía: el ser, por el hecho de destinarse a una tradición y a una historia en el lenguaje, por el hecho de partirse sacrificialmente en individuaciones y en palabras, arrastra una “carga de muertos” y “viejos enigmas aún por resolver” (v. 34). Las almas que reclaman por sus vacíos son esos “muertos” y esos “enigmas” cargados por el poema hasta el presente de la enunciación.

Cuando no están sujetos en un balanceo musical —en la homeostasis de un sistema— esos muertos y esos enigmas infunden efectivamente miedo, porque se experimentan desacoplados. El poema, donación amorosa que aspira a remediar la dolorosa partición del ser, no re-toma lo ya resuelto en una forma, sino lo que ha de serlo. Los muertos y los enigmas de la historia del ser es lo que el poema, pues, re-suelve: los re-envía a su mismidad, a su ab-soluto; para que coincidan plenamente, sin escisión, sin dolor, sin castigo. Precisamente porque después del sacrificio hay una parte del ser que sí llega hasta la luz; y que en cambio hay otra parte que no conoce la iluminación; el poema ha de in-fundarse en el “costado” (v. 30) más oscuro. En la muerte, dado que es ésa la vertiente que más duele al ser, atraca la voz.

Es esa parte, virtual, la de los enigmas y los muertos. Y entre esos enigmas y esos muertos castigados y ahora resarcidos “aparec[e]” también, “en algún rincón” del poema (v. 35), la voz sobrevivida de Olga Orozco. Allí ex-siste; mas no en el modo parcial y ruinoso que la historia sacrificial concede a los nombres, sino en el modo pleno con el que la profecía los re-anuda. La voz de Olga Orozco aparece allí “reh[echa]” (v. 38) con todos los fragmentos y re-anudada a toda

la impropiedad que ella no es: la de la tradición que la precede y que ella sujeta. Pues si la desgarradura histórica del ser —el hecho de que el ser se divida a su paso por una voz— parte en dos la tradición, su auténtica imagen estará completa con la reunión de ambas vertientes, también la del “otro costado” (v. 40).

Todo poema, de manera más o menos velada, más o menos consciente, es el acto material que trata de aportar remedio a esa brecha. La voluntad poética de cicatrizar los cortes aplicados por la razón sacrificial es el motivo por el cual en *Con esta boca, en este mundo* el lector se topará con desgarraduras por doquier. En “La mala suerte”, poema ya registrado, después de argumentar con sobradas pruebas a lo largo de 27 versos el porqué de ese título, la voz encuentra para explicar su malhadada condición la causa que sigue:

Entre mi amado y yo siempre hubo una espada;
justo en medio de la pasión el filo helado, el fulgor venenoso
que anunciaba traiciones y alumbraba la herida en el final de la novela.

“La mala suerte” (v. 28-30)

La “espada” (v. 28) que corta la vinculación de la especie humana con el “amado” medio y condena históricamente al animal hablante a una “pasión” (v. 29) es la voz, la grieta vocálica; esa grieta que, por lo demás, es el resultado de la naturaleza del ser, condenado ya siempre a agrietarse en un lenguaje y en una historia, en un devenir in-formante. El ser es, por esa misma vocación suya a la apertura, lo que siempre se traiciona: lo que se quiebra o descoyunta. Y la historia del ser —su “novela” (v. 30)— la sucesión de esas “traiciones” (v. 30) que dañosamente lo dis-gregan.

A similar partición sacrificial del ser hacen referencia asimismo los siguientes versos de “¿La prueba es el silencio?”:

Pero desde el costado que se desprende y huye con su bolsa de huesos
hasta el otro, el oculto, el increíble,
el que acaso aletea contra la semejanza en medio de la mayor oscuridad,
yo te pido un milagro, tan leve,
tan fugaz como el humo que un sueño deposita debajo de la almohada.

“¿La prueba es el silencio?” (v. 21-25)

Tensionado por una diferencia aspectual, la que entre-tiene el “costado” actual de la voz poética con “el otro, el oculto, el increíble” (v. 22), el fragmento reproducido testimonia del carácter defasante de la individuación óptica. Por el mero hecho de venir a la luz en un ente y en una voz,

el ser se rompe en dos: una faceta da hacia la vida; la otra, aquella que ente y voz relegan con su manifestación, “aletea contra la semejanza en medio de la mayor oscuridad” (v. 23).

Cuando el proceso de información de la materia culmina en el individuo, esa “bolsa de huesos” (v. 21) llamada cuerpo humano se descuelga del resto. La parte virtual de la voz de Olga Orozco “aletea contra la semejanza” porque, siendo parte del individuo-Olga Orozco, es sin embargo también aquella vertiente que en ella mira hacia el •*sem*, hacia la homogénea cronotopía. Y puesta “contra” la medialidad, la voz individual es, en un primer momento, asimismo aquella diferencia que la contra-dice. Rotos los lazos entre la totalidad y el individuo, y antes de que intervenga la cura del poema, estos aparecen como opuestos. La unidad del ser, cortada por el filo vocálico, es una brecha con dos costados.

Aunque distintos y separados por la grieta lingüística del animal humano, esos costados, empero, siguen estando relacionados en ella. La semejanza del ser o su propiedad es un abismo de contrarios. Ese foso tiene, por lo demás, su sede en la especie humana. Cuando ese animal se llena de afecto o de aire, la distancia insalvable del abismo creado por su esencia lógica comienza a rellenarse, de modo que, en algún instante, el rebalsado emotivo hace que las dos vertientes del ser aparezcan unidas. Así, la voz de Olga Orozco, que sobre todas las cosas desearía recobrarse, “pide” con toda su fe reunir con un “milagro” (v. 24) la distancia abierta por el corte lingüístico.

Es este proceso sacrificial, detonado por la mismísima apertura onto-lógica del ser, el que destina a la voz humana a una historia, a un lenguaje. Mas esa historia y ese lenguaje serán, por el hecho de tal naturaleza, destructivos y ruinosos ellos también, pues en su devenir dejarán atrás, dada su genética desagregante, porciones de sí: esas porciones del ser, las traicionadas por la historia y por el lenguaje, son las que reclaman en la voz de Olga Orozco. Y lo hacen empujando emotivamente, apoyando en la desgarradura vocálica con la esperanza de que en ella se des-vele su ex-clusión como una experiencia insoportable.

Así, al menos, se lo comunica en otro lugar la voz de Olga Orozco a Valerio, una vez que la historia y la tradición se han desentendido de su persona. En el poema ofrendado al esposo, para arreglar el naciente reclamo de su amor desaparecido —“Ah, si pudiera encontrar en las paredes blancas de la hora más cruel/ esa larga fisura por donde te fuiste” (ver v. 16-17)—, la voz “sólo encuentr[a]” una vía:

Pero acá sólo encuentro en mitad de mi pecho
esta desgarradura insoportable cuyos bordes se entreabren
y muestran arrasados todos los escenarios donde tú eres el rey
-un instantáneo calco del que fuiste, un relámpago apenas-
bajo la rotación del infinito derrumbe de los cielos.

“En la brisa, un momento” (v. 28-32)

Allá por donde las víctimas fueron condenadas y sacrificadas —por la grieta óptica que las relegó a la muerte— retornan como pasado castigado y reclaman arreglo. Por la misma fisura que se lo llevó —la “desgarradura” (v. 29)— regresa amorosamente encendido el fantasma del esposo para ser re-cordado, vocálicamente re-cordado al presente. El poema relata ese duro trabajo —concretamente 94 versos— de recordación del sacrificado para que, reanudado, pertenezca de nuevo al cuerpo visible del ser:

¿Cómo saber entonces dónde estás en este desmedido, insaciable universo,
donde la historia se confunde y los tiempos se mezclan y los lugares se deslizan,
donde los ríos nacen y mueren las estrellas,
y las rosas que me miran en Paestum no son las que nos vieron
sino tal vez las que miró Virgilio?
¿Cómo acertar contigo,
si aun en medio del día instalabas a veces tu silencio nocturno,
inabordable como un dios, ensimismado como un árbol,
y tu delgado cuerpo ya te sustraía?

“En la brisa, un momento” (v. 37-45)

Tiene el poema para ello que fondear —como un mendigo en los basurales— en el otro lado de la brecha, en toda esa muerte en la que Valerio se halla. Por allí, por todo ese espacio sin cartografiar, tiene que buscar la voz. Y dado que esa virtualidad coincide con el todo frondoso: “¿cómo saber?” (v. 37), “¿cómo acertar?” (v. 42); a diferencia de este lado nuestro, dividido ordenado y segmentado por las palabras humanas en una realidad y en una historia, el otro lado es verdaderamente un basural descuidado. Pero que nadie se lleve a engaño, qué importa el desorden, el horror o la ruina; tan fuerte apoyan los muertos en la desgarradura que la voz tiene que ir por ellos, cueste lo que cueste. Poco importa que allá, del otro lado de la desgarradura, no se vea nada, no se distinga nada, la voz de Olga Orozco sigue re-clamando, cada vez con más fuerza, cada vez con más obstinación, para ver y ordenar mejor:

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

“En la brisa, un momento” (v. 61-65)

Así es como el poema “cons[igue]” (v. 61) su milagro: “aspir[ar]” (v. 62) y “oí[r]” (v. 64), en su aquí, a los allí damnificados. ¿Y si no lo consiguiera?, ¿y si no alcanzara con la fe?:

Lo aprenderé, por más que todo sea un desvarío de lugares hambrientos,
una forma inconclusa del deseo, una alucinación de la nostalgia.

“En la brisa, un momento” (v. 66-67)

No importa, el poema “aprender[á]” (v. 66) el ser de la muerte. Sumiéndose en más “desvarío” (v. 66), en más “inconclus[ión]” (v. 67) y en más “nostalgia” (v. 67), la voz sigue-con, y en cercanía de, sus reclamantes. Tanto se acerca afectivamente la voz a la llama(da) de los muertos —tan dolosa se presenta esta llamarada en ella— que en algún momento el re-clamo cambia de dirección. Si toda regresión poética —toda cura histórica— comienza con el entendimiento de las voces de los sacrificados, sucede que esas voces amortajadas se incorporan a la carne material del poema:

yo te reclamo ahora en nombre de tu sol y de tu muerte una sola señal,
precisa, inconfundible, fulminante, como el golpe de gracia que parte en dos el muro
y descubre un jardín donde somos posibles todavía,
apenas un instante, nada más que un instante,
tú y yo juntos, debajo de aquel árbol,
copiados por la brisa de un momento cualquiera de la eternidad.

“En la brisa, un momento” (v. 89-94)

Cuando las voces están materialmente alojadas en casa, no son aquellas voces ya las que re-claman desde su ex-patriación, sino la mismísima voz de Olga Orozco, mortalmente ganada, quien reclama “en [su] nombre” (v. 89) a la muerte para que las almas vuelvan⁹⁶.

La apocatástasis debe pues comprenderse bajo el prisma de la desgarradura. Justamente porque hay desgarradura en el ser, y condena de sus fragmentos al olvido, es necesaria la apocatástasis y el re-cuerdo. Curiosamente, tal gesto ha de nacer y fructificar en el mismo lugar en el que el ser se mal-gasta in-fructuosamente: en la boca del animal hablante. Porque a su paso por esa brecha el ser se rompe en un lenguaje y una historia, el humano es aquel animal que está vocacionalmente llamado —como el bíblico culpable de esa ruptura— a entre-tener el ser en la voz. Con ese fin, el ser humano debe penetrar a contracorriente en la memoria de la desgarradura, y man-tener, tanto como le fuera posible, empalmadas las vertientes de ese hueco que no deja de sangrar.

⁹⁶ De esto ya se habló en otro lugar, cuando echábamos de ver en el *envoi* de la lírica trovadoresca el reclamo formal que la voz poética retornaba a la llamada —inicial— de Amor.

Que lo que hace verdaderamente al animal humano es su facultad de apocatástasis vocálica, es la respuesta —dubitativa, pues que afectiva— que aprendió la voz de Olga Orozco de la medialidad silenciosa:

No, yo no necesito un testimonio de tu exacta, entreabierta existencia,
sino una prueba apenas de la mía.
Ah, Señor, tu silencio me aturde igual que la corneta del cazador perdido entre las nubes.
¿O estará en el castigo, en el Jordán amargo que pasa por mi boca,
tu respuesta,
la voz con que me nombras?

“¿La prueba es el silencio?” (v. 26-31)

El absoluto del animal hablante está en su “castigo” (v. 29), la voz con la que (se) nombra la medialidad condenada al silencio. A su paso por la voz humana esta porción, olvidada y virtual, se entre-abre y ex-siste: gracias a la más suprema de las apocatástasis. Pues todo el silencio, toda la ruina, todo el ser sacrificado de la medialidad irrumpe, vertiginosamente, en el aquí de la voz humana: el silencioso parloteo de la medialidad “aturde” al animal humano “igual que la corneta del cazador perdido entre las nubes” (v. 28).

Y si esa voz condena —y se condena— sacrificialmente a la desaparición, esa voz puede también, gracias a esa soberana potencia de re-apropiación que es única y corporalmente la suya, salvar las cosas. El ser humano está, por ello, vocacionalmente destinado a morir en su voz; a la par que destinado también a redimir esa muerte que, por el hecho de ser él mismo para ella, tan entrañablemente conoce. Toda la muerte, toda la tradición, re-suelve este animal en la apocatástasis de su boca.

B. La redención de la tradición

Hamlet: Habla: he de escucharte.
Espectro: Y has de vengarme, cuando escuches.
Hamlet: ¿Qué?
Espectro: Soy el espíritu de tu padre, condenado por cierto plazo a andar de noche, y sujeto de día a ayunar en el fuego hasta que se quemen y purifiquen los turbios delitos que cometí en mis días naturales.

William Shakespeare. *Hamlet*.

Una vez expuesta en el capítulo precedente la naturaleza “bárbara” del devenir ontogenético, resultará fácil entender el problema que le planteaba a Benjamin el progreso tecnocientífico. Tal cuestión podría resumirse en esa grieta que el ser humano *está llamado a entre-tener*. ¿Por qué? Precisamente porque a través de la voz culpable del animal humano el ser *se hace añicos* en un

lenguaje y una historia. El ser —lo cronotópicamente junto— se troncha en individuaciones a su paso por la humana voz. Y al individuar el ser con su voz, el animal humano crea sacrificialmente tiempo, historia, tradición. Esa es su condena, producir vocálicamente una ruptura histórica en lo que estaba amorosamente unido. El ser humano es un animal victimario porque sacrifica en su boca partes del ser.

¿Qué relación guarda el progreso cristiano-tecno-científico con esta naturaleza histórica del animal hablante? El pecado del progreso es acrecentar esa herida sacrificial destinando al ser humano al tiempo y a la historia: como el *angelus novus*, sin poder anular el tiempo y la historia, el ser humano se ve empujado hacia delante por el huracán del progreso e incapacitado para remediar los destrozos que provoca su desgarradura lingüística. Al contrario, en tanto que está entregado a ese huracán del tiempo y de la historia, el animal tecnocientífico agranda la herida, engendra más destrucción. Por ese motivo, contemplando con estupor esa perpetuación continuista que prosigue, en lugar de paliar, la ruptura histórica del ser, se exclamaba Benjamin: “[Lo catastrófico] no es que el trayecto tenga un final catastrófico, sino que no tenga final y se eternice la lógica de los tiempos que corren. La revolución [consiste] en interrumpir la lógica del movimiento progresista⁹⁷”.

Llamaba entonces el filósofo a “tirar del freno de emergencia” y a detener esa marcha victimaria del progreso hacia delante para, en su lugar, hacer aquello que no pudo el *angelus novus*: pausarse, escuchar a las víctimas y redimirlas. Porque si bien el ser humano está vocacionalmente destinado al tiempo, a la historia y a la muerte; el ser humano es también ese animal que *puede* corregir su ingrato destino. Es más, si de veras quiere ser él mismo, el ser humano debe arreglar ese destino problemático entre-teniendo las cosas que su misma voz destina victimariamente al tiempo, a la historia y a la muerte. Para que no se despiquen, para que no mueran, para mantener junto lo que esa voz ha separado. De alguna manera, el ser humano es aquel que puede mesiánicamente redimir su propia naturaleza sacrificial en una forma profética que ayunta todos los miembros sacrificados. Es este entre-tenimiento lo que impide la marcha del progreso cuando empuja al ser humano en una dirección que incrementa su desgarradura histórica. El progreso —la metafísica significativa— intensifica el diferencial lingüístico-sacrificial del ser humano haciendo de él nada más que un animal temporal e histórico. Y prometiendo superar en algún futuro remoto ese castigo de la especie —dado en ella biológicamente por su condición lingüística—, la teleología del progreso no hace sino repetir al ser humano esa condena.

Para salir de ese atolladero, la especie humana debería, como quería el mesianismo de Benjamin, detener el tiempo y la historia; al menos, ese tiempo y esa historia del progreso huracanado hacia delante. En su lugar, sugería Benjamin instaurar una historia que se *tomase el tiempo* de rebuscar en

⁹⁷ Reyes Mate. *Medianoche en la historia*. *Op. cit.*, p. 166.

el basural, una historia que fuese arreglo del medio. La historia que Benjamin imaginaba crearía novedad con las ruinas: actualizando el *novum* que ya estaba presente en lo viejo, pero que no había sido presentado todavía como tal. Esta historia, la que realiza el pasado fracasado de las formas, convertiría en acto su futuro anterior o, en palabras de Reyes Mate, “su actualidad pendiente⁹⁸”: el de un ahora que espera y que tiene que ser trasladado hasta el presente.

Desde los escritos benjaminianos, nos trasladaremos ahora a la poética orozquiana para ver qué visos cobra en ella el gesto que salva a la tradición de su barbarie. A ese fin, trataremos de pensar en primer lugar los poemas de la argentina como miradores privilegiados donde contemplar el medio tradicional. Luego, una vez estudiadas las estrategias de construcción de tales espacios, nos dirigiremos hacia uno de ellos para plantear que la mirada de Olga Orozco delataría una pasión moduladora profundamente ecológica.

1. Una ventana con vistas

Pensemos la historia como una reactualización de lo original que se produce en un individuo concreto. La obra es ese lugar. En ella, la medialidad tradicional, origen de la especie humana, es salvada del desarreglo y repuesta en una temporalidad mesiánica gracias al gesto que reactualiza las esperanzas frustradas en su fondo. De esa construcción actual con lo desaparecido nace la historia como un presente nuevo, pero solamente en tanto que produce novedad con las potencialidades no atendidas de lo ya sido.

“Mujer en su ventana” es un fragmento poético que materializa esta regeneración ecológica del medio tradicional. En aquel título, la ventana remite al espacio físico abierto por el poema, sitio privilegiado para el avistamiento de la tradición circundante del ser. La ventana vocálica dispuesta por la voz de Olga Orozco, una *perspectiva corporal* desde donde puede verse en rededor, tiene unas dimensiones de 23 versos y su cuerpo está dialécticamente partido en dos batientes por una “fisura” central (v. 12). De la prehensión de ese intervalo depende su eficacia visual —curativa.

El texto, del que ya hicimos breve mención anteriormente, toma inicio en el instante en el que la voz, asomada en su mirador, “contempl[a] las brasas del anochecer, posible todavía” (v. 2). Es precisamente el devenir y la conversión en acto de esa potencia posible lo que sorprende su ánimo, toda vez que ella ha “consumado” su “destino” (v. 3):

Todo fue consumado en su destino, definitivamente inalterable desde ahora
como el mar en un cuadro,
y sin embargo el cielo continúa pasando con sus angelicales procesiones.

⁹⁸ *Ídem*, p. 225.

Ningún pato salvaje interrumpió su vuelo hacia el oeste;
allá lejos seguirán floreciendo los ciruelos, blancos, como si nada,
y alguien en cualquier parte levantará su casa
sobre el polvo y el humo de otra casa.

“Mujer en su ventana” (v. 3-9)

La voz de Olga Orozco accede a la ventana poética cuando su recorrido vocálico está cerca del fin y cuando la apertura de su vida poco a poco va cerrándose, hasta quedar decidida. El “destino” es la parte correspondiente a esa trayectoria efectuada; observado desde un “ahora” presente que lo tiene por acatado, ese destino se vislumbra como “definitivamente inalterable” (v. 3). Por su parte el medio “continúa pasando” sin que el apagamiento de la voz de Olga Orozco —su descollarse en un destino sido— perturbe su avance ontogenético (v. 5). Los “pato[s]” prosiguen “su vuelo”, los árboles “florece[n]” y los seres humanos se atarean industriosamente, como si nada hubiese de alterar una ausencia (v. 6-9).

En resumidas cuentas, el medio dilata imperturbable su historia; siendo esta historia o tradición el discurrir ciego de su proceso informante. Tal falta de conmiseración del medio para con su suerte escandaliza a la voz, quien no duda en calificarlo de “inhóspito” y “áspero” (v. 10-11), ya que dado el grado de solidaridad que ese medio comunica a su individualidad —aparentemente ninguno— esta voz se siente extranjera en él. Voz y medio, en efecto, actúan ahí como desconocidos que caminaran en direcciones opuestas: pueden llegar a cruzarse, jamás a saludarse.

Este sentimiento de inadecuación parece imponerse ante la voz como un hecho irrecusable, dictado por una desapasionada lógica natural. La asunción descreída de los versos precedentes, un heptasílabo y un endecasílabo tan sucintos como in-gratos —tan “ásperos” e “inhóspitos” en su materialidad—, abunda en esa dirección. Embargándose de pena contenida, mientras atiende al tránsito de los entes hacia su fatídica suerte, la voz se resigna al crudo espectáculo del medio mortal. Entonces, en el momento en el que la voz saborea su amargura, ocurre un hecho tan inesperado como milagroso, el surgimiento de un “pájaro negro” (v. 12):

Por una fisura del corazón sale un pájaro negro y es la noche
-¿o acaso será un dios que cae agonizando sobre el mundo?-,
pero nadie lo ha visto, nadie sabe,
ni el que se va creyendo que de los lazos rotos nacen preciosas alas,
los instantáneos nudos del azar, la inmortal aventura,
aunque cada pisada clausure con un sello todos los paraísos prometidos.

“Mujer en su ventana” (v. 12-17)

El “pájaro negro”, insinuado por la muerte cercana, brota de una “fisura del corazón” (v. 12). ¿De dónde tal desgarradura y por qué en ese lugar —el corazón— que es algo así como el centro del ser? Justamente la “fisura” en el “corazón” del medio proviene de su propia naturaleza, la cual conduce todas las cosas sin remisión hacia la muerte. Mas porque el mal nace en el seno del medio, en su matriz se gesta también la respuesta: la naturaleza desfasante del medio genera un movimiento en su propio corazón para que sea resuelta su herida. En ese movimiento tiene lugar el abrise óptico del ser y del lenguaje. Así pues, el “pájaro negro” ve la luz porque hay fisura en el medio y es la propia fisura —el corazón del medio— quien lo alumbra.

Este corazón del medio no debiera dissociarse del corazón del individuo, ya que ambos están participados afectivamente en un *continuum* amoroso que se revela en la voz de éste. El ser y el lenguaje se abren ópticamente a través de la voz del individuo. Como canal que exterioriza el corazón común, la voz individual —aquella por donde habla la *Stimmung* del medio— procura alivio tanto al uno como al otro. Existe entonces una correspondencia plena entre el fisurarse del medio y el pájaro naciente, lo mismo que entre la desgarradura del corazón y la desgarradura de la voz. Los unos tienden al error, los otros a su arreglo.

a) *La noche abrasada*

Ciertamente, figurando un “pájaro negro” la voz humana auspicia un arreglo poético del medio. Entendemos que el poema, palabra pronunciada por el medio a su paso por la grieta del individuo, significa una cura porque se opone de algún modo a toda la lógica que maltrata al corazón. ¿Qué lógica es esa? El que los individuos pasen en vano de una vez y para siempre sin que la tradición se inmute. Era por cierto esa lógica la que inicialmente desplegaba el poema, aquella que provocaba el escándalo de la voz poética: que la historia del ser es una carnicería donde se deshollan sus miembros.

La misma lógica sacrificial criticaba Walter Benjamin. Si hiciésemos un paralelo con la metáfora poética podríamos decir que la ventana del historicismo no se cuidaba de los elementos que retienen el paisaje y prefería en su lugar aislar las figuras preeminentes que acentuaban la impresión de movilidad. Así pensaba el historicismo ver la novedad desfilando por su ventana, ante la cual (supuestamente) ningún paisaje se repetía igual. En realidad, sucedía exactamente lo contrario: acelerando el ritmo y significando el aislamiento de los individuos, el historicismo logró destacar lo único que verdaderamente no variaba en el paisaje. Tal cosa, como presumía Benjamin, era la muerte; la misma muerte cobrándose otras víctimas. Aunque estas cambiasen de apariencia, la necesidad que sentía el historicismo de producir diferencias significativas y de acelerar la historia hizo que el paisaje —el medio desgarrado— se desplomase en la muerte.

La ventana vocálica de Olga Orozco trata de contradecir esa lógica suicida visibilizando el vínculo entre todos los fragmentos del medio tradicional. ¿Qué vínculo es ese? Para responder a esa pregunta debemos recordar que al comienzo del poema los individuos del paisaje —de la tradición— son identificados como “brasas” que la voz contempla al anochecer. Pues bien, aquello que vincula las brasas entre sí es la oscuridad nocturna, sin ella por cierto ninguna de estas brasas hubiera sido apreciable desde la ventana. Consiguientemente, quien quisiera auxiliar la soledad de las cansadas brasas, así como enmendar el paisaje fisurado, habría de congregarse primero en su ventana a la noche.

Repárese entonces en el hecho de que a la voz de Olga Orozco —una voz que desea sobre todas las cosas iluminar el *desolado* paisaje— no le basta con que anochezca, pues que en el anochecer la luz todavía no ha sido completamente velada por la sombra y dificulta la inteligencia de las brasas. La voz de Olga Orozco, para abrasar sus ojos, quiere noche; y negra, negrísima noche reclama. De ahí que su voz enseguida diga del “pájaro negro” expectorado por su corazón que “es la noche” (v. 12). Puesto que efectivamente en su poema la voz no formaliza sino la noche —la muerte— que entrelaza, humildemente retirada, todas esas “brasas” de la tradición. Solamente gracias a ella, la nocturna muerte, son apreciables esas brasas.

Pero remarquemos que esas señales lumínicas que la muerte recalca son expuestas por ella no como incontinente fuego sino en tanto que “brasas”, es decir, en tanto que formas crepusculares o moribundas. En esas brasas, el ser permanece homeostáticamente semiapagado, pero con el deseo esperanzado de reencenderse de nuevo. Que se reenciendan y que crepite en ellas de nuevo el fuego es algo que logra la mirada —el aliento— que lanza hacia ellas la voz desde su ventana. Porque esta voz mira las brasas de la tradición con ese afecto que aroma la muerte, pueden estas envalentonarse y ser de nuevo algo más que fuego rendido.

Mucho más que fuego se diría, esas brasas re-unidas son como ardiente “dios que cae agonizando sobre el mundo” (v. 13). Las brasas reanudadas en el negro pájaro poético han incorporado al dios, lo han re-ingresado en el mundo. ¿Qué dios es ese? Él único al que reza la voz de Olga Orozco: el medio, el ser, la tradición del ser de la medialidad. Las brasas —astillas mesiánicas en la terminología benjaminiana— son como la pira levantada al dios del lugar; este, reconociendo el honor que le han hecho, decide volver y presentarse. Mas no de cualquier manera puede volver a presentarse este dios sufriente —histórica y sacrificialmente sufriente—, sino “agonizando”. El dios vuelve hecho pedazos, contrahecho y contra-cantado, contra-abrasado. Porque toda su potencia mortal ha sido factualmente recortada en un lenguaje y una historia —la de la medialidad, la de los individuos— el dios que vuelve una vez más de su retiro mítico solo puede hacerlo agónicamente despedazado. Cargando en cada palma su propia ruina auestas.

Es esta una imagen —la divina de la tradición— que los fariseicos adoradores de la modernidad individualista no pueden “ver” ni “saber” (v. 14). ¿Por qué? Simplemente porque la entronización del *ego* unitario como conciencia des-apasionada y des-naturalizada —qué herencia la de las *Luces*, sofocar todas las *brasas*— “rompe los lazos” (v. 15) con el medio y “clausur[a] con un sello todos los paraísos prometidos” (v. 17). Y todo eso en razón de una nueva fe religiosa, aquella que suplantando a los antiguos dogmas sagrados, “cree” fanfarronamente que el espíritu humano tiene “alas”, es decir, está des-atado de su animalidad carnal y puede, a partir de entonces, destinarse a “los instantáneos nudos del azar” (v. 16) o, si se prefiere, al desarrollo de su (solitaria) Historia. Ironías de la vida, esa “inmortal aventura” ha dejado atrás un trayecto lleno de muertos (v. 17).

Como la voz de Olga Orozco, medularmente mortal, no quiere muertos, ella sí se cuida de los lazos abrasados. Y dado que es negrísima la noche que ha volcado su voz, son muchas las brasas que a ella le re-claman cuidado. Si desde la ventana donada por Olga Orozco el lector recorre con su mirada una a una, al igual que ella, todas las brasas que pueblan su paisaje, quizás se asombre de tanto acaloramiento aún brillante: hay allí, abrasado, el individuo “mar en un cuadro”; requemado también está el individuo “angelicales procesiones”; recocida la carne material del individuo “pato salvaje”; pasa y seca la de aquel nombrado “ciruelos blancos”. Y esto no es más que el comienzo: ¿qué aspecto tiene —qué olor a piel derretida— un enunciado como “pájaros negros”?, ¿y aquel —ahumado— que incorporan “preciosas alas” o “paraísos prometidos”?

Cómo humea en esa ventana la ruina caldeada. Pregúntese el lector, si de verdad quiere, como la voz de Olga Orozco, iluminar su propia noche mortal, dónde —en qué espacio, en qué tiempo— hubieron palpitado tales brasas. Imposible responder. ¿Qué tiempo y qué espacio de la infinita medialidad no vio abrasarse alguna vez a la ruina “mar en un cuadro”?, ¿qué tiempo y qué espacio de la infinita medialidad no vio abrasarse alguna vez a la ruina “angelicales procesiones”? A buen seguro todos, desde Italia hasta Perú, desde la Edad Media hasta Youtube. Por lo tanto, ni cristiana, ni gótica, ni barroca; ni argentina, ni grecolatina, ni sudamericana; aunque todas esas ruinas se contemplen en ella, esta ventana con vistas a la tradición —esta voz— no es enteramente ninguna: socavón que enmarca las ruinas sucesivas, la voz es aquella confusa sustancia salida de la fisura para mediar y relacionar los elementos fisurados⁹⁹.

Tales ruinas no son las únicas. Entre estas “brasas” sin duda hemos de mencionar al nombre “Mujer en su ventana”, pues ese sintagma nombra un enunciado de la tradición que la voz de Olga Orozco salva, evitando que la lógica infernal del medio lo sepulte. No es de nuestro interés una

⁹⁹ Remitimos aquí de nuevo al poema valleiano “Los mineros salieron de la mina”.

recensión de las individuaciones de ese tópic¹⁰⁰. Sí, en cambio, meditar sobre las consecuencias ecológicas del gesto de Olga Orozco. La disposición de la ventana pretende ser un remedio a un castigo inaceptable: que el medio se autolastime.

Como vimos al principio de nuestro comentario poético, la voz de Olga Orozco, viéndose morir, aventurada en la muerte, no puede —le resulta afectivamente insoportable— consentir que la destrucción sea el destino del medio. Pero para sobrepasar la imposición de ese destino, a primera vista tan lógico y evidente, la voz necesita de un artefacto que le permita contemplar la naturaleza del medio con mayor intensidad y propiedad, pues solamente así es plausible que observe otra cosa. Entonces construye su ventana particular, para aprehender convenientemente el paisaje exterior.

b) La ventana de los condenados

Cuando su ventana está lista, la mirada de Olga Orozco presencia un paisaje alternativo. En efecto, su impresión del medio tradicional se transforma con la creación de la ventana, desde donde “oy[e]”, a partir de ese preciso instante que sigue a su construcción, “en cada paso la condena” (v. 18). Ayudada de la clarividencia aportada por su ventana, la voz de Olga Orozco ha entrado en conocimiento de los condenados, ha oído la queja del medio que se mutila a su pesar. Y si ángeles, patos y ciruelos, en tanto que formas visibles no tenían otro relato que contar salvo el de la necesaria dinámica mortal; estos, los condenados, reclaman, como la voz de Olga Orozco, que otra lógica —más piadosa y justa— se imponga. Porque ellos no toleran más condenas.

Ángeles, patos y ciruelos, en tanto que enunciados sidos, son los triunfadores de la pelea sacrificial y, en ese sentido, nada contrario a lo ya evidenciado tradicionalmente pueden comunicar. Todo su significado ha sido convertido por la tradición. No así el de los condenados. En ellos, una palabra nueva se prepara. Porque el vencido, como suscribe Reyes Mate retomando a Benjamin, “sabe mejor que nadie que lo que de hecho ocurre no es la única posibilidad de la historia¹⁰¹”.

Es la palabra que no condena, sino que quiere acabar con el castigo, la que escucha Olga Orozco en su ventana. Pero, ¿quiénes son estos condenados por el medio? Aquellos que, víctimas como ella, silenciosamente participaban con su sacrificio en el proceso de producción histórico-significante. Estos, desde su posición apartada, reclaman a la voz de Olga Orozco reparación de la naturaleza. Su rescate se fundamenta en el reconocimiento: que su participación en el proceso de producción significativa —en la historia y la tradición del ser— sea juzgada como significativa. Y

¹⁰⁰ Una búsqueda rápida en internet de las expresiones individuales de ese enunciado discursivo permite entender la inagotable riqueza de sus manifestaciones —Murillo, Dalí y Caspar Friedrich son solamente algunos ejemplos pictóricos— y enseguida comprender que la ventana vocálica de Olga Orozco, al tiempo que da apariencia a la historicidad del ser con esos enunciados, se inserta en ella como un ejemplo más de su formalización.

¹⁰¹ *Ídem.* p. 137.

para rescatarlos de esa injusticia, es necesario ir hasta el lugar en el que aquellos moran, hasta el origen mortal. Todo ese origen, todo ese silencio y toda esa muerte es lo que la apocatástasis vocálica debe traer hasta el presente. En ese preciso lugar del poema el *novum* futuro coincide con su reaparición¹⁰².

Las “angelicales procesiones” (v. 3), el “pato salvaje” (v. 4) o los “círuelos blancos” (v. 5); “la mujer en su ventana”, el “pájaro negro” (v. 12) o los “paraísos prometidos” (v. 17) en tanto que enunciados tradicionales no habitan en el origen, ya que han sido significados en la tradición. Esos enunciados están pues visibles y no olvidados. No es para con ellos el gesto de Olga Orozco.

Al contrario, la voz de Olga Orozco trata de reparar lo que esos enunciados han condenado al hacer emergencia en la tradición. Pero no ha de creerse que es algo distinto de ellos mismos lo que la voz de Olga Orozco encuadra en su ventana. Pues esta mirada que la ventana posibilita intenta sacar a la luz *la otra vertiente* de esos *singulares enunciados*, el lado inhibido, aquel mortalmente enterrado. Así que la voz de Olga Orozco agita esas brasas echando sobre ellas su lado mortal: el que no fue, el que esperaba apagado en el paisaje de la tradición.

Y como ese lado nunca ha sido, como nunca ha llegado a actualizarse, no está, a diferencia del otro, abrasado, sino que anda muy vivo y tan nuevo como por primera vez. Si la voz de Olga Orozco lograra insuflar ese fuego —ese ser que aún no sido es ardor afectivo— en las brasas, estas reencontrarían, renacientes de sus cenizas, el vigor perdido. Mas no lo harían como las brasas que ya fueron; las brasas “pájaros negros” o “paraísos prometidos” ya no serían aquello que eran antes de esta operación que las encandila, sino otra cosa: una forma presente que, respecto de aquel pasado abrasado, encarna una modificación, un soplo diferente sobre los restos carbonizados.

A esto se refería Benjamín cuando pensaba en una historia que no fuese disgregación hacia delante, sino actualización de aquello que en el pasado no había sido y estaba por lo tanto completamente vivo. En el interior de las formas, ese pasado permanecía “cual semilla preciosa” esperando que algún profeta —algún poeta— desplegase todos sus potenciales en un *ahora* que, al contrario del presente vacío de nuestro devenir, fuese un tiempo pleno, sin fisuras¹⁰³.

Por dos veces aparece *ahora* en nuestro poema (v. 3, 19). De ese deíctico considera Reyes Mate, en su exposición de las Tesis, que era para Benjamín como “la abreviatura de la historia de la humanidad” y el “modelo del tiempo mesiánico¹⁰⁴”. Como lo propio del *ahora* es actualizar en su

¹⁰² “La utopía, dice Reyes Mate, es una reactualización de lo original. [Si] la verdad tiene un sentido, ése consiste en restaurar el origen”. En esa facultad originante del medio restaurado busca la voz la esperanza futura: “Ir al origen es hacerse eco de las exigencias de esperanza o de justicia de un pasado frustrado y que habitualmente se da por clausurado, es decir, por perdido”. *Ídem*. p. 229-233.

¹⁰³ En la TESIS XVII, Benjamín piensa el pasado pendiente o esperanzado con una analogía botánica: “El fruto nutritivo de lo que se puede comprender históricamente tiene en su interior, cual semilla preciosa aunque carente de sabor, al tiempo”. *Ídem*. p. 261.

¹⁰⁴ *Ídem*. p. 290.

comentario todos los momentos del pasado, el *ahora* de la apocatástasis vocálica prefiguraría la plenitud de la humanidad, o el tiempo mesiánico en cuanto tiempo destinado a la redención. En ese sentido abunda el poema de Olga Orozco. Su ventana, construida memorialmente, sabría dar lugar a aquellos cuerpos de la tradición que resguardan monádicamente el pasado castigado. Que en ella se delimiten cuerpos tales que “angelicales procesiones”, “patos salvajes” o “ciruelos blancos” tiene que ver pues con que esos cuerpos encierran un sentido universal no implementado por la tradición lógica que el poema debe ajusticiar.

c) *Mesianismo hermenéutico*

En este lugar se precisa clarificar, excursionando en el comentario didáctico de Reyes Mate, el sentido que tiene para nosotros la salvación mesiánica de la apocatástasis vocálica. Haciendo nuestra la hipótesis que defiende el autor sobre el mesianismo benjaminiano, nosotros diremos que el tiempo pleno del poema orozquiano prefigura la salvación mesiánica en tanto que salva hermenéuticamente al pasado condenado¹⁰⁵. La salvación que promete el poema es hermenéutica. La poesía de Olga Orozco es mesiánica en cuanto prefigura poéticamente un tiempo distinto al del sacrificio. Mesiánica, la plenitud temporal que esa poesía recoge, en tanto que permite al lector experimentar carnalmente lo que sería el tiempo de la salvación, un devenir —una ventana temporal— sin fisuras¹⁰⁶.

La voz de Olga Orozco salva a los fracasados incorporándolos significativamente a la tradición. Pero, ¿qué es en este caso concreto lo que reingresa su poema? La construcción y el arreglo de la muerte, o el hecho de que la humanidad se haya ocupado de levantar ventanas por las que mirar hacia ella: el tiempo, la tradición, el paisaje de la finitud están enmarcados en la obra humana. En su *paseo visual* por el paisaje de la tradición la voz de Olga Orozco encuentra que nuestra especie, pese a lo que vindicativamente dicta la lógica sacrificial, ya siempre trató de soliviantar la fisura con “pájaros negros”, es decir, con pre-figuraciones de un tiempo mesiánico en donde la esencial apertura temporal del animal hablante era de alguna manera remediada. Así lo presagian al menos,

¹⁰⁵ “Como lo propio del *ahora* es actualizar un momento del pasado, podrá prefigurar la plenitud de la humanidad si ese *ahora* es entendido como modelo del tiempo o prefiguración del tiempo mesiánico, es decir, como salvación, que es lo propio del tiempo mesiánico. El *ahora* prefigura la salvación en tanto en cuanto salva el sentido de un momento del pasado. Es una salvación hermenéutica. El Mesías del tiempo mesiánico salva, sin embargo, materialmente. Ésa es la diferencia entre la figura y lo figurado, entre el *ahora* y el Mesías, entre la filosofía y la teología”. *Ídem*, p. 290. El subrayado es del autor.

¹⁰⁶ Un buen ejemplo de esa salvación —solo hermenéutica— agraciada por el amor es el cierre de “En la brisa, un momento” en donde la voz de Olga Orozco “reclama” de vuelta el nombre del esposo y “descubre un jardín donde [ambos son] posibles todavía”. Ese sitio tiene las dimensiones temporales del ahora vocálico —“apenas un instante, nada más que un instante”— y la apariencia del paraíso —“tú y yo juntos, debajo de aquel árbol”—. La profecía del poema realiza materialmente ese tiempo paradisiaco. Olga Orozco, “En la brisa un momento”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 415-418, (v. 86-94).

miradas desde su *perspectiva mortal*, las formas que ella revisa: los ángeles, los patos, los ciruelos traducían *in potentia* lo que la tradición victimaria negaba *in actu*, a saber, que la especie humana es algo más —afectivamente mucho más— que su ruinoso, abrasado y fisurado *cogito*.

Dentro de esa tradición que ella contribuye a cimentar, la voz de Olga Orozco aparecerá como una ventana más asomada al medio para su cuidado:

Y ahora ya no es más que una remota, inmóvil mujer en su ventana,
la simple arquitectura de la sombra asilada en su piel,
como si alguna vez una frontera, un muro, un silencio, un adiós,
hubieran sido el verdadero límite,
el abismo final entre una mujer y un hombre.

“Mujer en su ventana” (v. 19-23)

Estos versos finales dicen el sentido tradicional de la propia voz o lo que esta voz nombra en la tradición. ¿Qué sentido es este? La voz de Olga Orozco, tradicionalmente “inmovilizada” ya y en reposo para siempre en el “ahora” mesiánico del poema (v. 19), incorpora allí “la simple arquitectura de la sombra”, “asilada en su piel” (v. 20).

Esto quiere decir al menos dos cosas: primero, que su voz ha pro-puesto materialmente una solución constructiva que re-ubica, al darle asilo, toda la muerte escondida por la tradición, remodelando de paso esa misma tradición con la inclusión de su faceta traicionada. Ya que a partir de su modelo la voz de Olga Orozco hace positivamente presente en la tradición una versión diferente, aquella que la muerte vista en su ventana significa. Al aparecer asilada en la “piel” de Olga Orozco la muerte es por cierto reconocida y elevada al rango de ser. Porque nadie quiere conceder asilo a las víctimas en este páramo sacrificial, la voz de Olga Orozco les cede toda su piel —toda su voz, todo su poema. En ella habitarán a partir de ahora los desheredados del paisaje¹⁰⁷.

Segundo, que en tanto que voz tradicionalmente sujeta ella también, toda esta muerte significativa que concentra a partir de ahora en su forma corporal no será reconocida sino *por aquella voz hermanada que sepa indagar en la muerte*. Solo penetrando la “sombra”, residiendo la “sombra”, respirando la “sombra” —desheredándose, sacrificándose— puede el lector atisbar un significado para tanta “sombra”. Quien esta exigencia recuse, no sabrá colegir en lo tradicionalmente actualizado por el nombre “Olga Orozco” otra cosa que su apariencia lógica.

Nada tienen que hacer sin embargo todos esos paupérrimos significantes tan académicamente respetables —el “surrealismo”, el “barroquismo”, “Argentina”, el “siglo XX”— enfrentados a la

¹⁰⁷ La “arquitectura” vocálica orozquiana es pariente de la *Konstruktion* benjaminiana. Ambas edifican una “abreviatura” o *Modell* de la lógica mesiánica, una lógica basada no en el consumo y la destrucción sino en la salvación. A propósito de ese *Modell* que construye el historiador benjaminiano ver Reyes Mate. *Medianoche en la historia*. *Op. cit.*, p. 292-293.

inconmensurable sombra. La voz de Olga Orozco no puede inteligirse verdaderamente sino desde su enturbiada fisura, es decir, desde todo aquello que no tiene traducción visible —conversión luminosa en un símbolo— pero que está ahí físicamente incorporado, afectivamente entonado. De la manera en que lo hace el afecto, como asombrosa sombra potencial que clama por ser vocalizada.

La “sombra” —la nada para la lógica— es “el verdadero límite” o “el abismo final” (v. 22) que lacera al ser humano: el despeñadero sacrificial que atraviesa su ser. De ahí emana toda voz. Ese diferencial, fisiológicamente emplazado en la voz, está representado en el poema por la más antigua de las construcciones binarias: la genérica (v. 23). También Hölderlin desarrolló su pensamiento del *zwischen* o del estar “entre” entorno de esa diferencia sexual que consigna una alteridad radical. La referencia es el poema “Andenken”:

Los días de fiesta
andan las mujeres allá
sobre suelos de seda,
cuando marcea,
y se igualan noche y día,
y por senderos dorados,
fluyen brisas acuñadoras¹⁰⁸.

Manuel Barrios plantea como hipótesis que el discurso poético de Hölderlin —su *narración del abismo* como él la califica— “invoca la diferencia en la mujer a fin de activar los dispositivos que ponen en revisión crítica la cotidianeidad de lo familiar, lo desenmascaran como falso hogar, y apela en este sentido a lo menos hogareño” y esto a fin de que el poeta “funde su verdadero hogar, el que permanece” sobre la apertura de ese istmo¹⁰⁹.

En efecto, una mujer y un hombre cara a cara encarnan lo irreconciliable. Pero eso no es un dato natural o biológico, sino que depende de una decisión epistemológica: el tratamiento de la sombra. Cuando esa sombra no es amorosamente invocada, masticada y manoseada hasta la apropiación, el territorio que cubre la sombra aparece como una trinchera insalvable: “una frontera, un muro, un silencio, un adiós”. Al contrario, cuando la sombra es entretenida cariñosamente, ese obstáculo se retira para liberar lo que su-ponía: la muerte como límite final. La diferencia, lo que separa binariamente la esencia del animal hablante, no es más que sombra o muerte. Y si se prende adecuadamente desaparece el hiato: lo que antes diferenciaba ahora une; pero une como diferencia, relaciona dialécticamente dos partes diferenciadas.

¹⁰⁸ Friedrich Hölderlin. “Recuerdo”. In *Poemas*. *Op. cit.*, p. 280-285.

¹⁰⁹ Manuel Barrios. *Narrar el abismo. Ensayos sobre Nietzsche, Hölderlin y la disolución del clasicismo*. *Op. cit.*, p. 69-70.

Vistos desde el lado de la fisura, medio e individuo, hombre y mujer son por lo tanto lo mismo: una muerte común. Virtualidad, tradición, inconsciente; llámese a esa muerte como se quiera, una vez interiorizada y presentada, la muerte vincula lo que en ella está abismado. Esa transformación depende del gesto o de la decisión ética que, funambulista, cierra el precipicio vocálico. En ese sentido, basta con una intervención amorosa de la voz enunciativa y *el mural* que niega la visión de la medialidad —cuerpo caído— se transforma en *el umbral* que la posibilita —cuerpo reintegrado.

Por supuesto, eso es lo que ha sucedido en nuestro poema. Tras construir su ventana, la voz de Olga Orozco sabe que el verdadero límite, esto es, lo que limita y rodea a los individuos, hermanándolos de paso como seres destinados hacia el mismo afuera, no es una frontera, un muro, un silencio o un adiós, sino la muerte. Lo que sucede es que, en el paradigma sacrificial, concentracionario, la muerte había sido suplantada por fronteras, muros, silencios y adioses individuados. Pero eso ha ocurrido después, mucho más tarde, cuando el animal lógico quiso racionalizar y economizar *parcelariamente* la desnuda muerte. En base a la transformación ética de la muerte que lleva la ventana, la condicionalidad de los últimos versos puede leerse de manera ambigua (v. 21-23). La frontera se convierte en verdadero límite o el verdadero límite deviene frontera *según el amor* con que se mire la fisura a través de la ventana.

Ya a punto de concluir este apartado, nos gustaría resaltar brevemente que si muchos son los pares dialécticos que nombran esta transformación amorosa en la poesía de Olga Orozco, sin duda hay uno que la especifica inmejorablemente: se trata de la conversión del poema-*vidrio* en el poema-*ventana*. En el tránsito que va de una forma a la otra —y que sucede en el interior mismo de la forma poética— se desarrolla toda la potencialidad cinemato-gráfica de los cuerpos, vinculada a la expansión de la afectividad. En efecto, si tal y como propusimos hace algunas páginas, la potencia es esa facultad que tienen las formas para devenir en acto mediante el afecto, la transformación del poema-vidrio —significado potencial— en poema-ventana —significado actual— permitiría visualizar el resultado cumplido de la potencia, una vez que todos aquellos cuerpos facultados afectivamente para ser han sido verdaderamente. El lector-espectador es quien dirige, en su contemplación amorosa de los fragmentos corporales, esos restos potenciales hacia una intromisión relacionante que los hace ser significativos. Así, en “Rapsodia en la lluvia”, donde la voz de Olga Orozco le dice al silencio de Jorge Luis Borges:

Apostaría estas palabras rotas a cambio de tu nombre tembloroso en los vidrios,
toda la sal del mundo apostaría [...]

“Rapsodia en la lluvia” (v. 18-19)

Y concluye su alegato viendo y sintiendo su presencia tras el cristal del poema:

¿No te oigo girar y girar entre las ráfagas del agua lavando cada culpa?
¿Y no intentas acaso revelarme con tu melodía los cielos que ya sabes?
Conseguirás de nuevo doblegar esta noche hasta el amanecer
insistiendo en quedarte, como antes en escurrirte más allá de los muros, [...]

“Rapsodia en la lluvia” (v. 33-36)

De manera que, podemos decir, mirar el medio por una ventana siempre tiene una doble consecuencia: la primera es exterior y atañe a lo observado, a la posibilidad de distinguir lo que (no) narran los cuerpos visuales; la segunda es interior y atañe al observador, al modo en que interpreta, desde la ventana, la narración (ausente). Al lector-espectador que acuda entonces a la ventana de ese poema para ver desde el sosiego de su mirador la inmensidad del medio, la voz de Olga Orozco allí enmarcada se le habrá de aparecer en el centro de la heredad que tiene ante los ojos como una figura más: pues lo que su ventana deslinda conflictivamente, como en un juego de cajas chinas, es la narración del ser que visualiza sus cuerpos en ella. También la voz corporal de Olga Orozco se mueve entre aquellas figuras como un *modo particular de crear ventana*.

2. La regeneración del baldío

Habida cuenta del cometido ecológico que endosa, la voz de Olga Orozco acredita una vez más su avezado conocimiento del paisaje, tanto como su coherencia discursiva cuando reclama la comparecencia ante su ventana de uno de los condenados más insignes de la tradición: la voz del poeta angloamericano T.S. Eliot. “En abril o en octubre¹¹⁰” (26 versos heterométricos) es la ventana poética ante la que Eliot acude para que su testimonio sea escuchado en la gran audiencia de *Con esta boca, en este mundo*. Y como enseguida veremos, no será el único de los sacrificados por el medio lógico que alegue su defensa en ese lugar.

Pocas habrán sido en el medio de la tradición las figuras que se hayan preocupado del cuidado del paisaje tanto como la voz de Eliot. En ella, el amor por el paisaje está hasta tal punto presente que hace de esa preocupación una ética. Comprometida sin reservas con su mantenimiento, la voz malograda de Eliot se tiene a sí misma como aquella voz que supo hacer de la ecología crítica del paisaje tradicional un *modo* de vida. Pero eso, por supuesto, no es más que lo que e-voca el fantasma de Eliot en quien se aviene a escucharlo emotivamente; no lo que la tradición ha impuesto como

¹¹⁰ Olga Orozco. “En abril o en octubre”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 413-414.

su actual significado histórico. No, al menos, en el momento en que la voz de Olga Orozco se asoma desde su ventana epocal y por ella mira hacia él.

De precisar aquello que la tradición visible ha retenido de la voz de T. S. Eliot, en tanto que la otra, la condenada, permanece silenciada, se ocupa la voz de Olga Orozco al inicio de su poema cuando inserta como cita los cuatro versos que abren “El entierro de los muertos”, el texto inaugural de *La tierra baldía*:

Abril es el mes más cruel, engendra
lilas de la tierra muerta, mezcla
recuerdo y deseo, despierta
con lluvia primaveral muertas raíces¹¹¹.

El lugar específico que ocupa ese cuarteto en el poema de Olga Orozco le otorga una singular significación. Puesto que se sitúa emblemáticamente con anterioridad a la palabra de Olga Orozco, podríamos decir de él que es algo así como el discurso legado por la voz de Eliot a la tradición, el epitafio que aquel ha grabado en la piedra de la historia sida. Con su gesto de reanudación, la voz de Orozco pretendería enmarcar ese testamento que ella, entrada en la tradición después de él, no puede sino recoger. A estas alturas ya nadie dudará de la facultad que posee la voz de Olga Orozco para reconocer esos traspasos históricos que nombran a un individuo en el medio discursivo; pues bien, desde ese legado tradicionalmente afirmado por el nombre Eliot parte justamente la voz de Orozco con el deseo, creemos nosotros, de transformarlo.

a) *Primavera cruel*

Los cuatro versos con los que la tradición identifica históricamente el nombre-Eliot —al menos para la voz de Olga Orozco, pues de otro modo no los hubiese seleccionado— hacen de la natural regeneración ecológica del medio una dinámica “cruel” porque insuflaría vida en la muerte. La voz de Eliot localiza en el mes de “abril”, tópicamente el más “primaveral” de los meses, el núcleo dialéctico de esa problemática proliferación trágica, pues que “engendra” y “despierta” a las cosas doblemente condenadas: por haber sido, por que habrán de ser otra vez para la muerte. Pero sin duda el colmo de los males primaverales residiría para la voz tradicional de Eliot en la confusión

¹¹¹ De aquí en adelante, para el comentario obra de Eliot cotejaremos la edición que en su día llevara a cabo el poeta José María Valverde para la editorial Alianza [1ª Ed., 1978], bien que la traducción allí varíe con respecto a la reproducida por la voz de Orozco. Valverde consigna como sigue: “Abril es el mes más cruel, criando/ lilas de la tierra muerta, / mezclando memoria y deseo, removiendo/ turbias raíces con lluvia de primavera”. T. S. Eliot. “El entierro de los muertos”. *La tierra baldía*. In *Poesías reunidas. 1909-1962*. Edición y traducción a cargo de José María Valverde. Madrid: Alianza, 1999, p. 77-79, [10ª ed.].

que se descuelga de la renovación, ya que en ella el “recuerdo” de lo sido inmediatamente se “mezcla” con el “deseo” que ha de ser, desarticulando así la cronología. En efecto, en ese presente titubeante del nacimiento óptico *lo que fue* está soldado con *lo que quiere ser* en una desasosegante continuidad afectiva. Y tal cosa produce en la voz humana una suerte de perturbador desequilibrio cognitivo llamado sensación.

Así pues, a partir de ese cuarteto, que por cierto miniaturiza monádicamente la obra llamada *La tierra baldía*, y aun toda la obra-Eliot, la voz de Olga Orozco indica aquello que la tradición históricamente actualizada habrá guardado como significado *lógico* para ese nombre: una oposición visceral a la mutación —social, histórica, cultural— y una furibunda defensa de la tradición, *idealmente* representada por Europa. Dado que esos versos prueban *lógicamente* que en el devenir moderno todo es cambio y amenaza de disgregación; Eliot, el tradicionalista convertido a la fe anglicana, encontraría en la raíz intemporal de la tradición —encarnada por la ciudadela europea— un parapeto contra la movidiza dinámica de lo deviniente. Pues la tradición, en la perspectiva retenida por la *ratio*, es lo firmemente Uno, lo que resiste a la voluptuosa e inconsciente primavera. Y la voz tradicionalmente significada de Eliot, ante la primavera del ser, no podía sino desaprobador como pobre y bárbaro al ser primaveral, el cual no concibe más que ser egoísta y sacrificialmente otra vez, a cualquier precio.

Este rechazo, empero, no será más que lo consignado tradicionalmente por la lógica del poder, aquella que escribe y decide la historia que será traducida —traicionada— en una tradición. También la del nombre Eliot. Si esta lógica ha decidido actualizar en ese nombre la posibilidad que refuta la regeneración y prefiere la estabilidad —¿qué otra cosa habría de salvar la lógica del poder?—; por su parte, la voz de Olga Orozco, en su descenso a los infiernos de la medialidad, ha entendido una palabra radicalmente distinta en la voz eliotiana. Se trata asimismo de un lamento, pero un lamento que declara su significado afectivo, aquel no revelado por la tradición totalitaria. Es ese lamento, el mismo lamento a cuya escucha la voz de Eliot reclamaba a la voz de Olga Orozco, el que su poema debe redimir. Seguramente por esa razón, la voz de Olga Orozco, que desde su ventana entiende todas las voces victimizadas, queriendo hacer reparación a las voces que reparación merecen rescata la de Eliot y, como Dante a un malaventurado, le dice:

“Viv[a] soy, lo que puede serte grato
—repliqué—, que, si fama es lo que ansías,
incluir puedo tu nombre entre mis notas”.

Infierno, XXXII, 91-93¹¹²

¹¹² La invitación de Dante es una reacción ante los gritos de un muerto que llorando le reprocha: “¿Por qué me pisas, si es que de Montaperti la venganza acrecer no pretendes?”. Dante andaba distraído en sus pensamientos cuando, tal

Como está viva y tiene por ello facultad de arreglar (hermenéuticamente) la muerte, la voz de Olga Orozco va a incluir el nombre de Eliot “entre sus notas” y a operar vocálicamente para contradecir la injusta “fama” por él adquirida en el paisaje de la tradición lógica: la de un “clasicista” —Valverde, *dixit*¹¹³— enfrentado a la per-versión de la herencia recibida. De ese modo, “En abril o en octubre” va a incorporar a la tradición el re-curso que el muerto presenta memorialmente ante la voz de Olga Orozco y que esta traduce para que justicia le sea otorgada.

Antes de comenzar *el arreglo memorial* que completa “En abril o en octubre” caben algunas precisiones. Si de verdad fuese ajusticiada, la voz de Eliot debería nombrar en el centro del enmarañado paisaje de la tradición una apuradísima modulación del mismo. Pues de entre todos los *modos posibles* por la especie humana, la ecología es para la voz de Eliot ciertamente el más apropiado, el que más se ajusta a su naturaleza; por eso, lo considera sagrado. Para justificar esta opinión repárese en el hecho nada azaroso de que la voz viva de Eliot eligió justamente ese adjetivo cuando quiso calificar el paisaje que en aquel entonces él mismo estaba arreglando ecológicamente con sus manos. En *El bosque sagrado*, colección de artículos publicada en 1922, Eliot tiene como horizonte el paisaje, en este caso arbóreo, de la tradición; de meditar su regulación primaveral y ecológica se ocupa precisamente la voz de Eliot en esas notas. Dicho esto, la tarea que Eliot despliega allí no puede ser otra que sagrada, pues que se dedica a cuidar un medio sagrado. La ecología, como ya quedó dicho, no es otra cosa que un *modo de dicción*, el de la modulación que profana lo sagrado.

Eliot vuelve su mirada hacia el paisaje sagrado de la tradición porque está aquejado del mismo mal que pesaba a Walter Benjamin: el sufrimiento ante una fragmentación desbocada por el positivismo. Contra ese mal que disloca al individuo moderno arrancándolo de su sagrada encomienda, Eliot solamente encuentra remedio en la unidad de la tradición y persevera en una atención metódica para con ella. En ese sentido, su postura puede ser comparable a la del *angelus*

vez a causa de la sobrepoblación del Infierno, se dio de bruces con el finado, a quien le propina una patada: “Yo por la eterna sombra iba temblando/ y, si fue voluntad o fue destino/ o fortuna no sé, mas, paseando/ entre aquellas cabezas, di con fuerza/ con el pie sobre una de ellas/ que, llorando, gritó”. Infierno, XXXII, v. 73-81.

¹¹³ En el aparato crítico, Valverde apunta que “el proceso intelectual de T.S. Eliot le ha llevado a asumir unos principios concretos, e incluso unas creencias” y esgrime como prueba una opinión del autor alojada en el prólogo de 1928 a sus ensayos *For Lancelot Andrews*, en donde Eliot afirmaba que “el punto de vista general [de la obra] puede ser descrito como clasicista en literatura, realista en política y anglocatólico en religión”. Valverde retoma esta frase con una sorprendente valoración personal, entre paréntesis en el texto original: “‘Clasicista’, curiosamente, como sistema de valoración para un poeta tan novedoso; ‘realista’ —royalist—, no simplemente ‘monárquico’, sino algo más, en boca de un norteamericano, una declaración de vuelta a los orígenes, nacionalizándose británico en 1927; ‘anglocatólico’, en cuanto que T.S. Eliot consideraba que el verdadero catalocismo en Inglaterra era el anglicanismo”. José María Valverde. “Introducción a *Poesías reunidas* de T.S. Eliot”. *Ídem*, p. 20-21.

novus, pero su resolución distinta: retornada, la voz de Eliot sí hace frente al huracán del progreso y recompone el medio entreteniéndolo con su voz los desgarros provocados.

La tradición no es algo que esté idealmente presente como tal en el devenir del individuo, sino que requiere constantemente de una actualización, de un reparo. Ese traslado, en el que se cifra el cuidado ecológico del medio tradicional, equiparaba para Eliot la labor del escritor a la del traductor y a la del crítico, ya que cada operación individual de modulación consistía en una particular interpretación de dicho medio. Que el entonamiento vocálico del medio sea llevado a cabo por un escritor, un traductor o un crítico para Eliot no comporta ninguna diferencia: todos ellos son sujetadores, a partir de ese gesto que reanuda las palabras y las obras, de la medialidad. Al escribir, al traducir o al criticar, entendía Eliot, una voz no hace sino recrear *primaveralmente* la tradición. Así es como la obra individual sujeta con sus manos —admira desde su ventana— el panorama; introduciendo, al mismo tiempo, una nueva figura en él¹¹⁴.

En uno de sus primeros artículos “Reflexiones sobre poesía contemporánea”, publicado por el semanario *The Egoist* en 1917, Eliot comparó esta manera de ensamblar las piezas del medio tradicional con la construcción de una colmena en donde las abejas estarían llamadas al entendimiento¹¹⁵. Tal imagen, de la que se vale también la obra de Olga Orozco en alguna ocasión¹¹⁶, materializa la lógica subyacente al pensamiento de Eliot, para quien la tradición es un espacio de relaciones¹¹⁷. Y dado ese carácter entreverado, en la tradición, al igual que en cualquier biotopo, la llegada de una nueva individuación tiene consecuencias para el resto de los moradores del medio. Como en el análisis de los enunciados foucaultianos, Eliot sugiere que por el mero hecho de aparecer en el medio una voz altera toda la combinatoria del paisaje tradicional.

¹¹⁴ Nos remitimos para fundar esas aseveraciones al estudio de J.L. Palomares, preliminar a la edición de *El bosque sagrado*. J. L. Palomares. “Estudio preliminar a *El bosque sagrado* de T. S. Eliot”. In T. S. Eliot. *El bosque sagrado*. Madrid: Langre, 2004, p. 11-108.

¹¹⁵ Reproducimos aquí las palabras del propio Eliot: “Con éstas, o con una, pongamos, idea hexagonal u octogonal, cada cual se pone a su tarea y de modo laborioso e inconsciente empieza a construir celdas; sin rebelarse contra la cuadrada o la circular, sino de vez en cuando entrando en conflicto con alguna que otra abeja portadora de ideas rectangulares o circulares”. Citado en J. L. Palomares. “Estudio preliminar a *El bosque sagrado* de T. S. Eliot”. In *ídem*, p. 40.

¹¹⁶ Véase “Lugar seguro”, poema de *La noche a la deriva*. La metáfora inicial de ese poema puede leerse, a la luz de la reflexión eliotiana, como un comentario de la tradición y del encaje individual en ella. Olga Orozco. “Lugar seguro”. *La noche a la deriva*. In *Poesía completa*, *Op. cit.*, p. 275-276.

¹¹⁷ Dicha tópica tradicional ha sido igualmente explotada por los defensores de la episteme capitalista, singularmente por Bernard Mandeville, quien en *La fábula de las abejas* recurre a esa alegoría inmemorial para pensar la sociedad humana como una colmena en la que participan libre e interesadamente los individuos, dando así coartada al egoísmo empresarial. Si el impulso individualista —empreendedor, en la jerga contemporánea— de las abejas se hubiera detenido en beneficio de motivos altruistas, piensa Mandeville, toda la máquina capitalista —que el autor considera benéfica para el conjunto de la especie— se hubiera parado. Esta no es desde luego la perspectiva que se descuelga de los comentarios teóricos de Eliot. Como tampoco parece hacerlo la imagen una vez retomada por la voz de Olga Orozco, la cual contra-dice más bien la tradición personificada por Mandeville. Bernard Mandeville. *La fábula de las abejas: los vicios privados hacen la prosperidad pública*. México: FCE, 1982.

Que la tradición sea un sistema sobresaturado de conexiones exige por otro lado del escritor una conciencia aguda de las mismas. Así queda expresado en “La tradición y el talento individual¹¹⁸”, su ensayo más célebre, en donde el autor argumenta en favor de una *visión intuitiva* para rescatar el pasado. Similar a la memoria benjaminiana, a la re-cordación rilkeana, la visión subjetiva de Eliot se opone al criterio de la ciencia positivista y repudia abstracciones y generalidades para, en su lugar, defender el reconocimiento de un *continuum* afectivo que unifica todos los nudos de la tradición. En el mencionado texto, dado a conocer por vez primera en *The egoist* en 1919, y luego recogido en *El bosque sagrado*, Eliot arguye que lo que hace la autenticidad de una obra no es la diferencia con el pasado, sino el hecho de que ese pasado, redimido, resuene en ella como estando vivo, como siendo “inmortal”:

Acaso uno de los hechos que sacaría a la luz este proceso [de autoanálisis crítico] es nuestra tendencia a insistir, cuando elogiamos a un poeta, en aquellos aspectos de su poesía que menos le asemejan a los demás. En esos aspectos o pasajes de su obra pretendemos encontrar lo individual, lo que constituye la verdadera esencia del hombre. [Pero en cuanto nos enfrentemos a un poeta sin ese prejuicio nos damos cuenta de que, no solo los mejores, sino los pasajes más individuales de su obra, suelen ser aquellos en que los poetas muertos, sus antecesores, *manifiestan su inmortalidad con más vigor*¹¹⁹.

Ahora bien, a ojos de Eliot no basta con imitar burdamente el pasado. De lo que se trata es de su renovación. Para ello, un escritor debe tener lo que Eliot denomina “sentido histórico”, esto es, la facultad de “percibir” simultáneamente todo el pasado, tanto como de comprender cuál es el posicionamiento propio en la selva de la tradición. Ambos gestos, concomitantes, reposan en una aprehensión afectiva del medio:

Sin embargo, si la única forma de tradición, de transmitir algo de unos a otros, consistiera en perpetuar el modo de hacer de la generación precedente en una ciega o tímida adhesión a sus éxitos, esa “tradición” debería desaconsejarse de modo tajante. [La tradición] reviste una significación mucho más amplia. No puede heredarse: si se desea, exige gran esfuerzo. Exige ante todo sentido histórico, algo que podemos considerar casi indispensable para cualquiera que desee seguir siendo poeta después de los veinticinco años; y el sentido histórico implica que se percibe el pasado, no solo como algo pasado, sino como presente; y el sentido histórico obliga a un hombre a escribir no solo integrando a su propia generación en los propios huesos, sino con el sentimiento de que toda la literatura de Europa, desde Homero y dentro de ella, el conjunto de la literatura de su propio país, posee una existencia simultánea y constituye un orden simultáneo. Este sentido histórico —que es un sentido de lo intemporal y de lo temporal, así como de lo temporal unido a lo

¹¹⁸ T.S. Eliot. “La tradición y el talento individual”. In *El bosque sagrado*. *Op. cit.*, p. 217-240.

¹¹⁹ *Ídem*, p. 219. El subrayado es nuestro.

intemporal— es lo que hace tradicional a un escritor. Y es a la vez lo que hace a un escritor más agudamente consciente del lugar que ocupa en el tiempo y en su contemporaneidad¹²⁰.

El “sentido histórico” eliotiano es un *sentimiento* total de la historicidad, la sida y la no devenida, la inmediatamente presente y la desgraciada y ausente. Por esa razón, dice Eliot, un escritor ha de tener “sentido de lo intemporal y de lo temporal, así como de lo temporal unido a lo intemporal”, dando a entender con ello que en la emoción de la tradición —en la tradición emotiva— lo actual y lo virtual no pueden descomponerse. Dicho esto, para captar el sentido interno de la tradicional selva histórica, la cual como bien apunta Eliot “posee una existencia simultánea”, una voz debe operar *desde* ella y *en* ella. Internarse en la virtualidad del medio requiere por ello para Eliot que la voz se virtualice o se aniquile ella también: “el progreso de un artista es un constante autosacrificio, una continua extinción de la personalidad¹²¹”. Como ya viéramos en otras escalas teóricas, quienquiera aspirase a penetrar en el continente afectivo que es la tradición, habría de des-individuarse y devenir afecto puro, pues solamente afecto es ese lugar: continuidad informe en donde los individuos per-sisten bajo el modo de la potencia. Tal que aquellas almas que Dante cruzara en su infierno.

La extinción de la personalidad eliotiana es el requisito indispensable que el infierno de la tradición pacta con los vivos al internar en él. Una vez cumplido ese requisito, des-atada la voz de su sujeción corporal, ésta puede ceder su espacio —el hálito desocupado— a los moradores del medio. Eliot vincula por cierto la re-anudación de las almas vacantes del pasado en una voz con la necesaria *mise à mort* de la metafísica psicológica, esa misma metafísica que supone tras la voz del poema a un sujeto o a un autor conscientes *a priori* de su obra:

El punto de vista que estoy tratando de atacar se relaciona tal vez con la teoría metafísica de la unidad sustancial del alma: porque lo que quiero decir es que el poeta no tiene una “personalidad” que expresar, sino *un medio concreto*, que solo es *un medio* y no es una personalidad, en que las impresiones y las experiencias se combinan de modos particulares e insólitos¹²².

De acuerdo con Eliot, la operación poética no presenta ningún individuo concreto, sino la medialidad, esto es, el espacio dispuesto donde “las impresiones y las experiencias se combinan”. Nótese que Eliot lo repite en dos ocasiones: una voz poética expresa la existencia de un *medio*; y aún más, de uno *materialmente concreto* en palabras. Que haya medio y que en ese medio “las

¹²⁰ *Ídem*, p. 219-221.

¹²¹ *Ídem*, p. 227.

¹²² *Ídem*, p. 233. El subrayado es nuestro.

impresiones y las experiencias” de la especie humana, lógicamente separadas, aparezcan combinadas en una continuidad sensible, tal cosa es según Eliot la materia discursiva del poema. Ni las efusiones líricas de una psicología, ni la ausencia de toda subjetividad; sino que mundo, lenguaje y tradición son y deben ser por ello ecológicamente reanudados y sujetos en un cuerpo, en una voz.

En páginas que preceden a ese comentario, Eliot hubo denotado el medio del que hace mención con el nombre de “poesía¹²³”, pero bien pudiera ser llamado tradición o pensamiento, como se quiera. Aquello que es decisivo en él no es tanto su apelación, como el hecho de que ese medio se presenta ante la voz individual desordenado: *nel mezzo del cammin...* La obra, si de veras quiere ser ecológica, ha de dar sentido a ese presente —en su doble acepción de don y de tiempo aparecido aquí y ahora— ordenando las piezas. Pero en el medio, como ha de suponerse, unas piezas no pertenecen al pasado y otras al futuro, sino que todas están juntas y a la manera en que lo sentían los versos de “El entierro de los muertos”, es decir, *mezclando recuerdo y deseo* en el ahora vocálico, confundidas cronotópicamente en el ahora del juicio final.

Aquello que una obra *finalmente en-juicia* es precisamente la coordinación de los componentes de la medialidad en el instante de la *primaverál* apertura ontológica, en el ahora de la voz donde ser y lenguaje florecen. Los componentes del pasado —recuerdo—, tanto como los del porvenir —deseo. Y cuando a pesar de la *crueldad* que produce ese florecimiento algo así se logra, cuando a pesar del desgarró afectivo todos los *membra disjecta* de la historicidad se sueldan en el individuo, aparece el presente como un espacio fundamentado que puede ser habitado, apropiado: el paraíso ofrecido por la obra, el tiempo de la redención. Una voz poética puede llamar presente a ese tiempo particular en el que la medialidad ha devenido una morada. Simplemente porque la tradición ha sido iluminada y la selva desenredada.

Presente no es pues para Eliot otra cosa que la presentación de la medialidad, su venir a ser visible en un sistema de conexiones que la obra ecológica realiza. Presente es la conciencia del tiempo pleno que se cumple en el *aion* vocálico. En efecto, lo que diferencia a ese tiempo presente del tiempo ya sido, lo que le hace ser precisamente presente, tiene que ver para Eliot con una adquisición de conciencia: “la diferencia entre el presente y el pasado es que el presente consciente es consciente del pasado de tal modo y en tal medida que la conciencia del pasado no puede mostrar de sí mismo¹²⁴”. En este sentido, una obra no pertenece al pasado por ser cronológicamente anterior, sino por no tener conciencia de sí, por no haber sido actualizada. Qué revolución epistemológica propone aquí el “tradicionalista” Eliot, para quien la salvación de la tradición no

¹²³ “La crítica de buena ley y la apreciación sensible no se dirigen al poeta, sino a la poesía”. *Ídem*, p. 229.

¹²⁴ *Ídem*, p. 225.

parece ser lo uno actualizado, sino el resto condenado y pendiente de actualizar. A contracorriente de la tradición sacrificial e historicista, el “tradicionalista” Eliot imagina una tradición viviente no gracias al traspaso repetitivo de lo que ha sido —las obras—, sino a la modulación conflictiva de lo que no fue —las sobras, las “borras”¹²⁵”. Cuando sobras y borras *son conscientes de sí mismas*, la tradición conoce una obra nueva y con ella expande su crecimiento. En la voz individual recae la responsabilidad ecológica de enriquecer el medio.

El crítico Eliot intuye que el medio se desarrolla no por repetición de una actualidad en sí misma ya sida y por ello carente de novedad, sino por la diferencia no aclarada de una virtualidad aún por amortizar. Esta alternativa, empero, no está presente como tal en la tradición y disponible para quien quiera utilizarla, sino que ha de ser recuperada mediante una peligrosa —por anonadante— regresión afectiva. Lo revertido por ese gesto vocálico permitiría remodelar la tradición, en tanto que se diferencia de aquello anterior ya sido y lógicamente manifestado por la tradición.

Entendamos bien lo que dice Eliot: en la tradición, en el medio, todo está ya, pero lo está de un modo potencial, siendo la actualización de esa potencia en un individuo presente lo único que introduce diferencia en su seno. Así pues, el presente, el ahora, no son en la reflexión de Eliot sino los instantes temporales de la redención del pasado, o de la redención de la tradición como morada del pasado. Presente y ahora son lo que son porque efectivamente redimen a los condenados que sufren el olvido del medio, a todos aquellos que moran en él bajo la (in)apariencia de la virtualidad, del castigo, de la insignificancia.

Dicho esto, con qué adecuación actúa la voz de Olga Orozco cuando escucha precisamente esta vocación ecológica del condenado Eliot y, en lugar de apartar su camino, frena en seco y la redime. Dado que ella sabe afectivamente lo que Eliot dice en las fosas de la tradición lógica, contra esa tradición, Olga Orozco decide restituir la verdad de la emoción. Del mismo modo en que lo hiciera Dante, aproximándose al fuego del recuerdo sin miedo a combustionar en él. Piadosa y encarecidamente se acerca la voz de Olga Orozco hasta la ruina desecha y entumecida de Eliot, en el momento en que aquella la reclama. Y para resarcirla le cede una plaza en sus “notas”¹²⁶.

Por cierto que en virtud de su traducción de la palabra silenciada de Eliot podemos decir nosotros que una diferencia temporal existe entre ambos. Porque lo que separa a una —el pasado de Eliot— de otra —el presente de Orozco—, se sustenta en el hecho de que la voz de Olga Orozco actualiza, como se constatará, posibilidades inscritas en la obra de aquel que fueron no

¹²⁵ Es este un sustantivo especialmente aficionado por la voz de Olga Orozco. La palabra “borras” conoce múltiples acepciones, pero en todas ellas trasluce una idea de excrecencia inútil.

¹²⁶ La misma necesidad de procurar redención empuja a Dante a parar la marcha para entretenerse con quien se lo reclame (o no). Valga de muestra el Canto XXVII del Infierno. Allí, cuando un condenado le da el alto —“no te enfade quedarte a hablar conmigo, / pues a mí, aun ardiendo no me pesa”—, Dante salta sobre la ocasión: “Y yo, teniendo la respuesta ya pronta, sin tardanza comencé a decir”. Infierno, XXVII, 16-35.

obstante castigadas en la tradición. Es esa actualización, tal y como imaginaba el teórico Eliot, lo que diferencia temporalmente a una voz de la otra, ya que en la voz de Olga Orozco se hacen conscientes perspectivas potenciales no traducidas por la voz de su antepasado. Y al tiempo, esa actualidad de una perspectiva potencial crea diferencia en el medio, pues en ese espacio común la voz de Eliot y la voz de Olga Orozco ya no hacen *presente* la misma cosa. Respecto de su antecedente genético, la voz de Olga Orozco es aquella que dice en la tradición las posibilidades ecológicas ocultadas por el nombre-Eliot.

Así que tratemos de explicitar nosotros en qué radica esta diferencia que hace la especificidad vocálica de Olga Orozco en relación al resto del medio al ser actualizada. La primera contra-versión de la tradición eliotiana se ubica en el título heptasilábico, el cual se propone como una traslación hacia tierras (sud)americanas del eurocentrismo tradicionalmente declarado por la voz del poeta anglosajón¹²⁷. La construcción distributiva asemeja en efecto la primavera del hemisferio norte — abril— a la del hemisferio sur —octubre—, una coincidencia que se ve refrendada por lo demás en una igualdad fonética, la de la consonancia final en /-br/. El primer verso del poema todavía insiste en ello, reenviando la equivalencia fonética del título hacia la palabra que en el cuarteto eliotiano vehiculaba la metáfora poética, a saber, “cruel”:

¿Que el más cruel de los meses es abril, es decir nuestro octubre?

“En abril o en octubre” (v. 1)

La estructura versal traduce aquí formalmente la desestabilización emotiva de la voz, escandalizada por lo que tradicionalmente sentencian los cuartetos eliotianos. Repartido en un endecasílabo y un heptasílabo, el periodo anula los resabios eufónicos en un ritmo marcadamente prosaico que incrementa su “cruel” aspereza. En su apéndice final, que es como una coda necesaria para la comprensión de lo anterior, el periodo formaliza la posición desterritorializada de la voz orozquiana, la cual está obligada a reapropiarse el dictado heredado en un traslado reterritorializante. Entre el balbuceo inicial, el choque entrecortado de los fonemas y la repetición cacofónica, ese verso pone en juego el resbaladizo proceso de sujeción de la tradición que se cierra en la voz. La expresión “es decir” añade una nota de desafío al asunto: como si las palabras de Eliot fuesen ininteligibles para una voz afinada en el Sur, “es decir” subraya una re-colocación imprescindible para que exista comunicación, encuentro. Sin ella, el diálogo no podría tan siquiera

¹²⁷ En “La tradición y el talento individual” Eliot incurre por dos veces en el mismo desliz metonímico, a saber, identificar la tradición con Europa, con el orden europeo: “A quienes aprueben esta idea de orden, de la forma de la literatura europea, de la literatura inglesa [...]”. T.S. Eliot. “La tradición y el talento individual”. In *El bosque sagrado*. *Op. cit.*, p. 219-221.

comenzar. Así pues, la ruina-Eliot debe ser adaptada antes de ser encajada en un nuevo edificio discursivo.

Llama poderosamente la atención, por otro lado, que ese intercambio se haga en nombre de una comunidad, no de un individuo. La voz de Olga Orozco, en efecto, modifica la injusta tradición lógica de tal modo que esta pueda ser al fin recibida y habitada por un grupo que desde siempre ya ha sido ajeno a ella: a ese grupo, el que reside corporalmente en el Sur, se refiere el posesivo “nuestro”, forma que participa de la misma constelación contrastiva creada por la fonética: cruel, abril, nuestro, octubre. La primera de las reparaciones que la voz de Olga Orozco incluye entre sus notas y concede al condenado Eliot es pues una palabra contra-hegemónica.

La segunda reparación le viene ofrecida a la víctima por la construcción temporal del poema, en donde van a reanudarse todas las perspectivas tradicionales frecuentadas por la voz de Eliot. ¿Qué significa esto? Que al atar esos nudos entretenidos por la voz de Eliot y relacionarlos entre sí, la voz de Olga Orozco presenta un testimonio irrefutable de la ecología practicada por aquel y, consiguientemente, contra-dice su significación tradicional de poeta anti-primaveral. Este valor tradicional de la voz de Eliot —el renegar de las novedades— es algo que por cierto el inicio del poema pone en suspenso y como anticipando su inmediata corrección:

¿Sólo porque da brillo a la esperanza y sopla sobre las cenicientas ascuas?
Quizás porque supones que todas las primaveras son perversas,
que humillan agonías y tratan de abatir de un golpe avieso,
de un verdor que despliega su abanico de plumas en un joven alarde,
desdeñoso, insolente,
la rama que no ha muerto,
esa que resistió debajo de la escarcha los castigos del viento,
los menudos puñales de la lluvia y la embestida de la fiera.

“En abril o en octubre” (v. 2-9)

Véase que ante el significado tradicional de la voz eliotiana la voz de Olga Orozco prefiere emplear el adverbio “quizás” (v. 3), el cual hace obligado el uso del modo verbal subjuntivo. A partir de ahí, la voz de Olga Orozco despliega toda la tradición lógica eliotiana con el *carácter dubitativo* de una suposición (v. 3). Es importante notar que son hasta siete los versos que dependen de ese núcleo verbal fundamentado en la *posibilidad*; y que todos ellos corresponden a la exposición, por parte de la voz poética, del significado tradicional del nombre-Eliot. Tal significación, como sabemos nosotros, inscritos al igual que esta voz en la tradición histórica, “su-pone” que el nombre-Eliot concebía la transformación primaveral del medio como una “perversión” (v. 3), dado que en ese proceso las nuevas individuaciones o voces —los “jóvenes alardes”— se incorporarían

“humillando agonías”, esto es, suplantando con “desdén” e “insolencia” a las viejas figuras de la tradición (v. 4-6). En resumen, según esta interpretación tradicional del nombre-Eliot una voz novedosamente entrada en el medio aspiraría a reemplazar a sus antepasados. Harold Bloom es sin duda uno de los más conocidos portavoces de esta lectura lógico-sacrificial de la tradición que traiciona sin traducirla verdaderamente la voz de Eliot. Desarrollando los “supuestos” postulados eliotianos, opina Bloom que los “escritores fuertes” sueñan invariablemente con el crimen de matar a sus padres literarios¹²⁸.

Pero esta no es más que una posibilidad su-puesta —y por seguro la más abyecta de todas ellas. Si bien es la posibilidad que se ha im-puesto en la tradición histórica, en nuestra episteme, esta no es la única posibilidad voceada por Eliot. La voz de Olga Orozco, que vive ahora infernalmente castigada en vecindad de aquel, sabe que hay otra voz para el nombre-Eliot, una sepultada. Es esa voz la que va a desenterrar su reanudación poética. ¿Cómo? Haciendo prueba, en cada uno de sus nudos, del cuidado ecológico con el que la voz de Eliot se acercaba a los restos del medio; no para suplantarlos o victimizarlos, sino para revitalizarlos, para redimirlos. Así, por ejemplo, con ánimo de dar fe y no tergiversar nada, convoca la voz de Olga Orozco en su tejido poético a la voz de Dante y la re-anuda con el siguiente nudo: “esperanza” (v. 2). Esa palabra, que aparecía en el frontispicio del infierno dantesco, es la misma palabra, el mismo frontispicio, que la voz de Eliot inserta en su infierno baldío:

Because I do not hope to turn again
Because I do not hope
Because I do not hope to turn¹²⁹.

La ausencia de esperanza, negada en el infierno dantesco por la duración eterna y retornante del ominoso suplicio, figura en uno de los poemas más famosos de Eliot la condición arrancada del ser de la modernidad, alejado de su fundamento sagrado por el movimiento histórico. El espacio en el que la voz de Eliot repara esa deriva se llama "Ash Wednesday", poema cuya traducción española hubo de ser “Miércoles de ceniza”. Como se puede apreciar, la voz de Eliot repite allí

¹²⁸ El lector no debería aquí perder de vista que por lo general los comentarios poéticos de Olga Orozco ponen junto a las obras reparadas también las distintas exégesis teóricas.

¹²⁹ El terceto no pertenece realmente a *La Tierra baldía*, sino a *Miércoles de ceniza*, extenso poema-obra en seis segmentos que fuera publicado en 1930 y del que estos son los versos iniciales. Valverde sugiere la siguiente traducción: “Porque no tengo esperanza de volver otra vez/ Porque no tengo esperanza/ Porque no tengo esperanza de [volver]”. T. S. Eliot. *Miércoles de ceniza*. In *Poesías reunidas*. *Op. cit.*, p. 109-116. La misma cita de Eliot ya fue recogida por la voz de Olga Orozco en “Crónica entre dos ríos”, extenso poema de *Mutaciones de la realidad* dedicada al hermano Francesco Stella. En esa ocasión, la referencia de Eliot aparece no obstante al descubierto, introducida por un discurso indirecto y sin traducir.

hasta por tres veces su falta de esperanza en el regreso al lugar paradisiaco del fundamento, siendo justamente su desazonada percepción lo que le empuja a vocalizar: “because i do not hope...”. Dado que no atisba esperanza alguna, la voz de Eliot anhela esperanzarse, y para ello retorna la vista hacia lo irretornable, en pos de aquello que solamente la voz puede retornar: la muerte. A ese intertexto eliotiano apuntan precisamente las “cenicientas ascuas” de nuestro poema (v. 2), pero no de una manera unidireccional, sino en tanto que un nudo más de un hipotexto que está repleto de ellos: el tejido de la tradición que la voz de Olga Orozco vuelve a hilar.

Más allá de la vinculación semántica que distingue a las cenizas y al infierno, las “cenicientas ascuas” orozquianas establecen una continuidad estructural con la “esperanza” grabada en el infierno dantesco, continuidad significada formalmente por el poema cuando aloja ambos enunciados en el mismo verso. Esta continuidad significa lo siguiente: que para la voz de Olga Orozco existe una comunidad —temporal, sensitiva— entre la esperanza de un lado; el infierno y la ceniza del otro. ¿Qué nudo puede existir entre la esperanza y las cenicientas ascuas infernales? La palabra “primavera” hace inteligible ese ligamento: efectivamente el gesto vocálico individuante —primaverál— “da brillo” (v. 2) a la esperanza porque la desplaza hasta la luz, la realiza en una forma visible. Mas no es esta una esperanza cualquiera, sino la de los malventurados; aquella que no pudo ser y que espera por lo tanto su cumplimiento. Ellos serán los primeros en ser redimidos, pues solo en los condenados cabe esperanza; en ellos el ser no ha sido todavía. La voz presente del individuo redime primaveralmente la esperanza de los sacrificados del pasado.

b) La ceniza esperanzada

Serán ceniza, mas tendrá sentido.
Francisco de Quevedo. “Amor más allá de la muerte”.

Curiosamente, las voces de Dante y de Eliot han sido para la tradición lógica desde siempre ya voces desesperanzadas. No así para la voz de Olga Orozco, quien ha de sentir en el cuerpo material de ese vocablo —esperanza— la voz trémula de los muertos Dante y Eliot, lo más vivo de ellos. El infierno-Dante y la ceniza-Eliot están atados para sobrevivir a la esperanza.

Pero, ¿de dónde, esta esperanza? En la palabra esperanza, pues que así la rescata, la voz de Olga Orozco sitúa la re-vocación afectiva de la memoria de Dante y Eliot, así como la re-vocación afectiva de todo el entramado “cruel” de la tradición sacrificial. Porque esperanzado y redentor era ese gesto —el de Dante, el de Eliot— que regresaba al infierno, a la ceniza, no para castigar por segunda vez a los condenados —una real, otra hermenéutica—, sino para re-cordarlos al presente con el deseo de su arreglo. La voz de Eliot y la de Dante están reanudadas entre sí, según escucha

la voz de Olga Orozco en su descenso, precisamente por eso: porque viven la historia y la tradición como una condena que deben re-vocar, a saber, la particular condena de la especie humana. En verdad, el infierno de Dante, el miércoles de ceniza eliotiano, presienten y figuran que esta nuestra especie está siempre ya condenada vocacionalmente a sufrir la pasión de la historia, del tiempo y de la tradición. Y lo que Dante imagina, tanto como Eliot, es un remedio para eso: una cura que se encarga de cuidar ecológicamente —cartografía mediante— el baldío, porque para el animal hablante no hay otro destino que ese: vivir y padecer su *infernal y vana* naturaleza histórica.

Para facilitar el entendimiento de esta opinión, que pudiera antojarse un tanto apresurada, permítasenos bifurcar hacia una de las voces que con más acuidad ha cercado los límites, y aun los escondites históricos, de la noción de esperanza. Entre 1938 y 1947, el filósofo alemán Ernst Bloch escribía en su exilio estadounidense una magna obra que parte de la consideración de la utopía como función esencial del ser humano, algo que el autor pretendía argumentar computando con detalle sus diferentes manifestaciones históricas. El resultado de tan faústica ambición es una monografía inigualable compuesta de tres volúmenes y llamada *El principio esperanza*.

¿Qué recorta la palabra “esperanza” en ese lugar? La dimensión de lo que todavía-no-ha-llegado a ser, de lo que todavía-no es-consciente y espera por ello esperanzado su cumplimiento. Para Bloch, la realidad es un proceso en el que se traspasan históricamente esas posibilidades excedentarias. La esperanza coincide con el excedente ontogenético, por eso es, según entiende, incoativa:

la esperanza, situada sobre el miedo, no es pasiva como éste, ni, menos aún, está encerrada en un anonadamiento. [La esperanza] sale de sí, da amplitud a los hombres en lugar de angostarlos, nunca puede saber bastante de que les da intención hacia el interior y de lo que puede aliarse con ellos hacia el exterior¹³⁰.

Bloch define la faceta todavía-no-consciente de la temporalidad, tomando distancias con el psicoanálisis de Freud y de Jung que conoce de primera mano, como “algo nuevo en gestación y que no ha sido consciente hasta ahora” y diferente por lo tanto de “[algo] olvidado, recordable por haber ya sido, hundido en la subconsciencia como reprimido o arcaico¹³¹”. Se queja el autor a renglón seguido de que esa tendencia humana a “salir de sí” no haya sido investigada y achaca esa falta de interés a un paradigma de pensamiento predominantemente estático. El escaso interés que suscita la esperanza radicaría en la victoria de una “mentalidad idealista-contemplativa” que “presupone pasivamente como objeto de la contemplación un mundo llegado a ser, concluso,

¹³⁰ Ernst Bloch. *El principio esperanza*, Vol. I. Madrid: Trotta, 2004, p. 25.

¹³¹ *Ídem*, p. 35.

incluido en él un supramundo imaginado, en el que solo se refleja efectivamente lo dado¹³²”. La consecuencia de esta presuposición es que el ser humano desarrolla un “saber tan solo de lo observado” o un saber del “pasado” que conduce a que “lo que todavía no ha llegado a ser” solamente pueda ser pensado bajo contenidos formales de “lo que ha llegado a ser”. En consecuencia, objeta Bloch, a causa del idealismo en el que históricamente incurre el ser humano “el futuro auténtico de la especie en proceso abierto queda cerrado” ya que “este mundo es, incluso allí donde es aprehendido históricamente, un mundo de la repetición o del siempre-lo-mismo¹³³”.

La obra de Bloch, nos parece a nosotros, no puede ser leída correctamente sin tener en cuenta sus reiteradas precauciones respecto del psicoanálisis, al que reprocha el haber supeditado la potencia inconsciente al tiempo pasado. Así, en cierta ocasión, Bloch opina que “lo único que se ha delineado e investigado esencialmente hoy [es decir, en el presente desde el que escribe el autor] ha sido el ‘crepúsculo hacia atrás’”. Y añade:

Se creyó haber hecho un descubrimiento: todo lo presente está cargado de memoria, de un pasado situado en el sótano de lo ya-no consciente. No se descubrió, en cambio, que en el presente, incluso en lo recordado, hay un impulso y una ruptura, una incubación y una anticipación de lo que todavía no ha llegado a ser. [Se trata de] los fenómenos en los que alienta algo que todavía no ha llegado a ser y que quiere actualizarse¹³⁴.

Como uno de los rasgos de la teorización de Bloch sobresale su voluntario alejamiento del “sótano de lo ya-no consciente”, es decir, aquel cubículo en el que la ciencia psicoanalítica había depositado un pasado ya jugado y enquistado: el trauma infantil, la escena edípica primigenia...etc. En contraposición a ese pasado arquetipal que el psicoanalista inmovilizaba, lo todavía-no-consciente blochiano, dinámico, se equipara al ritmo del avance ontogenético o, con palabras del propio Bloch, al “misterio real que es todavía la misma sustancia del mundo¹³⁵”. La esperanza inconsciente pertenece por ello, como el sueño o la fantasía, “a lo todavía-no-llegado-a-ser, todavía-no-producido, todavía-no-manifestado en el mundo”. En ese sentido, más que con un ente concreto, la esperanza coincide con el movimiento enardecido del medio, con su desfase afectivo. Y es que, intuye Bloch,

El mundo está, mas bien, en una disposición hacia algo, en una tendencia hacia algo, en una latencia de algo, y este algo que se persigue se llama la plenitud del que lo persigue: un mundo que nos sea más adecuado, sin sufrimientos indignos, sin temor, sin alienación de

¹³² *Ídem*, p. 31.

¹³³ *Ídem*, p. 29.

¹³⁴ *Ídem*, p. 35-36.

¹³⁵ *Ídem*, p. 36.

sí, sin la nada. Esta tendencia se halla fluyendo, como lo que tiene precisamente el *novum* ante sí¹³⁶.

El lugar de la esperanza humana se sitúa en lo todavía-no-consciente del medio, aquella potencia que aún no conoce una forma; el individuo humano, conectado en sus pasiones a ella, debe dársela operando lingüísticamente. Bloch llama “disposición” a esa tendencia con la que el medio afectivo camina hacia su propia superación esperanzada en un *novum* formal. Esto último es justamente aquello que el medio produce cuando, sobrepasándose en ampliaciones resolutivas, modifica las estasis previas. De modo que, en definitiva, lo que el medio crea cuando se mueve es un individuo nuevo, pues el medio fluye afectivamente y tiende hacia la diferencia, hacia el desgarró¹³⁷.

La esperanza de la especie se dilata en aquella potencia que no ha sido iluminada y que espera por ello iluminación, “porque solo en el descubrimiento de lo todavía-no-consciente adquiere su rango la espera¹³⁸”. Quizás porque la esperanza depende de aquello que todavía no ha sido clarificado, sino que hay que buscarla en un espacio que nunca se conoció, Bloch hace reposar la traducción de la esperanza en una experiencia de ausentamiento similar al olvido, pero tendida hacia delante: “los márgenes de la conciencia, esto es, aquello no incorporado por ella, se encuentran allí donde lo consciente *se apaga*, en el olvido y en lo olvidado, allí donde lo vivido se hunde en los márgenes, bajo el dintel. Y se encuentran, de otro modo, en la vertiente opuesta al olvido, allí donde *alborea* algo hasta ahora no consciente¹³⁹”.

Previene Bloch que, a diferencia del ya-no consciente psicoanalítico, “lo *todavía-no-consciente* no está subordinado en absoluto a una conciencia manifiesta, sino solo a una conciencia futura, que todavía tiene que llegar¹⁴⁰”. Cuándo acontecerá la venida de lo todavía-no-consciente, es algo que

¹³⁶ *Ídem*, p. 42.

¹³⁷ *Ídem*, p. 104. El subrayado es nuestro.

¹³⁸ *Ídem*, p. 147.

¹³⁹ *Ídem*, p. 148-149. El subrayado es del autor.

¹⁴⁰ Después de lo que llevamos dicho hasta aquí, el lector podría replicar que estamos incurriendo en una contradicción al equiparar en este estudio, para comprensión de la obra orozquiana, el pensamiento prospectivo o utópico de Bloch y la arqueología regresiva de un Foucault o de un Agamben. ¿Y no ha dejado claro acaso Bloch que lo suyo no tiene nada que ver con Freud y que su esperanza es una intencionalidad hacia delante y por lo tanto un afecto ajeno a la regresión?, ¿no dice Bloch que la esperanza no ha de buscarse en el pasado? Nos parece a nosotros, sin embargo, que el razonamiento blochiano ha de mesurarse siempre en relación a la crítica de Freud y de Jung que le urgía al filósofo. Bloch denosta en la obra de aquellos la aprehensión arquetípica de lo inconsciente, por eso su lenguaje refuta nociones como “olvido” o “pasado”. Con todo, su obra no deja por ello de situar la esperanza en alguna parte y ese lugar es precisamente el de la medialidad olvidada e inconsciente. Para nosotros —y no creemos en esto desmerecer el pensamiento de Bloch— la esperanza, si bien es aquello que nunca ha sido, sí se encuentra en el olvido, sí permanece en el pasado, por cuanto que olvido y pasado —medialidad— son lo que preceden al individuo y que éste solo puede verbalizar la esperanza a partir de la tradición que transforma. Así pues, cuando hacemos mención de la arqueología de Olga Orozco y de su re-cordación de las “cenizas” del pasado, no nos referimos a ese pasado como perfecto, sino como pasado esperanzado. El pasado sobre el que imaginamos la operación de Olga Orozco es, como bien estipulaba Agamben, un futuro anterior: condicionalidad no sida del pasado todavía-no-consciente que la actualidad enunciativa debe expurgar. *Ídem*, p. 150.

Bloch se ocupa de precisar con la jerga marxista que a menudo aficióna: “para que este *novum* pueda salir de la mera incubación y hacerse repentinamente lúcido tienen, pues, que estar prestas las condiciones, no solo subjetivas, sino también objetivas, para la expresión de un *novum*¹⁴¹”. Al hablar de condiciones objetivas, Bloch hace referencia al proceso de maduración histórica que posibilita la expresión de los potenciales: en efecto, si todos los potenciales están, como tal, dados en el medio, no todos son compatibles con un determinado devenir o episteme; para que se desarrolle formalmente tal o cual potencial es preciso que exista un espacio para su emergencia.

Pensemos, según esto, en la obra de Dante que re-posiciona la voz de Olga Orozco: ¿se daban, en el devenir epocal que fue el suyo, metafísico, las condiciones objetivas —los presupuestos mentales— para que un pensamiento de lo virtual o de lo inconsciente, esencialmente subjetivo, pudiese ser desplegado a partir de ella? Y si la respuesta es negativa, ¿significa eso que tal potencia está ausente de la *Commedia*? La voz de Olga Orozco está convencida de la presencia de esos potenciales en la obra de Dante, tanto como en la de Eliot, por eso se obceca, vocálicamente, en su manifestación. La esperanza de las “cenicientas ascuas” que la voz de Olga Orozco rescata se sitúa, como sospechaba Bloch, en un “entrever hacia adelante”, en una “disposición hacia lo nuevo” y en una “producción de lo nuevo”: tal intención, por cierto, estaba presente, aunque de manera informe, en los individuos del pasado Dante y Eliot. Y como se han actualizado las “condiciones objetivas” para ello —Nietzsche, Freud y los otros han pasado por ahí—, la voz de Olga Orozco se atarea en su presentación. Pues, si bien lo todavía-no-consciente es únicamente el preconsciente de lo venidero y el lugar psíquico del nacimiento de lo nuevo, ese todavía-no ha de surgir obligadamente de las formas desaparecidas. Y como de formas está poblada la tradición, hacia el examen de la tradición tiene que dirigir el individuo la mirada si de veras quiere arrancarle al medio su esperanza in-formante.

De la decisión humana en lo tocante a sus *modos de habitar* el medio, depende la suerte del padecimiento histórico, tanto como la rehabilitación de la esperanza. Dante y Eliot lo sabían, y como no querían padecer la destrucción a la cual les a-bocaba y destinaba su vocación lingüística, intentaron un saneamiento ecológico de la morada. La *Commedia* y *La tierra baldía* son el resultado de esa operación que intenta mitigar, u-tópicamente, el horror de la historia. El gesto de Dante, el de Eliot, efectivamente re-aviva allí el bosque sagrado de la tradición con savia nueva, cediendo su palabra enamorada a aquellas “rama[s]” que, desde Virgilio hasta Laforgue, soportando todas las inclemencias —el fuego infernal, la “escarcha” y el “viento” (v. 8)— “no han muerto”.

Ahora bien, del mismo modo en que aquí la voz de Olga Orozco no dice sino aquello que los nombres Dante y Eliot *callaron tradicionalmente*, se entenderá que ni Dante ni Eliot dijeron de Virgilio

¹⁴¹ *Ídem*, p. 158.

o de Laforgue otra cosa que *lo que la tradición no había dicho de ellos*, lo que quedaba por decir: su ser esperanzado en cuanto que esperanza de ser es lo que tiene aquello que no ha sido aún¹⁴². Así es como todos, Dante, Eliot y Orozco, agitan las ramas del bosque, “soplando” con lo que no es: afecto, ritmo, aliento de los condenados. La savia nueva del bosque sagrado proviene de la apocatástasis de la negatividad, de toda la muerte que una boca puede presentar.

Justamente, un libro que marcó profundamente la sensibilidad de Eliot hacía del afecto, ritmo y aliento de los condenados —las cosas muertas— el alimento buscado por todos los ritos sagrados para reinstaurar la vida. Nos referimos al estudio comparativo de la mitología y la religión publicado por el antropólogo James G. Frazer bajo el nombre de *La rama dorada*¹⁴³. Ese libro, aparecido por primera vez en 1890, defendía un propósito común detras de las prácticas sagradas de todos los pueblos, consistente en la regeneración primaveral del medio. Según apreciaba Frazer, el hecho sagrado, por encima de sus emanaciones locales, aspiraba a una misma reconversión de lo virtual: que la muerte volviese desde su retiro invisible a la parte visible del medio, embellecido con su retorno.

Aunque no esté entre nuestros cometidos valorar sus tesis antropológicas, sí podemos asegurar que la voz de Olga Orozco las reanuda en su texto al nombre-Eliot, complicando así un aislamiento individual. La “rama que no ha muerto” (v. 7) hace alusión a aquella rama sobre la que el compendio de Frazer imaginaba ver encarnada la reparación del medio, su “dorada” renovación. Por otro lado, el poema articula una serie de elementos en los que vida y muerte entran en conflicto, del mismo modo en que lo hacían en la dinámica sacrificial analizada por Frazer: la distancia que va de la “escarcha” y la “lluvia” —muerte—, a la “primavera” y el “alarde” —vida— es la misma distancia que recorría el gesto sagrado de regeneración. El medio, en la perspectiva de aquellos ejercicios que Frazer consignaba, solamente podía revivir porque existía un gesto que reclamaba a la Naturaleza su restitución. Ese gesto era sagrado, por cuanto trataba de modular ecológicamente la apertura de lo permanente. Lo que la voz de Frazer no dice allí, y por eso la voz de Olga Orozco enmienda su significación, es que la reverberación de la Naturaleza no se repite eternamente bajo un patrón divino, sino que es continua e históricamente metamorfoseada por una mirada individuante. Así repara la voz de Olga Orozco la metafísica del eterno retorno mítico, convirtiéndola en una *permanente variación* histórica producida por la facticidad humana.

¹⁴² Lo contrario de la esperanza es, según Bloch, lo propio de las formas muertas. En efecto, el pensador utopista valora la des-esperación, antónimo de la esperanza, como el afecto de la espera “absolutamente negativo”. La desesperación, puede leerse en *El principio*, “lleva en su estado de ánimo un algo definitivo, y en su objeto no solo algo definitivo, sino, además, definido. Es espera anulada, es decir, espera de algo negativo, acerca de lo cual no cabe duda alguna;”. La des-esperación equivale a la muerte, por cuanto es des-activación, en una forma, de todos los potenciales susceptibles de vida. *Ídem*, p. 145.

¹⁴³ James G. Frazer. *La rama dorada*. México: FCE, 2011.

Desembarazada, no sin nostalgia, de la metafísica sagrada, la poesía de Eliot, atareada en regular el medio tradicional, no puede desvincularse de ese gesto que, si bien era para Frazer característico de la fenomenología sagrada, nosotros tildaremos de profano, pues que sacaba a lo sagrado de su templo —*pro-fanum*. Pese a esta evidente fraternidad entre la ecología sagrada de Frazer y la voz de Eliot, la tradición lógica ha sacrificado y retirado del nombre-Eliot esa parte de su ser tan sustancial como las otras, aquellas lógica e históricamente actualizadas. De modo que la voz de Olga Orozco ha de intermediar con una reparación, y para dar satisfacción al re-clamo del afrentado, lanza su *envoi* o *tornada*. La segunda parte del poema (v. 10-26) es pues una respuesta que retorna y contraviene lo tradicionalmente significado por el muerto. Con lo que le dicta la palabra esperanzada de la voz condenada de Eliot, aquella que no fue, la voz de Olga Orozco ajusticia la tradición como sigue:

Yo, hija de hombre, ya sé desde el principio de mis noches
 que toda carne es hierba, y se doblega y cae como paja,
 pero si no despierta la hierba sofocada y se alza nuevamente como hierba,
 y si el deseo sólo se prolonga en vanas humaredas fantasmales,
 no es culpa de tu abril, sino de nuestro agosto que secó toda gloria,
 carcomió sin piedad las cortezas del mundo
 y sepultó hasta el reino más negro las visiones doradas.

“En abril o en octubre” (v. 10-16)

La primera de esas reacomodaciones incide en un traslado genérico. La voz de Olga Orozco enmienda la tradición del nombre-Eliot apropiándose físicamente la voz de “El entierro de los muertos” que, masculina, hipostasiaba un interlocutor también masculino: “Son of a man...”. Ahora, desde el ahora del poema y de su cuerpo, la voz de Olga Orozco recompone la memoria de aquel para que en adelante dirija su discurso hacia el otro sexo: “Yo, hija de hombre” (v. 10). Es así como a partir de ese preciso momento de la enunciación, la potencia femenina de Eliot, aquella que la tradición lógica jamás hizo presente, al fin *adquire conciencia*. La tradición del nombre-Eliot, redimida su condenada faceta, ahora cabe significar algo más: la otra vertiente de la masculinidad. Nueva diferencia temporal entre la voz de Eliot y la voz de Orozco: la de Orozco hace presente una voz femenina que en el pasado-Eliot estaba virtualmente ausente.

No debe ser imputado a la casualidad que la voz de Olga Orozco re-tena esas precisas palabras eliotianas, pues de alguna manera estaban destinadas, esperanzadamente, a las voces futuras. “Hijo de hombre”, la apelación bíblica sermoneada por la voz de Eliot, aparecía en “El entierro de los muertos” después de la siguiente pregunta: “¿Cuáles son las raíces que se aferran, qué ramas

crecen/ de esta pétrea basura¹⁴⁴”. Después de un excurso de 15 versos, esa interrogación, situada en el verso 19, remite directamente a los cuatro versos que abren dicho poema, los mismos versos que, como no podrá escapársele al lector, la voz de Orozco grabó a la entrada de este texto con la pretensión de indicar el legado tradicional de la voz de Eliot.

Pues bien, si se admite como cierto que la apelación “Hijo de hombre” fundaba en el poema eliotiano al interlocutor de la voz poética, se refrendará asimismo que la voz de Olga Orozco, al re-tomar ese apelativo, se planta en medio del diálogo —ese que la voz de Eliot entabla con sus *potenciales* (interlocutores) a partir de la apelación— e interviene en él, respondiendo a la llamada histórica mandada por la voz eliotiana. ¿Qué es lo que se dirime en ese diálogo, abierto por la voz de Eliot y nunca concluido? La facultad del animal hablante para restaurar ecológicamente la “pétrea basura”. En efecto, de acuerdo con lo que significan tradicionalmente esos versos, la voz de Eliot cuestionaría en el hijo del hombre, tan subjetivo y mortal, su capacidad de discriminación articuladora:

Hijo de hombre,
no lo puedes decir, ni adivinar, pues conoces sólo
un montón de imágenes rotas, en que da el sol
y el árbol muerto no da cobijo, ni el grillo da alivio,
ni la piedra seca da ruido de agua.

¿Por qué entonces regresar al apelativo? En cuanto a la voz de Olga Orozco, relanzando la apelación dialógica creemos que trataría de evidenciar, ahora que se dan las condiciones objetivas, y contra la tradición impuesta del nombre-Eliot, que la facultad ecológica es la vocación de la prole humana y que por cierto así lo fue también, como se verá al final de este poema, del infante llamado T.S. Eliot.

Pero aún no hemos llegado a ese punto. Otra reparación que la voz de Olga Orozco re-pone auditivamente en boca de Eliot: “no es culpa de [mi] abril, sino de [v]uestro agosto” (v. 14). Se ha de considerar la reparación que hace aquí la voz de Olga Orozco de la ruina-Eliot, pues a partir de esa graciosa intervención esta ruina ha sido doblemente arreglada. Primero, porque en lo que sigue el nombre-Eliot ya no implicará en la tradición una abjuración inmovilista de la “primavera” o de la renovación epocal —abril—, sino un alegato contra la abstracción desapasionada del positivismo científico —agosto. En efecto, trasladar el problema hacia el invierno austral significa situar la oportunidad de la modulación ecológica del medio en el ocaso del frío cálculo técnico que lo despedaza, no en las reanudaciones primaverales que lo restañan. No por culpa de estas últimas,

¹⁴⁴ Para las citas que siguen remitimos al lector a la traducción de José María Valverde. In *Poesías reunidas. Op. cit.*, p. 77.

sino de la desnuda lógica racional que arrebató al mundo su encanto, la especie humana cayó en el olvido de su vocación —alabar la creación, cantar la “gloria” (v. 14)— y se vio absorbida por una historia y un lenguaje que sacrificialmente lo destinan a la muerte, al “reino más negro”. Pero esto no es una fatalidad, sino una decisión de calado ético y político. Con una constelación de ecos confusos —la oposición bíblica de la hierba y la paja, la corteza carcomida, las visiones doradas— el poema figura el balanceo de aquella posibilidad alternativa que él mismo va implementando con su desarrollo: el arreglo del bosque sagrado o de la tradición bajo la modalidad de dicción ecológica.

Segundo, tras adoptar una comunidad de destino con el agosto austral, el nombre-Eliot cesa de encarnar la ficción de una hegemonía cultural europea, indisolublemente asociada por lo demás a la lógica mortal. En este sentido, conviene señalar una diferencia de peso con el verso inicial del poema, en donde también se daba esa dialéctica espacio-temporal que opone a sacrificadores —colonizadores— y a sacrificados —colonizados. En aquel lugar, decíamos, la temporalidad del Sur aparecía como tributaria de la del Norte, siendo esa sumisión lógica palpable en la expresión “es decir”. Aquí, sin embargo, no existe tal lógica, pues el mes de agosto no es el equivalente de la temporalidad hegemónica, sino que incorpora su propia temporalidad. Agosto no es un traspaso de la temporalidad significada por abril en el Norte; agosto se ha apropiado su tiempo, es dueño de su presente. En ese orden, la palabra de Eliot reestablecida por la voz de Orozco hubiese podido tipificar: “no es culpa de [tu] abril, sino de [tu] febrero” y hubiese conservado en ese caso la lógica temporal de los vencedores. Pero no, aquí no sucede tal cosa. La voz sacrificada de Eliot que repara Olga Orozco dice la temporalidad de los vencidos: *el invierno es en agosto*.

Estas reconversiones del nombre-Eliot que la voz de Olga Orozco artesanalmente practica para ponerlo al día no solo le afectan a él. Recuérdese que el propio Eliot había estipulado en sus incursiones teóricas que la menor alteración provocada por un individuo en el seno del medio tenía repercusiones sobre todos sus componentes. Pues bien, en el poema también ocurre así. Todos los enunciados ahí presentes dicen, a partir de ahora, la misma palabra femenina, anti-totalitaria y contra-hegemónica que el nombre-Eliot. En ese orden de cosas contamos a la Biblia, presente en la cita eliotiana del verso 10 y luego en el 11 —“que toda carne es hierba, y se doblega y cae como paja”— o a individuaciones discursivas tales que “humaredas fantasmales”, “gloria”, “reino”: si en algún momento el valor de esas formas estaba regido por la metafísica teológico-racional, patriarcal, totalitaria y colonizadora, en el poema sus alcances se desplazan hacia otro lugar. Allí, “humaredas fantasmales”, “gloria” o “reino” ya no tienen como *arché* el sacrificio, sino la profanada medialidad individuante. Esta afirmación no debiera sorprender si se comprende que la voz de Olga Orozco no asume por cometido des-encantar y contra-decir tal o cual fragmento del medio, sino el medio

como tal: la episteme. Ese medio —el mundo, el lenguaje, la tradición— que ha sido forjado desde una perspectiva patriarcal, totalitaria y colonizadora.

La vía operada por la voz de Olga Orozco para revolucionar ese medio, insistimos, es la arqueología o la regresión memorial, gesto que desenlaza y reanuda la palabra maniatada de los condenados; única palabra esta, la virtual y mortal, que puede cambiar el curso de los hechos. Pues lo hecho, hecho está y como tal no puede ser de otra manera; solamente en lo no-sido puede existir acontecimiento. Es toda esa temporalidad condenada la que le viene a la boca a Orozco para redención en la apocatástasis:

Sí, sí, reconozco ese olor de humedad subterránea, de jardín clausurado,
ese sabor de exilio en las arenas de la boca,
el tacto de la nada.

“En abril o en octubre” (v. 17-19)

Huélese ahí, y empápese el lector, el hedor que físicamente se va destapando, que ya sube garganta en alto. “Sí, sí”, la voz de Olga Orozco, en trato con los muertos, lo “recono[ce]”. Todo eso es lo que la lógica sacrificaba: la “boca” infernal de Olga Orozco re-anuda toda la “humedad subterránea”, toda la “clausura” y el “exilio” para que así contro-vierta el nombre-Eliot, el nombre-Biblia, y aun el innominado medio; dado que los tres, Eliot, Biblia y medio todavía no han dicho, todavía no han hecho, la palabra mortal.

c) *Mirar solar*

Para cavilar cuánta es la inmundicia que la voz de Olga Orozco re-coloca, permítasenos acudir de nuevo a la voz de Dante, tan prolija en detalles cuando de dar cuenta del horror del medio sacrificial se trata. En el Canto XXVII del Infierno, el poeta se pregunta con qué justicia pudiera él transcribir esas visiones, atestadas en la “novena bolsa”:

¿Quién podría jamás, ni con palabras
no sujetas a metro, daros cuenta
de la sangre y las llagas que allí he visto,
aunque aun varias veces lo narrara?

Y a pesar de que tal cosa se le antoja imposible —“igualar no sabrían ni de lejos/ la inmundicia de la novena bolsa”, dice— Dante se pone manos a la obra, porque su labor es testimoniar por los sacrificados:

Nunca viera cuba tan vacía,
tras sus duelas perder, como vi a uno
desde el mismo mentón al trullo hendido,
los menudos colgando entre las piernas
y el corazón abierto y el penoso
saco que cuanto traga en mierda vuelve¹⁴⁵.

Es esa palabra, la subterránea, la única que, hecha y salvada en el poema, puede salvar de su destino a la especie humana. De otro modo, el enunciado-Eliot, el enunciado-Biblia y aun todo el medio enunciativo se destinarán ya siempre y metafísicamente a lo mismo: incorporar el significado patriarcal, totalitario y colonizador de este medio, el nuestro, que salió temporalmente victorioso de la pelea significante. La voz de Olga Orozco no quiere eso, pues algo así equivaldría a la muerte de dichos enunciados. Un enunciado que lo mismo dice ya ha sido des-esperado y ha agotado sus potenciales. Así que para redimir el destino mortal del nombre-Eliot, la voz de Olga Orozco, después de haber reconocido y saboreado toda la muerte que llevaba, pro-clama de vuelta:

Pero yo, hija de hombre, igual te digo que cuando en un abril o en un octubre,
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,
aprendiste de una sola mirada la mirada del sol de cada día
que alza su altar también sobre las aguas muertas, sobre la dura tierra,
sobre la hierba seca.

“En abril o en octubre” (v. 20-26)

El cierre del poema restituye las posibilidades ecológicas del nombre-Eliot que habían sido sacrificadas por la tradición. Tanto la conjunción adversativa “pero” como el adverbio “igual” dan idea a ese respecto de la obstinación con la que la voz de Olga Orozco refuta el significado tradicional de dicho nombre. “Igual” y “pero” quieren decir “a pesar” y “en contra” de lo que la lógica dicta; “yo”, voz que he oído tu verdad emotiva, “te digo que” tú, alma condenada, mereces ser re-cordada como el creador de un paraíso. Que justicia te sea rendida. Hela aquí¹⁴⁶.

La voz de Olga Orozco purga emotivamente la obra de Eliot y encuentra que lo que había dado en significarse tradicionalmente como una “tierra vana” es en realidad, examinado en el interior de un *continuum* donde no se ve separado de su resto negativo —el silencio, el ritmo, la muerte—, un

¹⁴⁵ Infierno, XXVIII, 1-27.

¹⁴⁶ Como se verificará enseguida, una pausa separa al performativo “digo” del contenido del *dictum*.

“paraíso” (v. 22). Como la de Dante, la obra de Eliot es paradisiaca porque contiene la “primavera”, es decir, aquella potencia individuante o energía amorosa que renueva lo muerto: el medio sido, la tradición del ser. La potencia de la primavera, no lo olvidemos, agita la esperanza todavía-no-consciente de los cuerpos caídos en dicho medio tradicional.

Evidentemente, para quien no accediera afectivamente al clamor de su llamada, esta potencia resultaría invisible y en consecuencia la obra de T. S. Eliot habría de seguir enmarcando un baldío desesperanzado: quien solamente a la lógica atiende, en términos sacrificialmente lógicos puede discurrir. En cambio, el lector que por su parte sienta el poema, no podrá por menos que admirar lo increíblemente reanudados que aparecen allí los elementos, cuando los arrastra el soplo de la primavera, la llamarada mortal de lo humano:

Pero yo, hija de <i>hombre</i> , igual te digo / <i>que</i> cuando en ^{un} <i>abril</i> o en ^{un} <i>octubre</i> ,	11+11
^{aun} <i>que</i> sea lejano, ya <i>casi</i> como ^{nun} <i>ca</i> ,	7+7
<i>abriste</i> por ^{una} vez, por un <i>instante</i> , / las puertas de <i>tu</i> irrecuperable paraíso	11+ 11
y te <i>invadió</i> la luz / de aquella <i>primavera</i> ,	7+7 (14)
<i>aprendiste de</i> ^{una} sola <i>mirada</i> / la <i>mirada del sol de cada día</i>	11+ 11
que alza su altar también / <u>sobre las aguas muertas</u> , / <u>sobre la dura tierra</u> ,	7+7+7 o 14+7
<u>sobre la hierba seca</u> .	7

“En abril o en octubre” (v. 20-26)

Sin ánimo de ser exhaustivos, se apreciará el entramado fonético, métrico y sintáctico al que da lugar el poema. Tal tejido, hiperdenso, debe percibirse dinamizado por la primavera, esto es, no en términos de identidad, sino de movilidad y de variación recurrente. En el poema la primavera está ad-viniendo: la energía virtual es lo que conduce esas formas a diferenciarse al tiempo que regresan. Y si en la primavera mítica de Frazer el ser volvía igual; en la voz de Eliot, en la de Orozco, el ser primaveral vuelve como diferencia. Un ejemplo entre muchos: las sílabas del artículo “un”/“una” se transforman en los prefijos aun- (en la conjunción “aunque”) y nun- (en el adverbio “nunca”). La misma variación amplificativa se produce en los versos finales, donde una misma especie sintáctica —la estructura preposición+artículo+sustantivo— incorpora en un ritmo ternario individuos distintos (v. 25-26). El paraíso se halla en esa capacidad informante de la Naturaleza; no obstante, de no ser por una mirada expuesta sin temor a ella, dicha potencia pasaría desapercibida.

La obra de Eliot es paradisiaca porque en lugar de ceder a la dispersión y al deterioro del tiempo hacia delante, vuelve la mirada hacia atrás y sopla sobre las cosas sidas el aliento de esa potencia mortal que las reanuda y presenta. El presente paradisiaco que incorpora una obra como la de Eliot radica en ese acto: la reanudación de lo *sido* y de lo que *está por ser* en una profética continuidad temporal. Es la luz de esa energía, transubjetiva y anónima, la que “invade” al lector cuando abre

“las puertas” de la obra eliotiana (cf. la invasión aliterativa del fonema /d/ en los endecasílabos del verso 24, partida del verso 23 en la forma del pretérito del verbo “invadir”) y pasea sus páginas. A diferencia del infierno fragmentado de la historia lógica en el que devenimos, la voz de Eliot ensarta las ruinas en un presente vivo, vivo en tanto que animado por el aliento comunitario de la primavera.

El hablante que despliegue *La tierra baldía* experimentará en su voz el abrirse onto-lógico de la Naturaleza, su venir a ser y sobreponerse. Al tomar ese volumen, el lector —y Eliot fue el primero de ellos— puede *prender entre sus manos y entretener* su propia esencia, aquella que vocaciona a la especie humana a la individuación y a la articulación de lo que se ofrece: lo sagrado, lo permanente son allí primaveralmente adorados. Pero para ello, antes es necesario que la voz humana re-mueva la “basura”, pues solamente des-plazando la “pétreo basura”, puede la esperanza hacerse un hueco, encontrar un intersticio desde el que afianzarse. Razón por la cual, el lector a-prende la “mirada del sol” (v. 24), ya que el animal hablante está lingüísticamente destinado a iluminar —como astro solar— la obra de la creación; sin él, esta generosa efervescencia no tendría sentido. De manera ejemplar, allá por el siglo XII, la mística Hildegarda de Bingen recurría a similar metáfora cuando quería transmitir a su confidente los efectos de la potencia divina incorporada por ella:

Y sucedió en el año 1141 de la encarnación de Jesucristo, Hijo de Dios, a la edad de cuarenta y dos años y siete meses, vino del cielo abierto una luz ígnea que se derramó como una llama en todo mi cerebro, en todo mi corazón y en todo mi pecho. No ardía, solo era caliente, del mismo modo en que calienta el sol todo aquello sobre lo que pone sus rayos. Y de pronto comprendí el sentido de los libros, de los salterios, de los evangelios y de otros volúmenes católicos, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, aun sin conocer la explicación de cada una de las palabras del texto, ni la división de las sílabas, ni los casos, ni los tiempos¹⁴⁷.

La tierra eliotiana y el cuerpo de Hildegarda incorporaban lo mismo: la “luz ígnea que se derram[a]” a través de la brecha de los individuos. Con ella, el ser humano está vocacionado a crear sentido en lo que no lo tiene: la destrucción ontogenética del ser. No necesita este por cierto de otra cosa; como a Hildegarda, para “comprend[er] de pronto” el amor del medio, le bastaría a la humanidad con librarse al calor de su lustrosa llama. A renglón seguido, todo el fútil andamiaje lingüístico —libros, salterios, evangelios— proclamaría su verdadera vocación, aquella que fuera sacrificada bajo la gramática de los tramposos signos: porque tras ellos el silencio alaba, ya solo con calor y aire, la energía insomne del ser.

¹⁴⁷ Victoria Cirlot y Blanca Garí. *La mirada interior. Op. cit.*, p. 49.

Así pues, no se tome por algo azaroso el que la mirada del sol y la del ser humano confluyan en el “alza[miento]” de “[un] altar” (v. 25) para aquello que no lo tiene; amabas miradas, siendo individuantes, son sacrificiales: sol y ser humano despedazan y espacializan formalmente la venida primaveral del ser. Es así como ambos, ser humano y sol, crean historicidad, diferenciando un día de otro con su mirada. Contra lo que hubiese podido la mitología de Frazer, el ser no es jamás el mismo porque hay una mirada o perspectiva solar que introduce en él la diferencia. Y después de haberlo hecho, se acuerda esta mirada de los entes diferenciados por ella, pues, como si fuesen parte de sí, no quiere perderlos.

C. La esperanza y los nombres

Después de haber repasado un buen número de los títulos que abriga *Con esta boca, en este mundo* ha ido aclarándose que la medialidad, presumida como algo perfecto por la epistemología occidental, reviste para la voz de Olga Orozco un carácter incoativo. Con la imagen del basural tratamos de conceptualizar su perpetua permutación: abierto en cuanto a sus posibilidades, desordenado en cuanto a sus materiales, el basural del medio no solo acumula vestigios, también potenciales que no habrían sido amortizados enteramente todavía. Sobre estos últimos, la palabra expelida por algunas voces suplicantes, presentida aquí o allá al calor de los poemas, induce a creer que bajo los escombros imploran aún los sobrevivientes. El poemario que nos ocupa tiene por objetivo localizar esas voces no sidas que, desatendidas, fueron encubiertas por la basura discursiva.

En el medio saturado de objetos martirizados, la esperanza de rescatar con vida a un sobreviviente aparece sin embargo remota antes de la operación de reanudación. Y es que el medio del devenir tecnocapitalista, caracterizado por el consumo sacrificial de mercancías, sigue esparciendo la basura con ritmo irrefrenable. Puesto que está económicamente dirigido hacia la distinción y la individuación, en la episteme científico-sacrificial afluyen por todas partes envolturas, revestimientos, etiquetas o fundas que, estropeados, vienen a parar al basural. Artículos desechables, uno tras otro, los enunciados se relevan en el gasto; los rótulos, las nominaciones, los catálogos, todas esas abstracciones que la modalidad gestinaria hace proliferar, engordan la masa indistinta del vertedero. En tal acumulación desordenada de enunciados percederos, debemos buscar la razón que empuja a la voz poética a proferir lo siguiente:

No comprendo las voces que susurran ni las menudas risas que aletean
a ras del suelo o del subsuelo, apenas,
ni este viento que gira y arrastra unos jirones de felpa ennegrecida,

papeles desgarrados, frases adulteradas, oros desvanecidos.

“Miradas que no ven¹⁴⁸” (v. 56-59)

Entre todas las positivities creadas *ex profeso* por la *ratio* tecnocapitalista para compartimentar y mercadear el medio visible, apenas halla espacio la esperanza en el que florecer. Rodeada de borrajas malheridas que la niegan —“jirones”, “papeles”, “frases” (v. 59)—, la esperanza es difícilmente audible. De ahí que la voz confiese aturdida: “No comprendo” (v. 56). Y sin embargo la salvación depende de ello, de la comprensión de esa esperanza in-audita que vive aletargada en el depósito de la tradición.

El poema, como ya se fue ilustrando, es el itinerario dibujado por aquella voz que sigue la pista a la esperanza pese a las calamidades. La esperanza de la que son portadores los individuos no se conquista fácilmente y exige ser expurgada mediante examen: que haga sitio la voz, atrapando los residuos, despejando el baldío, para que la esperanza aflore. *Con esta boca, en este mundo* está destinado a ese cometido y se fundamenta en la esperanza que actualiza. Así pues, hemos tenido noticia de la voz de Olga Orozco amarrando la esperanza dormida en el nombre-Dante, en el nombre-Eliot o en el nombre-Girri; con ese remanente que esperaba traducción su operación supo construir tiempo nuevo. Pero no solo en ellos encontró esperanza la voz de Olga Orozco; así mismo, en las imágenes y en los nombres, en los enunciados, desempolvó material para sobre-vivir el tiempo damnificado: los ángeles y la primavera, la felpa y el oro, toda la miseria enunciativa sirvió a la tarea de la reconversión ecológica.

Enmarcado en esa actividad, el recorrido que estructura *Con esta boca, en este mundo* podría segmentarse en tres ámbitos que significan la relación del individuo con el medio tradicional, siempre bajo la lupa de un *aggiornamiento* de la esperanza. Uno de ellos correspondería al trato directo de la voz con los individuos de la tradición: son los poemas, ya estudiados, en donde aquella borda la palabra silenciada de los muertos para salvación de su esperanza. Otro, de tintes metarreflexivos, se configura en aquellos poemas que exponen la manera de sujetar la condicionalidad. Así, por ejemplo, en el poema ya comentado “Mujer en su ventana” o en “Señora tomando sopa¹⁴⁹”, dos figuraciones especulares de la técnica empleada para el mantenimiento ecológico de la esperanza: atizar las ascuas o deglutir abrojos; con los ojos, con la boca, incorporar el sustento tradicional. Que ambos títulos remitan al género pictórico del retrato no es casualidad: en ellos la voz poética se autofigura gesticulando el reparto del medio. Por ello, a diferencia de los precedentes, no hay en

¹⁴⁸ Olga Orozco. “Miradas que no ven”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 423-425.

¹⁴⁹ Olga Orozco. “Señora tomando sopa”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 391.

esos textos un desarrollo dialógico con las voces extrañadas, pues lo que allí se ofrece no es una reanudación particular, sino un *exemplum* de los modos en que se realizan las reanudaciones.

Un último ámbito es no obstante el que ahora nos interesa. Este se desprende de los anteriores y aun podría decirse que viene dado por ellos. Se trata de un pequeño número de poemas en los que la voz de Olga Orozco se inquiera de su propio sentido en la tradición. El gesto de reparación de la esperanza tiene consecuencias en la propia obra. Un procedimiento profundamente didáctico da a entender sus efectos: si el lector admite que la voz de Olga Orozco ha probado la ex-sistencia de un tiempo esperanzado en los nombres difuntos que su trayectoria ha ido arreglando —y esto es algo a lo que conduce sin fallo la lectura del poemario—, habrá de aceptar igualmente que el nombre-Olga Orozco comporta potencialmente en su interior mucho más que la cantidad actualizada hasta la fecha por la tradición.

1. En el jardín de la espera

Es algo así como un aprendizaje con los muertos a lo que asistimos en el último poemario de Olga Orozco. Y ante su enseñanza no se puede permanecer indiferente: al igual que ha sido capaz de reanudar hilachas de las voces antepasadas, así también, asumiendo la lección hasta las últimas consecuencias, la voz piensa de sí misma, ahora que está cercano el apagamiento biológico, que su nombre tradicional no traducirá completamente las valencias de su voz. Puesto que la voz de Olga Orozco ha verificado, en su propio discurso, el diferencial que han aplastado los nombres de Eliot, de Pizarnik o de Wallace Stevens —el hecho de que esos nombres no digan tradicionalmente todo lo que hay debajo—, ¿por qué no habría de sucederle a ella una cosa similar? Parece lícito cuando menos pensarlo, tanto más cuanto que esta voz no afirma nada sin pruebas: sus poemas atestiguan que la tradición del ser es esencialmente *un desfase entre lo sentido y lo significado*.

Tal vez por ser este libro el más próximo a su destino tradicional —la muerte, el silencio son la tradición de la voz humana— ocupa una posición principal en estas páginas el quiasmo entre lo que contiene *in potentia* la voz de Olga Orozco y lo que expresará formalmente su nombre en el futuro. Dentro de *Con esta boca, en este mundo*, “La corona final”, texto ya mencionado, puede tenerse por el primer hito de la metadiscursividad orozquiana referida a los alcances tradicionales de su obra. Como enseguida se pretende demostrar, en aquel poema —por situación el tercero del poemario—, la voz de Olga Orozco anticipa su propio sacrificio tradicional. Mas como ha venido también, según decíamos, recomponiendo la memoria sacrificada de las víctimas desde *Mutaciones la realidad*; y como ya sabe, por ese preciso gesto suyo, el modo milagroso en que los desdichados son redimidos, la voz de Olga Orozco, profetiza igualmente su propia salvación al final de los

tiempos, es decir, en ese tiempo pleno de la reparación ecológica que ella misma viene practicando con los demás.

El poema mentado nace con una eliotiana invitación a la desaparición individual para mesurar el “sentido histórico” del nombre-Olga Orozco en la tradición. La voz de “La corona final” lanza un reto entonces a ese “tú” en el que se desdobra la conciencia psicológica de la autora: que se deshaga de su identidad y caiga órficamente en el “fondo del caos” (v. 6), espacio en el que la medialidad —mundo, lenguaje, tradición— es movimiento energético sin reglamentar:

Si puedes ver detrás de los escombros,
de tantas raspaduras y tantas telarañas como cubren el hormiguero de otra vida,
si puedes todavía destrozarte otro poco el corazón,
aunque no haya esperanza ni destino,
aparta las cortinas, la ignorancia o el espesor del mundo, lo que sea,
y mira con tus ojos de ahora bien adentro, hasta el fondo del caos.

“La corona final” (v. 1-6)

Así es como Olga Orozco penetra afectivamente, “destro[zándose] otro poco el corazón” (v. 3), en la selva de la tradición: des-atando(se) (en) su voz para sujetar tal lugar y, consiguientemente, mejor sujetarse a sí misma (v. 3). Y ello porque en su voz siente como posible, o como una condicionalidad que el poema debe revertir, el que tanto para ella como para el medio “no haya esperanza ni destino”, es decir, que ambos anden faltos de una potencia —esperanza— susceptible de despejar un futuro alternativo —destino— (v. 4). Sin esperanza no hay destino, pues el destino no es otra cosa que el camino andado por la esperanza hacia su cumplimiento. Cuando la esperanza ha sido des-esperada, esto es, sacada de la espera en la que pervivía, su destinación se ve agotada y la apertura epocal finiquitada. Y porque el consumo de la esperanza es inherente al ritmo del devenir, es preciso que el poema ecológico re-cuerde *nueva esperanza*, abriendo con ella *nuevo destino*.

Ahora bien, repare el lector en que esa esperanza está impedida por los cuantiosos excrementos que produce el devenir sacrificial, arrendatario del basural. “Escombros”, “raspaduras”, “telarañas” obturan el suelo de ese medio y “cubren” el yacimiento básico del que brota “hormigueante” toda esperanza (v. 1-2). No es este el único lugar en donde la voz recurre a la imagen del hormiguero. En “Tú, la más imposible”, texto que forma parte asimismo de *Con esta boca, en este mundo*, la voz de Olga Orozco le envía de vuelta a Yola, ya partida, este dictado: “Tú ya lo sabes todo, y hasta podrás mirar por dentro un hormiguero, así como querías, / y acaso sea el mundo, el mismo mundo de las emboscadas donde algo jugó mal¹⁵⁰”. La materialidad del hormiguero se aviene perfectamente

¹⁵⁰ Olga Orozco. “Tú, la más imposible”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 395-397, v. 59-62.

con el sentimiento individual de la medialidad. Del modo en que es vivenciado por el individuo, el medio aparece como un hormiguero: angosta la entrada superficial, pero repleto de galerías comunicantes en el interior carnal. Más allá de la exterioridad de las formas, tan estrecha, se espacia una cavidad ilimitada. Yola puede experimentar el espectáculo interno del hormiguero porque está muerta, porque, abandonada su individuación, pertenece a lo abierto. En este sentido, el infierno dantesco, mirado desde el aquí terrestre, presentaría una morfología análoga a la del hormiguero. Cuando alcanza la última etapa de su recorrido infernal Dante, que todavía se encuentra en el interior de aquel lugar, vislumbra, ya a punto de poner un pie fuera, “las cosas bellas de los cielos a través de un agujero circular¹⁵¹”. Como Yola en nuestro poema, también Dante, muerto en su voz, puede “mirar por dentro” el infierno. Y dado que su trayectoria va de adentro hacia afuera, la salida camino del Purgatorio presenta para Dante la forma de un embudo. Lo mismo sucedería si viésemos la medialidad al revés, desde el hormiguero mortal.

El reto que incita al individuo-Olga Orozco a poner en juego su prodigiosa facultad a fin de reajustar el des-acople encuentra su réplica en el poema. En las mallas del texto poético, la apuesta retórica lanzada por el travieso “si puedes” cimbreo como el más humano de los desafíos: para superarla, el animal lingüístico-Olga Orozco habrá de demostrar arriesgando su potencia que, contra todo pronóstico, hay esperanza y, por lo tanto, *otro destino* distinto del mortalmente habituado. Con ese fin, Olga Orozco se entra pues en la nulidad de su voz y, absolutamente des-individualizada, devenida neutro espacio vocálico, intenta adivinar el “color” y la “imagen” (v. 7-8) que posee en la selva tradicional:

¿Qué color tienes tú a través de los días y los años de aquel a quien amaste?
¿Qué imagen tuya asciende con el alba y hace la noche del enamorado?
¿Qué ha quedado de ti en esa memoria donde giran los vientos?

“La corona final” (v. 7-9)

El nombre, el rostro o el emblema que sellan la sustancia de la voz en la tradición, no siendo definitivos, están siempre por decidirse: el poema es ese lugar donde la voz, in-colora y transparente, viene a encontrar nominación. En esa proverbial acción de sacrificio individual que acabamos de presenciar situaba Eliot el requisito para conocer el “sentido histórico” de un nombre. Tener conocimiento del “sentido histórico” es, por cierto, lo que libera a los nombres del castigo al que les destina la tradición totalitaria. En esta, el destino de un individuo ya ha sido dictado de antemano por la lógica metafísica. Al contrario, el eliotiano “sentido histórico”, anti-metafísico, arranca a los individuos su esperanza, aquellas semillas benjaminianas que son la simiente del

¹⁵¹ Infierno, XXXIV, v. 133-139.

mañana. Una vez in-formadas, esas semillas trasladan hasta el presente formal la esperanza que aún estaba por destinar, haciendo así que los individuos sean significantes y, por ende, propiamente irremplazable. Tales unidades —las mónadas— no pueden reemplazarse porque, al incorporar la esperanza, significan corporalmente un instante irrepetible del ser. La sustancia de lo históricamente sentido por el individuo vocálico es pues la esperanza del ser, o el ser como afecto que quiere llegar hasta la estasis.

Al aniquilarse y penetrar en el medio informe, Olga Orozco, caída en su voz, habría de poder presenciar el rastro móvil que su discursividad ha ido proyectando en contacto con lo(s) otro(s). Las preguntas iniciales tantean aquello que su devenir ha ido enlazando y haciendo visible en sus sucesivas actualizaciones, “a través de los días y los años” (v. 7). Y es que el devenir del animal humano, como puede comprobarse, es una sucesión de sujeciones vocálicas: tirando de la cuerda, como Ariadna, la voz humana se abre paso en el laberinto histórico.

Son las huellas de ese paso aquello que nombres o imágenes codifican en la tradición lógica. La significación tradicional de un ente viene determinada por las huellas que ha manifestado: la huella-*Mutaciones de la realidad*, la huella-*La noche a la deriva*, la huella-*En el revés del cielo* son la factura dejada por el nombre-Olga Orozco en la tradición formalizada. E inmediatamente, esas huellas, al “ascender” a la iluminación, “hace[n] la noche del enamorado”, pues su venida al primer plano sacrifica partes subalternas del medio (v. 8). En efecto, la vertiente actual y virtual del ser se enredan de nuevo: solamente porque hay luz de este lado y que algo así como una forma llamada Olga Orozco es visible, puede haber noche del otro y viceversa.

Apréciese, sin embargo, que tanto como aquello lógicamente incorporado en la tradición —sus obras, sus poemas—, a la autora-Olga Orozco realmente le interesa apropiarse lo “que ha quedado de [ella]” en “esa memoria” desplazada “donde giran los vientos” (v. 8-9); es decir, el remanente residual que como tal no ha ascendido hasta “el alba” del conocimiento. Por cierto, la medialidad, el ser “amado” por el individuo separado, es tónica y cronológicamente esa memoria: afecto, inconsciente, virtualidad. Pues bien, lo que allí permanece, aún por destinarse, eso es precisamente la esperanza que el nombre-Olga Orozco por ahora todavía su-pone: ocultada por ese nombre, la esperanza de Olga Orozco espera en la memoria nuda del medio. Es esa memoria, continente elemental donde el ser se avienta, la auténtica memoria; no aquella, presumiblemente lógica y presumiblemente consciente, de la tradición totalitaria. Contra esta última, se trata de aclarar que lo que el poema aspira a re-cordar es una memoria sin formas, una memoria rasa y a expensas de ser encarnada: esperanzada.

Por esa razón la autora-Olga Orozco, el sujeto psicológico-Olga Orozco, ha dado en profundizar en su voz ab-solutamente, ya que solamente la voz, que no el individuo, puede

encaramarse allí donde todo es aire. Merced a su internamiento vocálico, podemos descubrir, junto a ella, qué aspecto tiene el medio selvático cuando una voz, desatada, cae en él:

Quizás entre las hojas oxidadas que fueron una vez el esplendor y el viaje,
un tapiz a lo largo de toda la aventura,
surjas confusamente, casi irreconocible a través de otros cuerpos,
como si aparecieras reclamando un lugar en algún paraíso ajeno y a deshora.

“La corona final” (v. 10-13)

Recuérdese que, en este momento, el individuo-Olga Orozco es pura virtualidad y que solamente en tanto que es afecto y no posee forma alguna puede su voz informe pasear todas las formas sidas: des-anudada, la voz circula “entre las hojas oxidadas” (v. 10) y discurre sobre “un tapiz” que tiene las dimensiones de “toda la aventura” cronológica (v. 11).

En ese medio memorial visitado por la voz de Olga Orozco moran las ruinas gastadas del “esplendor” y del “viaje” (v. 10), o lo que es lo mismo, las huellas mortales del ser sido: puestas juntas, como hace el poema, las “hojas” rearticulan la historicidad de su voz, la misma materia temporal que encumbra el nombre-Olga Orozco (v. 10-11). Y en el “oxidamiento” de esa “hojas”, es decir, en su consumición vital, siente la voz su naturaleza histórica.

En cuanto al *significado tradicional* de esa historia, lo que el nombre Olga Orozco deja a la tradición “quizás” (v. 10) pudiera ser una reanudación de las huellas heredadas: una voz que “surj[e]” confundida con los “otros” (v. 12) cuando reúne y sujeta en una com-posición propia —la operación individual “tapiza” los fragmentos— la obra disuelta de las voces extintas (v. 12). En los “paraísos” de los demás —y paraíso es aquí un lugar bien fundamentado, a saber, una obra auténticamente poética: Dante, Eliot— la voz de Olga Orozco “re-clama[ría]”, desde su propio (des)tiempo, una habitación particular. Hacer de las obras ajenas un reducto hospitalario “a deshora” (v. 13) quiere decir aquí precisamente: en un devenir distinto al de las voces re-tomadas. “A deshora” es el sentimiento temporal de la re-anudación de la tradición: el contra-tiempo de la contra-palabra. En conclusión, según esta proyección, el sentido histórico de la voz de Olga Orozco sería la construcción de un hogar sobre cimientos “ajenos” (v. 13).

Pero esa no es más que una posibilidad y como tal permanece abierta. En su examen afectivo de la tradición, la voz de Olga Orozco escucha otra alternativa significativa. Dado que aún está viva, el sentido tradicional de la voz está todavía por decidir:

O tal vez ya ni estés, ni polvo ni humareda;
tal vez ese recinto donde siempre creíste reinar inalterable,

sin tiempo y tan lejana como incrustada en ámbar,
sea menos aún que un albergue de paso:
una desnuda cámara de espejos donde nunca hubo nadie,
nadie más que un yo impío cubriendo la distancia entre una sombra y el deseo.

“La corona final” (v. 14-19)

La otra posibilidad que barrunta la voz de Olga Orozco es que “en esa memoria donde giran los vientos” —la tradición virtual, el poema en el que aquella se incorpora— ella, la voz, “ya ni est[é]” (v. 14). “Ni polvo, ni humareda”, toda la neutralidad aspectual que hacía la potencia de esta voz pudiera ser que hubiese desaparecido, sacrificada por un “yo impío” que “cubr[e] la distancia entre una sombra y el deseo” (v. 19).

El verbo “cubrir” es sinónimo de “ocultar” o “tapar”. Lo que aquí cubre, tapa u oculta el “yo” es la “distancia entre una sombra y el deseo”. “Sombra” es el valor aspectual del ser antes de devenir un ente; mientras espera su traslado hacia la luz el ser es sombrío. “Deseo” se llama la energía que completa ese traslado. Y entre una y otra, entre la posibilidad y la energía que la hace posible, hay distancia: espacio vacío, disponibilidad para el advenimiento de las sombras. Tal cosa es lo permanente, lo que precede a toda formalización de la sombra por el deseo. Como tal, lo permanente es sagrado. El “yo” es pues “im-pío” porque impide —físicamente— la experiencia de lo sagrado: la distancia o, si se prefiere, el medio como espacio sobresaturado de sombríos potenciales. Tal experiencia era la sensación procurada por aquello que arcaicamente se consideraba sagrado. Si lo sagrado era vivenciado como *tremendum* y *fascinans* era precisamente por este despeño en el vértigo de las sombras. Así las cosas, el “yo”, al actualizar su carácter sombrío, se opone ya a la experiencia fundamental del animal humano, la experiencia, de suyo abismática, de la potencia. Una crítica similar del “yo” puede leerse en un poema contiguo al que ya aludimos:

El sol es un agujero en todas partes
y los más bellos años no son más que una irreconocible polvareda
donde una sombra impía dibujó el laberinto del error, del engaño y del olvido.

“Relato en un vitral” (v. 7-9)

En el ab-soluto de la voz se experimenta la medialidad como sombría distancia, no así en la finitud del “yo”, quien por su parte no es, aunque actualizada, sino una “sombra” más. Se debe pues comprender ahora cuál es la gravedad de circunscribir el conocimiento del espacio a la mera presencia de formas y, entre ellas, a la de un “yo” psicologizado. Bien irrisorio parece este “yo” frente a la distancia franqueada por el poema. De ahí que la voz, al imaginar que el significado de

su nombre pueda ser limitado por la tradición a la ex-presión de ese “yo”, termine por escandalizarse:

Y acaso sea peor que haber pasado en vano,
porque tú que pudiste resistir a la escarcha y a la profanación,
permanecer de pie bajo la cuchillada de insufribles traiciones,
es posible que al fin hayas sido inmolada,
descuartizada en nombre de una historia perversa,
tus trozos arrojados a la hoguera, a los perros, al remolino de los basurales,
y tu novela rota y pisoteada oculta en un cajón.

“La corona final” (v. 20-26)

Más allá de cual sea la significación tradicionalmente retenida, es importante notar que, para esta voz, como para cualquier otra, su destinación tradicional es el sacrificio. La distribución — “quizás...o tal vez”— recalca ese carácter sacrificial de la tradición que no puede, si de veras quiere ser interpretada lógicamente, asumir en su seno distintos perfiles. O bien esto, o bien aquello...; para la tradición, como para el sacrificador, no cabe sino despedazar a la víctima, pues solo de este modo puede aparecer un mensaje perceptible.

¿De qué tiene miedo la voz de Olga Orozco? De su “inmola[ción]” y “descuartiza[miento]” sacrificial (v. 23-24). Dicho de otra manera, la voz de Olga Orozco está amedrentada por la “posib[ilidad]” de que todo aquello que ella presiente —y presenta— como estando afectivamente junto sea “tro[ceado]” (v. 25) por los sacrificadores. Y todo ello por un mandato moral sin fundamento natural o ético: la voz de Olga Orozco es desarmada “en nombre de” la “perversa” (v. 24) historia sacrificial, esa misma historia que para interpretar un sentido progresivo tiene que descomponer, evacuar y aun exterminar cualquier tipo de contaminación.

Por supuesto, el “impío” yo psicológico es el portaestandarte de esta historia, la narración sacrificial de la metafísica individuante. A pesar de estar completamente alejado de la *pietas*, entera y maltrechamente solo, la tradición lógica ha hecho de ese “yo” el agente de la historia. Con unidades aisladas, con signos decantados de impurezas, piensa la tradición su historia: una historia en la que los individuos, los yoes, se consumen y olvidan. De ahí que la historia sea perversa para quien, como esta voz, siente que su ser es mucho más que una sola e idéntica sujeción. La voz de Olga Orozco teme que en el momento de ser traducida por la tradición, algunas zonas de su ser sean pasadas a cuchillo en pago a la inteligibilidad de esa “sombra”. Si esto sucediera, ciertas perspectivas de su ser serían clausuradas en tributo al yo unitario. Entonces, los miembros sacrificados detrás del nombre-Olga Orozco, todas esas partes potenciales que la tradición lógica apartaría para mejor comercialización del producto-Orozco, ¿adonde irían a parar? Cuando no son

quemados en la “hoguera” o deshuesados por los “perros”, los miembros vapuleados van a parar al basural donde se arremolinan (v. 25).

No debiéramos tomar esas tres imágenes —hogueras, perros, basurales— por una constelación fortuita, como si en cada palabra el poema no se jugara su ser. Quien sepa *mirar* hacia ellas podrá observar la más cruda descripción de nuestro apocalíptico devenir sacrificial: el lebrél hispano sobre los cuerpos indígenas, la Inquisición, los pogromos, Auschwitz y el colapso medioambiental caben en ese sucinto verso. Ciertamente, la cruenta eyección de los pedazos orozquianos explica el horror de la historia humana: la unidad afectiva siempre victimizada como recompensa a la gestión individuante del devenir racionalista. “Tu novela rota” (v. 26) significa justamente eso, a saber, que la continuidad narrativa de los fragmentos en el interior de un biotopo corporal —Olga Orozco, la medialidad— se coarta definitivamente. A continuación del resquebrajamiento ocurre que esos trozos —los del medio, los de Olga Orozco, pues aquí no hay diferencia entre sujeto y objeto— son “oculta[dos] en un cajón”, esto es, simplemente desaparecidos para facilitar el pleno desenvolvimiento de la razón sacrificadora. El crimen sacrificial, empero, imprime sus consecuencias traumáticas sobre el cuerpo mutilado:

Es algo que no puedes soportar.
Hace falta más muerte. No bastarían furias ni sollozos.
Prefieres suponer que fuiste relegada por amores terrenos,
por amores bastardos,
porque él te reservó para después de todos sus instantáneos cielos,
para después de nunca, más allá del final.

“La corona final” (v. 27-32)

La potencia vocálica, el poema en donde se manifiesta, resultan de ese trauma; para su arreglo se vierten palabras. La voz de Olga Orozco desentierra afectivamente la “insoportable” herida que produce en la otra, la autora psicológica, el sacrificio parcial de su ser. Admírese la rotundidad con la que afirma esto: lo que la voz descubre es la lógica lacerante que la tradición totalitaria le ha impuesto con inusitada violencia a Olga Orozco. ¿Qué es aquello que no puede soportar Olga Orozco? Que la inmolen como mística-Orozco, que la descuarticen como surrealista-Orozco, que la trocean como pampeana-Orozco. Que hagan de ella una mercancía.

En las páginas dedicadas a las huellas auráticas (Apartado III) argumentábamos que la mercancía es un producto desposeído de su potencia afectiva y reducido a *forma sin devenir*. Así parece estimarlo igualmente el filósofo Ernst Bloch cuando dice que un “pasado considerado aisladamente y aprehendido así” es una “categoría de mercancía”, es decir, “un *factum* cosificado, sin conciencia de

su *fieri* y de su proceso ininterrumpido¹⁵²”. En ese sentido, detener en una pose suda a la voz de Olga Orozco, en lugar de restituir su devenir contaminante, significa reducirla a producto mercantil, privado de su “*fieri*” o capacidad informante. La voz de Olga Orozco efectivamente *pasa* por innumerables puntos, pero no por ello permanecen *pasados* definitivamente.

Todas las formas que su voz remueve están en tránsito, transmutando por contacto afectivo con otros restos. Y como respuesta para solucionar la disyunción sacrificial que frena la circulación, la voz augura: “hace falta más muerte”. Implacable resolución poética, la de combatir el sacrificio con la mismísima potencia sacrificial. “Hace falta más muerte” tiene, al menos, dos implicaciones: para la voz de Olga Orozco, “hace falta más muerte” quiere decir que es obligado aventurarse, a riesgo de perecer allí, en la neutralidad de la voz y profundizar en el vínculo afectivo, pues solamente a través del afecto y de la muerte pueden volver a unificarse en una solidaridad emotiva sus fragmentos descuartizados. La voz de Olga Orozco tiene que intensificar su exposición y hundirse totalmente en la muerte para que aparezca al fin el sustrato relacionante de todos los elementos.

Desde una perspectiva supraindividual como es la que concentra la tradición en tanto que destino común a los entes, “hace falta más muerte” significa que es necesaria más historicidad, más sacrificio trágico, antes de que la esperanza alojada en la voz de Olga Orozco sea comprendida. Como afirmábamos en otro lugar, el momento de creación de una obra y el de su recepción no se recubren de una perfecta coincidencia, sino que en una obra siempre perviven significados potenciales por dilucidar. Entendíamos entonces la tradición como el espacio liberado que facilita la articulación de esa diferencia histórica. En tanto que espacio afectivo e informe, la tradición no conoce —como sí lo hacen las formas presentes en ella— ni evolución ni desgaste, pues es meramente el horizonte inconsciente sobre el que la conciencia de las obras viene a proyectarse. Mirada la tradición como un depósito en el que las obras aguardan su perfecta absolución, esto es, el total desarrollo de su ser esperanzado, es fácilmente inteligible una sentencia como “hace falta más muerte”. Todas las obras humanas, en efecto, requieren de muerte —de tiempo— para que se revierta lo que en ellas había sido sacrificado: la muerte recorta la distancia entre la obra y su exégesis hasta la plena identificación de lo virtual y de lo actual: materia y contenido, alma y cuerpo, voz y nombre. El título de nuestro poema alude, por cierto, a ese momento final.

Lejos todavía de ese paradero futuro al que se destina su obra, la voz de Olga Orozco “prefier[e] suponer” su des-gracia presente motivada “por amores terrenos” o “por amores bastardos” (v. 29-30). Véase que la voz elige el verbo “relegar” para describir precisamente su desdichada suerte: la voz, esto es, la parte afectiva e invisible del individuo-Olga Orozco, ha sido suplantada por ardores

¹⁵² Ernst Bloch. *El principio esperanza*. Vol. I. *Op. cit.*, p. 32.

más inmediatos, por figuraciones conscientes. “Terrenos” vale aquí por visibles y lógicos, por aquello que tiene su sede en lo material y no en lo virtual. Siendo terrenales, esos amores que usurpan el protagonismo de la voz enamorada son tildados asimismo de “bastardos” porque están distanciados del verdadero origen in-con-mensurable del individuo-Olga Orozco, de su basamento emotivo-vocálico. “Bastardo” quiere decir “que degenera de su origen o naturaleza¹⁵³”; y en verdad, tales amores son bastardos porque pervierten la esencia del verbo orozquiano: este no es más que potencia, muerte, amor. La lógica sacrificial efectivamente “relega” toda la energía contradictoria detrás de una bastarda pose estática: amores terrenos son los enunciados académicos y todos esos significantes creados por el lenguaje clasificatorio. Enunciados como “Olga Orozco-expresionista”, “Olga Orozco-onírica”, “Olga Orozco-simbolista” son terrenos y bastardos en tanto que se manifiestan, relegando la *vis* poética, como computables positivities o signos.

Frente a esos amores, más o menos de circunstancia, la voz de Olga Orozco “prefier[e] suponer” que el amado “[la] reservó para después de todos sus instantáneos cielos”. En la proposición anterior la construcción pasiva no autorizaba a considerar al amado como agente del relegamiento (no fue sacrificada por la medialidad sino por los otros); en cambio, en esta ocasión, “él” actúa directamente —ejerce su potencia— para proteger a la voz de Olga Orozco. Primero, el amado conserva la voz de Olga Orozco al abrigo de toda la accidentalidad —de toda la basura— discursiva. Los “instantáneos cielos”, la fama que tan pronto llega como se va, la etiqueta deslumbrante para los simposios y las editoriales, eso es lo que el amado no quiere para ella. Mejor preservar su voz “para después de nunca, más allá del final”. ¿Qué es lo que espera en ese cronotopo? “Más allá del final” atiende la profecía mesiánica, la unión kairológica de los tiempos, el revocamiento de los actos sacrificiales que fulminan la continuidad de la voz orozquiana.

En “Se levanta en la noche y anda”, poema ya comentado, vimos que se inscribía la misma profecía mesiánica, esta vez en boca del ser, quien hablaba a través del poema-espejo. El poema, espacio dispuesto para la proyección onto-lógica, reflejaba la palabra del ser. Entrecorillado, el mensaje entendido por la voz de Olga Orozco luego de la re-cordación mnésica era el siguiente: “[Te pertenezco] pero ésta es una historia para después del mundo” (v. 39). ¿Qué sentido darle a esa promesa? Para la completa inteligibilidad de ese enunciado, merece la pena trasladarse hasta los prolegómenos del poema, en donde se incluye una cita de Gaston Bachelard sin referenciar. Esa cita reza: “La aflicción mayor es la del porvenir traicionado”. Según Bachelard, al animal humano le “aflige” en el más alto grado, a saber, esencialmente, la traición del porvenir. Este por-venir que aún *es* por actualizar coincide con el ser afectivo, con la vertiente emotiva del individuo. Cuando esta parte no se traduce en la tradición, sino que se traiciona, nos dice Bachelard que el animal

¹⁵³ DRAE.

humano se aflige, puesto que este quiere llevar a cumplimiento todos sus potenciales. Y cuando estos no son activados, el animal humano siente pesadumbre. Pues como bien afirma la voz del ser en el poema, voz individual y ser afectivo están siempre ya en una relación de co-pertenencia: en su voz el ser humano experimenta la medialidad como totalidad; también lo que no se ve, el bien perdido.

En el lugar del dolor irresuelto se aloja la esperanza que el poema trata de resarcir. Que el porvenir esperanzado de un individuo no sea malogrado, guarda estrecha relación con la admonición profética puesta en boca del ser. Si la historia lógica, sacrificial y victimaria, está tradicionalmente llamada a traicionar la esperanza del ser di-solviéndola —pues en ella *solamente una* forma lógica puede actualizarse—; la palabra poética, palabra del ser por su parte ilógica, ha de conducir, reenganchando lo sacrificado, la plurívoca esperanza afectiva hasta su cumplimiento venidero.

En la ab-solución de la esperanza, en su intro-ducción carnal en la materia corporal, sana el ser humano su aflicción. Mas hasta que eso no suceda —y que los nombres anden separados de su esperanza puede ser un castigo eterno— la voz humana se duele y por eso desentona en el fondo del infierno. La voz de Olga Orozco no es una excepción, motivo por el cual en este volumen tardío vaticina su próxima condición de penitente en los pasillos de la tradición lógica. Así aparece, por ejemplo, en “Pequeños visitantes”, en donde, de la misma manera en que los muertos vienen a buscar clemencia en ella, la voz de la poeta sospecha que su suerte tras abandonar este mundo será reclamar arreglo:

¿Y si fueran, opacos, andrajosos, con su gris aterido,
los fieles anticipos de mi verdadera vida, más allá?

“Pequeños visitantes” (v. 25-26)

Si final redentor hay para la voz de Olga Orozco, este deberá serle ofrendado por una voz futura que con un gesto semejante sepa recoger los fragmentos esparcidos por ella. Hacia ese objetivo también apunta la potencia del amado en “La corona final”. Enseguida, además de cobijar a la voz de Olga Orozco, la medialidad e-mociona afectivamente a los individuos para que rindan justicia cuanto antes a la agraviada. La voz de Olga Orozco fía aquí su salvación a ese día, tan ansiado, del juicio final en el que, aferrada su queja por otra voz, será llamada a comparecer por todos sus actos, también los no sidos, los no actualizados. Entonces, el nombre-Olga Orozco, lo que dice en la tradición, coincidirá al fin con la potencia esperanzada de la voz que por ahora oculta dicho nombre. Así pues, el amado expande su amor en dos direcciones: hacia dentro cuando cuida de la voz, hacia afuera cuando orea su clamor para que sea redimida. Para que esto último se produzca antes será no obstante necesario que muerte haya sido echada, que muerte haya sido volcada. Hace

falta más muerte sobre la pira sacrificial; es de rigor que la historicidad prosiga para que —dadas las blochianas condiciones objetivas— toda la virtualidad in-vocada por la voz de Olga Orozco venga a la superficie.

La voz de Olga Orozco es consciente del desfase respecto de la forma-Olga Orozco, mas, porque sabe su salvación futura, no le duele esperar. Los dos versos que cierran el poema, aislados del cuerpo textual por un salto estrófico, celan corporalmente ese suplemento potencial que se aleja temporalmente de la tradición visible del nombre-Olga Orozco, yendo a parar hacia otra ribera: el lado selvático, oculto, in-nombrado de su tradición inconsciente:

Estarás esperándolo hasta entonces con corona de reina
en el enmarañado fondo del jardín.

“La corona final” (v. 33-34)

En el jardín “espera” a ser activada toda la potencia esperanzada que Olga Orozco porta en su voz, esa que la lógica tradicional todavía no ha traducido. El amor sacrificado bajo la pesada piedra de su nombre perdurará entretanto reposado en el jardín de la tradición. Lugar potencialmente paradisiaco, el “jardín enmarañado” exige un des-enmarañamiento vocálico para conceder sus dones. La maravilla inconsciente, feraz y deleitosa, se le ofrece a quien osa, no sin penas, su presentación. Así también sucede en este espacio: la voz orozquiana dispensará todo su fruto maduro a quien se atreva a franquear el aparente nudo selvático.

En ese jardín, el de la tradición inconsciente, la voz de Olga Orozco está coronada como “reina”. Para descifrar el sentido de tan honorable distinción, el lector debe remontarse a los versos precedentes. Concretamente al verso 15, donde la voz imaginaba la tradición —y el poema que es su testimonio— como “ese recinto donde siempre creíste reinar inalterable”. Tenía dudas entonces la voz de Olga Orozco de la capacidad del poema y de la tradición para conservar intacta —“incrustada en ámbar”, dice— su esencia vocálica. “Menos aún que un albergue de paso”, el tradicional recinto poético pudiera ser que se mostrase, al cabo del tiempo, completamente vacío o, peor, injustamente ocupado por un “yo impío” que hubiese arrebatado su hogar a la voz.

Afortunadamente, aquellas salas donde alguna vez existió la más limpia de las energías no fueron usurpadas. El poema se ha probado a sí mismo, ha tentado sus costuras y, palpando todos los límites, finalmente ha re-sistido la prueba. Después de un recorrido vocálico sembrado de dudas y de amenazas, la voz de Olga Orozco sabe ahora, sin el menor atisbo de error, que el poema y la tradición son su jardín, un recinto donde efectivamente reina inalterable. No el jardín del “yo”, tampoco el jardín del sujeto psicológico nombrado Olga Orozco: el jardín que en-maraña —esto

es, man-tiene re-cogida— la potencia afectiva de la voz. Así que, podemos decir, lo que está coronado en el jardín del poema, y espera esperanzado su des-pliegue, es el ser vocálico de Olga Orozco: su prodigiosa palabra poética aún por ajusticiar.

Todo lo in-vocado por esa voz enamorada habrá de venir algún día lenta pero seguramente a través de otras voces hasta la luz de la conciencia, de la historia y de la tradición. Porque tal es el destino de la esperanza ajardinada: ser trans-formada y destinada vocálicamente. Esta esperanza, por cierto, tiene el rostro del amado, la faceta más sincera de la medialidad. Lo que se verá al final de los tiempos, cuando justicia hermenéutica le haya sido rendida a la voz esperanzada de Olga Orozco, es la presencia de la amada medialidad. “Ahí está tu jardín, Talita cumí”, le dijo la voz de Olga Orozco al fantasma emocionado de Alejandra Pizarnik cuando supo desenredar la palabra enmarañada de aquella. “Ahí está tu jardín, Olga Orozco”, le decimos nosotros, ya de vuelta hacia su muerte. En tu (desen)canto epitalámico se celebran las bodas del individuo con la sobreabundante potencia llamada Naturaleza, Amor o Tradición.

2. Nombres dados

Hasta el pórtico de “La corona final” la voz de Olga Orozco había llegado exhausta y desesperanzada, casi vencida por la muerte conquistadora. Y es que pelear sin pausa a la muerte, para decirlo con la voz de Cesare Pavese, *stanca*¹⁵⁴. Dondequiera que uno mire, la muerte gana terreno cuando una voz se des-cuida: no trabajosamente, sino puntual y fatídica, sin esfuerzo alguno. Tan innegociable como una ley física o una reacción química, la muerte se acaudala despreocupadamente los espacios que la voz ya no pisa. Así que la voz, conmovida por tan natural horror, tiene que pisarlos todos, andarlos y decirlos todos: sin remisión. Si quiere alimentar la esperanza, a la voz no le cabe otra elección que ese combate cotidiano.

“La corona final” fue un embate más en la pugna diaria que se libran voz y muerte, muerte y voz. Puesto que la muerte había ido cerrando una a una todas las puertas del medio hasta privatizar completamente las zonas comunes, la voz tuvo que “destrozarse el corazón” entonando un poema más: en ese lugar otra vez la voz de Olga Orozco combatió a la muerte. Allí donde la muerte había puesto inerte tierra de por medio, la voz cavó. Con su gesto, la voz penetró hasta el “fondo del caos” y, retirando los obstáculos, despejó una vía expresiva para el energético socavón que la muerte había soterrado. En esa misma tierra se plantó la voz para cavar y, de bajo la tierra muerta,

¹⁵⁴ Cesare Pavese. *Trabajar cansa*. Madrid: Visor, 2018.

desenterró una tierra esperanzada. Así fue como todo lo que había sido desposeído de destino por la muerte volvió milagrosamente a encontrar uno nuevo, gracias a la voz.

Jardinera puede llamarse la voz que hace tal arreglo terrenal. Precisamente por la pro-fecía *hic et nunc* de su jardín, la voz de *Con esta boca, en este mundo* des-tapa y re-abre los fosos mortales, permitiendo que el aire puro de su hálito penetre en ellos, tan mortalmente des-airados. Con otros aires, con otras aguas también, la tierra viciada se deslavaza: su grano, desperezado, poco a poco florece. El jardín del poema es el sitio de ese florecimiento vocálico de las fosas mortales, tanto que podríamos decir que allí despuntan flores —esperanza— de las tumbas de los muertos. Una vez des-cubierta la fuente que estaba por secarse, el jardín re-nace, pues fluidez —líquida, aérea— era lo que esperaba el jardín para despertar sus posibilidades. Además, el ajardinamiento de la muerte con-forta a la voz humana, quien solaza, de paso, sus cuerdas fatigadas en la corriente cristalina. De paso, decimos, porque no hay mayor exigencia, para una voz destinada a pasar, que la modulación del jardín. Y dado que tan pronto como ha sido ajardinada, la portentosa muerte, repelida, vuelve por sus desafueros, la dicha humana está de paso y es breve. El desafío de todo jardinero radica justamente en el con-tenimiento de esa potencia des-aforada que nace en el afuera.

Modelizar la materia del afuera hasta ad-entrarla en el *hortus conclusus* —del jardín, del individuo— es la tarea del jardinero. Y como en relación a la interioridad jamás dejará de haber un afuera, cuánto cansa efectivamente esa tarea por presentar el exterior im-presentable. A la vez, en el mismo momento, el formarse del jardín es ya un des-informarse, de modo que todo lo que en él se muestra lo hace ya desapareciendo, cayendo en el ambiente vespertino de la muerte. La dialéctica de la esperanza y el destino lo quiere así: destinar la esperanza, volcarla en la voz; conducirla irremisiblemente hasta la muerte. La parataxis de *Con esta boca, en este mundo* in-forma al lector de ese proceso que a través de la voz hace mundanamente presente un jardín *a partir de y para* la muerte.

En las coordenadas de un combate por hacer de la muerte silvestre un jardín habitable se sitúa para nosotros el impulso verbal de este poemario. Se acordará el lector, en el poema homónimo con el que echaba a rodar dicho volumen, la voz de Olga Orozco decía: “Nuestro largo combate fue también un combate a muerte con la muerte, poesía” (v. 21). Parece ser, después de lo que llevamos leído, que la voz de Olga Orozco no ha faltado a su palabra y que a estas alturas todavía está, como no puede ser de otro modo, inmersa en ese combate. A su lado, como compañera, tiene a la “poesía”.

Cuál es exactamente el valor de esa aposición es algo que ya hemos manifestado. La poesía coincide en ese sitio con el amado jardín; poesía es la potencia del medio individuante: este, una vez arreglado poéticamente, es un jardín. Poesía es también Intelecto o Amor, Pensamiento o Tradición; con esa potencia amistosa cuenta la voz de Olga Orozco para combatir a la muerte. Mas

al tiempo esa potencia no es distinta de la muerte, sino que poesía es esa facultad que posee la muerte para in-corporar, cuando una voz se cura de ella, un jardín. El combate que libran a la muerte la voz de Olga Orozco y la poesía es pues un combate redentor contra su propia naturaleza, contra la muerte que hay en ellas. De esta, su esencia mortal, voz y poesía han de *trillar la esperanza*. Sobre esta última crece el jardín del poema, ese lugar en el que voz y poesía se realizan corporalmente.

Ahora bien, puesto que, siendo amiga del medio, está no obstante destinada a su apagamiento biológico en él, la voz individual sabe que el combate que la tiene ocupada tarde o temprano ha de saldarse con una incontestable derrota. ¿Qué sucede entonces, cuando una voz, ya sin potencia, no puede arreglar más esperanza?, ¿y cómo sobreviven poesía y voz después de haber sido vencidas en su particular combate con la des-esperante muerte? Un acercamiento al que por su situación es sin duda el instante más próximo a ese abocamiento de la voz en el fin, quizás nos permita hallar una respuesta para ese interrogante. Tras él se esconden por cierto las claves de la modulación ecológica del medio tradicional que lega esta voz a la posteridad.

a) *La suerte de los nombres*

El último texto de *Con esta boca, en este mundo* se titula “Les jeux sont faits” (34 versos heterométricos), una expresión idiomática francesa que en español podría traducirse por “la suerte está echada”. Como se comprenderá, el aforismo recoge el testigo de la declarada pelea que poesía y voz venían manteniendo desde el inicio del poemario con la muerte. Que la suerte esté echada significa que todo el crédito fue arriesgado ya sobre el tapete del poema —de la obra— y que el combate vocálico, en ese sitio exacto, ha llegado a su fin.

En 1994, año de la publicación de estas páginas, la voz de Olga Orozco aproxima su apagamiento físico. Encarando los últimos instantes de dicha pugna, el poema comienza con una nota irónica:

¡Tanto esplendor en este día!
¡Tanto esplendor inútil, vacío, traicionado!
¿Y quién te dijo acaso que vendrían por ti días dorados en años venideros?
Días que dicen sí, como luces que zumban, como lluvias sagradas.
¿Acaso bajó el ángel a prometerte un venturoso exilio?
Tal vez hasta pensaste que las aguas lavaban los guijarros
para que murmuraran tu nombre por las playas,
que a tu paso florecerían porque sí las retamas
y las frases ardientes velarían insomnes en tu honor.

“Les jeux sont faits” (v. 1-9)

Antes de adentrarnos en el poema es oportuno aportar algunas informaciones proporcionadas por el intertexto hacia el que señala su título. La desviación merece la pena porque facilita la inteligencia profunda del poema. *Les jeux sont faits* fue en origen una obra teatral escrita por Jean Paul Sartre en 1943¹⁵⁵. Su argumento presenta a dos personajes asesinados traicioneramente, Eve Charlier y Pierre Dumaine. La primera es una mujer de alcurnia envenenada por su esposo, André Charlier; el segundo, un obrero muerto tras los disparos de un compañero de militancia política; este último conspira contra Dumaine a cambio de los favores del régimen gobernante.

Tras morir injustamente, Eve Charlier y Pierre Dumaine, cada uno por su lado, abandonan como espectros sus respectivos cuerpos¹⁵⁶ y van a parar a una prosaica oficina donde, a la postre, se registran las defunciones¹⁵⁷. Aquella dependencia, denominada mordazmente “l’arrière-boutique”, presenta increíbles semejanzas con un purgatorio desacralizado: una alegórica dama atiende allí a los asistentes “devant un énorme registre ouvert, sur lequel un gros chat noir est couché en rond¹⁵⁸” y los informa de su final nefasto, tramitando inmediatamente su transferencia, por la puerta de atrás, hacia una nueva vida en tanto que muertos.

Una vez atravesado ese dintel, Charlier y Dumaine pueden apreciar que en el espacio virtual de la muerte conviven las actualizaciones del tiempo histórico¹⁵⁹. Como muertos, no obstante,

¹⁵⁵ Aunque realmente el guión no fue publicado por las ediciones Nagel hasta 1947. Ese mismo año, el director Jean Delannoy lo llevó a la gran pantalla conservando el mismo título. Nosotros hemos consultado una edición posterior. Jean-Paul Sartre. *Les jeux sont faits*. Paris: Éditions Nagel, 1968.

¹⁵⁶ Resultan altamente significativas para una interpretación del conjunto orozquiano las concomitancias — probablemente inconscientes— que guarda la obra de Sartre con la *Commedia* dantesca. Acabamos de apuntar la primera de todas ellas, a saber, la distinción, establecida por el accidente mortal, entre un *alma virtual* y un *cuerpo actual*: “A ce moment, tandis que son corps demeure étendu sur le sol, un autre Pierre se redresse lentement... Il a l’air de sortir d’un rêve et brosse machinalement sa manche. Il tourne le dos à la scène muette qui se joue. Néanmoins, trois ouvriers lui font face; ceux-ci pourraient le voir, et cependant, ils ne le voient pas”. *Idem*, p. 26.

¹⁵⁷ Segunda re-anudación dantesca de la voz de Sartre: el variopinto personal que se agolpa ante el oscuro despacho de la muerte. Como sucediera en el trayecto infernal del poeta toscano, con una mirada rápida el narrador de *Les jeux sont faits* pasa revista a toda la materia histórica: “Rangées deux par deux, une vingtaine de personnes attendent devant la boutique de l’impasse. Là, se coudoient des gens de tous âges et de toutes conditions sociales: un ouvrier en casquette, une vieille dame, une très belle femme en manteau de fourrure, un trapéziste moulé dans son maillot collant, un soldat, un Monsieur coiffé d’un chapeau haut de forme, un petit vieillard barbu qui branle la tête, deux hommes en uniformes de miliciens, d’autres encore, et, dernier venu, Pierre Dumaine”. *Idem*, p. 35.

¹⁵⁸ Tercera re-anudación: la palabra donada a los muertos para ajusticiar anacrónicamente la memoria de su muerte. A la salida de la susodicha oficina, Dumaine “aperçoit un groupe de personnages en costumes divers des époques les plus différentes; des mousquetaires, des romantiques, des modernes” y, entre ellos, “un vieillard à tricorne, habillé à la mode du XVIIIe siècle”, quien viendo al recién llegado desea contarle su biografía: “J’ai été pendu en 1778. [C’était] une simple erreur judiciaire”. *Idem*, p. 43.

¹⁵⁹ Cuarta re-anudación: en el depósito mortal no existen a-partados temporales, sino que todos los tiempos están hermanados. Enseguida cuenta el narrador de cómo toda la progenie de una “noble” familia, desde sus individuaciones medievales hasta las decimonónicas, sigue al último vástago —éste todavía vivo— para regañarlo. El motivo de la riña es que el joven heredero no habría estado a la altura del legado que tradicionalmente le fue traspasado: “En tête, marche un petit homme à l’air idiot et dégénéré. Derrière lui, suit toute sa noble ascendance mâle, du dix-neuvième siècle au moyen âge. [Ils] attendent qu’il soit mort pour pouvoir l’engueuler”. Esta es, para nosotros, una de las más punzantes

caminan entre los vivos, acuden a los mismos lugares que aquellos frecuentan y comparten escenarios. Solamente una diferencia separa a unos de otros: los protagonistas fallecidos no pueden ser vistos. Gracias a esa facultad —la invisibilidad—, de la que gozan por su estatuto de difuntos, tanto Charlier como Dumaine, almas des-in-corporadas, pueden por algunos instantes introducirse en cuartos vedados: Charlier, en el salón de su antigua casa; Dumaine, en el gabinete de gobierno. De ese modo se entera la primera de que su marido feminicida desea desposar a su hermana para apoderarse de la dote; escucha el segundo que el regente y sus secuaces estaban al corriente de la insurrección obrera y a la espera de que estallara para aplastarla. Sigue a continuación una conversación entre deudos, cada uno exponiendo la traición por la que hubo de pagar: aquí uno se queja de haber sido delatado, allí otra de haber sido asesinada en un accidente de caza¹⁶⁰.

Sin que hayamos desvelado toda la anécdota de *Les jeux sont faits*, nos detendremos por ahora en este punto afirmando que nuestro poema e-voca la atmósfera criminal con el que arrancaba aquel drama cuando califica el “día” que lo ve nacer como “inútil”, “vacío” y “traicionado” (v. 1-2). En relación al adjetivo “esplendoroso” que distingue a ese día, también es una re-anudación del ambiente figurado por Sartre. El comienzo de *Les jeux sont faits* describe la habitación de Eve Charlier como sigue: “Une chambre dans laquelle les persiennes mi-closes ne laissent pénétrer qu’un rai de lumière¹⁶¹”.

Así pues, el “día” que ve nacer al poema es “esplendoroso”, pero lo que en él esplende lo hace de una manera peculiar: sufrientemente herido. La voz, desatada, una vez más ha traído hasta el tiempo del poema el absurdo de la temporalidad sacrificial: la vacuidad de unos trofeos que han sido arrebatados con la muerte. Y apelando a tanta ruindad como contempla —la voz tiene ante sí el medio deshumanizado de ese mismo devenir sacrificial—, la voz se burla del individuo psicológico-Olga Orozco, a quien reprocha su credulidad. A Olga Orozco, ese “tú” de la conciencia autorial, la voz enunciativa le espeta: “¿Y quién te dijo acaso que vendrían por ti días dorados?” (v. 3). Muy bien conoce la voz el funcionamiento del devenir criminal como para *esperar* algo de él.

metáforas a propósito de la tradición: en ella, la tradición en tanto que fin último de los individuos aparece como el lugar en donde el pasado puede ajusticiar las taras presentes”. *Ídem*, p. 44-45.

¹⁶⁰ *Ídem*, p. 59-60.

¹⁶¹ Podría parecer un tanto forzada la equiparación entre ese rayo de luz y el día “esplendoroso” de nuestro poema. En la película de Delannoy, sin embargo, puede apreciarse cómo la luz, al entrar por la persiana entreabierta, inunda una habitación hasta entonces umbría; no solo por permanecer cerrada, sino, sobre todo, por el crimen que acaba de acontecer en ella. Por lo demás, a nosotros, más que la identificación de la referencia, nos interesa enunciar cómo la imagen cinematográfica olvidada —la habitación a media luz, el día que despunta entre las persianas— trabaja el inconsciente memorial de la voz de Olga Orozco hasta hacerse consciente en ella, apareciendo en un poema que lleva por nombre “Les jeux sont faits”. Sin la escritura de dicho texto la imagen afectiva de cierto día esplendoroso hubiese permanecido sin esclarecer; tras él, la referencia —al menos una de ellas— se ilumina. *Ídem*, p. 7. El subrayado es nuestro

La ironía descarnada asumida por la voz de Olga Orozco frente al destino guarda paralelos con la verbalizada por aquel personaje de Sartre que anota, sin inmutarse, los decesos. Vale la pena transcribir la conversación que la “vieja” señora Barbezat mantiene con Eve Charlier para comprender hasta qué punto el tiempo re-anudado por la voz de nuestro poema no es “dorado”, como ella dice, sino más bien la ostentación de un acto brutal y egoísta:

“L’ARRIÈRE-BOUTIQUE

Eve est assise sur une chaise devant le bureau, le visage anxieux. Elle demande nerveusement:

- Vous en êtes sûre? Vous en êtes bien sûre?

La vieille dame, dont le calme courtois et ennuyé contraste avec la nervosité d’Eve, réplique avec dignité:

- Je ne me trompe jamais. C’est professionnel.

Eve insiste:

- Il m’a empoisonnée?

- Eh oui, madame.

- Mais pourquoi? pourquoi?

- Vous le gêniez, répond la vieille dame. Il a eu votre dot. Maintenant, il lui faut celle de votre sœur.¹⁶²

Se verá la insensibilidad distanciada y el “profesionalismo” del que se jacta la señora Barbezat; enfrente, una Eve aturdida no comprende la jugada del destino —su envenenamiento sacrificial— y por ello pregunta insistentemente. Ante los angustiosos interrogantes la respuesta facilitada por la interlocutora parece espantosamente trivial. En efecto, motivaciones tan poco heroicas como la envidia, la codicia o la comodidad se esconden detrás de todo el entramado sacrificial.

Ahora, piense el lector en nuestra Eve-Orozco conversando, a solas, con su propia voz-Barbezat. Orozco, la autora, acude hacia la otra —empieza su poema— con infinitas preguntas, perdida ante un destino del que nada sabía y al que, teniendo en cuenta su propia trayectoria individual, considera bárbaro e inmerecido. Y liberada en la escritura del poema, su voz, aunque más compasiva que Barbezat, le exclama sarcástica: “¿Y quién te dijo acaso?” (v. 3). No, el tiempo re-cordado por la voz emocionada no es “dorado”. Como tampoco tiene ese tiempo el respaldo afirmativo de un sentido metafísico: ni “lluvias sagradas”, ni “ángeles”; ningún signo magnánimo promete un “venturoso exilio” en donde alma y cuerpo, significante y significado, perduren abrazados (v. 4-9). Al contrario, lo que llega con la voz es un tiempo condenado por el azar, trágicamente descartado por el ciego discurrir histórico.

¹⁶² *Ídem*, p. 46.

No ha de ser casualidad que la voz de Olga Orozco asuma como propia la palabra de la vieja Barbezat en este diálogo —íntimo, poético— con la autora-Olga Orozco; aquella mujer presentaba, en la obra de Sartre, los rasgos alegóricos de la muerte. Como venimos sosteniendo, en el ser humano la voz coincide asimismo con la muerte, por eso conoce la verdad. A través de su cuerda, pues, el individuo-Olga Orozco puede acercarse hasta la virtualidad mortal y observar, reanudada en ella, la verdad de su destino: no solo el que se jugó, también el martirizado. Contra todas las mentiras sacrificiales, la voz, caída en el continente mortal, tiene acceso, como la muerte-Barbezat, a la auténtica verdad. Y eso es precisamente lo que su voz va a comunicarle a Olga Orozco tras la experiencia del poema: la verdad, nada más que la verdad ocultada bajo su destino.

Con la locución verbal “venir por alguien” la voz de Olga Orozco hace alusión al porvenir, al tiempo de la potencia esperanzada que busca en el poema una actualización salvadora (v. 3). Y como a esas alturas iniciales del poema el porvenir se presiente una vez más traicionado por el sacrificio, la voz se escandaliza. Lo lamentaba Bachelard en un intertexto ya citado: porque no hay mayor aflicción que la del porvenir traicionado, la voz, arrobada, se exclama y se interroga. A partir de ese sobresalto primero, la voz re-anudará emotivamente en el individuo-Olga Orozco el desgarramiento inducido por la traición de la tradición, aquella cometida sobre ciertas partes de su ser — las más frágiles—, por las otras, por las potencialidades que fueron tradicionalmente significadas. Pues insistimos, para significarse lógicamente o corporalmente en la tradición es necesario sacrificar ciertas posibilidades esperanzadas, anular un porvenir en favor de otro. Y en el proceso de información, como suele ocurrir, se impone el más fuerte.

En cuanto al poema, bálsamo reparador del crimen, trata de desandar ese error recordando el posible pasado acribillado. Si el juego del devenir decide de la mala suerte de algunos individuos, de manera que estos están destinados por ese mismo juego a un final trágico, en la voz, el juego, la historia, van a contra-decirse por amor de su perdón. Para ello es necesario que la voz, no obstante, se cargue de potencia:

Nada me trae el día.
No hay nada que me aguarde más allá del final de la alameda.
El tiempo se hizo muro y no puedo volver.
Aunque ahora supiera dónde perdí las llaves y confundí las puertas
o si fue solamente que me distrajo el vuelo de un pájaro,
por un instante, apenas, y tal vez ni siquiera,
no puedo reclamar entre los muertos.
Todo lo que recuerda mi boca fue borrado de la memoria de otra boca;
se alojó en nuestro abrazo la ceniza, se nos precipitó la lejanía,

y soy como la sobreviviente pompeyana
separada por siglos del amante sepultado en la piedra.

“Les jeux sont faits” (v. 10-20)

Para comprender en toda su complejidad el sentido del aforismo tutelar —recordemos, que la suerte está echada— y desarticular su aparente negatividad es preciso detenerse en el verso 12, en el que se recoge: “el tiempo se hizo muro y no puedo volver”. Qué quiere decir exactamente esa calidad amurallada del tiempo y cómo vino a darse tal transformación es crucial para experimentar la milagrosa operación del poema. La respuesta, empero, no puede hallarse ahí, sino que es obligado avanzar hasta el verso 20, en donde se encontrará el fragmento textual que habilita la construcción del sentido. La voz habla allí de un “amante sepultado en la piedra”. “Piedra” y “muro” están, según esto, perfectamente vinculados en nuestro edificio poético: cada piedra, se admitirá, es un elemento mínimo del muro.

Que piedra a piedra el tiempo se hiciese muro significa simplemente que *se petrificó*. El tiempo, virtualidad dinámica y afectiva, esperanza deviniente, se mineralizó: en una historia, en un lenguaje, en palabras y gestos; la potencia temporal fue arraigando hasta convertirse en pétreo destino amurallado. Así las cosas, al cabo del destino, cuando ya *toda la suerte está echada*, ante la voz individual que retorna la mirada solo hay rocallosa cronología: tiempo sido y vivido. Sepultado por todo ese tiempo sido está el amante de la voz de Olga Orozco, novia de los muertos ocultados por el olvido. La *restauración de la esperanza* en el poema depende de la salvación de ese amante emparedado por los escombros temporales.

Pero vayamos por partes y evitemos así las trampas. La voz dice: “nada me trae el día” y “no hay nada que me aguarde más allá del final de la alameda” (v. 10-11). Ahora, después de todo lo comentado, sabemos qué sentido tan fundamentado tienen estas palabras: la primera proposición afirma que ninguna esperanza llega hasta el presente de la voz; la segunda, lógicamente resultante de la primera, que ningún destino se presagia “más allá”. “Más allá” quiere decir “después o mañana”, “en el futuro”; cuando toda la suerte ha sido echada, la voz individual carece de horizonte: la “alameda” del destino efectivamente se acaba en ese punto. ¿Por qué sucede esto?, ¿por qué la voz de Olga Orozco está falta de esperanza y, consiguientemente, falta de destino? Sencillamente, porque con su destino ya amortizado “el tiempo se hizo muro y no pued[e] volver” hasta *el lugar en el que anida la esperanza, el sitio del nacimiento del destino*.

Ya lo vimos en otro lugar: en el basural tecnocapitalista, en el basural historicista, la esperanza está impedida por toneladas de desperdicios. Dicho devenir no se preocupa de un tratamiento cuidadoso de los restos. Así que las ruinas, descuidadas, se agolpan: unas encima de otras, hasta

solidificar un muro de excrementos. Ninguna esperanza puede pasar a través de él. Y sin esperanza no hay destino. El tiempo o devenir continuamente se endurece, se incorpora. Esa es su facultad esencial. Los duros cascotes en los que con-vierte su naturaleza virtual el tiempo son los *facta* de la humanidad: las palabras, los enunciados, las obras. Y cuando esos hechos, esos cachos, no son entretenidos, sino que, al contrario, desvirtuando cualquier reutilización, el animal hablante aumenta, por amor del consumo nada más, su producción; el tiempo efectivamente aparece como un muro. Espeso muro es el tiempo del devenir sacrificial porque en él abundan, desventuradas y solas, las losas.

Por tal cosa, la voz de Olga Orozco dice: “no puedo volver”, “no puedo reclamar entre los muertos” (v. 16). Sería demasiado apresurado, sin embargo, aceptar como definitiva esa impotencia. ¿Puede ser que el poema, *lugar de la potencia*, no haga nada más que eso, negar su posibilidad? Es necesario escuchar a la voz, ella nunca (se) engaña. Sabedora de su potencia, la voz asegura no poder reclamar entre los muertos “por un instante, apenas, y tal vez ni siquiera” (v. 15). Qué ufana y desvergonzada se muestra esta voz cuando estima su facultad: es cierto, el tiempo se ha hecho muro, la basura inunda el jardín esperanzado, contra-rrestar la jugada del destino es trabajoso; pero aguarde el lector un instante y enseguida *verá*.

¿Qué extrañísima temporalidad es esa que pudiera señalar *el ni siquiera de un instante*? Precisamente, el tiempo del *querer si*, la condicionalidad de la volición o de la potencia. Cuando se activa, el querer humano desbarata el muro, la barrera sacrificial. Porque si efectivamente *quiere*, la voz *puede*: des-empedrar el muro, crear profundidad y reclamar entre los muertos es una posibilidad que la voz humana, *minera formidable*, naturalmente puede.

Así pues, la conexión de la voz con lo que está allende el “muro” historicista —la “nada”— depende de ese instante en el que, cargándose de afectividad, de fe o de osadía, “pued[e] volver” atrás la suerte jugada por ese tiempo y “reclamar entre los muertos”¹⁶³. Maravillémonos al ver que eso es lo que hace esta voz empoderada: afectada completamente por la muerte, la “boca” de Olga

¹⁶³ Aquí es necesario un inciso exigido por la utilización de ese preciso verbo —“reclamar”— alrededor del cual, por cierto, nosotros venimos argumentando a lo largo de la tesis la dicción ecológica de la poeta. En la obra de Sartre, nada podrían hacer los protagonistas con la valiosa información adquirida *post mortem* si no fuera por un hecho inesperado: en su código la legislación ultraterrena —el más allá de la *boutique*— contempla las reclamaciones. En efecto, los muertos que juzguen indebida su muerte pueden intentar una “reclamación” —ese es el sustantivo empleado por el autor— o revisión de su situación. ¿Cuál es el sentido de la reclamación? Interesantísima es esta respuesta a la luz de la obra de Olga Orozco: la reclamación ofrece una posibilidad a los muertos para regresar, vivos de nuevo, al instante en el que fueron sacrificados. Tal contra-dicción de la ley aparece en el artículo 140 y dice así: “Article 140: si, par suite d’une erreur imputable à la seule direction, un homme et une femme qui étaient destinés l’un à l’autre ne se sont pas rencontrés de leur vivant, ils pourront demander et obtenir l’autorisation de retourner sur terre sous certaines conditions, pour y réaliser l’amour et y vivre la vie commune dont ils ont été indûment frustrés”. Ahora bien, como se puede apreciar, la condición *sine qua non* para retornar al mundo de los vivos es *el amor*. Solamente amándose, con-fiando el uno en el otro, pueden dos muertos permanecer, resarcidos, en el mundo de los vivos. El objetivo de tal retorno es ofrecer a los amantes la posibilidad de realizar “la vida común” que el destino “frustró”. *Ídem*, p. 91. El subrayado es nuestro.

Orozco comienza a “re-cordar” (v. 17). Y masticando amorosamente secular piedra, agrieta y perfora el muro, de modo que, ya sin muro, todo el tiempo empotrado bajo los capiteles se le viene encima. Como “ceniza”, como “lejanía”, el tiempo “se [le] aloj[a]” y “se [le] precipit[a]” a Olga Orozco en su voz (v. 18). Vocálicamente re-memorado, el tiempo otrora destinado —muerto—, vuelve a caer y re-fluye musicalmente (des)ordenado —redivivo.

Así acaece por ejemplo con el tiempo de Pompeya, las piedras de Pompeya, toda la ruina pompeyana: derribado afectivamente el muro, removido el basural, el tiempo-Pompeya encuentra en la voz de Olga Orozco su destino carnal, su manifestación (v. 19). Cuando el muro —los muros— se desploma, el tiempo viaja des-encarnado hasta encontrar una nueva forma. En la voz de Olga Orozco, la Pompeya desatada vocálicamente ha encontrado pues un nuevo aposento. De manera que esta voz puede decirse “sobre-viviente” de aquellas piedras caídas del devenir, pues efectivamente en ella, ahora, Pompeya vive-sobre su propia ruina. En el aliento de Olga Orozco, descerrajadora de muros, el tiempo-Pompeya se sobrevive.

Pero más vale saber cómo puede este tiempo tradicionalmente sido de Pompeya sobre-vivirse. Si el tiempo de Pompeya ya se ha dado en la tradición, si Pompeya ya cumplió su destino —arder y dormir bajo las piedras—, ¿cómo es posible que Pompeya viva en el poema sobre su vida sida? Justamente porque la voz de Olga Orozco, re-cordando afectivamente el pasado, retira las piedras del destino actualizado —las de la tradición totalitaria donde Pompeya arde y duerme por la eternidad— para ir a buscar lo que está debajo, lo que todavía no ha sido petrificado y que por esa misma razón conserva intacta *su esperanza de llegar a ser*. Tal es ciertamente el caso de ese mencionado “amante” que fuera “sepultado en la piedra”. El amado de la voz de Olga Orozco es únicamente afecto esperanzado bajo las piedras. Por ello, ese amante que desea ser y tra-vestirse en una forma viva es quien de verdad tiene, con esa esperanza suya, amorosa capacidad para sobre-vivir las ruinas de Pompeya. También a Olga Orozco, ella misma ruina tan arruinada como Pompeya¹⁶⁴.

Recordemos que ninguna esperanza le traía el presente a Olga Orozco, ningún destino al que destinarse. Por eso se hubo sumergido en su voz, para encontrar esperanza a pesar de que la suerte había sido echada. “Les jeux sont faits” formaliza ese recorrido afectivo contra el destino que ve a la voz de Olga Orozco ir en busca de la esperanza. Pues la esperanza es como el amante sepultado,

¹⁶⁴ Así sucede también en la pieza de Sartre, en donde Charlier y Dumaine prosiguen en vida en virtud de su amor mutuo, es decir, por la esperanza que cada amante deposita en el otro. Por supuesto, en innumerables ocasiones esa esperanza amorosa flaquea; tanto que toda la tensión del argumento reposa sobre esa dramática batalla que libra la esperanza enamorada contra el destino. Pues siendo Charlier la acomodada esposa del secretario de la milicia y Dumaine un conspirador lumpenizado, ni que decir tiene que el destino no les favorece. Cuando regresan al mundo de los vivos, rápidamente comprueban los protagonistas el destino trágico al que deben oponerse. Ambos personajes intentan convencer a sus fieles —la hermana de Charlier, los camaradas de Dumaine— para salvarles del destino injusto al que están destinados. Su esfuerzo será vano porque los vivos no dan crédito a la palabra —afectiva, virtual; ansiosa de acreditación, por lo tanto — de los muertos.

si se quiere sobrevivir hay que ir a buscarla donde está, debajo de las piedras. Recolocando una a una esas piedras lingüísticas, disponiéndolas en lugar adecuado, el poema de Olga Orozco sueña con oír una voz esperanzada: la de la medialidad violentada por la historia sacrificial.

A fin de dejar paso franco a la esperanza el poema pretende ser, según lo dicho, una organización oportuna de las piedras históricas. Parece probable entonces que, visto de cerca, en ese objeto se proyecte la historicidad humana. Pues si la esperanza está sepultada bajo la historicidad, solamente examinando toda la historicidad piedra por piedra habría de poder alzarse la esperanza sobre la piedra. Así ocurre, por cierto, en nuestro poema una vez que la voz ha des-encadenado su potencia vocálica:

Y de pronto este día que fulgura
como un negro telón partido por un tajo, desde ayer, desde nunca.

“Les jeux sont faits” (v. 21-22)

Re-conciliada la voz con su ser afectivo, el tiempo “inútil, vacío y traicionado” del devenir científico-racional, se ha transformado “de pronto” en un tiempo que “fulgura como un negro telón partido por un tajo” (v. 22)¹⁶⁵. Y es que hasta el espacio del poema ha venido, abs-traído emotivamente “desde ayer, desde nunca”, todo aquello que el día racional no le “traía” a Olga Orozco, a saber, el tiempo de-molido de la historicidad humana. Ahora, en el poema, ese tiempo aparece completo, totalmente re-compuesto en un *aion*. Y la apariencia que tiene ese tiempo es el de un fondo warburgiano: un muro traspasado por una grieta, la brecha histórica del animal humano¹⁶⁶. “Partido por un tajo” subjetivo está el “negro telón” del *aion* temporal, *tela* intervalaria que in-forma con su potencia el *telos* o destino al que vocacionalmente se destina el ser humano.

La locución “de pronto” señala el cambio repentino ocurrido en el día, en el presente vocálico del individuo y del medio. En efecto, la intervención afectiva de la voz —el poema— hace que su cotidianeidad se transforme completamente, pasando de un día —sacrificial— a otro —ecológico—: la alteración es simplemente cualitativa. El poema pone juntas las vertientes separadas

¹⁶⁵ La obra de Sartre, que por su lado transcurría en dos jornadas, sitúa el salto de una a la otra precisamente luego de que los protagonistas se entreguen sin cálculos al amor más sincero. La escena merece ser retranscrita, ya que narra un itinerario similar al nuestro: la muerte se aproxima personificada en los compañeros de Dumaine, quienes, dando la espalda al antiguo líder, ahora quieren matarle. En ese momento, Dumaine, sintiendo la muerte inminentísima, le declara su amor a Eve. Inesperadamente los pasos que anunciaban el fin se alejan. Enseguida, un espacio blanco sin tipografiar da la bienvenida al único amanecer que conoce la obra: “Et puis, c’est le jour, le soleil qui entre à flots par la fenêtre”. *Ídem*, p. 157-160.

¹⁶⁶ El “telón” de nuestro poema, negro como la muerte, es la apariencia corporal que tiene aquello que Didi-Huberman, al estudiar la obra de Warburg, ha nombrado un “milieu d’apparition”. De reconstruir ese espacio aparicional —el hipotexto de los hipotextos— se ocupaba precisamente el *Atlas Mnemosyne* warburgiano mediante el acoplamiento de las individuaciones históricas en las que aquel fondo se incorporaba sintomáticamente. Georges Didi-Huberman. *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Op. cit.*, p. 496.

por el sacrificio; en él, tiempo virtual de la medialidad y tiempo actual del animal hablante entran en contacto. Ese sorprendente contacto, ni mucho menos evidente para el individuo que evoluciona en nuestro devenir sacrificial, justifica la reacción exclamativa de la voz:

¡Tanto esplendor y tanto desamparo!
Sé que la luz delata los territorios de la sombra y vigila en suspenso,
y que la oscuridad exalta el fuego y se arrodilla en los rincones.

“Les jeux sont faits” (v. 23-25)

Delante de su poema, la voz de Olga Orozco mira con ardor el rostro del trascendental temporal y lo que ve en él cauterizado —la historia— es “esplendor” y “desamparo” (v. 23). “Desamparado”, según el *DRAE*, está lo que ha sido separado o dislocado, aquello que ha sido arrancado de una comunidad. “Esplendoroso”, por su parte, es aquello que “brilla” ante los espectadores. El poema no hace sino pausar la contienda entre ambos adjetivos: trasladar un poco de esplendor hacia los desamparados de la historia; llenar de desamparo la esplendorosa historia sacrificial; mezclar las tintas, confundir los géneros, porque la voz “sabe”, después de haber escuchado lo mejor de sí, que solamente por los desamparados —por su muerte— puede haber algo así como una historia iluminada.

b) El recuento final o los ojos de Beatriz

Una vez más, ha de tenerse muy en cuenta este saber adquirido emotivamente por la voz si se quiere aprehender toda la potencia contenida en este poema. La voz de Olga Orozco fundamenta su sujeción en el aprendizaje escuchado en lo(s) otro(s); nada dice esta voz que no haya probado carnalmente con antelación allá en lo hondo. En ese sentido, “Les jeux sont faits” vuelve a demostrar, con otra incursión en el inconsciente memorial, que detrás de las ruinas visibles del tiempo tradicional hay esperanza todavía por modelar. Y como ha logrado tal cosa, como ha podido ver y sentir en carne propia la palabra dictada de lo(s) desamparado(s), la voz de Olga Orozco tiene, por ese mismo gesto, motivos fundados para cuestionar la *suerte echada por su propio ser tradicional*:

Pero ¿cuál de las dos labra el legítimo derecho de la trama?
Ah, no se trata de triunfo, de aceptación ni de sometimiento.
Yo me pregunto, entonces:
más tarde o más temprano, mirado desde arriba,

¿cuál es el recuento final, el verdadero, intocable destino?
¿El que quise y no fue?, ¿el que no quise y fue?

“Les jeux sont faits” (v. 26-31)

Hagámonos una idea correcta de lo que sucede: dado que ya sin muros ha conocido amorosamente la medialidad como algo esencialmente bi-fronte, la voz de Olga Orozco pone un término a las falsas seguridades de la *ratio* y en su lugar “[se] pregunta” (v. 28). Y lo que se pregunta es lo siguiente: si la medialidad tiene dos caras; y si una cara vale tanto como la otra, “¿cuál de las dos labra el legítimo derecho de la trama?” (v. 26).

Véase que la voz de Olga Orozco recurre aquí muy pertinentemente a términos jurídicos. No es un hecho fortuito. Con el sintagma “legítimo derecho” (v. 26), la voz de Olga Orozco de-construye toda la ficción del derecho sacrificial, basado en la selección arbitraria de una realidad normativa. La legislación, el código que norma a la humanidad como especie social, no tiene nada de natural: el derecho está fundamentado sobre un acto violento, aquel que desde el poder descarta virtualidades. En la apertura de la Naturaleza, empero, ninguna posibilidad —ningún destino— es primero. Es el animal hablante quien, en un acto que debiera ser soberano, decide de los privilegios acordados para manifestar tal o cual vertiente del medio. Se trata de un acto ético, no moral. La Naturaleza es amoral, como también lo son sus criaturas, vinculadas en una comunidad de interés vital o afectivo, no jurídico.

La voz de Olga Orozco *se* pregunta —esto es, se vuelve hacia su absoluto, hacia su “se”— porque está todavía entrampada en la trama histórica y no puede por lo tanto conocer la respuesta. Así pues, cuando la voz de Olga Orozco quiere cuestionar el sentido de su vocación dirige su interrogación hacia el único lugar que puede disponer de ella, la cumbre desde la cual toda la creación puede ser “mirad[a] desde arriba¹⁶⁷”. ¿Qué indica un sintagma como “mirado desde arriba”? Según la naturaleza del poema, a la vez individuo y espejo individual de la medialidad, esta posición cenital es doble. En lo que atañe al individuo, “arriba” se corresponde con la culminación de su proceso in-formante: en el poema, “arriba” significa su punto y final. Llegada a ese instante en el que se clausura su información, la voz puede, sin dudas, a-rribar el sendero cursado por ella. La dis-cursividad de la voz se detiene para, ya sujeta, observar en ese espacio lo sujetado. En cuanto a la medialidad, puesto que el poema es una incorporación individual de la tradición,

¹⁶⁷ De idéntico emplazamiento sobreelavado hacían mención los versos de “El laberinto”, poema de *En el revés del cielo* ya debatido. Allí, si bien extraviada en las circonvoluciones del recinto —poético, histórico—, la voz advertía esperanzada: “Pero desde lo alto, si alguien mira...”

“arriba” es el puesto desde el que se orilla todo ese depósito histórico. No solo el poema en tanto que curso individual, sino ya la tradición como curso común es lo que se mira desde arriba.

En la *Commedia* de Dante, obra que describe un *iter* ascendente, “arriba” —y por lo tanto al final del trayecto— se localiza la mirada omnipotente de Beatriz, alegoría femenina del Amor o de la Tradición que Dante espera encarar con sus propios ojos. Aunque son numerosas las ocasiones en que la plática de Dante con Virgilio imagina a Beatriz en la posición denotada por el susodicho adverbio, vamos a contentarnos con una ejemplar. En el Canto VI del Purgatorio, al andar del camino, Dante y Virgilio se topan con un grupo de almas en oración. Viéndolos venir, se dirigen las almas hacia Dante y le ruegan rece por ellas, a lo cual Dante responde “cuanto pedían prometiendo por de ellos liberar[se]”. La situación, de por sí anecdótica para nuestro tema, autoriza a Dante a entablar un debate teológico con Virgilio en el que lo que está en juego es el valor del ruego: saber si el ruego —esto es, la fe puesta en un alma— puede acelerar la redención paradisiaca de los penitentes. En ese orden de cosas le inquiera Dante a Virgilio:

[Creo]que tú niegas, luz mía, expresamente
en algún texto tuyo que el decreto
se doblegue del cielo a la plegaria,
y, eso es sin embargo, lo que pide
esta gente. ¿Será que su esperanza
vana va a resultar *o no he entendido bien* lo que dijiste¹⁶⁸”.

Véase cuán importante es esta interpelación, pues lo que allí señala Dante cuando pone en duda la propiedad de su entendimiento es precisamente la apertura interpretativa de la tradición. “No he entendido bien” quiere decir “es posible que aquel significado que yo he actualizado de tu obra no sea el correcto”, “puede que la verdad esté potencialmente en otra parte”. Esto, sin embargo, es un simple detalle que no importa grandemente a nuestra argumentación. Sí lo hace, en cambio, la respuesta que Virgilio le concede a Dante:

Lo que he escrito al respecto es bien sencillo,
más lo que estos esperan no ha de verse
defraudado, si bien se considera
y con sana razón, que el alto juicio
no se viene a menguar de ningún modo
porque el fuego de amor cumpla en un punto
lo que satisfacer aquí se impone.
Lo que yo he afirmado en este punto
es que no por rezar podía enmendarse
una falta si el ruego se encontraba

¹⁶⁸ Purgatorio, VI, v. 28-33.

alejado de Dios, [mas] ciertamente
de tan alta sospecha no has de verte
liberado hasta oír lo que te diga
la que luz de verdad a tu intelecto ha de dar.
Beatriz es, a la que *arriba*
has de ver, en la cima de este monte,
sonriente y feliz¹⁶⁹.

Ante Dante, Virgilio disfruta de una oportunidad para corregir su lectura tradicional —“lo que he escrito”, “lo que he afirmado...”—, adaptándola al tiempo nuevo que la *Commedia* materializa con ese preciso material rejuvenecido. Pero lo más notable, como se puede comprobar, es que el significado del material-Virgilio está potencialmente abierto; por esa razón el poeta latino le transmite a Dante lo siguiente: Beatriz, “luz de verdad” que transfunde el “intelecto” individual es quien “arriba”, “en la cima”, habrá de “liberar[le] de sospecha” en lo tocante a su significado tradicional, a lo que verdaderamente dice a propósito del ruego el latino en la tradición. Así pues, es Beatriz quien “mira desde arriba” la obra de ambos y, omnividente, conoce todas sus posibilidades. Cuando Dante alcance la cima del alto monte —esto es, el punto álgido de su operación crítica— podrá mirar el afuera de la medialidad *con los ojos de Beatriz*: tener certeza de lo que vale cada obra en el paisaje tradicional o, más eliotianamente, intuir su sentido histórico.

A la voz de Olga Orozco le gustaría asimismo saber cuál es el sentido de su discursividad histórica o, para decirlo con ella, su “recuento final”, su “intocable destino” (v. 30). Sopécese, en ese orden de cosas, lo siguiente: estando acostumbrada en su trato con los otros a la injusticia de la tradición, ¿cómo no habría de inquietarse por su suerte? La voz de Olga Orozco, amiga de los desamparados, sabe con certeza que la tradición totalitaria es falsaria, de ahí que se pregunte cuál habrá de ser su “destino” en ese espacio corroído por el crimen: “¿el que quis[o] y no fue?, ¿el que no quis[o] y fue?” (v. 31).

La parataxis, al igualar los destinos enfrentados, pro-pone ya una solución ecológica, a la par que subraya la naturaleza crítica de la tradición, dentro de la cual los individuos están sujetos a la voluntad de poder, al ejercicio de la decisión sacrificial. Efectivamente, de entre toda la esperanza que cabe en la tradición, solo viene a la luz aquella que el sacrificio destina en una forma, en un cuerpo. El resto perdura silenciado. Y el que una esperanza adquiera cuerpo por sobre otra depende esencialmente de ese instante: el momento enunciativo en el que el hablante, con toda la disponibilidad del medio ante sí, es interpelado por aquella posibilidad que en él es ya la más acuciante. De ahí saldrá una forma, la única en alcanzar el alba.

¹⁶⁹ Purgatorio, VI, v. 34-48. El subrayado es nuestro.

Esto, empero, no induce a la desaparición de los potenciales; aunque no incorporados por el sacrificio, afortunadamente los potenciales perduran en el medio y en él esperan realización. La medialidad o la tradición es pues ese espacio esperanzado en el que nuevas decisiones pueden darse para transformar los potenciales, de manera que en ella *la suerte de un individuo jamás está echada*. Ya que sin interrupción pueden enunciarse los potenciales de la tradición, actualizándose así su esperanza, en ella algo así como una partida concluida es imposible. Lejos de agotarse, en la tradición el juego está, por decirlo así, siempre jugándose.

En la naturaleza regenerativa de la tradición radica la posibilidad de una dicción ecológica. Si su potencia está destinada a ser sacrificada en una forma, contra su propio sacrificio formal, la tradición conserva las posibilidades que reparan la palabra humana. Pues la tradición, el medio, son constantemente sesgados por la voz del individuo, arma de doble filo que tanto corta como repara. Y como esto la voz de Olga Orozco, informada de tradición, no puede dejar de saberlo, hacia la tradición se vuelve para suplicarle que des-pliegue los potenciales que su manifestación histórica, el nombre-Olga Orozco, habrá de sacrificar:

Madre, madre,
vuelve a erigir la casa y bordemos la historia.
Vuelve a contar mi vida.

“Les jeux sont faits” (v. 32-34)

Un salto estrófico desgaja a ese terceto del cuerpo poético. A través de ese hueco, la voz de Olga Orozco respira el silencio, esto es, toda la energía que su poema no dice, que su poema no traduce. Y quizás porque acaba de tener física noticia, en esa brecha abierta, de todo el excedente que ya se está yendo sin ser retenido por la forma, la voz de Olga Orozco le imprec a su destinataria: “vuelve a contar mi vida” (v. 34). Porque siente en el mismísimo silencio cuánta es la potencia esperanzada que está por moldearse, la voz de Olga Orozco le ruega a la “madre” que “vuelva a”. Esa madre es la medialidad o la tradición, cronotopía que por cierto siempre *puede volver*, pues es potencialmente inagotable¹⁷⁰. Algunas veces como castigo, otras como esperanza; la tradición vuelve siempre.

La imprecación de la voz de Olga Orozco está destinada al silencio que acaba de experimentar, a la tradición silenciosa presente en esos márgenes blancos del poema. “Madre” no es sino el

¹⁷⁰ Para algunos críticos, la apelación a la “madre” en este lugar testimonia, junto a otros ejemplos poéticos, de una “sororidad” en la obra última de Olga Orozco. Así lo han interpretado, entre otros, Jorge Monteleone (*La voz de Olga Orozco, op. cit.*) y Anahí Mallol (“Heredad para las hijas”. In *El poema y su doble*. Buenos Aires: Ed. Simurg, 2003, p. 133-142). Sin desmerecer esa lectura femenina, a nosotros nos gustaría explorar otra veta que, creemos, la expande y enriquece.

apelativo que recibe aquí ese silente espacio anterior que va del verso 31 al 32, el mismo que rodea todo el texto poético. De determinar cuál es la magnitud de esa región virtual solamente vivenciable con el arrebató físico se encargará sin embargo cada uno, pues únicamente la fe individual puede medir sus bordes. Sí afirmaremos, y esto lo hacemos convencidos, que la voz de Olga Orozco le pide encarecidamente a ese silencio tradicional que “vuelva a contar [su] vida”. ¿Por qué ruega tal cosa Olga Orozco? Porque su discursividad, en tanto que voz abierta, está prácticamente agotada.

A la tradición la voz de Olga Orozco no le reclama que cuente la vida ya traducida, aquella que dio en nombrar formalmente el nombre-Olga Orozco; sino la otra, la que todavía está por vivir en ella y que mientras tanto espera en el fondo del enmarañado jardín. La voz de Olga Orozco tiene una fe sin fisuras en el jardín de la tradición. A ella, la arboleda tradicional, le hace don de todos sus potenciales, a la espera de que sean alumbrados algún día. Piénsese entonces la enseñanza que respalda el epigrama apostado a la entrada de este espacio: para el individuo vocálico cercano a la muerte “les jeux sont” efectivamente “faits” y nada podrá contro-vertir ese “hecho”. En cambio, para la tradición, para la medialidad, todo está por (re)hacer(se).

En este lugar el poema de Olga Orozco parece arreglar a su modelo tradicional y re-clarar otro destino para *Les jeux sont faits* de Jean Paul Sartre. Decimos esto porque en aquella obra, mientras piensa la relación del individuo con la tradición histórica, la voz de Sartre plantea una problematización del destino histórico que podríamos resumir con esta pregunta: ¿puede la muerte —el afecto, la virtualidad— re-conducir la vocación humana en otro sentido distinto de aquel tradicionalmente implementado por el sacrificio? Sartre resuelve esta cuestión del modo siguiente: ni Charlier ni Dumaine, regresados amorosamente desde la muerte, pueden cambiar el destino al que estaban destinados junto a sus prójimos. En efecto, la insurrección tiene lugar, los obreros son aplastados por el regente y Dumaine vuelve a morir tiroteado. El retorno de los protagonistas no impide que algo así suceda. La obra termina con una aceptación lacónica de la *lógica* histórica.

Algo muy distinto formaliza nuestro poema: en él la suerte histórica de una voz puede volver a echarse tantas veces como el amor —la voz emocionada de un lector— lo quiera. Este destino jamás será el mismo, ya que cualquier voz enamorada es susceptible de escribir, para la voz de Olga Orozco, otra tradición¹⁷¹. Porque durante diecisiete trabajados poemas la voz de Olga Orozco habrá fundado un espacio en el que proféticamente aparecen juntas, hasta rearmar su mensaje, todas las piezas de esa comedia que es la tradición, ahora, una vez que la tradición del ser ha develado su rostro, la voz de Olga Orozco puede dirigirse a ella e imprecarle “que vuelv[a] a contar

¹⁷¹ Esta refección se aplica también al otro referente de nuestro texto, *Igitur* de Stéphane Mallarmé. Que un golpe de dados no sea capaz de abolir el azar quiere decir concretamente, a la luz del comentario orozquiano, que la potencia —la suerte— no acaba en su manifestación —los dados—.

[su] vida” (v. 34). Hemos de reparar en el hecho, para nada baladí, de que la voz alcanza ese lugar cuando la suerte “está echada”; allí, según traduce su título, ya no se presume ninguna esperanza para ella y todo lo que su cuerpo puede abarcar lleva el sello de la muerte. En vísperas de su desaparición elocutiva, ante el cese inminente de su vocación, la voz de Olga Orozco solicita de la tradición un último favor: que la resguarde “v[olviendo] a erigir una casa” (v. 33) hasta que otra voz, como la suya, venga a rescartarla.

Pues al igual que la voz de Olga Orozco va trascribiendo en su transcurrir por esos paraderos infernales de la muerte lo que las voces sidas le dictan contra la tradición visible —Yola, Bachelard, Girri, Eliot, Valerio, Adán y Lázaro—, de manera que esas voces cuentan nuevamente sus vidas; así también espera ella para sí, una vez que la tradición la hospede, que alguna voz venga a sacarla de su mutismo. ¿Y no hizo acaso Dante lo mismo al encontrarse con Estacio y Catulo, con Virgilio y Eneas, con Santo Tomás y San Buenaventura en su *Commedia*?

Dice Curtius que la visión mística que Dante formaliza en la *Commedia* “le revela [al poeta] un cosmos espiritual unido por el lazo del amor” y que imaginando una forma en la que tal unidad espiritual o afectiva apareciese como algo visible, Dante recurre al simbolismo del libro: “todo lo que está esparcido por el universo, separado, aislado a manera de *quaderni* sueltos, aparece ahora ‘encuadrado en un volumen’ por obra del amor¹⁷²”.Cuál es el contenido de lo que Dante ha “encuadrado” en su obra es algo que Curtius resume con una sentencia latina: “El libro —*in quo totum continetur*—es la divinidad¹⁷³”.

De modo similar, en el libro orozquiano, aunque con daños (históricos), la medialidad que hospeda al individuo se visualiza completamente. La casa que habita la potencia vocálica de Olga Orozco es la muerte, la tradición o el medio como espacios virtuales y mortales. A lo largo de *Con esta boca, en este mundo*, a lo largo de su obra completa, la voz de Olga Orozco ha batallado porque esa región inhóspita se convirtiera en un hogar. Con el objetivo de construir un hospedaje, no dudó en tragar muerte, en oler y manosear tanta muerte como pudo; al final, cuando parecía imposible, la muerte supo reconocérselo: llegada al término, la voz de Olga Orozco puede decir de la muerte que es su amiga y que ella, la tradicional invasora, le ha abierto las puertas de su propia casa. La dicción ecológica no aspira a otra cosa: ecología se llama la domesticación de la muerte o la aclimatación del medio virtual. En el poema “Les jeux sont faits”, en el poemario *Con esta boca, en este mundo*, en toda la obra vocálica de Olga Orozco, la casa que había sido destruida por la dicción sacrificial, se reconstruye. El *Libro* escrito por aquella con su mismísima sangre así lo revela.

¹⁷² Ernst Robert Curtius. *Literatura europea y Edad Media latina*. Vol. I. *Op. cit.*, p. 464.

¹⁷³ *Ídem*, p. 466.

CONCLUSIONES PUNTUALES

Alcanzado el punto en el que concluye provisionalmente nuestra deambulación, es hora de hacer sumario y para ello quisiéramos volver al lugar del que partimos, la intuición central que este estudio deseaba explorar. Presumíamos entonces que el hilo vocálico de Olga Orozco, abismado entre el crepúsculo de lo sagrado y el cuidado de sus ruinas, estaría dando cuerda a un nuevo método de conocimiento y que el mismo superaría —por integrar las vertientes lógica y afectiva, visible e invisible del hogar humano— el viejo paradigma sacrificial, alumbrando una *esperanza ecológica*. Como correlato de esa primera hipótesis, especulábamos asimismo que la dicción orozquiiana, sustentada en la apertura del medio afectivo —*oikos*— a su paso por la voz —*logos*—, profetizaría además la *especie* de nuestro absoluto. Y eso, en tanto que el ab-soluto humano, recluso por la metafísica en un polo estable y alejado, una vez desarticulada tal muralla aparecería a la altura del individuo. Éste último realizaría apropiadamente su ser cada vez que trasladase hasta su manifestación, por la brecha vocálica, la potencia inconsciente del medio. La ecología sería pues según esto la *especie de vocación* a la que estaría llamado el animal humano.

Así las cosas, era nuestra principal voluntad demostrar, recopilando los *indicios* dejados por la voz de Olga Orozco en sus escalas poéticas, que la ecología lingüística es lo que nos diferencia como especie animal y que esa es precisamente la *esperanza destinada hacia el futuro* en su obra.

Con la vista puesta en ese objetivo, en la parte I de nuestra indagación, hemos querido repasar la producción académica, particularmente aquella que ha alineado la poesía de la autora con un impulso sagrado. El simbologema de la “brecha” nos ha parecido la *perspectiva* más oportuna para afrontar ese examen. ¿Por qué? Precisamente porque la apreciación de esa cesura recorta las

dimensiones de un combate ético y político y que de ahí proviene nuestra renuencia a prolongar cierta tradición académica.

Según hemos estimado, una parte de la crítica literaria alimenta una visión dual que divide la medialidad en dos segmentos: absoluto estable y deleznable contingencia. En base a esa división, que por así decir parte del fundamento —lo sagrado— e irriga todas las categorías ulteriores —lo profano—, se construye un paradigma de conocimiento que da prioridad ontológica a lo estable, recurrente o universal; en tanto que desestima lo frágil, evanescente o particular. Ha sido necesario por ende atacar esa brecha dualista, porque de esa mismísima brecha parte la esperanza ecológica de la voz orozquiana, por otro lado inaudible en las interpretaciones de la crítica sacrificial.

Para el dualismo, la brecha es un corte indecente porque subraya la insularidad de los entes. Así que poco importa en qué is(t)mo se incluya la crítica, el resultado no cabe ser otro que acabar con ese corte. Diferentes vías de erradicación se presentan a tal efecto, aunque en realidad todas confluyen al final de un camino que conduce a la supresión individual. El muro, la otra cara de la brecha, su negación, se eleva en ese concreto instante, cuando la doctrina sacrificial, escandalizada por el desorden abigarrado, bloquea el tránsito afectivo que atraviesa la garganta. Pues que por ahí dimana, tronchada ya la unidad en singulares palabras, más y más fragmentación.

Hemos comenzado nuestro análisis con la crítica gnóstica. Sus acólitos llaman “caída” o “desprendimiento” a la brecha lingüística de la humanidad. El gnosticismo, predominante en gran parte de las aproximaciones exegéticas a la obra orozquiana, quisiera —cueste lo que cueste— cerrar esa herida que hubo de surgir en la apertura del ente y por esa razón anula la experiencia inmediata en beneficio de un absoluto hipostasiado. Pero no solamente es el individuo humano, cuyo cuerpo castigaría la bondad del alma, una rémora para el gnosticismo; como hemos argumentado, también las formas simbólicas —palabras e imágenes— son nocivas cuando no respetan la idealidad significante. Porque anhela percibir el ser, esto es, capturarlo e inmovilizar su dinámica corrosiva, el gnosticismo adora confortables intelectualizaciones.

Luego, ya en los territorios de la crítica surrealista, hemos encontrado un remedio similar. En ese caso histórico, continuador por lo demás del gnosticismo a través de sus reconversiones románticas, el desarreglo se soluciona con un salto mortal en las aguas inconscientes. Cuanto más profundo sea ese salto mejor para el surrealismo ortodoxo, pues lo que cuenta entre sus filas es colmatar a cualquier precio el otro lado de la grieta, el despeñadero racional. No tanto *el equilibrio*, sino la total superación del diferendo es lo que anhela la crítica surrealista.

Hemos examinado por último los argumentos de quienes adscriben la obra de Olga Orozco a las poéticas de la desaparición. Solo en apariencia estos asedios críticos se asoman a la escisión humana desde otra ladera. Ya que, según hemos tratado de argumentar, *in fine* la solución es siempre

la violencia. Las poéticas de la desaparición corrigen la desavenencia entre el medio y el individuo “suicidando” a uno de los pleiteantes. Evidentemente, quien sale allí perjudicado es el individuo, “desaparecido” por la crítica y conminado a ser, según pronosticaba Barthes, menos que “cero”.

Si bien estas son a grandes rasgos las vertientes críticas que hemos explorado en la primera parte de nuestra tesis, aquello que proponen —suprimir la brecha— no deja de ser por cierto moneda de cambio en las investigaciones académicas. En ese sentido, acercándonos a nociones como “mito”, “tradicción” o “estilo”, hemos juzgado útil mostrar cómo la brecha individual vuelve a ser negada a cada rato. ¿Qué materiales ve penetrar por la brecha del ser humano la crítica sacrificial? Las miserias del dolor y del horror, puesto que esa hendidura conecta con la muerte y que esta, siendo motricidad energética, atenaza el idealismo de las formas.

A la inversa, se habrá notado que para nosotros esa misma brecha, profundamente mortal, es una oportunidad de arreglo. La diferencia, pues, estriba en cómo unos y otros concebimos el amor y la muerte que aroman en la brecha. Para el idealismo crítico, los signos allí repatriados han de ser apartados, cuando no supliciados. Pues que son emotivos y, por lo tanto, caóticamente confundidos en una continuidad in-com-prensible. No puede haber empero ecología allí donde preside el paradigma sacrificial, naturalmente discordante. Del mismo modo que no puede existir, bajo ese paradigma, experiencia absoluta de lo humano, dado que la humanidad es *absolutamente* allí donde se experimenta a sí misma escindida y obrando por re-solverse.

En cuanto a nosotros, deseábamos evidenciar el minucioso *cuidado* que recibe en la poética de Olga Orozco la brecha humana. Ese gesto, como decíamos, ha de ser por demás ecológico; y en él se vivencia la desgarradura que somos. Merced a ese propósito, hemos desdeñado el método ideal y hemos hallado su contraparte en el método arqueológico. Integrar dicho método en las primicias de la tesis tenía al menos dos objetivos: el primero desautorizar, a la luz de los ejemplos poéticos, el paradigma reseñado anteriormente; el segundo, coherente con lo ya suscrito, conjeturar, ayudándonos de esos precisos testimonios poéticos, la historicidad de los enunciados sagrados. Es esa condición temporal la que hace posible, por consiguiente, y dado que no son elementos eternos, su participación en lo que, con Enrique Foffani, hemos calificado de “controversias”. La más importante de todas aquellas en las que entra en liza la voz de Olga Orozco —y habrase visto que son muchas— sin duda es aquella que dirime los alcances de la episteme.

La parte II de nuestro trabajo quería problematizar qué sucede una vez que la brecha, desenmascarada ya la metafísica sacrificial, es aprehendida por lo que vale. Con “Desenmascarar el fundamento”, hemos homenajeado la tipificación nietzscheana que nos ha servido de herramienta. En los episodios que han auscultado la reconstrucción carnal, hemos querido probar que la brecha

—núcleo transubjetivo del ser— deviene un lugar de conexión con la extrema alteridad, una membrana. Y a partir de esa transformación, posibilitada por la superación de la mascarada idealista, hemos podido ver en adelante cómo la voz orozquiana, abismada en lo hondo, reconstruye los espacios destrozados por aquel paradigma y recompone finalmente un aposento. Ese hogar de la comunidad se llama piel, se llama medio.

Qué acontece cuando se aplica un paradigma sacrificial, de suyo desarticulante, es lo que hemos procurado enseñar en los capítulos finales de la parte II, centrados en dilucidar los efectos de ese dispositivo. Nos ha parecido necesario pensar, arqueología mediante, los orígenes del sacrificio, tanto como las posibilidades que su emergencia inhibía. Como creemos haber demostrado allí, el sacrificio, dispositivo de poder, obtura en realidad la completa experiencia de un hecho lingüístico: el que vocaciona a la humanidad a la articulación del afecto. Consciente de ello, la voz poética, ya desde *Mutaciones de la realidad*, estaría perseverando en el desmontaje sacrificial para, en su lugar, producir una palabra que cuida de *todas las víctimas*.

A resultas de ese gesto que desarma el entramado sacrificial, la potencia consagrada por el sacrificio brotará en lo siguiente sin trabas. “Liberar la imaginación”, apartado III de la tesis, invitaba al lector a ser testigo de ese *acontecimiento*. A tal fin, hemos optado por seguir la tendencia del proceso imaginante: la Imaginación llama al individuo para ser trasladada, luego de un *hundimiento melancólico* en su simiente. De acuerdo con ese movimiento natural de la potencia, hemos prestado atención en primera instancia a su presentación a través de la *Stimmung*. Los capítulos dedicados a esa tradición, que tiene su punto álgido en el romanticismo alemán, buscaban proporcionar un criterio para dirimir la propiedad del conocimiento. En ese orden, pensamos que en la *Stimmung* afectiva —Nietzsche hablaría simplemente de carnalidad— la voz de Olga Orozco descubre una medida con la que modular su vinculación al medio (o a eso que en otro sitio hemos nombrado, con Roberto Esposito, la impropiedad). Pero antes, habrá sido obligado despejar los “densos velos” que molestaban el entendimiento de su profecía.

Desde la potestad entregada a la voz de Olga Orozco por la *Stimmung* para cumplir con el *mandato entonativo*, hemos progresado hasta los escenarios en los que aquella facultad era puesta en práctica. El lector ha tenido noticia en lo sucesivo de un *rebalse sintomático* del amoroso fondo sin voz: este se manifestaba estrepitosamente en la superficie ofrendada por el poema y dejaba allí su *buella*. De *Mutaciones de la realidad* a *La noche a la deriva*, nuestra deambulación ha transitado por diferentes escenarios poéticos, pero siempre con el ánimo de atestar cómo era reacomodada físicamente esa potencia subterránea. Ahora sí, vocalizada por aquella que tiene por vocación hacerlo, la humana voz de Olga Orozco, la poderosa imaginación hace aparición. La poeta logra *informar su aspecto* y

alcanza a dar, de la manera que es propiamente la suya —en maquinaciones, en cristales—, la medida cabal del sueño o de la potencia.

Despejada *órficamente* la vía de la imaginación, domesticado el enzarzado sendero por donde alienta, la voz ya solo tiene que formalizarla. Con dicha misión, se planta a las puertas del *territorio desertado* que enmarca un poemario llamado *En el revés del cielo*. Llegados a ese punto junto a ella, hemos querido ponderar en la parte IV el gesto que descerraja la materia retenida en la *celda celeste* del idealismo. Como se ha hecho palpable, esa materia, dictada por la apertura óptica, coincidía con la con-vocatoria que ser y lenguaje lanzan a la voz humana para su articulación. Y pacientemente, la voz de Olga Orozco, comandada por ellos, aterriza ese cielo que —no lo olvidemos— vivía acaparado por el sacrificio.

En el revés del cielo singulariza la revelación de un lugar paradisiaco en el que afecto y lenguaje, fondo y forma, por fin se avienen. Los versos de ese volumen, ciertamente, descienden hasta el suelo terrestre la luz que todavía no había podido iluminar el mundo; con ella, endurecida o petrificada vocálicamente, la voz profanadora de la poeta cimienta un paraíso. Y ese lugar se admira, porque allí reside corporalmente *la gracia*.

Ahora bien, para que esa gracia revelada haya llegado hasta nosotros, habrá sido necesario, otra vez, des-andar arqueológicamente el tiempo sido y subsanar el crimen sacrificial. Y es que en virtud del lacerante desfase en el que incurre la progresión ontogenética, la mutilación sacrificial campa a sus anchas. “Des-en-canto” y “contra-palabra” hemos llamado, en un primer momento, a ese gesto vocálico que arrincona la muerte y vuelve hacia atrás las ruinas de la historia tradicional para re-apropiárselas.

A través de aquella brecha vocálica que tanto maldecía el idealismo, la voz de *En el revés del cielo* devuelve pues las cosas a su lugar. Con el nombre de “reanudación” hemos conceptualizado posteriormente ese modo de restituir al presente lo usurpado por la muerte. Aspiramos a corroborar que esas estrategias poéticas fructifican la vertiente olvidada de la medialidad, aquella que, de no cuidarse, cae sin remisión en el recinto mítico del ideal. Porque el ser, cuando no ha sido presentado por una voz, se desmaterializa y regresa al sueño de donde vino: tal suerte le fue deparada a Teseo; también a Penélope y a Dante. Antes de ser reconquistadas por la voz de Olga Orozco, esas voces vivían inmovilizadas en el depósito tradicional, donde moraban inermes y, sin capacidad para resarcirse, encadenadas a una *significación perpetua*.

Como aquellas voces, el mundo, el lenguaje y la tradición, cuando carecen de palabra, asimismo se oscurecen y, a la postre, desaparecen en vagas entelequias de entrañas vacías. Así que en los títulos centrales de este apartado hemos guiado la lectura hacia esas costuras materiales del texto

poético que, entrañándolas de nuevo, salvan a las cosas de su pérdida. A escala microscópica — fonética, sintaxis, métrica— hemos podido valorar el jaez de las reanudaciones. La conclusión dictamina que, en el bordado poético de Olga Orozco, todo está tejido para soportar la tensión que agita hacia la muerte. Porque, si el ritmo ontogenético es como la gravedad que opera en los agujeros negros, entonces solo la voz humana, capaz de modulación, puede evitar que las cosas naufraguen. Así pues, introduciendo pausas o alargando su vertido, el aliento de Olga Orozco, a la vez que sondea ese flujo, moldea su fuelle. Y de ese modo experimenta la forma de su absoluto: en el viento que tañe las cuerdas y que, ido ya, vibra todavía en la memoria, el animal humano, hecho de aire, hecho de tiempo, vive su auténtica esencia.

Con las reanudaciones de lo separado o arruinado, para delicia nuestra, aparece la “manera del cielo”. Como se ha hecho patente en las postrimerías de la parte IV, las reanudaciones, atando cabos o indicios, construyen una *narración*. El relato vocalizado por Olga Orozco da a conocer el aspecto concreto de aquello que no tenía imagen hasta entonces. Y es que, quien apetezca conocer el medio —mundo, lenguaje, tradición— ha de saber que este solo puede interpretarse desde un cuerpo. Todos esos fragmentos que históricamente se expanden son su imagen. Con la proyección versal de estirpes y progenies, la formalización poética, entregada desinteresadamente al lector, *transparenta* el cielo divino. Dicha operación es farmacológica, pues al visualizar un vínculo entre las cosas deterioradas, consuela nuestro atávico sentimiento de dislocación.

La trayectoria poética de Olga Orozco describe una evolución que, al igual que sucede con cualquier ente viviente, integra las resoluciones genéticas de los antepasados en el individuo presente. No debiera sorprender por ello que, al pisar el último de los poemarios interrogados, la voz lírica ponga en juego, como si de un animal determinado por siglos de desarrollo genético se tratase, las enseñanzas acarreadas desde antiguo.

Cuando su devenir arriba a *Con esta boca, en este mundo*, la voz de Olga Orozco acaba de aprender que la trascendencia transparenta su ser oculto por acopio de sus producciones históricas. Y dado que ha adquirido facultades para trasladar la potencia, en ese libro, la voz de Olga Orozco rinde tributo al pacto aprendido y se ocupa principalmente de llevar el ser, postrado en el olvido, hasta el presente. “Cuidar de la muerte”, título elegido para distinguir la etapa final de nuestro periplo, pone de manifiesto el gesto ecológico que traspasa, de principio a fin, el mentado volumen.

El medio en el que moramos es, antes de toda intervención humana, una *selva*. Mundo, lenguaje y tradición, para el ser humano que cae en ellos, son primeramente lo desordenado. Guiados amistosamente por la voz de Dante, que ya pasara por allí, en los primeros compases de la parte V, bajo el título de “La comedia tradicional” hemos hecho mención del ambiente infernal en el que

se desenvuelve la voz de Olga Orozco. El medio tecno-capitalista en el que irrumpe esta voz, pródigo en desmanes y usurpaciones, y falto de atenciones y cariño, ha sido comparado inmediatamente a un basural: tanta es la inmundicia pululando por sus confines. Y como nada acierta a florecer allí, de su adecuación se ha dicho que es la causa que motiva la vocalización de *Con esta boca, en este mundo*. Esa tarea de arreglo, al ocuparse de rastrear los fondos y recolocar las sobras, tiene por resultado la visualización de desechos o excrementos: porque lo primero que aparece en el basural del medio, todavía sin cuidar, es la injusticia deparada a quienes no significan nada.

El gesto que pasa revista al vertedero tradicional da lugar a una máxima epigramática: que la tradición siempre vuelve como castigo. La causa de tan insoportable mal ha de buscarse en el desajuste que provoca el medio sacrificial; por el mero hecho de sacrificar, este medio condena a las almas a vagar, separadas de un cuerpo y a expensas de redención. En ese sentido, hemos presenciado cómo la voz de Olga Orozco pretendía encontrar el punto histórico de aquella acción sacrificial que abocaba al infierno de la invisibilidad unas posibilidades para otorgar *sacrificialmente* todo el brillo a otras. Y hemos tildado de mendicante el movimiento de retorno que salva la memoria traicionada. Mendiga es, según hemos valorado en dicho lugar, aquella voz poética que, tanteando exhaustivamente los basurales, expone a la luz del día los objetos agraviados.

Con el concepto benjaminiano de “apocatástasis” hemos distinguido ese acto por el que se reanudan en el poema, junto a las formas visibles, las formas invisibles del basurero tradicional. Y hemos defendido igualmente que cuando estas formas, denostadas por el régimen sacrificial, son formalmente reintegradas, aparece un jardín paradisiaco: el *aion*, término griego, define esa temporalidad en donde todos los apéndices históricos del ser aparecen explicados y curados.

En el capítulo “Redención de la tradición” hemos argüido que, si bien el ser humano está vocacionalmente destinado al tiempo, a la historia y a la muerte, es también ese animal que *puede* corregir vocálicamente su ingrato destino sacrificial. La manera en que la voz de Olga Orozco arregla su destino problemático habrá sido el entre-tenimiento ecológico. En su poema son revocadas las cosas que su misma palabra destina victimariamente al tiempo, a la historia y a la muerte. Para que no se despedacen, para que no mueran, para mantener junto lo que la voz ha separado. Hemos llamado, de nuevo con Benjamin, “redención mesiánica” la salvación procurada a las formas por la voz poética. Su poema es una forma redentora en tanto que ayunta todos los miembros sacrificados en una temporalidad común, la del ahora enunciativo.

De la redención de la tradición, o de su apocatástasis, ha emergido, como un remedo imprevisto, la esperanza. Abotargada en el fondo del basural, la esperanza regresa re-anudada en la voz. Y lo que atestigüa esa esperanza, cuando reaparece a contra-tiempo, es que todos los individuos, por el

mero hecho de estar sometidos al régimen sacrificial de la identidad, han visto sacrificadas ciertas posibilidades, ciertas potencialidades. La esperanza encarna esas posibilidades no sidas de los individuos, la vida que todavía está por ser en ellos.

Pues bien, en tanto que la voz de Olga Orozco no ha cesado de recolectar y aglutinar la esperanza malograda de los antepasados —hemos visto pasar a los más notables: Eliot, Dante, Girri— nuestro vagabundeo culmina puntualmente con una pregunta aún punzante: ¿habita esperanza alguna en la obra de Olga Orozco?, ¿qué pasará con ella?, ¿será sacrificada también?, ¿quién la rescatará? Luego de ver en acción a la voz de redentora de Olga Orozco ha quedado claro que la esperanza, en el paradigma sacrificial, siempre se malgasta. Y para que algo así no llegue a sucederle a la esperanza de la poeta, en el capítulo final, titulado “La esperanza y los nombres”, hemos pretendido localizar su escondite, creyendo que una vez avistada su esperanza quizás pudiese ser tenida en cuenta. Como avanzábamos al arrancar esta conclusión puntual, la esperanza que nosotros hemos atisbado en la obra última de Olga Orozco, aquello que todavía no ha sido convertido en forma alguna, y que por lo tanto espera vivamente ser traducido o trasladado, es una *dicción ecológica* que subsana el atolladero sacrificial en el que nos desenvolvemos.

Habrán quedado por analizar los *Últimos poemas*. Escritos al final de una trayectoria de adecuación vocálica que duró cinco décadas, y ad-entrados ya casi de cuerpo entero en el sumidero mortal, faltaría por probar si esos fragmentos no hacen sino intensificar el paradigma ecológico que intentamos poner de relieve. Porque la eco-logía no es más que una a-propiación de la muerte o, según se dice allí, un “balance de la sombra¹⁷⁴”. Acometido su recuento final en la brecha de la voz, lugar donde la muerte se paladea, a esa asombrosa amiga que después de tantos trabajos conoce tan bien, la voz ecológica de Olga Orozco, enamorada, le pide:

No me dejes entonces nunca a solas con mi desconocida:
no me dejes conmigo.

“Balance de la sombra” (v. 36-37)

¹⁷⁴ Olga Orozco. “Balance de la sombra”. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 446-447.

BIBLIOGRAFÍA

I. *Corpus*

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

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

_____. *La noche a la deriva*. México: FCE, 1983. [1ª Ed.]

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

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

II. Obras de Olga Orozco

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

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

_____. *Obra poética*. Selección y prólogo de Manuel Ruano. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2000.

_____. *Relámpagos de lo invisible*. Selección y prólogo de Horacio Zabaljáuregui. Buenos Aires: FCE, 2009. [2ª Ed.]

_____. *Repetición del sueño y otros poemas*. Selección y prólogo de María Rosa Lojo. Buenos Aires: CEAL, 1988.

_____. *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*. Estudio preliminar de Cristina Piña. Buenos Aires: Editorial Celtia, 1984.

_____. *Poesía: antología*. Selección y prólogo por Telma Luzzani Bystrowicz. Buenos Aires: CEAL, 1982.

_____. *Veintinueve poemas*. Prólogo de Juan Liscano. Caracas: Monte Ávila, 1975.

_____. *La oscuridad es otro sol*. Buenos Aires: Losada, 1967.

_____. *Yo, Claudia. Obra periodística de Olga Orozco*. *Revista Claudia 1964/1974*. Buenos Aires: Danza, 2012.

III. Artículos de Olga Orozco

Orozco, Olga. “Jorge Luis Borges en su historia de la eternidad”. In Orozco, Olga, Ana Becciu y Tamara Kamenszain. *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013, p. 475-479.

_____. “Anotaciones para una autobiografía”. In Orozco, Olga, Ana Becciu y Tamara Kamenszain. *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013, p. 461-463.

_____. “Tiempo y Memoria”. In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 443-451.

_____. “Palabras entregadas a Victoria Pueyrredón”. In *Letras de Buenos Aires*, Buenos Aires: Dunker, n°50, noviembre, 2001, p. 18-22.

_____. “Anotaciones para una autobiografía”. In Negroni, María and Monteleone, Jorge (dir.). *Abysinia. Revista de poesía y poética*. Buenos Aires: Eudeba, Año I, n° I, 1999, p. 155-156.

_____. “Discurso de recepción del Premio Juan Rulfo”. In Cobo Borda, J. Gustavo. *Premio Juan Rulfo, una década*. Guadalajara: FCE-Universidad de Guadalajara, 2002, p. 335-339.

_____. “Alrededor de la creación poética”. In *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*. Estudio preliminar de Cristina Piña. Buenos Aires: Editorial Celtia, 1984, p. 59-63.

_____. “Palabras dichas al recibir el Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes, 1980”. In *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*. Estudio preliminar de Cristina Piña. Buenos Aires: Editorial Celtia, 1984, p. 65-68.

Orozco, Olga. “Oliverio Girondo frente a la nada y lo absoluto”. In Maravall, José Antonio (dir.), *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: 1978, N°335, p. 226-250.

_____. “Viajera en la noche: Sobre *Los trabajos y las noches*, de Alejandra Pizarnik”. In *Testigo 2*, 1966, p. 71-73.

IV. Olga Orozco en antologías

Arijón, Teresa (coord.). *Puentes. Poesía argentina y brasileña contemporánea*. Buenos Aires: FCE, 2003.

Becco, Horacio Jorge. *Poetas argentinos contemporáneos*. Buenos Aires: Extensión cultural Dos Muñecos, 1974.

Negrón, María y Bonzini, Silvia. *La maldad de escribir: 9 poetas latinoamericanas del siglo XX*. Tarragona: Igitur, 2003.

Svanascini, Osvaldo (comp.). *25 poetas argentinos contemporáneos*. Buenos Aires: Papiro, 2005.

VV.AA. *Poesía argentina*. Buenos Aires: Instituto Torcuato Di Tella, 1963.

V. Ensayos sobre Olga Orozco

Blanco, Diana Irene. *Olga Orozco. La jerarquía de la palabra*. Buenos Aires: Dunken, 2009.

Brú, José (ed.). *Acercamientos a Olga Orozco*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1998.

Colombo, Stella Maris. *Metáfora y cosmovisión en la poesía de Olga Orozco*. Rosario: Cuadernos Aletheia, 1983.

Etcheverry, Luis María. *Lo sagrado en la literatura argentina. Las señas de Martin Heidegger en Sara Gallardo y Olga Orozco*. Buenos Aires: Mediarte Estudios, 2015.

Gómez Paz, Julieta. *Cuatro actividades poéticas. Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Amelia Biagoni, María Elena Walsh*. Buenos Aires: Conjunta Editores, 1977.

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

Lergo Martín, Inmaculada (ed.). *Olga Orozco: territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010.

Monteleone, Jorge. *La voz de Olga Orozco*. Buenos Aires: Malba, 2021.

Salto, Graciela, Battiston, Dora y Bertón, Sonia (comp.). *Médanos fugitivos. Poética y archivo en Olga Orozco*. Buenos Aires: Teseo, 2020.

———. *Los juegos de espejos: poética y subjetividad en Olga Orozco*. Santa Rosa: Universidad Nacional de La Pampa, 2020.

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

VI. Tesis y trabajos universitarios sobre Olga Orozco

Calderón Mediavilla, Héctor. *Olga Orozco: la palabra, cuerpo sagrado*. Memoria de Máster. Universidad de Toulouse-Jean Jaurès: Toulouse, 2016.

Martín López, Sarah. *Poesía y conocimiento en la obra de dos escritoras argentinas contemporáneas: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik*. Tesis de Doctorado. Universidad de Valencia, 2013.

VII. Artículos sobre Olga Orozco

- Acosta, Mariano. “Y caminamos en silencio. Decepción y lenguaje en la poesía de Olga Orozco”. In Graciela Salto, Dora Battiston, Sonia Berton (comp.). *Médanos fugitivos. Poética y archivo en Olga Orozco*. Buenos Aires: Teseo, 2020, p. 47-60.
- Artigas Albarelli, Irene María. “Ecfrasis y naturaleza muerta: los “Botines con lazos” de van Gogh y Olga Orozco”. In *TRANS-2: Revue de littérature générale et comparée*. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 1-12.
- Battiston, Dora. “Olga Orozco: mirar el mundo desde la región”. In *Anuario*, Revista de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa, Vol. 8, (2007), p. 199-207.
- , Domínguez Carolina y Elizalde, Marisa. “Somos tantos en otros”. Traducción de la alteridad en la poesía de Olga Orozco”. In Graciela Salto, Dora Battiston, Sonia Berton (comp.). *Médanos fugitivos. Poética y archivo en Olga Orozco*. Buenos Aires: Teseo, 2020, p. 173-190.
- Bruno, María Pía y González, María Virginia. “Discursos sobre el origen. EL archivo de la Casa Museo Olga Orozco”. In Graciela Salto, Dora Battiston, Sonia Berton (comp.). *Médanos fugitivos. Poética y archivo en Olga Orozco*. Buenos Aires: Teseo, 2020, p. 267-306.
- Calabrese, Elisa. “Magia y memoria. La poética de Olga Orozco”. In *Lugar Común. Lecturas críticas de literatura argentina*. Mar del Plata: Eudem, 2009, p. 195-207.
- Calloni, Stella. “Olga Orozco. La poesía: relámpagos o luces de lo invisible”. In *Casa de las Américas*. La Habana, n° 216, 1999, p. 135-139.
- Campanella, Hebe. “La voz de la mujer en la joven poesía argentina: cuatro registros”. In *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n° 300, junio, 1975, p. 543-564.
- . “La lírica de Olga Orozco. Magia, delirio y amor para horadar el Silencio”. In *Caminos críticos por la creación literaria de Iberoamérica y Argentina (1940-1999)*. Buenos Aires, Dunken, 2007, p. 249-257.
- Campaña, Mario. “La transformación del discurso crítico en las poetas hispanoamericanas”. In *Guaragua*, Año 13, n° 31/32 (invierno 2009), p. 11-40.
- Cárcano, Enzo. “Del *Molino rojo* de Fijman a las *Mutaciones de la realidad* de Orozco”. In Graciela Salto, Dora Battiston, Sonia Berton (comp.). *Médanos fugitivos. Poética y archivo en Olga Orozco*. Buenos Aires: Teseo, 2020, p. 219-239.
- Chirinos Arrieta, Eduardo. “El confuso parloteo de bocas invisibles.” In *Las moradas del silencio*. México: FCE, 1998, p. 61-128.
- . “La infernal mampostería donde habita Dios. Sagrado y profano en *En el revés del cielo* de Olga Orozco.” In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 331-343.
- Escaja, Tina. “Metafísica del deseo en la poesía de Olga Orozco.” In *Territorios de fuego para una*

- poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 331-343.
- _____. “Encarnadura e insurgencia poética en Olga Orozco”. In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 179-190.
- Fagundo, Ana María. “La poesía de Olga Orozco o la aproximación a lo indecible”. *Literatura femenina de España y las Américas*. Madrid: Fundamentos, 1995, p. 209-219.
- Frazier-Yoder, Amy. “Prison cell and key: scrutiny of the physical self in Olga Orozco’s *Museo salvaje* and Gioconda Belli’s *Sobre la grama*”. In *Hispanófila*, vol. 181, n° 1, 2017, p. 153-168.
- Fernández González, Carlos. “El otro lado como precursor oscuro en la poesía de Olga Orozco”. In *Asian Journal of Latin American Studies* (2015), Vol. 28, n° 4, pp. 29-47.
- Gambetta Chuk, Aída Nadi. “Olga Orozco: palabra y otredad.” In *Graffylia*, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad autónoma de Puebla, Vol. 6, (2006), p. 191-199.
- García Valdés, Olvido. “No es aquí ni es ahora”. In *Letras libres*. Madrid, n° 133, 2012.
- _____. “Mundo, experiencia, lenguaje: el yo poético (un coro de solistas)”. *Ínsula*, n° 630, 1999, p. 15-21.
- Genoud de Fourcade, Mariana y Zonana, Víctor Gustavo. “La pintura de El Bosco en dos poetas contemporáneos: Olga Orozco y Rafael Alberti”. In *Actas de II Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, Mendoza, Universidad de Cuyo, Vol. I, abril, 1994, p. 367-386.
- Genovese, Alicia. “Poesía, posición del yo y la visualidad del *shōji*. Juan L. Ortiz, Juan Gelman, Olga Orozco”. In *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: FCE, 2011, p. 77-96.
- Horno Delgado, Asunción. “Encarnadura e insurgencia: poética en Olga Orozco. In Lergo Martín, Inmaculada (ed.). *Olga Orozco: territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 179-189.
- Kamenzsain, Tamara. “Prólogo a la poesía completa de Olga Orozco”. In Orozco, Olga, Ana Becciu y Tamara Kamenzsain. *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013, p. 7-18.
- Llana Fernandez, Ruth. “‘La muerte no tiene derecho’: hacia una dialéctica de la muerte en la obra de Olga Orozco. Entre la magia y la fe”. In *La tradición de las rupturas en las literaturas hispánicas*. Budapest: Universidad Eötvös Loránd, 2015, p. 225-236.
- Le Corre, Hervé. “La temporalidad del sujeto orozquiano en *Desde Lejos* (1946).” In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 247-260.
- _____. “Dos lecciones de anatomía. Vislumbres del cuerpo y de los espacios corporales en Olga Orozco y Blanca Varela”. In De Mora Valcárcel, Carmen y García Morales, Alfonso (eds.). *Escribir el cuerpo. 19 asedios a la literatura hispanoamericana*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003, p. 153-176.
- Legaz, María Elena. “Momentos de la elegía”. In Salto, Graciela, Battiston, Dora y Bertón, Sonia (comp.). *Los juegos de espejos: poética y subjetividad en Olga Orozco*. Santa Rosa: Universidad

- Nacional de La Pampa, 2020, p. 229-263.
- _____. “El mito en los relatos de infancia de Olga Orozco”. In Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1993, p. 376-385.
- León, Denise. “Una comunidad inoperante. Sobre *Las muertes* de Olga Orozco”. p In Salto, Graciela, Battiston, Dora y Bertón, Sonia (comp.). *Los juegos de espejos: poética y subjetividad en Olga Orozco*. Santa Rosa: Universidad Nacional de La Pampa, 2020, p. 147-159.
- Lergo Martín, Inmaculada. “Visión del cuerpo en *Museo Salvaje*, de Olga Orozco”. In Salto, Graciela, Battiston, Dora y Bertón, Sonia (comp.). *Los juegos de espejos: poética y subjetividad en Olga Orozco*. Santa Rosa: Universidad Nacional de La Pampa, 2020, p. 161-192.
- _____. “Decir lo indecible. Olga Orozco o la revelación a través de la palabra.” In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 23-106.
- Liscano, Juan. “Olga Orozco y sus juegos peligrosos”. In *Descripciones*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1983, p. 73-101.
- _____. “Olga Orozco y su trascendente juego poético”. In Orozco, Olga. *Veintinueve poemas*. Caracas: Monte Ávila, 1975, p. 7-35.
- Lindstrom, Naomi. “Olga Orozco: la voz poética que llama entre dos mundos”. In *Revista Iberoamericana*, Vol. LI, Número 132-133, julio-diciembre 1985, p. 765-775.
- Lojo, María Rosa. “Olga Orozco: Épica y poética en un largo cuento de hadas.” In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 353-376.
- _____. Prólogo a *Repetición del sueño y otros poemas* de Olga Orozco. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1988.
- López de Espinosa, Susana. “Retórica de la máscara y el rostro en la poesía de Olga Orozco”. In Pages Larraya, Antonio (dir.). *Estudios de Literatura Argentina II: la lírica argentina posterior a 1950*. Buenos Aires: Instituto de literatura argentina “Ricardo Rojas”, 1987, p. 37-45.
- Loubet, Jorgelina. “Tres miradas en trascendencia. Olga Orozco, Elvira Orphée, Sara Gallardo”. In *Coordenadas literarias I. Estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: El Francotirador Ediciones, 1996, p. 77-139.
- _____. “Lo cotidiano, el fulgor y el signo en la obra de actuales escritoras argentinas”. *Zona franca* 20, 1980, p. 6-23
- Luzzani Bystrowicz, Telma. “Olga Orozco: poesía de la totalidad”. In *Capítulo. Cuadernos de literatura argentina. La poesía del cuarenta*. Buenos Aires: CEAL, 1980, p. 227-231.
- Mallol, Anahí. “El exilio de la lengua”. In Graciela Salto, Dora Battiston, Sonia Berton (comp.). *Médanos fugitivos. Poética y archivo en Olga Orozco*. Buenos Aires: Teseo, 2020, p. 61-86.
- _____. “Herencia para las hijas”. In *El poema y su doble*. Buenos Aires: Ed. Simurg, 2003, p. 133-142.

- _____. “Una canción que sea menos que una canción. La constitución de una tradición literaria femenina en Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Susana Thénon y Diana Bellessi”. In *TRAMAS para leer la literatura argentina*. Córdoba, Vol. V, n° 9, 1998, p. 152-159.
- Margarit, Lucas. “El verso y la écfrasis. La configuración poética de una imagen”. In Graciela Salto, Dora Battiston, Sonia Berton (comp.). *Médanos fugitivos. Poética y archivo en Olga Orozco*. Buenos Aires: Teseo, 2020, p. 89-108.
- Martín López, Sarah. “La poesía de Olga Orozco o la contemporánea conciencia de Job”. In *Mitologías hoy*, vol. 12, invierno 2015, p. 313-323.
- _____. “Olga Orozco, metafísica de los sentidos”. In Válcárcel, Eva. *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*. Actas del V Congreso internacional de la AEELH. A Coruña: Universidade de A Coruña, 2005, p. 403-409.
- _____. “Por un instante de vida breve”. In Mattalia, Sonia and del Alcàzar, Joan (coord.). *América Latina: literatura e historia entre dos fines de siglo*. Valencia: CEPS, 2000, p. 83-91.
- Mayet, Graciela. “Máscaras y espejos en la poesía de Olga Orozco”. In Salto, Graciela, Battiston, Dora, Bertón, Sonia (comp.). *Los juegos de espejos: poética y subjetividad en Olga Orozco*. Santa Rosa: Universidad Nacional de La Pampa, 2020, p. 107-128.
- _____. “El sueño en la poesía de Olga Orozco,”. In *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, Vol. 13, n° 14, 2008. http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/Otv13n14d05/PDF_12. Consultado el 12/05/2022.
- Mesa Gancedo, Daniel. “Motivo y retórica del retrato en la poesía de Olga Orozco”. In Salto, Graciela, Battiston, Dora, Bertón, Sonia (comp.). *Los juegos de espejos: poética y subjetividad en Olga Orozco*. Santa Rosa: Universidad Nacional de La Pampa, 2020, p. 61-106.
- _____. “Epitafios errantes: el hijo prodigo según Olga Orozco”. In Lergo Martín, Inmaculada (coord.). *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 275-304.
- Millares, Selena. “Olga Orozco, peregrina de la muerte.” In Lergo Martín, Inmaculada (coord.). *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 215-228.
- _____. “Olga Orozco y Alejandra Pizarnik: poesía y videncia”. In *Cuadernos de América sin nombre*. Alicante: Universidad de Alicante, n° 29, s.f., p. 151-168.
- Monteleone, Jorge. “Representaciones subjetivas en la obra de Olga Orozco”. In Salto, Graciela, Battiston, Dora, Bertón, Sonia (comp.). *Los juegos de espejos: poética y subjetividad en Olga Orozco*. Santa Rosa: Universidad Nacional de La Pampa, 2020, p. 15-38.
- _____. “Una figura en el tapiz”. In Arijón, Teresa (coord.). *Puentes. Poesía argentina y brasileña contemporánea*. Buenos Aires: FCE, 2003, p. 9-21.
- Mujica, Hugo. “Sobre Olga Orozco, *En el revés del cielo*”. In *Revista Iberoamericana*, Vol. LIV, n° 144-145, julio-diciembre 1988, p. 1084-1088.
- Nicholson, Melanie. “La poética del espacio en la obra de Olga Orozco. Casas, muros y cielos errantes”. In Graciela Salto, Dora Battiston, Sonia Berton (comp.). *Médanos fugitivos. Poética*

- y archivo en Olga Orozco*. Buenos Aires: Teseo, 2020, p. 135-154.
- _____. “Un talismán en las tinieblas: Olga Orozco y la tradición esotérica.” In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 191-214.
- _____. “Olga Orozco and the Poetics of Gnosticism”. In *Revista de Estudios Hispánicos*, n° 35, 2001, p. 73-90.
- _____. “From Sibyl to Witch and Beyond: Feminine Archetype in the Poetry of Olga Orozco”. In *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, n° 27, Vol. I, 1998, p. 11-22.
- _____. “Darvantara Sarolam, or The Retic of Charm in the Poetry of Olga Orozco”. In *Letras Fémimas*, n° XXIV, Vol. 1-2, 1998, p. 57-67.
- Omil, Alba. “La poesía de Olga Orozco”. In Omil, Alba (dir.). *Poesía Argentina*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1997, p. 77-88.
- Ortega, Julio. “Olga Orozco: las magias y los ritos”. In http://www.Redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/memorias/escriptoras_hispano01/plolgao.r.htm. Consultado el 15/03/2019.
- Oviedo, José Miguel. “Esplendor y novedad de la poesía. Cinco poetas mujeres”. *Historia de la literatura hispanoamericana*. IV Vol. Madrid: Alianza, 2001, cap. 21, Vol. IV, p. 203-297.
- Pellarolo, Silvia. “La imagen de la estatua de sal: síntesis y clave en el pensamiento poético de Olga Orozco”. In Mester, Los Ángeles, UCLA, Vol. XVIII, n° 1, (Spring, 1989), p. 41-49.
- Pellegrino, Daniel. “No habrá una casa con olor a costumbres. Sistema orozquiano de la casa en ruinas”. In Graciela Salto, Dora Battiston, Sonia Berton (comp.). *Médanos fugitivos. Poética y archivo en Olga Orozco*. Buenos Aires: Teseo, 2020, p. 155-170.
- Pérez, Alberto Julián. “Olga Orozco: sueño/mundo/poesía”. In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 229-243.
- Piña, Cristina, “El descentramiento del sujeto en la poesía de Olga Orozco.” In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 147-165.
- _____. “Estudio preliminar a *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*.” In Orozco, Olga. *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*. Buenos Aires: Editorial Celtia, 1984, p. 65-68.
- Ramón, Esther. “Puertas en el muro”. In *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 745/746 (julio- agosto 2012), p. 172-175.
- Ramírez Arballo, Álex. “Conocimiento y simbolo en la poesía de Olga Orozco”. In Graciela Salto, Dora Battiston, Sonia Berton (comp.). *Médanos fugitivos. Poética y archivo en Olga Orozco*. Buenos Aires: Teseo, 2020, p. 135-154.
- “Augurio y melodía: estilo profético y salmódico en la poesía de Olga Orozco”. In *Divergencias: Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, Vol. 6, n° 2, 2008, p. 25-31.

- Rebok, Gabriela. “La repetición o el umbral de la creatividad. Un conjuro de la experiencia trágica”. In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 377-395.
- _____. “Finitud, creación poética y sacralidad en la obra de Olga Orozco”. *Konvergencias literatura* 3 (2006). <[http:// www. Konvergencias.net](http://www.Konvergencias.net)>.
- Ruano, Manuel. “Orozco, Olga”. In Osorio, Nelson (coord.). *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América*. Caracas: Monte Ávila, 1995, Vol. 3. p. 3508-3510.
- _____. “Constantes míticas, esotéricas y surreales en la poesía de Olga Orozco”. In Olga, Orozco. *Obra completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2000, p. 9-47.
- Running, Thorpe. “Imagen y creación poética en la poesía de Olga Orozco”. In *Letras Femeninas*, Vol. 13, n° 1/2, 1987, p. 12-20.
- Salazar Anglada, Aníbal. “Olga Orozco y la generación neorromántica del 40. Una revisión crítica”. In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 109-128.
- Salto, Graciela. “El reino que me absorbe. Olga Orozco en la poesía latinoamericana”. In Graciela Salto, Dora Battiston, Sonia Berton (comp.). *Médanos fugitivos. Poética y archivo en Olga Orozco*. Buenos Aires: Teseo, 2020, p. 307-328.
- Salvador, Nélica. “Magia y configuración simbólica en la obra de Olga Orozco”. In *Vanguardia y posmodernidad*. Buenos Aires: Corregidor, 2011, p. 90-92.
- Sefamí, Jacobo. “El extrañamiento ominoso: *Museo salvaje* de Olga Orozco.” In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 305-320.
- Segura, Yolanda. “El cuerpo, ese museo salvaje: Olga Orozco y sus tránsitos por la piel y los huesos”. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, n° 3, 2016, p. 40-53.
- Serra, Edelweis. “Exploración de la realidad y estrategia textual en la poesía de Olga Orozco”. In *Anales de literatura hispanoamericana*, 51, n°14, 1985, p. 93-102.
- Sucre, Guillermo. “Olga Orozco. *Los juegos peligrosos*”. In *Revista Nacional de Cultura*, n° XXV, Caracas, mayo-agosto, 1963, s.p.
- Tacconi, María del Carmen. “La nostalgia de la perfección primordial y los interrogantes últimos en la obra poética de Olga Orozco”. In *La nostalgia del paraíso y otros temas míticos en autores argentinos*. Tucumán: Ed. Biblioteca Alberdi, 1985, p. 19-32.
- Urli, Sebastián. “Museo de las mutaciones. Miradas, moradas y espacios que (des)organizan el poema”. In Graciela Salto, Dora Battiston, Sonia Berton (comp.). *Médanos fugitivos. Poética y archivo en Olga Orozco*. Buenos Aires: Teseo, 2020, p. 109-134.
- Usandizaga, Helena. “Materialidad corporal y visión platónica en la poesía de Olga Orozco.” In *Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 165–178.
- Warley, Jorge. “Olga Orozco: sujeto creador y creación poética”. In Salto, Graciela, Battiston, Dora y Bertón, Sonia (comp.). *Los juegos de espejos: poética y subjetividad en Olga Orozco*. Santa Rosa:

Universidad Nacional de La Pampa, 2020, p. 129-143.

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

Zampini, Fabián. “Una voz que se rasga. Inminencia y contemporaneidad en la poesía de Olga Orozco”. In Graciela Salto, Dora Battiston, Sonia Berton (comp.). *Médanos fugitivos. Poética y archivo en Olga Orozco*. Buenos Aires: Teseo, 2020, p. 15-45.

Zonana, Victor Gustavo. “La intertextualidad como corrección del hipotexto. Olga Orozco lectora de Wallace Stevens”. In Graciela Salto, Dora Battiston, Sonia Berton (comp.). *Médanos fugitivos. Poética y archivo en Olga Orozco*. Buenos Aires: Teseo, 2020, p. 191-217.

_____. “Olga Orozco”: hacia una conceptualización trascendente de la temporalidad”. In *Gamma*, XXIX, 60, 2018, p. 141-160.

_____. “La Biblia en la poesía y la poética de Olga Orozco”. In Attala, Daniel y Fabry, Geneviève. *La Biblia en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Trotta, 2016, p. 553-566.

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

_____. “La poética de Olga Orozco en sus textos”. In Zonana, Victor Gustavo (dir.). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires: Corregidor, 2007, p. 387-444.

_____. “Imágenes de la memoria en la obra de Olga Orozco”. In *Boletín de la Academia Argentina de las Letras*, vol. LXVII, n° 265-266, julio-diciembre 2002, p. 327-345.

_____. “Olga Orozco y su exploración poética en la corporalidad: *Museo salvaje* (1974)”. In *Revista de Literaturas Modernas*, n° 25, 1992, p. 269-278.

VIII. Entrevistas a Olga Orozco

Alifamo, Roberto. “Olga Orozco. Reflexiones para un *Ars Poetica*”. Entrevista. *Proa* 3° época 2 (1988-1989), p. 77-81.

Bocanera, Jorge. “Olga Orozco: hechicera de la memoria”. In *Entrelíneas*. Buenos Aires: Ediciones IMFC, 1999, p. 53-64.

Calloni, Stella. “Entrevista a Olga Orozco”. In *Mujeres de fuego. Historias de amor, arte y militancia*. Buenos Aires: ed. Continente, 2016, p. 103-110.

Campos, Marco Antonio. “Con Olga Orozco”. In *La jornada Semanal*, suplemento del diario *La Jornada*, núm. 204, 31 de enero de 1999, p. 2-3.

Colombo, M. del Carmen, Somoza, Patricia y Tracey, Mónica. “Entrevista a Olga Orozco: boca que besa no canta”. In *Último Reino: Revista de Poesía*, n° 22-23, p. 10-18.

Dujovne Ortiz, Alicia. “Entrevista a Olga Orozco”. Buenos Aires, *La Opinión*, 22/01/1978, p. 1-

3.

Horno-Delgado, Asunción. "Entrevista con Olga Orozco". In *Hispanic Poetry Review*, Vol. 1, n° 1, 1999, p. 90-101.

Márquez Cristo., Gonzalo y Osorio, Amparo. "Olga Orozco: En el final era el verbo". In *Grandes entrevistas de Común Presencia*. Bogotá: Común Presencia Editores, 2010, p. 85-94.

Pellicaric, Iván Marcos. "Si me quieres mirar... Encuentros con Olga Orozco". In *Revista Cruz del Sur*, IV, n° 9, 2014, p. 11-181.

Requeni, Antonio. *Travesías. Conversaciones entre Olga Orozco y Gloria Alcorta*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.

Sauter, Silvia. "Entrevista a Olga Orozco". In *Teoría y práctica del proceso creativo*. Madrid: Iberoamericana, 2006, p. 107-136.

Sefamí, Jacobo. *De la imaginación poética. Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozer*. Caracas: Monte Ávila. 1996.

Torres Fierro, Danubio. "Hacia el Verbo Primordial". In *Memoria plural: Entrevistas a escritores latinoamericanos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986, p. 199-202.

IX. Poesía argentina

Aguirre, Raúl Gustavo. *Literatura argentina de Vanguardia: el movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)*. Buenos Aires: Editorial Fraterna, 1979.

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

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

Borges, Jorge Luis. *Obra poética. 1923/1977*. Madrid: Alianza, 1990.

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

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

Echavarren, Roberto, Kozer, José y Sefamí, Jacobo. *Medusario. Muestra de la poesía latinoamericana*. México: FCE, 1996.

Fondebrider, Jorge. "Treinta años de poesía argentina". In *INTI: Revista de Literatura Hispánica*. Cranston, n° 52-53, 2000-2001, p. 5-32.

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

- Furlan, Luis Ricardo. *El movimiento neohumanista. La generación de 1950 en la poesía argentina*. Madrid: Altorrey Editorial, 2010.
- Ghiano, Juan Carlos. *Poesía argentina del Siglo XX*. Tierra Firme, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Girri, Alberto. *En selva de inquietudes. Antología poética*. Selección, edición y prólogo de José Muñoz Millanes. Valencia: Pre-textos, 2010.
- Millanes, José Muñoz. “Veinte aproximaciones a la poesía de Alberto Girri”. In *En selva de inquietudes*. Valencia: Pre-textos, 2010, p. 3-55.
- Kuhnheim, Jill S. *Gender, Politics, and Poetry in Twentieth-Century Argentina*. Gainesville: University Press of Florida, 1996.
- Martínez, David. *Poesía Argentina (1940-1949)*. Buenos Aires: Imprenta Chile, 1949.
- _____. *Poesía argentina actual: 1930-1960*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
- Mallol, Anahí. *El poema y su doble*. Buenos Aires: Ed. Simurg, 2003.
- _____. “Escrituras y subjetividad. Poetas argentinas en los 80: entre la lírica y los géneros menores. In *INTI: Revista de Literatura Hispánica*. Cranston, n° 52-53, 2000-2001, p. 33-56.
- Moreno Fernández, César. *La realidad y los papeles: panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*. Madrid: Aguilar, 1967.
- Melanie Nicholson. *Evil, Madness, and the Occult in Argentine Poetry*. Gainesville: University Press of Florida, 2002.
- Muschietti, Delfina. “La vanguardia del modernismo: la lengua de los poetas neobarrocos de los ‘80’”. In Payeras Grau, María y Fernandez Rippol, L. Miguel (ed.). *Fin(es) de siglo y modernismo*. Palma de Mallorca: Universidad de las Islas Baleares, Vol. II, 2001, p. 661-669.
- Pizarnik, Alejandra. *La extracción de la piedra de la locura y otros poemas*. Madrid: Visor, 2007. [2ª ed.]
- Prieto, Martín. “El 40. Una generación que no fue”. *Breve historia de la literatura argentina*. Cap. XIII. Buenos Aires: Taurus, 2006, p. 357-394.
- Salvador, Nélica. *Vanguardia y posmodernidad*. Buenos Aires: Corregidor, 2011.
- Thorpe, Running. “El lenguaje como tema en la poesía argentina actual”. In *Revista Letras*, n° 15-16, abril-agosto 1986, p. 150-166.
- Urondo, Francisco. *Veinte años de poesía argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1968.
- VV.AA. “Argentina fin de siglo”. In *INTI: Revista de Literatura Hispánica*. Cranston, n° 52-53, 2000-2001.
- Zonana, Víctor Gustavo. *Orfeos argentinos. Lírica del 40*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2001.

X. Literatura latinoamericana

- Areta Arigó, Gema, Le Corre, Hervé, Suárez, Modesta y Vives Daniel (coord.). *Poesía hispanoamericana: ritmo(s)/ métrica(s)/ ruptura(s)*. Madrid: Verbum, 1996.
- Barrera, Trinidad (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. III. Madrid: Cátedra, 2008.
- Bellini, Giuseppe. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Ed. Castalia, 1986.
- Bonnells, Jordi (coord.). *Dictionnaire de littératures hispaniques : Espagne et Amérique Latine*. París: Robert Lafont, 2009.
- Celorio, Gonzalo. *Ensayo de conquista*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- Chirinos Arrieta, Eduardo. *Abrir en prosa. Nueve ensayos sobre poesía contemporánea*. Madrid: Visor, 2016.
- _____. *Las moradas del silencio*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. “Poesía: nuevas direcciones (1930-1970)”. In *América Latina, Palabra, literatura e cultura*. Volume 3 *Vanguardia e Modernidade*, Ana Pizarro (coord.), Campinas, Brasil: Editora da Unicamp, 1995, p. 221-240.
- Franco, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. México: Ed. Joaquín Mortiz, 1971.
- Foffani, Enrique (ed.). “Literatura, Cultura, Secularización. Una introducción”. In *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana*. Buenos Aires: Katatay, 2010, p. 11-32.
- Guerrero Gustavo. “Barrocos, neobarrocos y neobarrosos. Extremosidad y Extremo Occidente”. In *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima-Boston, Año 38, N° 76, 2012, p. 19-32.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México: FCE, 1988.
- Hourdin, Gaëlle. *L'étincelle et la plume. Une poétique de l'entre-deux dans l'œuvre de César Moro*. Toulouse: PUM, 2016.
- Jiménez, José Olivio. *Poetas contemporáneos de España y América*. Madrid: Verbum, 1998.
- Kamenzain, Tamara. *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*. México: UNAM, 1983.
- Osorio, Nelson (coord.). *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América*. III Vol. Caracas: Monte Ávila, 1995.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. IV Vol. Madrid: Alianza, 2001.
- Paz, Octavio. “Contar y cantar (sobre el poema extenso).” In *La otra voz: poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral, 1990, p. 11-30.
- _____. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

- Shaw, Donald. *Spanish American Poetry after 1950: beyond the vanguard*. Woodbridge: Tamesis, 2008.
- Schwartz, Jorge (ed.). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Sefamí, Jacobo. “Avant-garde and Neobaroque”. In *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*. Colorado: University of Colorado, Vol. 26, n° 2, 2011, p. 2-12.
- Siebenmann, Gustav. *Poesía y poéticas del siglo XX en la América Hispánica y el Brasil*. Madrid: Gredos, 1997.
- Serna, Mercedes. *Crónicas de Indias. Antología*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- César Vallejo. *Obra poética completa*. Madrid: Alianza, 1999.
- Yurkiévich, Saúl. *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets, 1976.
- . *Fundadores de la nueva poesía hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 1984.
- . *La moviediza modernidad*. Pensamiento. Madrid: Taurus, 1996.

X. Poesía universal

- Carroll, Lewis. *De l'autre côté du miroir*. París: Gallimard, 1990.
- Celan, Paul. *Poesía completa*. Madrid: Trotta, 2013.
- Char, René. *Fureur et mystère*. París: Gallimard, 1962.
- Dante. *La divina comedia*. Edición de Juan Barja y Patxi Lanceros. Madrid: Abada, 2021.
- Eliot, T. S. *Poesías reunidas. 1909-1962*. Edición y traducción a cargo de José María Valverde. Madrid: Alianza, 1999, [10º ed.]. [1º Ed., 1978].
- Hölderlin, Friedrich. *Pan y vino*. Edición y prólogo de Félix Duque. Madrid: Abada, 2022.
- . *Poemas*. Barcelona: Lumen, 2012.
- Homero. *Odisea*. Edición y traducción de Carlos García Gual. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Machado, Antonio. *Poesía*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- Mallarmé, Stéphane. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. París: Gallimard, 1940.
- Rilke, Rainer Maria. *Antología poética*. Madrid: Austral, 1999.

- _____. *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Madrid: Alianza Editorial, 1997
- _____. *La canción de amor y de muerte del alférez Christoph Rilke*. Madrid: Hiperión, 1997.
- Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno*. Edición de Juan Abeleira. Madrid: Hiperión, 1995.
- _____. *Ceuvre poétique*. París: Flammarion, 1964.
- Sartre, Jean-Paul. *Les jeux sont faits*. París: Éditions Nagel, 1968.
- Shakespeare, William. *Hamlet/Macbeth*. Introducción, traducción y notas de José María Valverde. Barcelona: Planeta, 1989.
- Stevens, Wallace. *Poesía completa*. Barcelona: Lumen, 2018.
- Trackl, Georg. *Poesía completa*. Madrid: Trotta, 2010.

XI. Bibliografía teórica

- Adorno, Th. W. *Teoría estética*. Barcelona: Orbis, 1984.
- _____. “El ensayo como forma”. In *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962, p. 11-36.
- Agamben, Giorgio. *El reino y el jardín*. Madrid: Sexto Piso, 2020.
- _____. *El lenguaje y la muerte*. Valencia: Pre-Textos, 2016
- _____. *El sacramento del lenguaje*. Valencia: Pre-Textos, 2011.
- _____. *Signatura rerum. Sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- _____. *El Reino y la Gloria. Una genealogía teológica de la economía y del gobierno*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- _____. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- _____. *Profanations*. París: Payot & Rivages, 2005.
- _____. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- _____. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.
- _____. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 1998.
- _____. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 1995.
- _____ y Jean-Baptiste Brenet. *Intelecto de Amor*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2021.
- Altuna, Belén. *Una historia moral del rostro*. Valencia: Pre-Textos, 2010.

- Andrés, Ramón. *No sufrir compañía: escritos místicos sobre el silencio*. Barcelona: Acantilado, 2010.
- Anzieu, Didier. *Le Moi-peau*. París: Dunod, 2005. [2ª ed.]
- Auerbach, Erich. *Figura*. Madrid: Trotta, 1998.
- Bachelard, Gaston. *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*. París: Corti, 2007. [1ª Ed. 1943].
- _____. *La poétique de l'espace*. París: Presses Universitaires de France, 2012. [1ª ed. 1957]
- Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. París: Seuil, 1977.
- Barja, Juan. "Stair to Heaven". In Dante. *La divina comedia*. Edición de Juan Barja y Patxi Lanceros. Madrid: Abada, 2021, p. 35-46.
- Bataille, Georges. *L'expérience intérieure*. París: Gallimard, 1954.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. París: Gallimard, 1955.
- _____. *La part du feu*. París: Gallimard, 1949.
- Bloch, Ernst. *El principio esperanza*. Vol. I. Madrid: Trotta, 2004.
- Barrios, Manuel. *Narrar el abismo. Ensayos sobre Nietzsche, Hölderlin y la disolución del clasicismo*. Valencia: Pre-textos, 2001.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Sequitur, 2022. (10ª ed.)
- Benjamin, Walter. "Capitalismo como religión" (1921). In Mate, Reyes y Zamora, José Antonio. *Karl Marx y la religión. De la alienación religiosa al fetichismo de la mercancía*. Madrid: Trotta, 2018.
- _____. *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid: Abada, 2012.
- _____. *Obras*, I, 2. Madrid: Abada, 2008.
- _____. *Obras*, II, 1. Madrid: Abada, 2007.
- _____. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*, Vol. II. París: Gallimard, 1974.
- _____. *Problemas de lingüística general*. Vol. I. Madrid: Siglo XXI, 1971.
- _____. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. Vol. I y II. París: Ed. de Minuit, 1969.
- Benz, Ernst. *Mística y Romanticismo. Las fuentes místicas del Romanticismo alemán*. Madrid: Siruela, 2016.
- Bloom, Harold. *La ansiedad de la influencia*. Barcelona: Trotta, 2009.
- Bodei, Remo. *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*. Madrid: Visor, 1990.

- Bollack, Jean. *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*. Paris: PUF, 2001.
- Bonnefoy, Yves. *La poésie et la gnose*. Paris: Galilée, 2016.
- _____. *Notre besoin de Rimbaud*. Paris: Seuil, 2009.
- _____. *L'imaginaire métaphysique*. Paris: Seuil, 2006.
- _____. *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*. Périgueux: William Blake and Co., 2001.
- Breton, André. *L'art magique*. Paris: Phébus, 1991.
- _____. *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 1965.
- _____. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1962.
- Buci-Gluksman, Christine. *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*. Paris: Galilée, 2002.
- Coccia, Emanuele. *Filosofía de la imaginación. Averroes y el averroísmo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997. [1ª ed.1969]
- Cirlot, Victoria y Garí, Blanca. *La mirada interior. Mística femenina en la Edad Media*. Madrid: Siruela, 2021.
- Cheng, François. *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela, 2016, (7ª ed.).
- Chiampì, Irleamar. *Barroco y modernidad*. México: FCE, 2000.
- Collot, Michel. *Pour une géographie littéraire*. Paris: Ed. José Corti, 2016.
- _____. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris: PUF, 2005.
- _____. *Paysage et poésie*. Paris: Ed. José Corti, 2005.
- _____. *La Matière-émotion*. Paris: PUF, 1997.
- Cuesta Abad, José Manuel y Vega, Amador. *Lo decible y lo indecible en Rilke*. Madrid: Siruela, 2018.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. Vol. I/ II. México: FCE, 2017. [1ª ed. esp. 1955].
- De Certau, Michel. *La fable mystique*. Vol. I/II, Paris: Gallimard, 1982.
- De Rougemont, Denis. *L'amour et l'occident*. Paris: Plon, 1972.
- Debord, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992. [1ª ed. 1967]
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: Seuil, 2002.

- _____. *Le pli. Leibniz et le baroque*. París: Éd. de Minuit, 1988.
- _____. *L'image-temps*. París: Éd. Minuit, 1985.
- _____. *L'image-mouvement*. París: Éd. Minuit, 1983.
- _____ y Félix Guattari. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. París: Les éditions de Minuit, 1980
- _____. *L'anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*. París: Minuit, 1972.
- Descola, Philippe. *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.
- Dessons, Gérard. *La manière folle*. Houilles: Manucius, 2010.
- _____. *L'art et la manière - Art, littérature, langage*. París: Honoré Champion, 2004.
- Didi-Huberman, Georges. *Phalènes*. París: Éd. de Minuit, 2013.
- _____. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. París: Éd. de Minuit, 2002.
- _____. *Devant le temps*. París: Éd. de Minuit, 2000.
- _____. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. París: Éd. de Minuit, 1992.
- _____. *Devant l'image*. París: Éd. de Minuit, 1990.
- D'Ors, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid: Tecnos, 2002.
- Domínguez Caparrós, José. *Estudios de métrica*. Madrid: UNED, 1999.
- _____. *Diccionario de métrica española*. Madrid: Paraninfo, 1992.
- Duque, Félix. "Hölderlin en contexto: el Ser y lo Sagrado". In Hölderlin, Friedrich. *Pan y vino*. Madrid: Abada, 2022, p. 461-632.
- _____. *Residuos de lo sagrado*. Madrid: Abada, 2010.
- _____. *Filosofía de la técnica de la Naturaleza*. Madrid: Tecnos, 1986.
- Eliade, Mircea. *Lo Sagrado y lo profano*. Madrid: Paidós, 2014. [1ª ed. 1956]
- _____. *Images et symboles*. París: Gallimard, 1952.
- Eliot, Thomas Stearns. *El bosque sagrado*. Madrid: Langre, 2004.
- Esposito, Roberto. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Barcelona: Herder, 2009.
- Fanon, Franz. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal, 2009.

- Federici, Silvia. *Caliban y la bruja*. Madrid: Traficantes de sueños, 2010.
- Fernández-Jaúregui Rojas Carlota. *El poema y el gesto*. Madrid: Ediciones UAM, 2015.
- Fletcher, Angus. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Madrid: Akal, 2002.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. Vol. I. México: FCE, 2015. [1ª ed, 1967]
- _____. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos, 2014. (7ª ed.)
- _____. *L'archéologie du savoir*. París: Gallimard, 1969.
- _____. *Les mots et les choses*. París: Gallimard, 1966.
- Frazer, James. *La rama dorada*. México: FCE, 2011.
- Gaos, José. *Introducción a El Ser y el Tiempo de Martin Heidegger*. México: FCE, 1951.
- García Gual, Carlos y Hernández de la Fuente, David. *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*. Madrid: FCE, 2015.
- Gayraud, Irène. *Chants orphiques européens: Valéry, Rilke, Trakl, Apollinaire, Campana et Goll*. París: Classiques Garnier, 2016.
- Gil, Fernando. *Traité de l'évidence*. Grenoble: Ed. Jérôme Millon, 1993.
- Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa, 2008 [2ª ed.].
- Girard, René. *Le sacrifice*. París: BNF, 2003.
- _____. *La violence et le sacré*. París: Ed. Grasset, 1972.
- Glissant, Édouard. *Poétique de la relation*. París: Gallimard, 1990.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 2008. [7ª ed.]
- Hadot, Pierre. *Plotino o la simplicidad de la mirada*. Madrid: Alpha Decay, 2004.
- Heidegger, Martin. *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Madrid: Alianza, 2005.
- _____. *Acheminement vers la parole*. París: Gallimard, 1976.
- Hubert, Henri y Mauss, Marcel. *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*. París: PUF, 2016. [1ª ed. fr. 1899]
- Jaccottet, Philippe. *Rilke*. París: Seuil, 1970.
- Jackson, John Edwin. *Paul Celan. Contre-parole et absolu poétique*. París: Corti, 2013.
- _____. *La poésie et son autre : essai sur la modernité*. París: José Corti, 1998.

- Jung, Carl. *Arquetipos e inconsciente colectivos*. Madrid: Paidós, 2009.
- Kemplerer, Víctor. *La lengua del Tercer Reich*. Barcelona: Minúscula, 2001.
- Kristeva, Julia. *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*. París: Gallimard, 1987.
- Labraña, Marcela. *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas, colores*. Madrid: Siruela, 2017.
- Lacan, Jacques. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. París: Seuil, 1973.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean-Luc. *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. París: Seuil, 1978.
- Lanceros, Patxi. "Un hombre solo". In Dante. *La divina comedia*. Edición de Juan Barja y Patxi Lanceros. Madrid: Abada, 2021, p. 13-34.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. México: FCE, 1993 [1ª ed. 1957].
- López Baralt, Luce. *Asedios de lo indecible*. Madrid: Trotta, 1998.
- Luján Atienza, Ángel Luis. *Las voces de Proteo: teoría de la lírica y práctica poética en el Siglo de Oro*. Málaga: Universidad de Málaga, 2008.
- _____. *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco libros, 1997.
- Maillard-Chary, Claude. *Le Bestiaire des surréalistes*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994.
- Maldiney, Henry. *Regard, parole, espace*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1993.
- Mancho Duque, María Jesús. *La espiritualidad española del siglo XVI: aspectos literarios y lingüísticos*. Universidad de Salamanca, 1990.
- _____. "Expresiones antitéticas en la obra de San Juan de la Cruz". En Mancho Duque, María Jesús. *La espiritualidad española del siglo XVI: aspectos literarios y lingüísticos*. Universidad de Salamanca, 1990.
- Mandeville, Bernard. *La fábula de las abejas: los vicios privados hacen la prosperidad pública*. México: FCE, 1982.
- Marcuse, Herbert. *Eros et civilisation*. París: Ed. Minuit, 1963.
- Marrades, Julián y E. Vázquez, Manuel. *Hölderlin. Poesía y pensamiento*. Valencia: Pre-textos, 2001.
- Marteau, Frédéric. "Contra-diction. Paul Celan et l'art du contrepoint", p. 57. In *Littérature*, n° 180, Décembre 2015, Armand Colin: París, p. 56-69.
- Mate, Reyes. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "sobre el concepto de historia"*. Madrid: Trotta, 2006.
- Marcel Mauss. *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. París: PUF, 2007. [1ª ed. fr. 1925].

- Meschonnic, Henri. *La rime et la vie*. París: Gallimard, 2006.
- _____. *Modernité Modernité*. París: Gallimard, 1988.
- _____. *Critique du rythme*. París: Lagrasse, Verdier, 1982.
- _____. “Transformar la teoría del ritmo. ¿Por qué y para qué?”. In Areta Arigó, Gema, Le Corre, Hervé, Suárez, Modesta and Vives Daniel (coord.). *Poesía Hispanoamericana: Ritmo(s)/ Métrica(s)/ Ruptura(s)*, 25-51. Madrid: Ed. Verbum, 1996.
- Morizot, Baptiste y Zhong Mengual, Estelle. *Esthétique de la rencontre. L'énigme de l'art contemporain*. París: Seuil, 2018.
- Oliva Rubio, María. *La mirada interior. El surrealismo y la pintura*. Madrid: Ed. Tecnos, 1994.
- Otto, Rudolph. *Lo sagrado*. Buenos Aires: Claridad, 2008.
- Otto, Walter Friedrich. *Dionysos. Le mythe et le culte*. París: Mercure de France, 1969.
- Palomares, J. L. “Estudio preliminar a *El bosque sagrado* de T. S. Eliot”. In T. S. Eliot. *El bosque sagrado*. Madrid: Langre, 2004, p. 11-108.
- Paraíso, Isabel. *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos, 1985.
- Parkinson Zamora, Lois. *La mirada exuberante- Barroco novomundista y literatura latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2011.
- Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: Acantilado, 1999.
- _____. *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática*. Madrid: Siruela, 1989.
- Peñalver, Patricio. *La mística española (siglos XVI y XVII)*. Madrid : Akal, 1997.
- Pinson, Jean-Claude. *Pastoral. De la poésie comme écologie*. Ceyzérieu: Champ Vallon, 2020.
- _____. *Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine*. París: Champ Vallon, 2001.
- _____. *Sentimentale et naïve*. Seyssel: Champ Vallon, 2001.
- Quilis, Antonio. *Manual de métrica española*. Barcelona: Ariel, 1984.
- Rabaté, Dominique. *Gestes lyriques*. París: Corti, 2013.
- _____, de Sermet Joëlle et Yves Vadé (dir.). *Le sujet lyrique en question*. Bordeaux: PUB, 1996.
- Satz, Mario. *Umbría lumbre. San Juan de la Cruz y la sabiduría secreta en la Cábala y el sufismo*. Madrid: Hiperión, 1991.
- Siganos, André. *Mythe et écriture – La nostalgie de l'archaïque*. París: PUF, 1999.

- Simondon, Gilbert. *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires: Cactus, 2014.
- Schmitt, Carl. *Teología política* (1922). Madrid: Trotta, 2009.
- Scholem, Gershom. *La Cábala y su simbolismo*. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- _____. *Las grandes tendencias de la mística judía*. Madrid: Siruela, 2012. [4ª ed]
- Skinner, Quentin. *El artista y la filosofía política. El buen gobierno de Ambrosio Lorenzetti*. Madrid: Trotta, 2009.
- Stengers, Isabelle. *Résister au désastre. Dialogue avec Marin Schaffner*. París: Wildproject, 2019.
- Starobinski, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. París: Gallimard, 2004. [1ª ed., París: Ed. Albert Skira, 1970].
- Stiegler, Barbara. *Nietzsche et la critique de la chair*. París: PUF, 2005.
- Suárez, Modesta. *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*. Madrid: Verbum, 1993.
- Thélot, Jérôme. *La poésie précaire*, París: PUF, 1997.
- Utrera Torremocha, María Victoria. *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: CSIC, 2010.
- Valente, José Ángel. *La piedra y el centro*. Barcelona: Tusquets, 1991.
- Valverde, José María. "Introducción a *Poesías reunidas* de T.S. Eliot". In T. S. Eliot. *Poesías reunidas. 1909-1962*, p. 11-24.
- Vattimo, Gianni. *El sujeto y la máscara*. Barcelona: Península, 1989.
- Vega, Amador. *Tres poetas del exceso. La hermenéutica imposible en Eckhart, Silesius y Celan*. Barcelona: Fragmenta, 2011.
- _____. *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. Madrid: Siruela, 2010.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere. Four Lectures Given in the Department of Social Anthropology*. Cambridge: HAU Books, 2012.
- María Zambrano. *La razón en la sombra. Antología crítica*. Madrid: Siruela, 2004.
- _____. *Los claros del bosque*. Madrid: Cátedra, 2017. [1ª ed.1977]
- _____. *El hombre y lo divino*. Madrid: Siruela, 1992 [1ª ed.1955].
- Zhong Mengual, Estelle. *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*. Arles: Actes Sud, 2021.
- Zumthor, Paul. *La poesía y la voz en la civilización medieval*. Madrid: Abada, 2006.

XII. Bibliografía online

Juan Gelman. “Discurso de recepción del premio Juan Rulfo de Literatura Latinoamericana y del Caribe”. <http://www.juangelman.net/premios/premio-juan-rulfo-de-literatura-latinoamericana-y-del-caribe-2000/>. Consultado el 21/05/2020.

Resumen de la tesis:

Mi investigación de doctorado tiene por objeto de estudio la obra última de la poeta argentina Olga Orozco (1920-1999). La posición central que ocupa esta autora, a caballo entre diferentes prácticas artísticas, emplaza su poética en el centro de las interrogaciones de la poesía contemporánea: la reflexión sobre la materialidad del soporte textual; la identidad problemática de la voz poética; el desafío de los límites formales; el afianzamiento de la secularización y el consiguiente cuestionamiento del fenómeno sagrado. En ese marco, el presente trabajo trata de considerar, además, las posibilidades ofrecidas por el ritmo y el silencio para colmar una sed ontológica que, desembarazada del idealismo, sigue de cerca sin embargo los caminos de la mística, obligándonos así a una relectura de la tradición occidental.

Palabras clave:

Ritmo, Sacralidad, Poesía argentina, Poesía contemporánea, Olga Orozco

Summary of the thesis:

My doctoral dissertation deals with Argentinian poet Olga Orozco's ending works (1920-1999). Orozco's poetic art, located at the crossroads of such different artistic movements, is rooted at the heart of the main reflections on contemporary poetry: the reflection on the materiality of the text (the enclosed space of the page) and of the "I" constantly writing and rewriting itself in the process (the conflicting topic of identity) ; the constraints of the form and how to overcome them (the lines / the body superimposing and flowing into the poem) ; the questioning of the sacred on the basis of its secularisation. We can also consider the role of rhythm and silence in verbalisation, as well as the hope of quenching an ontological thirst that takes the path of mysticism and obliges us to re-read the Western tradition.

Keywords of the thesis:

Rythm, Sacred, Argentinian poetry, Contemporary Poetry, Olga Orozco



THÈSE

**En vue de l'obtention du
DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE**

Délivré par l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès

Cotutelle internationale: Universidad de Castilla La Mancha

**Présentée et soutenue par
HECTOR CALDERON MEDIAVILLA**

Le 30 septembre 2022

**Le mur et la brèche: seuil(s) sacré(s) dans la voix d'Olga Orozco
(1979-1999)**

Ecole doctorale : **ALLPHA - Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication**

Spécialité : **Etudes Hispaniques et Hispano-américaines**

Unité de recherche :

FRAMESPA- France, Amériques, Espagne-Sociétés, pouvoirs, acteurs

Thèse dirigée par

Modesta SUAREZ et Angel Luis LUJAN ATIENZA

Jury

M. Enrique FOFANI, Rapporteur

Mme Gema ARETA MARIGÓ, Rapporteur

M. Serge PEY, Examineur

M. Matías BARCHINO PÉREZ, Examineur

Mme Gaëlle HOURDIN, Examinatrice

Mme Modesta SUAREZ, Directrice de thèse

M. Ángel LUJÁN ATIENZA, Co-directeur de thèse

résumé long en français

INTRODUCTION

Il est inhérent à la forme de l'essai sa propre relativisation :
l'essai doit se structurer comme s'il pouvait être suspendu à tout moment.

L'essai pense de façon discontinue, comme la réalité est discontinue,
et il trouve son unité à travers les ruptures, non en essayant de les occulter.

Theodor W. Adorno. « L'essai comme forme ». In *Notes sur la littérature*.

I.

Si par hasard le lecteur se décidait à franchir l'entrée de *Con esta boca, en este mundo*¹ (1994), recueil qui, à plus d'un titre, signe la chute de la voix d'Olga Orozco (Toay, 1920-Buenos Aires, 1999) dans le silence mortel, ce même lecteur se confrontera brutalement au précepte suivant, inscrit en exergue du volume : « Je ne te prononcerai jamais, verbe sacré² ». Et ensuite, s'il osait s'approcher davantage du centre de l'espace textuel, bien que caché, peut-être découvrirait-il un emblème poétique qui dit : « ainsi les mendiante enragées des décharges ». Le plus frappant est que cette épigramme allégorique représente l'exercice pratiqué dans le livre lui-même, dès lors que la verbalisation sacrée apparaît comme quelque chose d'impossible. C'est pour cela que nous pensons qu'afin de faciliter la compréhension de l'œuvre de l'auteure, il serait d'un grand intérêt de clarifier le sens d'une telle praxis poétique : celle qui, suite à la déchéance du lieu commun du sacré, mène à en examiner les décharges en quête d'aliment.

Qu'une voix moderne —telle que celle d'Olga Orozco— atteste de la désacralisation de notre présent n'a rien d'exceptionnel ; en revanche, il est un fait inhabituel que ce même présent soit aperçu comme une décharge en manque de régulation et de vigilance. Par conséquent, nous devrions mesurer la radicalité —éthique, politique, esthétique— de cette poésie, par ailleurs en attente d'être illuminée, non seulement selon l'audace avec laquelle

¹ Olga Orozco. *Con esta boca, en este mundo*. In Olga Orozco, Ana Becció y Tamara Kamenszain. *Poesía completa*. Buenos Aires : Adriana Hidalgo, 2013, p. 317-388.

² Olga Orozco. « Con esta boca, en este mundo ». In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 318.

cette voix acte un destin âpre et vulgaire, mais surtout au regard de ce geste mendiant qui recueille et rachète les débris sacrés.

Nous croyons qu'en traversant la distance qui va d'un point —la négation du sacré— à l'autre —sa sauvegarde ruineuse— l'œuvre d'Olga Orozco serait en train de fonder une diction alternative pour la Modernité : une manière discursive dédiée à la modulation écologique du milieu, auparavant sacré et maintenant damné par l'expansion de la métaphysique techno-rationnelle. L'intention du travail ici introduit est d'illustrer la trajectoire poétique qui explique ce changement de paradigme épistémique.

II.

À partir de ce qui précède, se dégagera le caractère paradoxal de notre recherche, orientée à la fois vers l'interrogation du phénomène sacré et vers le commentaire poétique. Ni monographie de l'artiste, ni réflexion philosophique qui prend le poème pour un prétexte, notre travail explorera une méthode de connaissance, l'éco-logique, différente de la rationnelle.

Nos choix formels et méthodologiques se justifient, en outre, par l'objectif de notre thèse : celle-ci est entièrement tournée vers la libération de l'espoir gisant dans l'œuvre d'Olga Orozco. En ce sens, nous ne considérons pas nécessaire d'offrir au lecteur une contextualisation historique et littéraire au sein de laquelle s'insérerait la voix de la poète. Selon nous, les contextualisations de ce type supposent une grave idéalisation : celle qui oblige à découper la solidarité du milieu sous l'emprise de schémas artificiels —nation, époque, discipline... etc. Ce faisant, le critique ne fait que rabattre la voix individuelle sur ce qui a déjà été logiquement manifesté dans la tradition.

A la place d'une contextualisation classique, en prenant appui sur les propres textes d'Olga Orozco et sans renier d'une certaine confusion, nous voudrions pénétrer dans ces failles traditionnelles où les identités parcellaires ne règnent encore. A travers les *brèches* qui conduisent en dehors d'elle-même, la tradition, logiquement découpée par des murs séparateurs, permettrait de visualiser une sorte d'*enceinte communautaire*, à l'intérieur de laquelle n'ont de légitimité ni les règlementations artificielles ni les démarcations patrimoniales, destinées à justifier l'appropriation du savoir. La tradition reste encore, à l'endroit depuis lequel nous souhaiterions opérer, un horizon ouvert où les guides et les noms sont absents ; le sens de celle-ci, si jamais elle en possède un, apparaîtrait au moment de l'arrivée, et non pas au point de départ.

Si l'espoir, en raison de sa virtualité, se définit justement comme ce qui n'a pas été découvert encore, et qui tout au plus attend son dévoilement, le lecteur conviendra que rien de ce qui a déjà été *traditionnellement traduit* pourrait servir à dégager une voie pour l'apparition de l'espoir. Bien au contraire, ce qui a déjà eu lieu —la tradition admise— ne ferait autre chose qu'empêcher la venue de l'espoir. Car la présence des formes traditionnelles obscurcit la perception de ce qui gît derrière, le milieu vivant.

Les pages de cette thèse voudraient imaginer cet espace impensable. Et, puisque ce mot adjectif par définition quelque chose ne pouvant être pensée qu'à partir de soi-même, pour atteindre l'impensable il est nécessaire, d'abord, d'interroger et de critiquer tout ce qui a déjà été pensé, ainsi que le mode de pensée qui restreint l'accès à l'inconnu.

La méthode de connaissance à laquelle nous faisons appel peut également se nommer « indiciaire ». Dans *Mythes, emblèmes, indices*, l'historien Carlo Ginzburg informe son lecteur de ce modèle épistémologique qui prétendait jadis élaborer un savoir des choses occultes sur la base d'éléments *peu appréciés ou inaperçus*³. Si nous nous penchons sur la constitution historique de ce paradigme, (re)apparu de manière éparse à la fin du XIX^{ème} siècle, nous remarquons son émergence autour de quelques écrits plus ou moins interconnectés, parmi lesquels une série d'articles consacrée à la peinture italienne. Ces articles, qui furent publiés dans la revue allemande *Zeitschrift für bildende Kunst*, étaient signés par un savant russe inconnu, Ivan Lermolieff; son traducteur à l'allemand était Johannes Schwarze, mais en réalité sa paternité correspondait au médecin italien Giovanni Morelli, nom dont Johannes Schwarze est un calque, et Lermolieff l'anagramme.

En quoi consistait cette méthode, appliquée à la distinction des tableaux originels et des copies ? À l'heure de réaliser une attribution, les spécialistes dénichaient les traits particuliers d'un auteur en scrutant *les caractéristiques les plus évidentes*, lesquelles étaient, justement à ce titre, les plus à même d'être susceptibles d'une imitation épigonale. Morelli, quant à lui, entendait qu'il était plus propice d'examiner *les détails moins transcendants*, ceux qui, de ce fait, auraient moins subi l'influence de l'école à laquelle le peintre appartenait. En effet, le paradigme morellien postulait que les *marginalia* étaient révélateurs parce qu'ils trahissaient les instants où le contrôle de l'artiste, généralement associé à la tradition, se détendait et cédait place aux pulsions purement individuelles. Ce fut ainsi que ce médecin, plus tard devenu sénateur du Royaume d'Italie, révolutionna les catalogues des pinacothèques européennes : regardant de près les lobules des oreilles, les ongles ou la forme des doigts et des orteils.

³ Carlo Ginzburg. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa, 2008 [2^a ed.].

La méthode indiciaire compile des *vestiges* avec lesquels elle diagnostique la présence d'un objet jusqu'alors absent. De la sorte agissait également, à l'époque archaïque, celui dont le geste aurait donné naissance à notre paradigme de connaissance : le chasseur. Ce qui caractérise le savoir cynégétique c'est sa capacité de déplacement, depuis des données en apparence secondaires, jusqu'à une réalité plus complexe, non expérimentée directement. Voilà pourquoi le chasseur aurait été, tel que Ginzburg le présume dans son ouvrage, le premier à avoir raconté une histoire, car il était le seul en mesure d'interpréter, à partir des signes muets laissés par son gibier, une série cohérente d'événements. Sur la base d'une disposition adéquate des indices, le chasseur reconstruisait une séquence narrative dont le but principal était de dévoiler l'image de l'objet évadé.

À l'instar d'un chasseur, nous partons également sur la piste de la voix orozquienne, à la recherche de sa parole pleine d'espoir ; celle-ci parcourt, silencieuse, les contreforts du poème. Bien que nulle part retrouvée, de sa fuite demeurerait quelques empreintes : les symboles linguistiques. Alors, en tâtonnant la positivité de ces matériaux, nous aspirons à produire une narration ou, si l'on préfère, à illuminer la trace laissée par la voix d'Olga Orozco. Pour ce faire, nous développerons un savoir concret, celui facilité par l'expérience du texte poétique. Sans recourir à des abstractions totalisatrices ni à des régularités panoramiques, mais en tournant notre regard vers ces empreintes minuscules qui incarnent les mots et les poèmes. Notre voix de lecteur est, à ce moment précis, comme celle du chasseur : à la faveur de notre énergie vocalique nous réanimons les témoignages, nous leur octroyons une signifiante.

Ginzburg raconte que les voyants mésopotamiens, lorsqu'ils scrutaient les étoiles afin de prédire la conduite des dieux, avaient recours à un geste métaphorique similaire à celui du chasseur déchiffrant les traces des animaux. Mais également en Grèce, lorsque la médecine hippocratique déterminait ses méthodes en étudiant un autre type de traces : celles provoquées par le symptôme ou *semejon*. Les médecins hippocratiques croyaient que la maladie se concrétisait toujours individuellement et, donc, que c'était seulement en registrant de façon attentive les symptômes qu'il était possible d'élaborer une « histoire » clinique précise. La maladie, comme les dieux, n'existait pas, aux yeux de ces médecins, au-delà de sa manifestation indiciaire.

Notre paradigme sera aussi symptomatique et il trouvera son fondement, on le disait, dans les mots, symptômes manifestés par la voix poétique. Cette dernière, pour sa part, serait à l'image de la maladie : naturellement sans manifestation formelle avant son actualisation dans un corps. En gardant à l'esprit cette précision, nous nous sommes efforcés de relever la

matérialité de l'œuvre poétique : par le biais d'une déconstruction étymologique aussi bien que morphologique, notre travail avec les mots —ceux de l'auteure, ceux de notre discours— voudrait faire remonter à la surface toute l'information que les méthodes imposées ont, sinon consciemment oblitérée, du moins occultée. À l'aide des mots et des textes —symptômes qui exposent une douleur profonde— nous serions en mesure de savoir où se trouve emprisonné l'espoir proféré par Olga Orozco. Parce que l'espoir, à la différence de la logique, ne chemine pas droit. Des contorsions nécessaires à la traque de l'espoir verbalisé par Olga Orozco témoigne la forme fragmentaire de cette thèse.

Ainsi que le précise Ginzburg, l'interprétation des traces exige surtout un savoir intuitif. Pour le chasseur, les traces se trouvent dispersées et ne présentent aucune familiarité *a priori*. La cohérence entre elles, si elle devait exister, serait fondée par le geste scrutateur, par le regard qui met en relation les choses. Basée donc sur l'affectivité —sur la faculté de s'approprier émotivement les signaux—, la dextérité du chasseur a comme corollaire une expérience *particulière* du milieu dans lequel opère ce dernier. Le milieu ne signifie pas la même chose pour tous les chasseurs et chacun conserve ses propres pistes : les feuilles tachetées, les pas à travers la neige ou la mousse sur les pierres. De ce fait, un chasseur ne pourra jamais songer à produire un savoir universel, car ce qu'il sait est uniquement tributaire de cet instant précis où sa pensée —et seulement la sienne— est mobilisée. Toute l'histoire du chasseur, la consciente —ce qu'il sait— et l'inconsciente —ce qu'il ne sait pas savoir— sont en jeu à ce moment-là.

Comme le chasseur, notre rapport au milieu est éminemment personnel. Et à l'instar de celui-ci, nous ne réclamons aucune objectivité dans cette « chasse ». Inversement, notre vue, notre tact et notre odorat ont été intrinsèquement déterminés par la position que nous occupons dans cette géographie si diffuse. Et si, malgré cela, quelqu'un serait tenté de nous accuser de solipsisme, arguant que nous avons lu l'œuvre de l'auteure sous le prisme de nos propres dispositions, nous ne le nierons pas, et encore plus, nous validerons l'accusation. Car ces pages voudraient être la traduction d'une expérience de lecture singulière. Ici, si quelque chose devait transparaitre, ce serait la rencontre entre deux historicités qui se confrontent : celle du lecteur, celle de l'œuvre. Ceci étant, la quête initiée dans ces lignes ne se clôture pas à la fin de ce livre et doit être prolongée, à chaque lecture, par les autres. Parce que parmi les empreintes ici rétablies il y a des vides, des obstacles et des incompatibilités et que, bien que résolus en première instance par notre intuition, ils doivent aussi bien l'être, dans un second temps, par l'intuition des autres lecteurs. Ceux-ci doivent, selon leur expérience personnelle, résoudre à leur façon les défis. Dans ces conditions, il ne serait en aucun cas licite que nous

réclamions droit sur ces pages, car elles invitent à participer d'un processus de formalisation gnoséologique, et non à recevoir un savoir déjà formalisé.

« Celui qui interprète —au lieu de prendre ce qu'il trouve et de le classer— se voit attribué le regard d'une intelligence pauvre, mal acheminée et pleine de préoccupations, laquelle voit des choses interprétables là où il n'y a rien⁴». En ces termes Adorno regrettait, dans un article qui bien pourrait se substituer à toutes ces lignes, la censure que la tradition positiviste accordait à l'intuition. Et sans baisser les bras, il opposait ensuite à cette même tradition la forme de l'essai, fondée sur la réparation de ce qui a été désagrégé par l'abstraction et les concepts. De par son geste d'amour envers les individus, l'essayiste, dit l'auteur, maintiendrait vivante l'expérience spirituelle, essentiellement informe. Parce que les concepts de l'essayiste reçoivent leur lumière, selon ajoute Adorno lui-même, « d'un terme *ad quem* qui lui échappe et non pas d'un terme *a quo* qui lui serait évidente », la pratique de l'essai exprimerait « l'intention utopique⁵ » de l'être, c'est-à-dire, ce vers quoi celui-ci se dirige, mais qui n'a pas trouvé encore le lieu pour s'incarner. Cette intention définit pour nous « l'espoir ».

Le poème, l'essai, sont des formes utopiques ; une thèse universitaire ne l'est pas. Nous pensons que celle-ci pourrait difficilement transmettre l'imprévisibilité de l'ouverture ontique ; non, à moins que l'on ne respecte pas ses exigences formelles. Le choix de ces exigences est en outre politique et il prescrit un paradigme de connaissance, celui qui prête son attention seulement aux données manifestées, condamnant ainsi la tradition de la pensée à se répéter.

Un tel paradigme épistémique, parce qu'il met de côté l'affectivité ou l'inconscient, le virtuel et le particulier —caractéristiques propres à tout ce qui est vivant—, ne peut que retomber, une fois après l'autre, sur ce qui a été préalablement immobilisé et mort. Pour cette raison, n'ayant peur d'être jugés, suivant les termes d'Adorno, comme des intelligences « insensées », nous assumons que notre commentaire de l'œuvre d'Olga Orozco ne constitue plus qu'un vaste essai d'interprétation, sans autre crédit que l'amour pour les indices et une ferme volonté constructive. Le degré d'adéquation de notre travail —ou si les indices *indiquent* la piste d'un être encore en vie—, c'est cela qui devrait décider de sa pertinence.

III.

Avant de commencer notre lecture, nous aimerions communiquer au lecteur que toutes les références de notre *corpus* sont extraites de *Poesía completa*, l'édition préparée par Ana

⁴ Theodor W. Adorno. « El ensayo como forma », p. 2. In *Notas de literatura*. Barcelona : Ariel, 1962, p. 11-36.

⁵ *Ídem*, p. 9.

Becció et publiée chez Adriana Hidalgo en Argentine, avec une introduction de Tamara Kamenzsain. Les recueils retenus sont au nombre de quatre et, au regard de leur date de publication, ils parcourent presque deux décennies d'écriture poétique. Le premier d'entre eux, *Mutaciones de la realidad*, est paru en 1979, sous le sceau de Sudamericana, maison d'édition établie à Buenos Aires. À propos de cet ouvrage, on a dit qu'il signale une escale de recentrement subjectif, ce qui paraît certain quand nous le comparons avec *Las muertas* (1952) ou *Los juegos peligrosos* (1962), ce dernier étant le volume qui pendant longtemps a orienté les travaux critiques consacrés à l'œuvre de la poète dans son ensemble. *Mutaciones de la realidad* sera suivi de *La noche a la deriva*, livre édité en Mexique par Fondo de Cultura Económica, en 1983. Parmi les ouvrages d'Olga Orozco, il est possible que ce livre soit le plus énigmatique, aussi bien en raison des circonstances d'écriture que des images qu'il évoque. Selon nous, il se détache du reste de recueils également par sa proximité avec les techniques cinématographiques, dont l'importance dans l'écriture de la poète reste à élucider.

Grâce encore une fois au soutien de la maison Sudamericana de Buenos Aires, apparaîtra en 1987 *En el revés del cielo*, opus contenant 27 poèmes où se retrouvent de nouveau les obsessions et les passions de l'auteure : le silence, la relation avec le passé ou le sentiment de scission sont seulement quelques-unes des questions que la voix d'Olga Orozco y examine. Enfin, nous nous sommes attardés à l'étude de *Con esta boca, en este mundo*, ouvrage publié en 1994. L'ensemble de recueils, sans distinction, composent un assemblage de pièces de longue haleine, structurées sur une versification hétérométrique, mais régulière au vu de ses unités détachées. Le lecteur remarquera qu'*Últimos poemas*, collection posthume insérée dans l'édition, n'est pas traitée ici. Même si ces fragments n'ont jamais donné lieu à la composition d'un recueil, ce fait n'enlève rien à leur qualité. Qu'ils ne soient pas commentés s'inscrit avec dans notre hypothèse d'une praxis discursive commune aux derniers recueils : nous croyons qu'une analyse de ces textes n'aboutirait pas à dégager des pistes de lecture autres que celles déjà présentées ici.

IV.

Au moment d'analyser le répertoire choisi, nous allons privilégier si possible dans notre développement le rythme des publications éditoriales, c'est-à-dire que *Mutaciones de la realidad* démarrera notre recherche et *Con esta boca, en este mundo* sera sa clôture. Après avoir attaqué les idéalizations logiques dans les pages qui précèdent, il pourrait sembler contradictoire d'avancer d'une telle manière. Nous défendrons cependant que en agissant de la sorte, nous

surlignons la cohérence de l'évolution créatrice de l'auteure : celle-ci, par ailleurs, est de nature vocalique et non pas chronologique.

Nous considérons que les différents volumes poétiques d'Olga Orozco sont le résultat organique des défis relevés par les antérieurs et, donc, que volume après volume la production poétique de l'auteure dessine une histoire d'adaptation éthique. Ainsi, alors que n'importe quel individu témoigne dans sa composition physique actuelle des conditions génétiques héritées de ses ancêtres, les recueils d'Olga Orozco donnent à voir, à travers leur incorporation présente des résolutions du passé, un devenir d'adéquation formelle.

Au-delà des concomitances entre les différents ouvrages, c'est sur cette réparation vocalique, dans laquelle réside par ailleurs la possibilité d'appréhender notre historicité, que nous voudrions mettre l'accent. Car, selon nous, toute nouveauté tient à l'assimilation individuelle de l'ensemble des problématiques précédentes. En déambulant avec la voix d'Olga Orozco d'un endroit à l'autre, et à l'instar de celui qui scrute l'ossature d'un animal ou la tige d'une plante, nous allons donc examiner de près les traces matérielles qu'elle aurait laissées derrière elle. Nous y verrons ensuite le passé qu'Olga Orozco distingue comme *origine*, le présent qu'elle formalise comme *destin* et le futur qu'elle projette comme *espoir*.

Le passé

Une grande partie de la critique a fait valoir que la dimension du sacré est à l'origine de la voix d'Olga Orozco. Notre raisonnement commence dans le paragraphe I par un décryptage de ces postulats, avec l'intention de relever ensuite une série de défaillances théoriques. Ces dernières empêcheraient, d'après nous, l'intelligence complète de l'œuvre. La première et la plus importante de ces défaillances est le binarisme, trop souvent mobilisé par le champ académique lorsqu'il essaie de définir la notion d'« absolu ». La bibliographie scientifique, imprégnée d'idéalisme, pense l'expérience absolue comme quelque chose d'étranger à l'histoire, puisque nichée dans un refuge mythique. De ce fait, on voit surgir la seconde défaillance, à savoir une absence totale de problématisation temporelle lorsqu'il est question d'étudier la tradition sacrée. Cela expliquerait probablement la vénération que les travaux ici comparés portent aux idéaux échappant à la dégradation, au changement et à la controverse, comme si les produits humains n'étaient pas tributaires d'une historicité. Faisant appel à la méthode archéologique, pratiquée entre autres par Michel Foucault et par Giorgio Agamben, nous nous attacherons donc, tout d'abord, à critiquer la critique, car nous croyons quant à nous que les discours —et en particulier le discours sacré— sont soumis à des

modifications historiques. L'œuvre d'Olga Orozco ne peut pas être lue sans prendre en compte cette variabilité.

En effet, il conviendrait de rappeler qu'une tradition immobile, tel que celle approuvée par la critique, condamnerait l'individu à subir un destin toujours déjà accompli. Quelle nouveauté pourrait destiner et présenter la voix d'Olga Orozco si celle-ci se contentait simplement de re-produire le passé manifesté ? La possibilité qu'elle actualise doit se trouver ailleurs.

En ce sens, notre hypothèse sera que la poétique de l'argentine doit être perçue à partir d'un effacement progressif de la métaphysique signifiante, dont la désarticulation a un impact décisif sur les poèmes abordés dans notre corpus. Notre choix n'est pas hasardeux et il est déterminé par l'évolution que dessine l'itinéraire poétique, orienté —à notre avis— vers la consécution d'une parole convenablement fondée sur elle-même. Étant donnée cette prémisse, le lieu de départ de notre commentaire ne pouvait pas être autre que *Mutaciones de la realidad* (1979), recueil qui d'après nous enterre définitivement les vieilles aspirations totalisantes. Compte tenu de cela, une fois rentrés pleinement dans l'analyse textuelle (paragraphe II), nous estimons approprié de traverser ce domaine poétique accompagnés du symbole nietzschéen du masque ; à l'aide de celui-ci nous voudrions conjecturer l'essence mystificatrice de la tradition métaphysique et des fictions qui lui sont propres⁶.

En détruisant les constructions qui encerclaient la vérité, la voix d'Olga Orozco réussirait progressivement à dévoiler une origine avortée. La régression mnésique-linguistique, après avoir atteint les zones réprimées, mettrait en relief la nature sacrificielle du milieu technico-rationnel, laquelle tient au fait que certaines possibilités individuelles —énoncés, formes— sont reléguées et effacées comme tribut au principe d'identité gouvernant ledit milieu. Suite au dévoilement de l'« autre » réalité par la voix d'Olga Orozco, cette dernière découvrirait que l'essence du milieu est passion, puissance affective d'individuation. Cette énergie ne tarit jamais, mais à cause de sa perpétuelle mutation, elle n'est pas contrôlable non plus. D'où l'intérêt de son sacrifice : depuis l'époque archaïque, le désir a été éloigné par la *ratio* sacrificielle, épistème ou paradigme totalitaire imposé violemment. Notre travail permettra par la suite d'établir les contours de ce monde libéré en s'appropriant une autre typification

⁶ Parmi celles-ci, c'est peut-être la notion de « sujet psychologique » celle qui nous intéresse le plus, du moins au regard de ce qui nous occupe ici. Nous avons retenu le syntagme de « voix de Olga Orozco » afin d'échapper à l'emprise du psychologisme. À la suite de ce qui a été théorisé, entre autres, par Giorgio Agamben et par Paul Zumthor, nous défendons que la voix qui réalise le poème —le poème qui réalise la voix— doit se situer au-delà de l'individuation et à cheval entre la puissance individuante —le milieu affectif— et l'individu —la forme individuelle qui est Olga Orozco—. La « voix », conçue comme un lien entre les deux pôles, ne s'identifie pas à l'individu humain. Pour nous, la voix sera plutôt un épistème trans-subjectif où les voix singulières peuvent compléter leur propre processus de subjectivation.

nietzschéenne : on songe ici à la « chair » et aux prolongements que ce concept connaît chez Olga Orozco.

Pour finir ce paragraphe et introduire le suivant (III), nous voulons mettre en évidence, à partir d'une relecture de *La noche a la deriva*, que l'absolu de la voix humaine —c'est-à-dire, ce qui lui est propre— s'expérimente dans un geste de translation : celui qui donne forme au milieu. Qu'entendons-nous par ce mot ? « Milieu » indique pour nous tout ce qui entoure l'individu : monde, langage et tradition ; environnement ou ouverture qui accueille le déploiement des formes individuelles. À l'aide de quelques exemples poétiques, nous plaiderons que l'absolu de l'animal humain ne se loge pas dans endroit métaphysique et en amont de l'individuation, mais qu'il naît de l'exercice qui module la puissance virtuelle ; ce geste, par ailleurs, est immédiat et situé. L'absolu de l'espèce humaine coïncide avec l'activation d'une faculté profondément subjective : celle qui donne lieu aux êtres lorsqu'elle les arrache, par le biais d'une parole, de l'ombre silencieuse où ils habitent en tant qu'affect.

Le présent

L'actualité de la voix d'Olga Orozco —ou le fait que cette voix soit différente de tout ce qui la précéda historiquement— dépendrait vraisemblablement de la puissance qu'elle présente et assujettit à l'intérieur d'une figure. De par son geste archéologique, la voix d'Olga Orozco déterre une *vis* informe en attente d'être forgée : c'est la conversion formelle de cette force virtuelle qui mesure la différence de la voix d'Olga Orozco par rapport au passé. Car, on le disait auparavant, à la différence du présent énonciatif d'Olga Orozco, le passé historique fut incapable de penser le milieu comme une puissance d'information. Puisque le pouvoir sacrificiel de jadis, idéal et homicide, maintenait privatisée par la force —à l'intérieur d'un ciel, d'un palais ou d'une enclave extra-terrestre— cette convertibilité affective. Maintenant, dans le maintenant du poème, la parole immédiate d'Olga Orozco profanérait et réintroduirait dans l'usage commun la sphère circonscrite par la métaphysique sacrée. Les pages consacrées à *En el revés del cielo* (1987), dans le paragraphe IV, consignent ce procédé poétique qui transfère *hic et nunc*, vers la terre ou habitation de l'espèce humaine, ce qui avait été injustement accaparé par le « ciel » idéaliste.

Sous le nom de « renouement » nous conceptualiserons cette manière écologique qui habitue la voix orozquienne. Selon une double valeur sémantique, à la fois matérielle — « nouer à nouveau » — et temporelle — « recommencer » —, notre commentaire prétend démontrer, au fil de ces mêmes renouements, que la voix d'Olga Orozco réussit à faire fructifier le versant oublié du milieu : la facette jamais traduite de l'être, le néant de la pensée

positiviste. L'illumination déboucherait sur ce que nous allons appeler « incorporations poétiques », c'est-à-dire des perspectives immanentes qui profanent le milieu transcendant. Ceci étant, nous soutiendrons que le corps est également transcendant, dans la mesure où l'être transcendant n'est plus que cette possibilité concrétée par le poème. Pour nous, l'être serait en somme cette capacité d'information ; et le poème, domaine dégagé, la brèche permettant que cette faculté de l'être soit informée verbalement. Un tel processus de modulation de la puissance ontique encadrerait d'un bout à l'autre *En el revés del cielo*.

Le futur

La connaissance de la nature émotive du milieu signe aussi un apprentissage de la mort : puisque l'amour inconscient du milieu, n'ayant pas de bords, brûle toutes les formes dans la disparition. Après avoir fait tomber d'un coup les digues qui castraient l'affect ou la virtualité, la voix d'Olga Orozco se rapprocherait intimement de ce continent abîmé. À l'instar de l'enfer dantesque, la chronotopie mortelle accueille les âmes qui peinent dans l'attente d'une réparation formelle : celle qui donnerait enfin corps à leur puissance. Ainsi, pendant qu'elle traverse des sentiers souterrains, des voies excentriques, la voix d'Olga Orozco comprendrait sa mission : céder sa voix et son espace à l'espoir des damnés. *Con esta boca, en este mundo* (1994), le livre placé à la fin de son itinéraire vocalique, accomplirait à nos yeux, comme nous allons en témoigner dans le dernier paragraphe de notre étude (V), la transformation *in actu* de l'espoir potentiel porté par les morts.

Déchargés d'une quelconque ambition théologique, nous nommerons apocatastase le mouvement qui ne cesse de remuer les fosses au sein de ce recueil, afin de rendre justice à la parole ostracisée des morts. L'action écologique de la voix d'Olga Orozco naît d'une telle modulation. Sa verbalisation serait écologique parce qu'elle rend évident que le milieu, dès lors qu'il n'est pas protégé, tend à sa destruction. Pour cette raison, la voix d'Olga Orozco veillerait sur lui et distribuerait attentivement toutes ses manifestations individuelles : celles appartenant au monde, au langage et à la tradition. De là partirait la *thèse centrale* de notre travail, déjà évoquée précédemment : que l'expérience sacrée, ancrée par ailleurs sur l'essence verbale de notre espèce, ne serait rien d'autre qu'une expérience —vertigineuse— de réparation écologique, un exercice de mendicité.

En définitive, notre commentaire souhaite racheter, afin qu'il soit aussi *destiné*, l'espoir inscrit dans la voix d'Olga Orozco : qu'en est-il de cette possibilité d'une épistème résonante et écologique que, face à l'autre, celle du sacrifice, la voix d'Olga Orozco *aurait imaginée* dans

ses vers ? Ce nouveau paradigme de diction serait-il capable d'ouvrir des brèches dans les murs du poème ?

III. B. La faculté imaginative

Le travail de contention et de traduction de la *Stimmung* informe est attribué, dans l'œuvre de Nietzsche, à l'imagination. Celle-ci est une force génératrice de formes —les images— qui stoppent la puissance de l'être et qui l'accueillent. Avec son imagination, l'être humain produit des fictions orientées à la modulation du dehors. Or, ces images ne sont pas un artifice extérieur ou un outil dont l'individu se sert à distance ; les images, nées d'une note émotive, ont le pouvoir de diriger et d'adapter la violence des sensations que l'être humain expérimente. « Imaginer, ce n'est pas seulement penser, c'est aussi être affecté par ses propres images », prévient Barbara Stiegler, en pointant par ailleurs que « le sujet qui imagine se représente activement des images en même temps qu'il les vit, qu'il en jouit et qu'il en souffre, qu'il les éprouve dans la passivité⁷ ».

En réalité, l'imagination est elle-même déjà un produit du dehors, lequel impose sa propre voie à travers l'animal humain dans le but d'accéder à une forme. Étant excessive, la matière extérieure désire l'avènement d'une mesure. Aux yeux de Stiegler, l'être affectif ou dionysiaque « est tout sauf une matière amorphe, patiemment en attente de forme » ; au contraire, insiste l'auteure, « c'est la matière elle-même qui veut et qui impose la forme⁸ ». Pour ce motif, l'affect pousse l'être humain vers la formalisation, tel que décrit par l'étymologie du verbe latin *emovere*, dont la signification est « remuer », « mettre en mouvement » : « En ce sens, la matière dionysiaque est déjà une forme : elle a la forme du trop, en l'occurrence d'un trop-de-formes. Elle est même une forme formatrice puisque c'est elle qui ordonne, depuis ses propres déterminations intrinsèques, la forme que doivent avoir les formes⁹ ».

L'émotion suscitée par le contact charnel engendre un transfert d'énergie depuis le milieu vers l'image. À l'intérieur de celle-ci, le premier tremble encore sous une force disruptive et centrifuge. C'est la raison pour laquelle nous devons considérer le fictif au-delà d'une réprobation morale sans doute surgie de l'avis de certains exégètes platoniciens, lesquels vont considérer la fiction comme une falsification de l'idée. À vrai dire, l'origine latine de ce mot indique l'action de « modeler ou simuler quelque chose ». En ce sens, à l'instar d'autres mots appartenant au lexique de la représentation, en espagnol le verbe « simuler » impliquera un jugement moral tributaire des idées du vrai et du beau. Cependant, « simuler » ne désigne pas l'illusion visuelle ; comme « simulacre » et « similitude », eux-mêmes provenant également du

⁷ Barbara Stiegler. *Nietzsche et la critique de la chair*. Op. cit., p. 84.

⁸ *Idem*, p. 87-88.

⁹ *Idem*, p. 87-88.

verbe latin *simulare* (« imiter », « représenter »), ce mot souligne l'effort de formalisation qui procure l'individuation.

1. Une puissance sans nom

Parmi les poèmes de *Mutaciones de la realidad* qui traduisent l'intervention de l'imagination lors de l'appel lancé par le milieu charnel, c'est « Opération nocturne¹⁰ » (22 vers hétérométriques) qui retiendra notre attention :

Alguien sopla.
Sopla contra mi casa una envoltura de cortinajes negros,
una niebla sedienta que husmea como hiena en los rincones,
unas sombras que incrustan trozos de pesadilla en la pared.
Alguien sopla y convoca los poderes sin nombre.
Mi guarida se eriza,
se agazapa en el foso de las fieras,
resiste con un muestrario de apariencias a los embates de la mutación.
Alguien sopla y arranca de sus goznes mi precaria morada,
las maquinarias de su remota realidad.

« Operación nocturna » (v. 1-10)

Dans ce fragment, la vie pré-individuelle devient un agent de distorsion lorsqu'elle embrase les limites de la forme (v. 1). Car au moment où l'être informe s'éveille, il fait trembler la réalité convenue — « précaire », « douteuse » (v. 9-10) —. Les bornes qui donnent lieu au réel sont alors balayées par l'avalanche subite de ce dernier — « gonds », « mécanismes » (v. 9-10) —. Même la petite retraite hissée quotidiennement au moyen de pénibles tentatives succombe : le « refuge » (v. 6) est le point névralgique de la destruction, le centre de l'ouragan.

L'être émotif se présente tel un souffle furieux et il attise le feu à l'intérieur du foyer, dans le propre de l'individu. L'être est accompagné de la mort. Puisqu'il est par essence vorace, autodestructif et exubérant ; en même temps qu'il donne la vie, l'être se jette également dans le vertige de la disparition. De ce fait, l'être qui halète dans la « demeure » (v. 9) du poème —le rythme— teint en noir chaque mot (v. 2) : la chair, corps du langage et corps du sujet en devenir, capitule au long de ce passage. Le mouvement de l'être pousse ainsi vers la folie, lorsqu'il progresse vers l'individuation. Car cette individuation étant mortelle pour lui, l'être fait couler « les lambeaux du cauchemar » (v. 4). La folie naît du défi rencontré par

¹⁰ Olga Orozco. « Operación nocturna ». *Mutaciones de la realidad*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 227.

l'énonciateur à ce moment précis où l'être lui demande de donner un visage à sa trajectoire : si l'évolution de l'être dicte essentiellement la destruction formelle, alors quelle serait la forme pouvant résister à ce devenir ?

Alors que l'arrivée de l'être dissipe les contours du foyer, la voix du poème craint pour sa construction. Or, le foyer « résiste » et il oppose au non-sens de l'être un ordre capable d'apaiser les « secousses de la mutation » (v. 8). L'être s'introduit ainsi dans la demeure de la voix et, y pouvant développer son caractère, il obtient néanmoins une formulation. L'être est raccordé, articulé et rééquilibré au sein d'une nouvelle structure, d'un nouveau système. De retour au foyer, l'être habite l'image du poème.

Mais ne nous éloignons pas de notre sujet : l'imagination. Nous disons que l'être, après avoir rasé le décor provisoire, peut enfin habiter le poème parce qu'il ne vient pas seul. L'arrivée de l'être déclenche un appel : lorsqu'il se livre, l'être « convoque les pouvoirs sans nom » (v. 5). Ces pouvoirs appartiennent à l'imagination. L'imagination désigne la faculté du langage à créer des images et à faciliter l'adéquation. L'imagination, remède face à la folie, est une puissance de réparation. Or, étant donné que la capacité d'octroyer une image est pré-individuelle, le pouvoir de l'imagination n'a pas de « nom » : à l'instar de la chair-voix de *Mutaciones de la realidad*, l'imagination, sans appartenir à personne, advient en même temps que l'être pour formuler son avènement. Du reste, le titre poétique clarifie le rapport entre l'être et l'imagination. Ce lien se trouve dans l'opération —nocturne, mélancolique— au moyen de laquelle l'imagination extirpe une figure au dehors : le poème.

Justement, c'est l'insertion de l'être dans une forme qui empêche de délimiter la valeur sémantique du mot *figure*. Dans un abrégé d'archéologie philologique¹¹, Erich Auerbach manifesta la polysémie de ce mot lorsqu'il détecta en lui la notion de quelque chose « vivant », « incomplet » ou « en mouvement ». « Figure » appartenait à la même famille lexicale que *fingere*, *figulus*, *fictor* et *efigies* et dénotait à l'origine une « image plastique ». La figure créée par la fiction, c'est-à-dire l'image visuelle ou linguistique, fait référence au moule creux susceptible d'accueillir et de présenter le milieu homogène ; c'est de la substance de ce dernier que se remplit la figure sans pour autant supprimer le dynamisme¹².

Le travail étymologique d'Auerbach est confirmé par la théorie de Gilbert Simondon lorsque celui-ci affirme que le moule délimite et stabilise une forme, au lieu de l'imposer. Après avoir observé les processus d'individuation du vivant, Simondon déduit que le moule

¹¹ Erich Auerbach. *Figura*. Madrid: Trotta, 1998.

¹² « À proprement parler, le mot *forme* signifie 'moule' [et] se trouve par conséquent au sein du même rapport avec figure que le 'moule creux' et que le produit résultant du démoulage lorsqu'il donne lieu à une 'forme plastique' ». *Idem*, p. 46. En italiques dans le livre.

met fin à la déformation, interrompue alors par l'imposition d'un contour défini qui vient moduler l'ensemble : « Le fait qu'il y ait un moule, c'est-à-dire, des limites à l'actualisation, donne lieu dans la matière à un état de réciprocité des forces qui conduit à l'équilibre ; le moule n'agit pas de l'extérieur pour imposer [une forme]. *Le moule traduit son existence au sein de la matière en faisant que celle-ci se dirige vers une condition d'équilibre*¹³ ».

Par conséquent, si nous avons admis comme étant « proprement humaine » l'aspiration qui tente d'individualiser la différence, maintenant nous affirmons maintenant que l'imagination se détache de cet effort. Parce que lorsqu'elle produit ses fantômes, l'imagination ne cherche pas à isoler une quelconque identité, mais à mettre en lien les discontinuités. Alors que la science découpe la discursivité de l'être afin de capter des *régularités*, l'imagination établit des connexions le long de l'historicité dans le but de sentir des *mobilités*. Et, puisque ces mouvements étirent naturellement la forme en deux directions contradictoires, et qu'ils agitent l'exigence d'une délimitation alors même que la mémoire de l'ouvert persiste, ce processus de fiction incarne le sentiment tragique de l'être : « La figure tragique est conduite à sortir d'elle-même et à transgresser les frontières de l'individuation¹⁴ ». Dans *L'expérience intérieure*, George Bataille assumait dans ce geste « unissant ce que la pensée discursive doit séparer » et « dramatisant l'existence » un état d'extase ou de transe¹⁵.

Pour ajouter une strate supplémentaire à notre interrogation du milieu charnel et de sa régulation imaginaire, nous voulons citer ici la théorie figurative que Gilles Deleuze élabore lorsqu'il étudie l'œuvre du peintre Francis Bacon. De la modulation plastique pratiquée par Bacon, *Logique de la sensation*¹⁶ retiendra d'abord le pouvoir attractif qu'y possède la chair, laquelle, loin d'être morte, est pleine selon Deleuze « de couleur convulsive et de vulnérabilité¹⁷ ». La vivacité de la chair, mise en lumière par l'opus deleuzien, articule une alternance entre la crue donation charnelle —zone qui rend indiscernable la différence entre l'homme et la bête— et le soutien obstiné de la structure. Le régime fonctionnel de cette dernière, à son tour, pourrait se décomposer en trois éléments qui médiatisent la violence lorsque la chair est arrachée du milieu : la structure elle-même —par exemple, un cylindre—, le contour —une circonférence ovale isolant l'intérieur de la structure— ; la figure qui se trouve dedans. Ces trois éléments organisent le mouvement énergétique de la peinture baconienne, en faisant fluctuer celle-ci de la structuration constituante à la déformation

¹³ Gilbert Simondon. *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. *Op. cit.*, p. 35. Souligné par l'auteur.

¹⁴ Barbara Stiegler. *Nietzsche et la critique de la chair*. *Op. cit.*, p. 105.

¹⁵ George Bataille. *L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard, 1954, p. 21-22.

¹⁶ Gilles Deleuze. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris : Seuil, 2002.

¹⁷ *Idem*, p. 29.

dissolvante et vice-versa. Dès lors, observe Deleuze dans le travail de Bacon, pendant que tout le corps « tend à s'échapper », la figure « tend à rejoindre la structure matérielle », au sein de laquelle se produisent « les opérations de brouillage, les phénomènes de flou, les effets d'éloignement ». Par conséquent, finit par admettre le philosophe, « ce monde le plus fermé était donc le plus illimité¹⁸ ».

En approchant ce point du raisonnement deleuzien où se mesure la capacité de la chair à faire vivre ensemble l'illimité et la limite, nous nous heurtons à une question qui fait converger l'analyse philosophique et la technique poétique : comment cette alternance entre les seuils de l'ouvert et du fermé est-elle possible dans la méthode de Bacon ? L'explication donnée par Deleuze utilise un substantif que nous connaissons déjà : *la membrane*. En effet, l'acuité visuelle de Deleuze dévoile dans les contours de Bacon une élasticité membraneuse. Grâce à celle-ci, les contours de Bacon fonctionnent à la fois comme isolants individuels et comme prothèses de contact avec la structure matérielle : « [le contour de Bacon] est membrane, et n'a pas cessé de l'être, assurant la communication dans les deux sens entre la Figure et la structure matérielle¹⁹ ».

Pendant ce temps, la figure, forme ou moule sensible, reçoit et cumule les sensations transférées depuis le fond de la structure. Pour Deleuze, les sensations sont des agents déformants capables de modifier la figure. Elles facilitent l'acquisition d'une intelligence émotive de la territorialité par le biais de sauts de niveau ou de domaine : « La sensation, c'est ce qui passe d'un 'ordre' à un autre, d'un 'niveau' à un autre, d'un 'domaine' à un autre. [Si bien] qu'il n'y a pas *des* sensations de différents ordres, mais différents ordres d'une seule et même sensation²⁰ ». Ce faisant, la sensation communique structurellement les fragments de l'œuvre : cette dernière est traversée par une dynamique que le philosophe nomme *vis elastica*. Néanmoins, ce n'est pas le mouvement qui déclenche l'élasticité et, *in fine*, la sensation ; au contraire, la sensation se trouve à l'origine et le mouvement n'est rien d'autre que la durée de la sensation sur le corps : « le mouvement n'explique pas la sensation, il s'explique au contraire par l'élasticité de la sensation, sa *vis elastica*²¹ ».

Même si nous nous y attarderons plus tard, nous pouvons déjà communiquer au lecteur que l'imagination humaine est également une peau et, en ce sens, une peau neutre, une membrane encore non déchirée. La puissance imaginative, à l'instar de la dermatologique, atteste justement d'une capacité à devenir gravure, signe ou lettre ; en perçant la voix de

¹⁸ *Idem*, p. 37.

¹⁹ *Idem*, p. 37.

²⁰ *Idem*, p. 41.

²¹ *Idem*, p. 44.

l'individu, l'imagination donne forme, sur une surface encore illisible, à la déambulation de l'être.

En revenant maintenant à la poétique d'Olga Orozco, nous allons constater la manière d'affronter le débordement émotif dont font preuve les images de l'auteure. Dans l'œuvre d'Olga Orozco, la manifestation de l'affect prend souvent les allures d'un dramatique travail d'équilibrage, de contention et de spatialisation structurants au moyen duquel le fond advient lentement à la surface. Prenons comme exemple les vers suivants :

Apenas si mi piel es apta para vestir la esfinge desmesurada que me habita.
Mi cabeza es estrecha,
Pero guarda recintos capaces de albergar varias ciudades en su frágil desván.
Mis manos no consiguen apresar las visiones que pasan por mis ojos
Ni mis pies tocan fondo en la hirviente cantera de mi corazón.
¡Y qué feroz fisura entre mi lengua y cualquier laberinto del lenguaje!

« El revés de la trama » (v. 4-9)

À l'arrière de ces vers, nous pressentons un excédent : une pointe incisive, une brèche démesurée, un membre incompréhensible. Parmi tant de choses occultes, la voix découvre au moins une certitude : elle ne peut pas accueillir la totalité de tout ce qui palpite enterré sous « la peau » (v. 4). Pour ce motif, le poème *figure* un jeu de visibilités, de perspectives et de régulations où le regard est trompé. Lorsqu'il associe l'actualisation de la forme au processus de formation, le poème met en scène ceci : la *vérité de la manifestation* est tributaire de la *délimitation*. Le travail verbal de modulation tente alors de raccorder la « fissure féroce » qui sépare la continuité du *sentir* et l'individualité du *dire* (v. 9). Motivée par cette responsabilité —remédier au découplage par le bais d'un *acte imaginatif*—, la voix doit inclure l'informe dans la forme ; de cette façon, elle restaure dans la parole poétique « le fond [de] la carrière bouillante » (v. 9) et résout ainsi l'(in)compatibilité du langage logique et du milieu affectif.

Mettre en lien les pôles et colmater la fissure signifie réparer une « peau » encore impraticable. La chair du langage et le signifiant corporel sont des surfaces neutres qui s'enracinent justement dans leur disponibilité à tisser des liens. Avant d'être blessée et vieillie, la peau est une enceinte vide donnant lieu aux unions (v. 6). Et avec une peau enfin soudée, la voix, encore absente et sans image de soi, aspire à (se) recouvrir, à (se) protéger et à (se) regarder. Ce ne sera qu'à la fin de ce trajet de recomposition et d'assujettissement de la peau —l'écriture poétique— que la voix atteindra une présence. L'action décrite par le verbe

« vêtir » (v. 4) signale ce mouvement qui fait sortir les choses des ténèbres de l'ontogenèse, en les portant vers la lumière de l'individuation. Animal médiateur dont un pied marche sur la virtualité « démesurée » du milieu et l'autre sur l'actualité de l'individu, le poème- « sphinx » (v. 4) dévoile ces latences qui réclament un habit.

Face aux interprétations par trop rapides qui présuseraient, derrière l' « [in]apt[itude] » individuelle (v. 1) à revêtir le sphinx, le déchirement d'un sujet extérieur au processus imaginaire, nous apportons la suivante précision psychanalytique du docteur Didier Anzieu :

Par rapport à tous les autres registres sensoriels, le tactile possède une caractéristique distinctive qui le met non seulement à l'origine du psychisme mais qui lui permet de fournir à celui-ci en permanence quelque chose qu'on peut aussi bien appeler le fond mental, la toile de fond sur laquelle les contenus psychiques s'inscrivent comme figures, ou encore l'enveloppe contenante qui fait que l'appareil psychique devient susceptible d'avoir des contenus²².

Le savoir médical d'Anzieu rejoint ici les commentaires philosophiques de Deleuze à propos de la membrane : d'une part, celle-ci se présente comme un fond matériel ; et d'autre part, comme un émetteur énergétique vers la figure individuelle (ce qui deviendra ensuite un sujet). Cette citation permet de comprendre que la peau reste principalement l'espace offert, en tant que fond, pour l'émergence de la *psyché* individuelle. Cette dernière est postérieure à la peau : il n'y a de sujet constitué, dans le poème, que lorsque la séparation critique de la matière charnelle lui précédant comme fondement a eu lieu. Et puisque cette « toile » ou « fond mental » —le milieu, l'imagination ou la pensée— dépasse largement les dimensions de l'individu sur lequel elle se projette, alors que la voix poétique est en train de compléter son assujettissement dans le discours poétique, elle reconnaît que sa propre peau peut « à peine » (v. 1) recouvrir une telle étendue.

Lors d'un travail de recherche commun intitulé « ConTact: Tactile Experiences of the Sacred and the Divinity in the Middle Ages », Blanca Garí et Victoria Cirlot ont remarqué que le tact est « le seul sens impliquant une réciprocité [avec le sacré], car il signifie toujours un « tact avec », un « contact » et que de ce fait « il était devenu le sens idéal, de par sa proximité pour exprimer l'amour de Dieu » dans les écrits mystiques du XIII^e siècle²³. Il est possible d'observer quelque chose de similaire dans la poétique d'Olga Orozco. Dans le but d'illuminer les dimensions de la divine imagination, la voix d'Olga Orozco développe, pendant qu'elle éprouve le contact de la peau, une *économie des échelles*. Puisque n'importe quelle

²² Didier Anzieu. *Le Moi-peau. Op. cit.*, p. 109.

²³ Blanca Garí. « Identidad femenina. Mujeres y Mística medieval ». In *La mirada interior. Op. cit.*, p. 299.

cellule de l'organisme corporel dévoile lors de son apparition une infinité de galeries (v. 5-6), la voix d'Olga Orozco, laquelle souhaite par-dessus de tout « attraper les visions qui traversent [ses] yeux » (v. 6), ajuste sa modulation imaginative : ainsi elle peut examiner la moindre variation comme le plus vaste des horizons. Et c'est sur la justesse de ces approches qu'elle fait reposer l'authenticité de son habitation, car une habitation authentique est celle qui n'oublie, ne cache ni ne relègue rien. L'outil de localisation —tactile, visuelle— dont se sert Olga Orozco est le langage. La voix de « Le revers de la trame » n'a de cesse de le préparer avec ses « mains » (v. 7). Car la garantie de la voix poétique se fonde sur l'adaptation de la forme à ce qui tremble dans le fond. Les distensions minuscules de cet espace cartilagineux se reflètent donc dans la « trame » textuelle ; celle-ci fait alors apparaître un milieu qui, revitalisé, est inébranlable. Et ce, malgré la nature discordante de ses membres.

Du contact charnel naît l'esquisse d'un nouveau critère de *connaissance dynamique* que nous pourrions appeler, d'après le syntagme de Maria Zambrano, raison poétique²⁴. Comme précédemment formulé, la vérité de cette nouvelle méthode de connaissance dépend de la capacité imaginative du langage. Dans son introduction à *Los claros del bosque*, Mercedes Gómez Blesa soutient à propos de cet ouvrage que « le discours de Zambrano nous renvoie à une expérience antérieure de la vérité, expérimentée par l'auteure, dans laquelle convergent sensation et connaissance²⁵ ». Selon Blesa, la raison poétique de Zambrano considère que notre être et celui du monde se révèlent *amoureusement*, et préalablement à l'*Idée*, au travers d'une *expérience pathique* et non pas noématique. L'Amour, source de la connaissance, préexiste au Je solitaire et séparé du Tout ; la possibilité d'une connaissance authentique consiste à répondre à l'appel du milieu et à restaurer par la voie de l'imagination, et de manière progressive, son être occulte.

La fondation de l'individu reposerait sur le lien intuition-excitation et la force motrice de ce travail serait la passion et l'amour de la chair. Celle-ci s'expose à l'extériorité informe dans le but d'absorber et d'assimiler toutes les possibilités du dehors, y compris celles où gît la mort : puisque dès lors qu'il s'expose à l'ouvert, l'être vivant ne s'expose seulement à la vie, mais il pénètre aussi dans la virtualité de la mort, l'individu qui tombe dans l'indistinction fait également l'expérience d'une éventuelle suppression : « En s'exposant au Tout, le vivant s'expose aussi au sans vie, ce qui n'est pas la négation, mais la condition même de toute vie²⁶ ». Et puisque les traces et les blessures ne peuvent se stratifier que sur une chair vivante, c'est à elle qu'incombe la tâche d'organiser et de moduler le passage du Tout, au sein d'une

²⁴ María Zambrano. *Los claros del bosque*. Madrid : Cátedra, 2017, [1^a ed. 1977]. Souligné par nous.

²⁵ Mercedes Gómez Blesa. « Introducción a *Los claros del bosque* ». In *Ídem*, p. 68.

²⁶ Barbara Stiegler. *Nietzsche et la critique de la chair*. *Op. cit.*, p.151-152. Souligné par l'auteure.

figure où sont inscrites les dimensions saturées de leur commune relation. Au regard de cette responsabilité d'individuation nouvellement acquise, nous allons étudier dans les pages qui suivent *le pouvoir de manifestation de l'imagination*.

2. Sensations et condensations

L'ambiance délétère présente dans *Mutaciones de la realidad* et *La noche a la deriva*, ainsi que la condensation des formes impossibles à répertorier, nous autorise à appréhender ces ouvrages dans une perspective symptomatique. Nous ferons à cette fin des incursions dans l'œuvre théorique de Georges Didi-Huberman, auteur de référence qui s'est attelé à démontrer l'importance de l'inconscient sur la représentation. Prenant comme socle de réflexion la critique artistique, Didi-Huberman a élargi l'horizon spéculatif ouvert par Freud afin de refonder l'herméneutique des images. Dans l'un de ses premiers essais, ce théoricien de l'art liait la notion du « symptôme » à la survivance de « restes » symptomatiques.

Ces restes, en problématisant l'appréhension de l'espace visible, « concernent » le spectateur en quelque sorte, car ils suspendent la perception²⁷. C'est un mouvement de reflux qui encourage une certaine confusion : lorsque sa singularité infiltre le normatif, le reflux déstabilise l'ordre figuratif²⁸. Le symptôme agit au moyen d'une sursaturation charnelle, c'est-à-dire qu'il avance par le biais de traces, d'incisions ou de plaies, stigmatisant le signifiant et obscurcissant la signifiante. Le renouement de ces signes sur la peau du poème —une *mécanisation* qui tente de formaliser le *continuum* charnel— finit alors par produire un sens ; bien que celui-ci, au lieu de se fixer idéalement, se crispe au fil des ramifications et des juxtapositions. Ce faisant, le symptôme illustre la persistance d'une latence irrésoluble, l'aberrant jeu temporel par lequel la mémoire affective du milieu se décompose : « En fait, la surdétermination *ouvre le temps* du symptôme. Elle ne donne accès au présent que dans l'élément d'un conflit ou d'une équivoque, qui eux-mêmes renvoient à d'autres conflits et à d'autres équivoques, passés mais persistants, éléments mnésiques qui viennent déformer le présent du sujet en donnant forme à son symptôme²⁹ ». Dès lors, la description faite par Didi-Huberman du symptôme fait de ce dernier un obstacle face à l'idée —« le symptôme n'existe que lorsqu'une déduction synthétique n'arrive pas à exister », dit-il—, puisqu'il s'amplifie au moyen d'explosions contrastives d'intensité variable. Ces conflagrations dessinent, suivant ce même jeu de versions et de diversions, la chair commune qui accueille

²⁷ Georges Didi-Huberman. *Devant l'image*. Paris : Les éditions de Minuit, 1990, p. 190.

²⁸ *Idem*, p. 190.

²⁹ *Idem*, p. 212.

l'individu : passé et présent, Amérique et Europe, nature et culture ; le symptôme mélange tous les éléments³⁰.

Avant de prolonger les réflexions théoriques, nous allons considérer quelques exemples poétiques. Dans « Presentimientos en habit de rituel³¹ » (27 vers hétérométriques), la voix regarde, perplexe, ce devenir destituant, lorsqu'il sort de l'ombre et réclame un pouvoir structurant —un habit— pour vêtir la nudité charnelle :

Llegan como ladrones en la noche.
Fuerzan las cerraduras
y hacen aparecer esas puertas que se abren en un error del muro
y solamente indican la clausura hacia fuera.
Es un manojo de alas que aturde en el umbral.
Entran con una antorcha para incendiar el bosque sumergido en la almohada,
para disimular las ramas que encandilan desde el fondo del ojo,
los pájaros insomnes, con su brizna de fuego arrebatada al fuego de los dioses.

« Presentimientos en traje de ritual » (v. 1-8)

Le poème fait appel à la récurrence propre des rites, et au moyen d'une projection spatiale visant à relocaliser la discontinuité morphologique du symptôme, il tente de stabiliser les dimensions de ces matériaux qui s'agitent dans « le bois submergé » de l'inconscient (v. 6)., Dissimulés dans l'ambiance nocturne (v. 1), les presentimientos se rendent alors au lieu offert par la voix poétique afin de calmer la douleur. Sans que la voix puisse s'y opposer, les symptômes forcent les limites et découvrent des nouveaux passages ; ils dévoilent des zones interdites et enfreignent les lois de la maison. Ce faisant, ils poussent la voix à la résolution : l'arrivée du symptôme, lorsqu'elle déclenche l'énonciation, allume le poème (v. 2-6).

La demeure poétique est sous alarme parce que le symptôme dérange l'ameublement habituel : les gestes routiniers ne servent plus car ils sont démentis par l'émotion. Une fois dans la maison, le symptôme détruit tout décor coutumier. Pour ce faire, il utilise sans hésitation tous les pouvoirs dont il dispose. Lorsqu'il s'éveille, le symptôme anéantit les *manières* d'être jadis validées par la raison. Le travail d'Herbert Marcuse, surtout dans son essai le plus représentatif, rend compte de ce motif, relié par l'auteur lui-même à la libération de la faculté imaginative. Ainsi, Marcuse établit que dans le rapport érotique instauré par l'affect, dès lors qu'il est gouverné par le principe du plaisir, « l'ontologie traditionnelle se trouve

³⁰ *Ídem*, p. 213.

³¹ Olga Orozco. « Presentimientos en traje de ritual ». *Mutaciones de la realidad*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 225-226.

contestée : contre la conception de l'être dans les termes du Logos se dresse celle de l'être dans les termes d'Eros : la volonté et la joie³² ».

L'érotisation du matériel poétique laisse la voix désarmée et « étourdie » par une confuse remembrance, laquelle impose son propre « seuil » herméneutique (v. 5). Alors que les apparitions symptomatiques se chargent d'affectivité brûlante, la trace inquiétante du symptôme est la « torche » qui enflamme le décor usé (v. 6). Le symptôme s'accapare la totalité du spectre visible, mais il fait cela d'une manière telle qu'il « incendie » ou « dissimule » (v. 6-7), comme s'il rendait les choses visibles par soustraction : ce que l'on y voit, c'est l'« erreur » du symptôme ou bien son impossible détermination (v. 3).

Aux yeux de Didi-Huberman, l'obstacle interprétatif posé par le symptôme introduit dans la représentation une *économie du doute*. Le théoricien met en exergue les altérations auxquelles conduit le symptôme, en pointant par ailleurs que « l'ouverture au symptôme nous donne accès à quelque chose comme un *impensable* qui vient sous nos yeux traverser les images³³ ». Il suffit de voir à ce titre comment se transforment les singularités qui incarnent l'horreur symptomatique, au fur et à mesure que celle-ci se propage dans le poème. Les symptômes ne concrétisent pas un symbolisme déterminé ; au contraire, ils forment des faisceaux — « trousseau » (v. 5). Lorsqu'ils se déploient, les faisceaux laissent derrière eux la trace d'une puissance déchirante. Autour de cette danse sans destination que le poème met en scène, la trace du symptôme libère le « brin de feu arraché au feu des dieux » (v. 8) : tout au long de son devenir calcinant, le symptôme démasque le parcours de l'être (v. 8). Auparavant prisonnier de la forteresse du langage métaphysique, ce dernier erre, maintenant profané, à travers le *continuum* charnel ouvert par le symptôme.

En même temps qu'il y circule, l'être raccommode ses habits figuratifs. La figure symptomatique enfle les délires de l'être, dont elle se sert pour lui en faire un manteau. « L'habit » qui donne image ou corps symptomatique à l'émotion se nomme, en effet, poème. Comme décrit dans une pièce intitulée « Le présage³⁴ » (19 vers hétérométriques), le texte poétique est un produit matériel qui fait littéralement coaguler les éruptions symptomatiques :

Estaba escrito en sombras.
Fue trazado con humo en medio de dos alas de colores,
casi una incrustación de riguroso luto cortando en dos el brillo de la fiesta.
Lo anunció muchas veces el quejido escarchado del cristal debajo de tus pies.
Lo dijeron oscuros personajes girando siempre a tientas,
porque nunca hay salida para nadie en los vertiginosos albergues de los sueños.

³² Herbert Marcuse. *Eros et civilisation*. *Op. cit.*, p. 119.

³³ Georges Didi-Huberman. *Devant l'image*. *Op. cit.*, p. 217. Surligné par l'auteur.

³⁴ Olga Orozco. « El presagio ». *La noche a la deriva*. In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 326.

Lo propagó la hierba que fue un áspero, tenebroso plumaje una mañana.
 Lo confirmaron día tras día las fisuras súbitas en los muros,
 los trazos de carbón sobre la piedra, las arañas traslúcidas, los vientos.
 Y de repente se desbordó la noche,
 rebasó en la medida del peligro las vitrinas cerradas, los lazos ajustados,
 las manos que a duras penas contenían la presión tormentosa.
 Un gran pájaro negro cayó sobre tu plato.

« El presagio » (v. 1-13)

Le tissu sans cesse cardé par le symptôme prend sa source dans l'ambiance nocturne. La nuit émotive, espace « sombre » (v. 1) où habitent la mort et la mélancolie individuelles, se jette symptomatiquement sur la surface transparente du silence et y envoie ses signaux : « fumée », « incrustation[s] », « plainte[s] » se superposent sur la page blanche, pendant que le sujet démêle leur turbulente trajectoire (v. 1-4). Car lors de son déplacement tortueux, le symptôme tantôt « coupe en deux », tantôt « tourne à tâtons ». Sans jamais s'arrêter, sans que l'on puisse anticiper sa conduite (v. 3-6), sa trace devenant « éclat », « plainte glacée » ou bien « ténébreux plumage ». Le discours verbal décrit le parcours de la négativité lorsque, surchargeant l'espace d'une diligente accumulation de signes, celle-ci finit par implorer et se répandre « sur l'assiette » (v. 13).

Parmi les motifs qui compliquent l'isolement d'une *cause* ou d'un épiceutre symptomatique, il faut remarquer la faculté de reproduction virologique dont fait preuve le symptôme. Un fait anodin —une fragile annonce, une perception inhabituelle— peut déclencher la présentation intempestive du symptôme. Celui-ci n'advient pas de façon normale, mais plutôt comme s'il annonçait déjà son départ, comme s'il disait déjà au revoir et qu'il restait cependant pour toujours ; le va-et-vient du symptôme, fait de battements et de bousculades, mène à la désintégration. D'abord en tant qu'« annonce » (v. 4), ensuite comme « propagation » (v. 7) et finalement sous la forme d'un « débordement » (v. 11). Lors de son passage, l'*apparition* symptomatique atteste de la nature troublante de l'émotion.

Georges Didi-Huberman interroge le régime dialectique déployé par l'œuvre symptomatique. Entre apparition et disparition, les images répertoriées par le critique font preuve d'une tension palpitante, un crépitement qui ne finit pas de mourir dans la mémoire. Lors d'un essai qui regroupe une série d'articles consacrés aux arts plastiques, l'historien de l'art invite le lecteur « à regarder [toute apparition] comme une danse ou comme une musique », comme un rythme « qui vit de s'agiter, de battre, de palpiter, et qui meurt, plus ou moins, pour la même raison³⁵ ». Du fait de leur enracinement dans les couches les plus

³⁵ George Didi-Huberman. *Phalènes*. Paris: Les éditions de Minuit, 2013, p. 9.

profondes de la mémoire, les images symptomatiques demeurent ouvertes, inachevées ou endommagées. C'est alors que celles-ci deviennent des fantasmagories car, suivant une étymologie qui registre la nature double de l'image, les symptômes incarnent à la fois les valeurs de la lumière diurne qui rend visible (*phaos, phôs*) et de la lueur nocturne qui motive la fascination et l'imagination (*phasma, phantasia*). D'après Didi-Huberman, chaque image symptomatique s'imposerait dès lors comme une étape transitoire entre la stase à l'arrêt —la *Bild*— et la transformation infinie œuvrée par le désir —la *Bildung*—³⁶.

Cependant, l'inachèvement qui sous-tend la définition de ce mot allemand n'implique pas l'absence de sens. En étudiant de plus près notre poème, nous constaterons rapidement que les métamorphoses symptomatiques produisent quelque chose, bien qu'elles soient irréconciliables au sein d'un rapport paralysé. « Le présage » prête une grande attention aux manières de manifestation du symptôme. Grâce au criblage des individuations symptomatiques, et en raccordant leurs altérations, la voix de ce poème découvre que, « jour après jour », elles inscrivent des « fissures subites dans les murs » (v. 8).

Quels sont-ils, ces murs où la voix regarde la présence du symptôme ? Le symptôme se projette sur la chair commune ; lors de leurs ingérences comme à travers leurs mutuelles infiltrations, les symptômes réarticulent le tissu charnel du milieu. S'il est vrai que ces formes palpent les murs et compliquent leur compréhension au moyen de gradations visuelles (v. 3, 7), il est certain également que, lorsque ces tâches s'additionnent sur la muraille imperturbable du milieu, celle-ci, jadis silencieuse, transforme par miracle sa surface, y esquissant à présent une « symétrie de la démesure ». Ce syntagme, employé par Didi-Huberman, conceptualise le caractère somptueux de l'image symptomatique : « Ce dont il est question, dans une telle fêlure, serait alors la façon dont la démesure vient à la symétrie³⁷ ».

L'avancée incompréhensible du symptôme traduit son propre pèlerinage, un cheminement qui retrace pas à pas le devenir de l'incalculable : l'indivisible être affectif, au sein duquel l'individu et le milieu sans aspect cohabitent. Ce même milieu —la « nuit » immémoriale, l'inconscient du monde, du langage et de la tradition—, chargé d'apparitions fantasmagoriques ou de pièces que seul l'amour peut retrouver, « déborde » symptomatiquement lorsque sa souffrance devient intolérable. La voix d'Olga Orozco, quant à elle, tente de modeler avec ses « mains » un lieu capable de résister à la secousse. Le poème a justement lieu lors de cette manipulation plastique de la matière. C'est grâce à lui que cette

³⁶ *Idem*, p. 10.

³⁷ *Idem*, p. 62.

matière, auparavant obscure, fait « soudainement » émergence (v. 10). À l'instant précis de l'écriture poétique, le milieu, dont la rétraction cesse, fait apparaître sa trace symptomatique.

3. L'aura et la trace symptomatique

Dans les recueils où la voix poétique commence à faire reposer sa garantie sur elle-même, *Mutations de la réalité* et *La nuit à la dérive*, la présence du symptôme résulte de la divergence que *pathos* et *logos* maintiennent au sein de l'ancien paradigme hérité : le langage rationnel. Pour être précise, cependant, cette description des formations symptomatiques devrait inclure une figure théorique qui naît de la différence entre l'intellect et l'affect. Dans le but d'amplifier l'importance du symptôme dans l'œuvre d'Olga Orozco et d'assigner à celui-ci les effets visuels qu'il mérite, nous voudrions lier la poésie de l'auteure à un certain type d'images disparues du paysage de la modernité à l'heure où régnait la métaphysique positiviste du signe : les images auratiques.

a) *Le symptôme et l'aura*

« Pour ce jour³⁸ » (28 vers hétérométriques) offre un bon exemple du rapport existant entre le symptôme et l'apparition des formes auratiques dans la poésie d'Olga Orozco. Le poème reprend en filigrane l'une des plus célèbres définitions léguées par le critique culturel Walter Benjamin au sujet de l'aura et de l'œuvre d'art. L'intertexte benjaminien appartient à un court essai intitulé « Sur quelques motifs baudelairiens³⁹ » dans lequel l'auteur allemand reliait l'expérience auratique au défi ressenti par le spectateur face à certains objets : « Celui qui est regardé – ou qui se croit regardé – lève son regard, répond par un regard. Faire l'expérience de l'aura d'une apparition ou d'un être, c'est se rendre compte de sa capacité à lever les yeux, ou de répondre par un regard⁴⁰ ». Afin de comprendre avec exactitude la façon dont la voix d'Olga Orozco, en dénouant la symptomatologie, reconfigure la pensée de Benjamin, il est nécessaire de se référer à l'œuvre de ce dernier. Lors de notre introduction, nous avons brièvement mentionné le phénomène de sécularisation que subirent les formes artistiques pendant la période d'expansion du capitalisme ainsi que la subséquente disparition de l'aura sacrée en raison de ce régime économique. L'interprétation historique que Walter Benjamin donnait à ce processus liait la reproduction massive fournie par les grands centres

³⁸ Olga Orozco. « Para este día ». *La noche a la deriva*. In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 287-288.

³⁹ Walter Benjamin. *Sobre algunos motivos en Baudelaire*. In *Obras*, 1, 2. Madrid : Abada, 2008, p. 204-260.

⁴⁰ *Ídem*, p. 253.

de production à l'inévitable disparition de l'aura. En ce sens, Benjamin note dans le *Livre des passages* : « Dans la sphère de la production en masse il y a quelque chose d'essentiel pour la disparition de l'aura : c'est la reproduction massive de l'image⁴¹ ».

Sans qu'il y ait besoin d'exposer à nouveau les motifs du désenchantement progressif du monde contemporain, nous constatons simplement que Benjamin conçoit le devenir historique de la modernité capitaliste comme une époque sans aura. Selon des appréciations aujourd'hui devenues célèbres, Baudelaire est le poète qui, confronté à la disparition de l'aura, vit dans sa chair et de manière paradigmatique ce deuil⁴². Contemporaine de ce même devenir disloqué, la voix de « Pour ce jour » se fait écho de la nostalgie auratique qui traverse l'artefact moderne et la dialectalise dans la rencontre conflictuelle de deux pôles opposés, dont le renouement va transformer la substance du poème :

Reconozco esta hora.
Es esa que solía llegar enmascarada entre los pliegues de otras horas;
la que de pronto comenzaba a surgir como un oscuro arcángel detrás de la neblina
haciendo retroceder mis bosques encantados, mis rituales de amor, mi fiesta
[en la indolencia,
con sólo trazar un signo en el silencio,
con sólo cortar el aire con su mano.
Esa, la de mirada como un vuelo de cuervo y pasos fantasmales,
que venía de lejos con su manto de viaje y las mejillas escarchadas,
y se iba bajando la cabeza, de nuevo hasta tan lejos
que yo buscaba en vano la huella del carruaje en el pasado.

« Para este día » (v. 1-10)

Dans un premier temps, ce texte transcrit un processus de disparition ainsi que l'impossible rétention de l'émergence symptomatique dans la figure poétique. L'absence d'aura serait alors motivée par l'incapacité du dispositif poétique à contenir les forces inconscientes, tel que le montre le vers 9 : « et qui repartait tête basse, à nouveau loin, si loin ». Cependant, le geste qui ne réussit pas à inscrire le symptôme appartient au passé remémoré, et non pas au présent de l'énonciation (v. 2). En raison de l'organisation dialectique de la réminiscence, lorsque la voix atteint la fin du poème elle découvre qu'un tournant a eu lieu et que le symptôme a été modelé. Dans le dernier vers, nous pouvons lire : « Elle qui, cette fois, demeure, et sans baisser la tête » (v. 28). Si nous revenons sur le précédent fragment benjaminien, il est évident que lorsque la voix finit son poème elle se trouve face à un objet auratique. Or, ce qui nous

⁴¹ Walter Benjamin. « Baudelaire ». In *Libro de los Pasajes. Op. cit.*, p. 345.

⁴² *Ídem*, p. 350.

paraît intéressant ici est précisément ce travail poétique permettant de rétablir l'aura autour de cet objet —le poème— que nous concevions comme désenchanté. A nos yeux, la cause de ce changement est à chercher dans le traitement singulier que la poésie d'Olga Orozco accorde aux symptômes.

« Pour ce jour » met face à face deux temporalités : d'une part, celle du passé qui revient et, d'autre part, celle du présent de l'énonciation, là où le temps passé est reconnu. L'accueil du temps révolu se prodigue à l'heure où la voix déploie, maintenant comme jadis, son geste d'écriture : « en traçant seulement un signe dans le silence » ou bien « en tranchant l'air avec [la] main », la voix libère la puissance affective qui attendait occulte (v. 5-6). Par le biais de l'anamnèse, l'inconscient se présente et le désir se fraye un chemin, pendant que la voix poétique tente de le dominer. Or, étant donné que les productions inconscientes s'éloignent (v. 2-5) en même temps qu'elles se rapprochent (v. 1), la voix poétique expérimente de façon contradictoire l'émergence du symptôme. Sans qu'elle puisse les percevoir correctement, les émanations du symptôme assombrissent l'idéalité visuelle et menacent la voix. Le symptôme porte en lui une sensation mortelle et dissolvante qui fait « reculer » la vie (v. 4).

La singulière expérience décrite par notre poème valide la spéculation de Benjamin au sujet de l'aura dans *Petite histoire de la photographie* : « Qu'est-ce au fond que l'aura ? Un singulier entrelacs d'espace et de temps unique ; l'apparition d'un lointain, aussi proche soit-elle⁴³ ». À la suite de cette évocation, nous affirmons à l'égard de « Pour ce jour » que le symptôme y tisse des espaces et des temps, en mêlant de manière souveraine les ruines de l'historicité : le « vol d'un corbeau », les « pas de fantôme », le « manteau de voyage » et les « deux joues glacées » (v. 7-8). Toutes ces images sont des énoncés usés que la mémoire du milieu affectif cumule de façon conflictuelle et indiscriminée. L'archéologie discursive du poème redécouvre ces énoncés et matérialise, au moyen d'un ordre individuel, l'incalculable durée fossilisée en eux.

b) *La figure auratique, figure symptomatique*

Dans ce contexte, l'œuvre de Georges Didi-Huberman, en ayant recours au corps théorique benjaminien, souligne que les formes auratiques se déploient suivant des « constellations ». Celles-ci dessinent, pourrait-on dire, la physionomie épaisse d'une « forêt de symboles » au sein de laquelle le « temps chronologique » et la « visibilité objective » s'égarerent. D'après ce même critique, la forêt symbolique abrite toute la force disruptive de

⁴³ Walter Benjamin. *Pequeña historia de la fotografía*. In *Obras*, II, 1. Madrid : Abada, 2007, p. 394.

L'objet auratique, car elle concentre dans un florilège d'images et de manière tant synchronique qu'affective la « trame » de l'historicité⁴⁴. C'est ce mélange indivisible qui donne tout son pouvoir à l'évènement visuel et fait que l'objet, capable de répondre au regard, « lève les yeux ». Seul ce qui ne peut être perçu, c'est-à-dire, étymologiquement, capturé totalement par nos facultés sensorielles, est susceptible de lever les yeux. Le regard poétique tente de maîtriser ce qui résiste à la perception humaine (le verbe latin *percipere* veut dire « retenir », « attraper »), à savoir l'interpénétration chronotopique de l'affect ou de l'aura. La voix de « Pour ce jour » réanimera l'objet poétique en orientant son désir vers la compréhension de ce temps problématique incarné par la figure.

Benjamin identifiait la disparition de l'objet auratique à l'heure où la modernité voyait proliférer une série d'objets —les marchandises— qui, parce qu'ils étaient capitalisables et anéantis, étaient incapables de donner libre cours à la vitalité rebelle du symptôme. De ce fait, tant que la marchandise se voyait réduite à sa valeur comptable, elle ne possédait plus d'aura : celle-ci n'est rien d'autre que l'expression de l'illimitation du fond ou du milieu homogène dans un objet donné. L'évolution du capitalisme et de la métaphysique rationaliste arracha justement aux objets cette empreinte du symptôme qui les rendait différents d'une simple marchandise : l'objet auratique, un objet symptomatique, révélait jadis un milieu vif qui débordait, en tant que *continuum* virtuel et émotif, les limites de l'individu non réifié encore. En effet, un objet auratique signale principalement la virtualité affective du milieu qui borde les étants. L'aura est la projection symptomatique de l'illimitation non individualisée qui entoure les objets. Et dans « Pour ce jour », le cœur du système poétique délimite aussi ce noyau transsubjectif, lieu de la puissance sacrée qui nourrit l'aura :

Hora desencarnada,
 color de amnesia como dibujada en el vacío del azogue,
 igual que una translúcida figura enviada desde un retablo del olvido.
 ¿Y era su propio heraldo,
 el fondo que se asoma hasta la superficie de la copa,
 la anunciación de dar a luz las sombras?

« Para este día » (v. 11-16)

Le centre de toutes les heures —celle déjà partie, l'autre retrouvée— c'est cette heure encore sans incarnation qui revient depuis le retable où demeurait oubliée et devient un symptôme. Le symptôme est ainsi la manifestation première du milieu informe. Le mystère de l'ontogenèse conduit l'être, depuis les « ombres » (v. 16), vers la frontière du visible : l'être

⁴⁴ Georges Didi-Huberman. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. *Op. cit.*, p. 105-106.

est son propre « héraut », puisqu'il comparait dans l'attente d'être moulé (v. 14). Or, l'être n'est encore à ce moment-là rien d'autre qu'une disposition spatiale transparente donnant lieu à l'apparition des objets : « couleur d'amnésie », « vide du mercure », « figure translucide » (v. 13-14). Et la tristesse règne en maître lorsque l'appel de l'être, en dépit de son insistance, n'est pas articulé.

La voix de « Pour ce jour » est la proie d'une tension due à l'assujettissement du symptôme, car c'est la contention de celui-ci qui détermine la puissance auratique de l'artefact poétique. Le poème évoque une première temporalité lors de laquelle la voix n'avait pas réussi à ce que la formalisation du message de l'être aboutisse —c'est cela justement qui fait qu'un objet est auratique—, parce qu'elle « n'avait pas su déchiffrer la prophétie » (v. 17). Selon cette idée, et alors qu'elle fait allusion au temps de l'anamnèse, la voix lyrique affirme attristée que jadis elle « cherchait en vain la trace ». La tension figurative du poème naît de la douleur produite par cette recherche vaine, aussi bien que d'un désir d'apaisement. L'écriture de ce texte est donc initialement motivée par une *décision interprétative*. Grâce à celle-ci le regard du sujet poétique agit sur un temps révolu qui émerge anachroniquement, problématisant ainsi l'expérience du présent.

Cette émergence est à l'origine du geste qui tente de résoudre mécaniquement le choc temporel : parce que la disjonction induit la souffrance de l'être humain et demande une réparation. Dès lors, la voix poétique noue les fragments du temps à l'intérieur d'une séquence et, ce faisant, elle dirige le passé refoulé vers le futur, en même temps qu'elle regarde, au fil des symptômes textuels, l'enchaînement de sa propre historicité. Celle-ci ne signifie rien d'autre que l'accueil verbal offert par la voix, tout au long de sa trajectoire vitale, à l'appel de l'être. Et puisque la tentative d'accueil dont la voix se remémore au début du poème avait échoué, lors de l'écriture celle-ci complète, en vue d'une réparation, la reconnexion avec l'affect que son ancien geste avait écarté :

No supe descifrar su profecía,
ese susurro de aguas estancadas que destilan a veces los crepúsculos,
ni logré comprender el torbellino de plumas grises con que me aspiraba
desde un claro de ayer hasta un vago anfiteatro iluminado por lluvias y por lunas,
allá, entre los ventisqueros del irreconocible porvenir;
aquí, donde ahora se instala, maciza como el demonio del advenimiento,
en su sitial de honor en medio de la asamblea de otras horas,
pálidas, transparentes,
y me dice que mis bosques son luces extinguidas y aves embalsamadas,
que mi amor era erróneo, como un espejo que se contempla en otro espejo,
que mi fiesta es un cielo replegado en el sudario de mis muertos.

Y se queda esta vez, sin bajar la cabeza.

« Para este día » (v. 17-28)

Grâce à ce geste guérisseur, le temps non résolu, effondré et passé sous silence au fond de l'inconscient, revient — « de cette clairière d'hier » (v. 20) — et fait trembler les fondements du présent énonciatif, jusqu'à ce que la voix, poussant à l'extrême le contact émotif, réussisse le renouement temporel. Pour renouer avec ce qui fait mal, la voix pénètre le tourbillon du temps, le centre chaotique où s'était produite la scission. À ce niveau, notons que le présent énonciatif de la voix poétique se pare d'une ambiance sacrificielle — « vague amphithéâtre » (v. 20), « fauteuil d'honneur » (v. 23) — qui la parachute, à la suite d'un long processus préparatoire —la réminiscence— au sein de l'ouragan : le « tourbillon » (v. 19) ou les « bourrasques » (v. 21) parcourent l'ouverture déserte où a lieu, « au milieu de l'assemblée des autres heures » (v. 23), le montage et le démontage de l'homogénéité chronotopique. Et lorsque, dans le but de corriger l'erreur, elle accède à cet endroit, la voix est témoin de l'aspect neutre que revêt le milieu créateur.

La voix poétique y perçoit les mêmes visages sans figure — « pâles », « transparentes » (v. 24) — qu'elle avait déjà vus lors de sa première expérience ; des visages auxquels elle n'avait pas pu donner forme. À telle chose près que ce territoire indomptable reste maintenant gravé dans le poème et y se prononce : « et [le milieu, l'être] me dit que » (v. 25). Le poème dépeint le chemin de retour vers le seuil de la brèche, alors même que la voix poétique veut la faire parler. Et la brèche finit par parler. Cette zone hors transit de la donation ontique, la zone auratique seulement balisée par l'affect, l'immensité où demeure dans l'oubli l'unité mortelle qui borde notre vie — « clartés éteintes », « oiseaux empaillés » (v. 25) — « cette fois, demeure et sans baisser la tête » (v. 28) oblige la voix à lever les yeux. Et lorsqu'elle regarde cette forme auréolée que l'on appelle poème, la voix poétique reconnaît la présence du sacré que sa parole symptomatique vient de dévoiler.

La forme ranimée par le biais de discontinuités temporelles faisant convergence devient une figure dialectique où le temps se problématise. Si nous suggérons que le temps qui apparaît à cet endroit est un problème, c'est parce qu'au lieu d'indiquer lieu d'indiquer la progression logique et distendue de la vie —l'enchaînement de positivités—, le poème imagine une discursivité où la mort est constamment présente. À travers ce motif, le pèlerinage conflictuel suivi par les vers du poème s'apparente à un chemin sans issu, car où que le devenir de la voix aille, elle rencontrera toujours l'obstacle fatal. Comme Walter

Benjamin l'avait supposé dans ses *Réflexions théoriques sur la connaissance*⁴⁵, un bref essai dans lequel il attaque la causalité de l'historicisme, il n'y a que les images où le présent et le passé se retrouvent face à face qui peuvent donner à voir la discontinuité de l'histoire. À l'aide de celle-ci, résume Benjamin, le spectateur « s'éveille » à l'historicité de son être :

Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que [l]a relation du présent au le passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative (*bildlich*). Seules les images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques⁴⁶

Si dans l'image dialectique « l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation » où se confrontent les deux temporalités et où la relation finit par émerger, alors dans « Pour ce jour » le temps révolu, jusqu'à présent non déchiffré par la voix, revient et rencontre l'actualité énonciative à la place exacte —l'image poétique— d'une parataxe contradictoire : « là-bas, parmi les bourrasques » ; « ici, où maintenant elle s'installe » (v. 21-22). À l'aide d'une « apocatastase⁴⁷ », l'image à l'arrêt du poème projette le passé infructueux vers le futur que ce même passé portait en puissance. Et que portait en lui ce temps, refoulé et insignifiant, avant l'écriture du poème? L'essence « prophétique » (v. 17) de l'être ainsi que la future apparition symptomatique de celui-ci devant la voix humaine. Peut-être suggère-t-il également que l'être, à l'instar de ce qui est indiqué par l'origine latine du verbe *proferre*, se place devant et se manifeste toujours dans l'histoire (l'être ne se cache pas dans un abri métaphysique).

Si l'écriture de ce texte poétique n'avait pas eu lieu, le symptôme aurait été enseveli et confiné à l'intérieur de cet espace mythique que Benjamin nommait l'inconscient. Sortir du mythe, abandonner les images archaïques, exige de la voix humaine qu'elle déplace ce fonds inconscient, à travers la parole, vers des images dialectiques où ce dernier rentre en contact avec le présent. C'est ainsi que l'archaïsme inconscient —le temps révolu— intègre l'histoire. La voix poétique prend alors conscience de son devenir. Car le devenir de l'être est, en effet,

⁴⁵ Walter Benjamin. « Teoría del conocimiento, teoría del progreso ». In *Libro de los Pasajes. Op. cit.*, p. 459-490.

⁴⁶ Pour Benjamin, l'éveil se joue lors de ce transfert symptomatique depuis le fonds inconscient vers la conscience que l'image dialectique facilite. Paris, la capitale du 2nd Empire, fut pour Benjamin l'exemple négatif de cet hypothèse car la ville était peuplée de formes oniriques —archaïques— qui occultaient le passé.

⁴⁷ L'« apocatastase » décrit le geste d'interprétation historique qui ramène au présent tout le passé enseveli par la chronologie. Cette nouvelle lecture symptomatique du temps est tributaire du montage, opération qui réutilise les fragments et les ruines écartées. *Idem*, p. 461-462.

prophétique et il se manifeste de façon symptomatique. L'éveil à l'appel d'une telle prophétie, selon le pronostic de Benjamin, demande d'abord de l'individu une disposition auditive et visuelle face à la discursivité affective de l'être ; elle demande également la faculté d'interpréter les signaux émis par ce dernier. Par conséquent, si la voix poétique avait échoué dans l'écoute de l'être lors de sa première venue ; grâce au rattachement de la différence, et gardant en mémoire son avènement traumatique, la voix poétique maintenant comprend son essence temporelle.

c) *La trace profanée*

Cette nouvelle articulation du symptôme a pour l'œuvre artistique une lourde conséquence, laquelle ne peut pas être détachée de la rénovation épistémologique qu'Olga Orozco appelle de ses vœux. Un tel impact, dont il est nécessaire par ailleurs de signaler le lien avec le déplacement de la sphère sacrée depuis des formes irrationnelles vers la conscience, s'explique par la transformation de la forme auratique en *trace*.

Au fil de notre analyse nous avons établi que l'aura d'un objet correspond à la faculté de ce dernier à montrer symptomatiquement une partie de l'*alogon* qui dépasse son individualité. La lecture auratique benjaminienne reliait ce versant alogique à la sphère mythico-théologique, de telle sorte que seuls les objets où le support de l'humanité se présentait sous des prescriptions religieuses étaient auratiques : « Les œuvres d'art les plus anciennes sont nées au service d'un rituel qui était d'abord magique et, ensuite, religieux. Dans tous les cas, la valeur unique de l'œuvre d'art « authentique » se trouve fondée théologiquement⁴⁸ ». Or, tel que Benjamin lui-même le prouva, le devenir rationnel de l'humanité a annulé toute possibilité d'une « fondation théologique de l'œuvre d'art authentique ». Dès lors, il resterait à savoir s'il est toujours possible de séculariser ce support, lieu de manifestation symptomatique pour la métaphysique auratique. Dans ses commentaires de l'œuvre benjaminienne, Didi-Huberman apporte justement une réponse :

Il peut sembler désormais impossible [d'évoquer] une « valeur de culte », attachée à l'aura d'un objet visuel, sans faire une référence explicite au monde de la croyance et des religions constituées. Et pourtant, il semble bien nécessaire de séculariser, de re-séculariser cette [notion d'aura]. Il faudrait donc séculariser la notion d'aura, et faire du « culte » ainsi entendu l'espèce [dont] l'aura elle-même, ou la « valeur culturelle » au sens étymologique, serait le genre⁴⁹.

⁴⁸ Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. *Op. cit.*, p. 17.

⁴⁹ Georges Didi-Huberman. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. *Op. cit.*, p. 112.

Pour nous, la sécularisation du support auratique s'exécute là où la parole humaine laisse une place en elle à l'affect et cultive le symptôme. Nous pensons que ce que les œuvres religieuses consacraient jadis sous une forme intellectuelle —une image pieuse, un reliquaire— était la puissance affective du milieu, séquestrée par la religion dans un domaine atemporel. Or, alors que la mascarade du support métaphysique a pris fin sous la pression du développement technoscientifique, le poétique devrait prendre en charge la formalisation d'une telle puissance ; car seule l'expression symptomatique communément appelée poème peut prophétiser cet *alagon* jadis sacré —l'ouverture ontique du monde, du langage et de la tradition—, sans qu'aucune médiation sacerdotale soit nécessaire.

Au vu de cela, nous considérons que la sécularisation de l'aura dans la poésie d'Olga Orozco mérite d'être étudiée. Le discours poétique de l'Argentine se fonde sur la symptomatologie ou sur le culte amoureux et fidèle de la prophétie sacrée —on pense ici à un *sacer* profané, libéré pour l'usage humain. Depuis *Mutaciones de la realidad*, la projection du symptôme à l'intérieur d'un espace visible fait que l'aura archaïque se déplace vers le phénomène de la trace. On a vu lors de notre analyse du poème que le mot « trace » apparaissait à la hauteur du vers 10, à l'instant même où la voix lyrique regrette de ne pas pouvoir formaliser le symptôme. À la suite de cette tentative échouée, la voix avoue qu'elle « cherchait en vain la trace de ses roues dans le passé ». Aux yeux du sujet poétique la trace équivaut ainsi à une garantie ; raison pour laquelle celui-ci, ayant l'intention de s'asseoir sur une base solide, part à la recherche des pistes. Dès lors, si nous sommes d'accord sur le fait que la trace apporte une caution, au terme de « Pour ce jour » nous devons ratifier que ce poème, capable de « lever les yeux », est également une trace. Et ce, parce que si celui-ci est capable de « lever les yeux », cela tient entièrement à sa condition de trace.

Ce qui fait que l'éloignement auratique du symptôme bascule dans l'objet poétique vers une proximité maniable et éthiquement expérimentable est l'inscription de la trace symptomatique, trace corrosive de l'être. À propos de cette trace, et en contrepoint de l'aura, Benjamin avait dit dans *Le flâneur* : « La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous⁵⁰ ». D'après ces commentaires, nous présumons que l'aura est un symptôme non conscientisé et qui, refoulé, provoque fascination et crainte lorsqu'il se présente. Pour sa part, la trace est quant à elle un symptôme conscient : la trace signale le transfert de l'affect —le sacré— depuis l'éloignement auratique de la métaphysique

⁵⁰ Walter Benjamin. « El flâneur ». In *Libro de los Pasajes*. *Op. cit.*, p. 450.

vers la proximité du texte poétique, au sein duquel l'émotion fait irruption. Le poème, autel séculaire, rend hommage à l'être profané et mis en évidence.

Incarnées par les traces, les images oniriques viennent à la conscience « en tant que telles », comme des formes-rêveries qui manifestent le milieu symptomatiquement. Ceci explique que la théorie benjaminienne de la connaissance, conçue comme un travail de montage pour « l'interprétation des rêves », eût comme mission la compilation des traces —haillons, déchets— : « Méthode de ce travail : le montage littéraire. Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer. Je ne vais rien dérober de précieux, ni m'approprier des formules spirituelles. Mais les guenilles, le rebut : je ne veux pas en faire l'inventaire mais leur rendre justice de la seule façon possible : en les utilisant⁵¹ ». D'après cette citation, l'historicité ne serait rien d'autre que la profusion de traces extériorisées par le fond affectif —l'unité chronotopique, le milieu. Quiconque sachant lire les traces de l'invisible à travers les interstices logiques et les séquences visibles a accès à la vérité de l'être dans l'entente de ses prophéties. Le prérequis est la confection d'images où cette prophétie apparaît comme quelque chose que l'être annonçait déjà : « Dans l'image dialectique, l'Autrefois d'une époque déterminée est à chaque fois, en même temps, l'Autrefois de toujours, mais il ne peut se révéler comme tel qu'à une époque bien déterminée : celle où l'humanité, se frottant les yeux, perçoit précisément, comme telle, cette image de rêve. C'est, à cet instant, que l'historien assume pour cette image, la tâche de l'interprétation des rêves⁵² »

Didi-Huberman nomme « auratisation de la trace » ce processus qui rapproche l'individu du supra-individuel. Sans s'attarder sur les possibilités éthiques offertes par la trace auratique —qui donneraient lieu à une fondation authentique basée sur la trace de l'être—, l'essai de Didi-Huberman met en évidence certaines stratégies formelles de l'imagerie religieuse où apparaîtrait à l'œuvre le processus d'auratisation. La méthodologie mobilisée par le critique mérite que l'on s'y attarde car il est possible de l'appliquer à la poétique d'Olga Orozco. Parmi les images que Didi-Huberman étudie, nous retiendrons tout particulièrement la liturgie de la Sainte Face, puisqu'elle apparaît justement dans le poème étudié (v. 27). À propos de cette image, il soutient que l'auratisation s'achève en elle de manière efficace parce que « la proximité du processus matériel de création » y est présentée comme « un lointain ». Toute la puissance qui rend possible la conversion dialectique de la trace et qui fait de celle-ci un « vestige touché par la grâce »⁵³ naît, selon l'historien, de la divergence cognitive entre un ici formalisé et un là-bas formalisateur.

⁵¹ Walter Benjamin. « Teoría del conocimiento, teoría del progreso ». In *Ídem*, p. 462-466.

⁵² *Ídem*, p. 462-466.

⁵³ *Ídem*, p. 207. Surligné par l'auteur.

Didi-Huberman commente ce « paradoxe visuel » à l'aide de l'étymologie du verbe latin *ostendere*. Maniant les différentes acceptions de ce verbe, il souligne que la trace auréolée est ostensive —elle se tend en avant et défie le regard du spectateur— sans pour autant être ostentatoire —elle se retire et ce repli empêche la distinction. C'est une telle distance qui légitime, selon le critique, « la puissance de contact d'une image⁵⁴ ». Par ailleurs, l'ostension de l'aura agit en connivence avec le processus matériel qui manifeste la création de la Sainte Face : dès lors que celle-ci incarne une visibilité abimée ou bien défigurée, nous pouvons dire qu'elle présente un double aspect visuel, puisqu'elle témoigne physiquement d'un contact que les yeux ne peuvent cependant certifier. « L'auritisation » de la trace se distingue donc par son essence contradictoire, car ce processus rend visuellement palpable une « qualité de disparition » ou « l'apparition d'un lointain⁵⁵ ».

Didi-Huberman qualifie les formations auratiques de « *trou en avant* » car elles arborent face au spectateur quelque chose ressemblant à une fente. Celle-ci soulignerait le contraste entre les contours et le fond sans aspect de la figure, lequel, en plus du simple fait d'apparaître, viendrait occuper, par une sorte de conversion dialectique, le premier plan de la représentation, rendant ainsi possible le contact. Bien évidemment, pour que le contact ait lieu une intervention affective aura cependant été nécessaire. C'est alors que la *foi* entre en scène. Posée sur la trace auréolée, la foi amoureuse sonde et garantit l'entendement du symptôme.

d) *Le symptôme est prophétique, la prophétie est symptomatique*

Revenons maintenant au poème. Au terme de « Pour ce jour », nous constatons que la prophétie de l'être est entendue par la voix poétique, laquelle exécute immédiatement son inscription dans une trace. Ce vestige permet justement de visualiser, lors de sa contemplation, la *grâce* que l'être dispense : gracieuse est la venue de ce dernier à l'endroit signalé par le poème (v. 22). Il est important de prêter attention à ce que l'être annonce au moment de son arrivée, car l'être coïncide *exactement* avec ce message qui advient à travers la voix humaine (v. 25). En y regardant de près, le lecteur remarquera une prophétie au cours de laquelle l'être se donne forme —l'être est auto-formant— pendant qu'il pratique des *défigurations visuelles*. « Clartés éteintes », « oiseaux empaillés », « un miroir qui se contemple dans un autre miroir », « un ciel replié dans le suaire des morts » ; ce sont les différentes incisions faites par l'être à l'artefact poétique. De cette manière, nous pouvons voir à

⁵⁴ *Idem*, p. 207. Surligné par l'auteur.

⁵⁵ *Idem*, p. 211-213.

l'intérieur des contours figuratifs ces empreintes —les mots— dont le message ne peut être appréhendé qu'à l'aide de la foi. Car étant donnée la confusion de leur processus matériel de création, les mots doivent transformer dialectiquement la rupture signifiante. Au moyen de la foi, le manque devient regard. Lorsque nous le *regardons* avec la *fides*, le linceul poétique secrète les signes incompréhensibles de tout ce qui vit caché dans le silence du milieu. Le reste inconscient du milieu vient maintenant à la surface pour *témoigner* de son être : dans le maintenant originaire du poème, où les paroles de celui-ci sont proférées symptomatiquement.

Et parce que le milieu y atteste de lui-même, le poème donne lieu à une expérience épiphaniq. Dans *Traité de l'évidence*, un essai de logique cognitive, le critique Fernando Gil écrit que l'étymologie du grec *epi-phaino* se traduit par le latin *super-ostendo* et que *epiphanès* est tout objet apparaissant *supra alios*, c'est-à-dire par-dessus les autres phénomènes. L'épiphanie possède donc un caractère apodictique et ne requiert pas, en tant qu'*index sui*, d'autre vérification hormis celle offerte par sa propre empreinte émotive. « L'épiphanie est une ostension marquée qui fait signe⁵⁶ », rajoute Gil, adhérant d'une certaine manière aux hypothèses de Didi-Huberman auxquelles nous avons précédemment fait appel : l'évidence de l'être, en effet, n'est rien d'autre que sa manifestation symbolique, en tant que puissance de déplacement, à travers l'espace proposé par la voix humaine.

À ce stade, nous déduisons que, suite à l'écroulement de la métaphysique, le seuil sacré se trouve dans la profanation symptomatique de l'affect. Tel que nous l'avons démontré, le symptôme est le véritable intermédiaire entre l'individu et le milieu. Par ailleurs, cette faculté connective du symptôme vis-à-vis du milieu sacré avait été déjà soulevée par Deleuze et Guattari, lorsqu'ils lancèrent leur offensive contre les pratiques psychanalytiques au moment de *L'Anti-Œdipe*. Les auteurs y réfutaient le rabattement psychanalytique du désir sur une « expression » dont le mythe de la triade œdipienne serait l'incarnation idéale. Contre l'orthodoxie psychanalytique, Deleuze et Guattari argumentaient que le désir ne « représente » pas de forme déjà donnée, mais qu'il se trouve, en tant que *source productrice*, toujours à l'origine de nouvelles formalisations. Si la psychanalyse a eu le mérite de dévoiler l'univers de la production inconsciente, le confinement de ce centre productif dans le domaine de l'« expression » aura réduit drastiquement les possibilités de compréhension :

La grande découverte de la psychanalyse fut celle de la production désirante, des productions de l'inconscient. Mais, avec Œdipe, cette découverte fut vite occultée par un nouvel idéalisme : à l'inconscient comme usine, on a substitué un théâtre Antique ; aux unités de production de l'inconscient, on a substitué la

⁵⁶ Fernando Gil. *Traité de l'évidence*. Grenoble : Ed. Jérôme Millon, 1993, p. 80.

représentation à l'inconscient productif, on a substitué un inconscient qui ne pouvait plus que s'exprimer (le mythe, la tragédie, le rêve...) ⁵⁷.

À cause de ce conditionnement archaïque, l'inconscient fut réduit à l'« expression » formelle ou symptomatique d'un manque : celui de l'« absence » du support qui produit le désir. Cela a eu pour conséquence, tel que le soulignent Deleuze et Guattari, l'apparition d'un nouvel idéalisme. Car Freud et ses acolytes transférèrent le désir vers l'endroit où la métaphysique avait placé le dieu :

Chaque fois qu'on insiste sur un manque dont manquerait le désir pour définir son objet, le monde se voit doublé d'un autre monde quel qu'il soit, à la faveur de l'itinéraire suivant : l'objet manque au désir ; donc le monde ne contient pas tous les objets, il en manque au moins un, celui du désir; donc il existe un ailleurs qui contient la clef du désir (dont manque le monde) ⁵⁸.

Que le désir soit interprété à partir de l'absence d'un support signifiant —dieu, le patriarche— sert d'alibi à la critique —idéaliste, psychanalytique— lorsqu'elle propose une lecture misérabiliste pour ces œuvres qui, à l'instar de celle d'Olga Orozco, libèrent l'excès affectif. Comme nous l'avons déjà vu, la nature mythico-religieuse de l'objet auratique pointait vers ce manque qui place la puissance affective dans une essence occulte. Or, à l'instar de Deleuze et Guattari, nous pensons que le désir ne produit pas de manque, car il établit sa propre réalité, à savoir la présentation symptomatique du monde, du langage et de la tradition dans la chair individuelle :

Si le désir produit, il produit du réel. Si le désir est producteur, il ne peut l'être qu'en réalité, et de réalité. Le désir est cet ensemble de synthèses passives qui machinent les objets partiels, les flux et les corps, et qui fonctionnent comme des unités de production. Le réel en découle, il est le résultat des synthèses passives du désir comme autoproduction de l'inconscient. Le désir ne manque de rien, il ne manque pas de son objet ⁵⁹.

« Pour ce jour » démontre que le symptôme incarne sa propre prophétie, puisqu'il s'autoproduit lorsqu'on lui laisse parler sans *répression*. Ce qui décide de la réalité du symptôme, ou de la visualisation de sa prophétie, est l'agencement ou la *machination* de son message : l'assujettissement du symptôme dans l'artefact poétique. Lors de la lecture de notre

⁵⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari. *L'anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie. Op. cit.*, p. 31.

⁵⁸ *Idem*, p. 33.

⁵⁹ *Idem*, p. 34.

poème nous avons pu voir comment le message inconscient, loin de transmettre une forme manquée, communique l'éveil de la substance pré-individuelle.

Le transfert de l'affect depuis les formes archaïques, au sein desquelles celui-ci n'apparaissait pas à la conscience humaine et demeurait surveillé par le joug de la métaphysique, vers des traces immanentes, advient lorsque la voix d'Olga Orozco subit un profond arrachement et requiert une fondation. Elle trouvera la sortie à ce labyrinthe, sans qu'aucune médiation soit nécessaire, dans la production symptomatique de l'affect ou dans l'imagination linguistique. Ceci étant dit, il n'est pas difficile de comprendre que *Mutaciones de la realidad* et *La noche a la deriva*, parce qu'ils sont les volumes où la voix abandonne la métaphysique, sont aussi les volumes où la symptomatologie est omniprésente. Étant donné que, plus que jamais, la parole poétique tient à un fil tout au long de ces recueils, la voix d'Olga Orozco déploie le vulnérable cordon reliant ses mains aux profondeurs : la terre sacrée dévoilée par le symptôme.

V. A. 3. Le revers du chant

Peu de temps après la publication d'*En el revés del cielo*, et alors que la majeure partie de la bibliographie académique continuait à retracer les dettes, les filiations et les parentèles sacrées de la poésie d'Olga Orozco, une revue du poète argentin Hugo Mujica⁶⁰, rarement citée par la suite, eut le mérite de diriger son attention vers les exercices de relecture critique que cette œuvre méritait. À rebours des analyses prônant la continuité de la tradition, Mujica focalisait le contenu de son commentaire sur la réfutation de l'héritage historique que le dit recueil accomplissait et signalait en passant que « l'écriture d'Olga Orozco n'est pas un dire, mais un dédire le discours de ce qui est donné comme réel ; ce n'est pas une fondation, mais un démontage, une déconstruction des fausses constructions qui, au lieu de le dire, font taire l'appel de l'Unité⁶¹ ».

Bien que la purge déconstructiviste de Mujica, en ce sens très bienvenue, précisait les linéaments que nous-mêmes partageons à propos de l'absolutisme dogmatique, elle établissait comme contrepartie, en phase avec certaines recherches déjà commentées ici, l'impossibilité d'une quelconque fondation. Ce serait selon l'auteur la conséquence ultime d'un regard radicalement polémique et face auquel rien ne résisterait :

Le monde, l'homme, l'identité, la parole et même la divinité apparaissent démolis dans l'œuvre d'Olga Orozco : tout est sable, c'est seulement désert : géographie de la nudité, nudité où chaque pas humain s'efface, torse de sable sans traces d'orientation, plaine sans murs pour nous retourner les échos, sans flaques où nous séduire dans l'auto-contemplation ; l'illimité qui limite tout exploit humain, absence de bords qui nous enlève tout support : le désert est, par définition, la nudité qui dénude, qui nous dénude en dénudant ce paysage comme trace de l'Autre que rien en moi ne peut couvrir, l'immodelable par mes mains, l'infranchissable pour mon pas⁶².

Tout en pointant comme Mujica le caractère contentieux de la voix d'Olga Orozco, ainsi que l'insistant litige des significations présumées que cette voix pratique, en raison de ce qui a été exposé auparavant dans ce travail nous ne pourrions adhérer totalement aux postulats du poète et y apporterons les nuances suivantes : le milieu —« l'illimité qui limite »— est-il ce qui « enlève tout support », de manière définitive, à la voix humaine ? Le silence qui le recouvre ne serait-il pas ce qui, « immodelable » ou « infranchissable », « rien [provenant de

⁶⁰ Hugo Mujica. « Sobre Olga Orozco, *En el revés del cielo* ». In *Revista Iberoamericana*, Vol. LIV, n° 144-145, julio-diciembre 1988, p. 1084-1088.

⁶¹ *Ídem*, p. 1087.

⁶² *Ídem*, p. 1088.

nous] peut couvrir ? Cela veut-il dire, ainsi que Mujica paraît le souligner, que la voix humaine ne pourra jamais s'approprier son milieu et que le silence de ce dernier ne réclame aucune appropriation ?

Lorsque Hugo Mujica dit que la parole d'Olga Orozco ne peut en somme s'approprier le silence, il est déjà lui-même en train de s'approprier ce milieu qu'il pense immuable, car il essaye de transférer vers le propre —vers sa poétique— ce qui de droit n'appartient qu'au milieu. Nous faisons référence au nom d'Olga Orozco, à la signification que cette forme résidant dans le silence de la tradition veut ou voudra signifier un jour. Quand Mujica tente de définir la signification traditionnelle d'Olga Orozco selon sa propre vision de l'être et de la *poiesis* —aux yeux de Mujica la *poiesis* de l'être commande une disparition de la forme— celui-ci ne fait que confirmer l'image d'un milieu toujours modifiable auprès de ses éléments. Et il confirme également que la voix humaine lutte pour réussir des telles modifications. En élargissant la lecture de l'œuvre d'Olga Orozco à d'autres horizons, nous-mêmes prenons parti dans cette lutte et nous nous battons, parmi bien d'autres, contre Mujica, afin de donner image à ce milieu qui, loin de manquer un visage, en recherche toujours un. Le visage du milieu dépend de l'acte de décision énonciative.

À notre avis, à la sortie d'un itinéraire destituant qui signe la rupture des fausses contentions traditionnelles, la voix d'*En el revés del cielo* est apte à la fondation. C'est le silence du milieu qui fournit à la voix d'Olga Orozco le matériau dont ses constructions ont besoin. Mais étant donné que, du fait de sa nature affective, la parole silencieuse n'est pas irrécusable, sa promesse, hésitante, disparaît au moment de son apparition, elle dément son affirmation. En raison de cela, soumise aux inclémences et aux aléas, vulnérable et étourdie, la voix humaine doit s'efforcer de moduler le matériau silencieux et cela dans le but de le faire parler. Car c'est la parole modulée du silence —et non pas le repli du silence sur soi— qui offre aux êtres humains la possibilité de donner un sens aux choses. Le silence, par ailleurs, supplie la voix humaine de le dévoiler.

Le modèle constructif qui repose sur l'écriture du silence est éclairé par le poème « Fondations de sable⁶³ », dont les 26 vers traduisent le résultat des perpétuelles tentatives visant à dominer l'insistant milieu silencieux. Comme avancé par le titre du poème, le plancher que la voix fonde avec le matériau silencieux est mouvant et inapte lorsqu'il s'agit de faire perdurer l'espoir :

Si poblaras el mundo como Dios

⁶³ Olga Orozco. « Fundaciones de arena ». In *Poesía completa. Op. cit.*, p. 356-357.

sólo con proyectar la sombra de una mano, el oscuro fulgor del ensimismamiento,
o las secretas contradicciones que te habitan,
saltarían de tu regazo hasta tus pies animales aviesos,
una fauna de pesadillas ilustradas que se propagaría infestando el jardín
como en esos tapices en los que la discordia simula las manzanas de la tentación.

« Fundaciones de arena » (v. 1-6)

Le titre du poème fait allusion à l'Évangile de Mathieu, et plus précisément au passage qui voit Jésus distinguer parmi ses fidèles ceux qui respectent la volonté divine de ceux qui ne la respectent pas. Les premiers, dit l'apôtre en reproduisant la parole du Christ, « seront semblables à un homme prudent, qui bâtit sa maison sur le roc ». Les autres, n'ayant pas mis en pratique la parole divine transmise par la voix du fils, « seront semblables à un homme imprudent, qui bâtit sa maison sur du sable ». Lorsque « la pluie est tombée, les torrents sont venus [et] les vents ont soufflé », la maison fondée sur le roc ne tomba pas, alors que celle élevée sur le sable « fut rasée complètement⁶⁴ ».

L'intertexte biblique garde un lien avec la fondation de l'être et de la parole. Lorsque l'individu et sa parole reposent sur une écoute fidèle du sacré, l'un comme l'autre sont assurés. Au contraire, si le mandat n'est pas respecté, l'individu et la parole succombent. Ceci étant, il conviendrait maintenant que le lecteur applique à ces notions —le Dieu chrétien, le sacré— la véritable nature transcendante, c'est-à-dire l'être en tant qu'affect. Une construction appropriée est celle qui respecte avec soin le mandat affectif de l'énergie ontique. En réinterprétant le mythe biblique, la voix d'Olga Orozco nous obligerait donc à revoir notre lecture du texte sacré ainsi qu'à imaginer combien la symbolique qui préside en lui est commandée par une réflexion éthico-linguistique.

Cela dit, un titre tel que « Fondations de sable » voudrait-il ainsi dire que le matériau ordonné sous ce nom n'est pas en conformité avec le mandat émotif du milieu ? Il n'en est rien. Le sable a en effet été interprété comme un symbole de vie inerte chez Olga Orozco. Il est certain que celui-ci apparaît souvent comme un élément représentant la nature négative du langage. Cependant, le sable n'est pas une forme stérile. Comme énoncé plus haut, c'est la contemplation de l'affect en tant que possibilité qui garantit la vitalité de la poésie d'Olga Orozco. Dès lors, le langage de sable manié par la voix poétique comprend sa nécessaire caducité, obligeant à l'effort éthique d'adaptation et de régénération. Si la construction biblique commentée par l'évangéliste Mathieu pouvait être fondée sur le roc, c'était simplement que les possibilités offertes par l'affectivité étaient surveillées et contrôlées sous

⁶⁴ Mateo 7, 24-27.

le paradigme sacré. Dieu était alors la fermeture idéale qui clôturait —dans une image, dans un objet— la puissance hétéroclite et se chargeait, en dernière instance, de corriger les déviations affectives, octroyant ainsi la stabilité à l'individu.

Pour la modernité —l'authentique—, en revanche, l'affect ne connaît pas de gardien : il court dénoué. Et, puisqu'il n'est pas balisé ou fixé, il se répand comme le sable : entre les mains d'Olga Orozco, l'affect se disperse sans cesse. À cause de la désarticulation de la garantie divine (v. 1) qui soutenait les poutres de l'édifice —les mots—, la voix doit maintenant tâtonner le visage du milieu, son image à l'instant précis de l'énonciation. L'apparence de ce milieu, qui n'a été ni offert ni révélé, pas plus qu'hérité, doit être créée dans le processus du dire qu'ici tente son appropriation. Dans ce cadre, si Dieu —en majuscule dans le texte— était *l'a priori* qui instituait la perfection et l'achèvement lors de sa révélation ; et si la « main » de celui-ci (v. 2) validait une création bien faite en faisant sortir la puissance divine de son « repli » (v. 2) ; maintenant, au crépuscule de la métaphysique, quels fragments utilisera la voix poétique pour habiller son milieu, alors qu'elle habite une terre vaine, abandonnée à sa merci ? Le sable, ingrédient volatile par définition, est le matériau requis pour un travail de ce type.

Le repli est, ainsi que nous l'avions évoqué, la caractéristique essentielle du dieu révélé. Scholem souligne que pour les cabalistes l'être occulte de la Divinité, encore sans qualités ni attributs, est l'*En-sof*, c'est-à-dire l'« Infini ». La Cabbale distingue deux mondes le représentant. Premièrement l'*En-sof*, « un monde primaire, qui est le plus profondément occulte parmi tous, imperceptible et inintelligible pour tous sauf pour Dieu ». Ensuite, les *sefirot*, « un autre monde, lié au premier, qui rend possible la connaissance [des attributs] de Dieu⁶⁵ ».

De sa différence radicale avec l'*En-sof*, naît le questionnement du poème d'Olga Orozco. Car celle-ci, se sachant appauvrie, doit chercher la raison de son identité séparée, arrachée. Et pour toute réponse cette voix ne trouve que sa profonde « contradiction » (v. 3), c'est-à-dire un *discourir contraire* qui doit « habiter » (v. 3), malgré tout, le milieu selon sa nature intime. Et quelle sera la nature contradictoire de la voix ? Celle qui contrevient ou désajuste la prétendue idéalité des modèles hiérarchiques et qui assume comme sienne l'horreur chassée de l'Eden divin : la dégradation, la tentation et l'usure (v. 3-6).

Dès lors, ensevelie par le milieu, la seule sécurité que connaît cette voix est son irrégularité absolue, l'impossible coïncidence que partout elle fait apparaître⁶⁶. La voix poétique doit se

⁶⁵ Gershom Scholem. *Las grandes tendencias de la mística judía*. Madrid : Siruela, 2012, p. 229-230. (4^eed)

⁶⁶ Lors d'une lecture davantage panoramique, Mujica signale également la différence comme le trait définissant l'identité humaine dans ce livre : « Si quelque chose se profile comme le propre de l'humain, comme spécificité

confronter à la différence qui la constitue et l'adapter à sa propre image. Sans cela, celle-ci, laissée sans contrôle, « infestera » tous les corps (v. 5). Alors, au lieu de supposer sous un habit idéal à la mort —à cet effet créa la religion l'enfer, le pendant de Dieu—, la voix « projette » avec sa main, sur la surface du texte, toutes les créatures qui, gagnées par ce continent mortel, demeureraient sans sommeil dans la bande interdite de l'inconscient. « Animaux pervers » (v. 4), « cauchemars illustrés » (v. 5) et « tapis de la discorde » (v. 5) accèdent ainsi à leur statut conscient, une fois qu'ils ont été convenablement rapatriés. Précisément parce que l'horreur surgit de la différence charnelle qui rendaient ces objets étrangers à la voix humaine et parce que, étant des inconnus, ils ne faisaient que menacer de contagion les possessions de la voix d'Olga Orozco, cette dernière décide de les ramener de retour à la surface, sauvant ainsi au passage tous ces naufragés du milieu.

La déstabilisation produite par l'inconscient est provoquée par la négativité du langage logique. Sous sa formalisation symbolique, elle apparaît comme une contagion dans les narrations mythiques (par exemple, les fléaux bibliques) et elle s'étend, en même temps qu'elle s'attaque aux fondements de la représentation, à toutes les époques où la raison positiviste a été remise en question. Mais au-delà de ses différentes manifestations esthétiques, la contagion indique surtout le point de bascule entre l'être et le non-être⁶⁷.

Afin de chasser les cauchemars, produits par la peur que l'individu ressent vis-à-vis de ce qui a été maltraité par lui, la voix d'Olga Orozco, sans crainte de la mort, se leste d'une passion amoureuse et va chercher au sein du milieu inconscient tous ces monstres attendrissants. Nous les qualifions d'attendrissants, car la panique qu'ils procuraient, maintenant écartée, trouvait sa source dans l'essence « discor[dante] » (v. 6) de l'être humain, c'est-à-dire dans le décalage le scindant selon une composante affective et une composante logique. Discorde, étymologiquement, signifie « diviser le cœur ». Et discordant est le sentiment de carence face à la perte, sentiment qui force le cœur à se rompre en deux : ici — la forme de l'objet— ; là-bas —l'informaté de l'être—. Essayant de remédier à une telle douleur, la voix d'Olga Orozco tente le silence et récupère, grâce à l'acclimatation de sa parole médiatrice, tout ce qu'elle « n'a pas » (v. 7) :

individuante, comme identité, [c'est la peine et la] différenciation qu'implique l'acte de l'assumer, de se plonger en elle, de l'assumer en la souffrant : [...] ». Hugo Mujica. « Sobre Olga Orozco, *En el revés del cielo* ». *Op. cit.*, p. 1087.

⁶⁷ Dans le domaine du sacré, la contagion signale la contamination d'une sphère à l'autre, exposant ainsi à la victime devant la force majestueuse de l'être, par-dessus le différentiel du langage. En ce sens, Agamben observe dans la contagion (*contagione*) un processus au moyen duquel, pendant le sacrifice, la victime rentre en contact avec la divinité : « à l'intérieur même du sacrifice [le contact] met en œuvre et régleme le passage de la victime de la sphère humaine à la sphère divine ». Giorgio Agamben. « Éloge de la profanation ». *Op. cit.*, p. 96

No tienes felpa y seda que desplegar desde tu frío central hasta tus uñas,
en una deslumbrante, sinuosa orografía
-otro cuadro sienés con castillo lejano, fortaleza e irrevocable caballero-,
ni caricia que vuelque su hierba complaciente sobre la pradera,
ni el intenso esplendor que a veces inventaba un relámpago azul con tu mirada
y que ahora podría esparcir tan largos ríos, tan bellos horizontes,
y hasta los esmaltados y sucesivos cielos de cualquier libro de horas,
sólo con que lograras olvidar el color de la piedra que te cerró el camino.

« Fundaciones de arena » (v. 7-14)

Le milieu, imprégné d'un silence éloquent, répond au geste poétique en communiquant toutes les singularités qui, absolues et non maintenues par la praxis humaine, s'entassaient dans une sphère innommée: « pelisse », « soie », « tableau », « château », « chevalier », « caresse », « prairie », « splendeur » ; pendant que la chronotopie veille sur la plus sincère version de ces fantasmes, le silence, qui péroré beaucoup, porte leur plainte jusqu'à la voix, car le milieu et le silence veulent que la voix entretienne les choses. Et c'est justement lorsque arrivent jusqu'à la voix, pleines de toute leur mort, les ruines accostées par le silence, que la voix expérimente son essence contradictoire, celle qui dédit la diction fatale du temps —le temps dicte la mort de l'être— ; ainsi que sa condition de puissance qui peut l'adéquation de ce qui est discordant : « maintenant je *pourrais* faire couler des si longs fleuves » (v. 12).

Lors de son exposition vertigineuse à la différence, l'énonciation immédiate du poème dévoile la possibilité humaine de donner réparation. La parole poétique d'Olga Orozco, accomplissant ce qu'elle déclare, « fait couler » des fleuves d'encre sur la page et performe de la sorte, tout au long des vers, la possible guérison. Néanmoins, pour que le rétablissement soit entièrement atteint, la voix devrait « oublier », l'espace d'un instant, « la couleur de la pierre qui [lui] eut barré la route » (v. 14). Quant à savoir quand et comment cela eut lieu, nous attribuons ce sentiment d'exil à une erreur déjà évoquée : celle qui avait placé la vérité dans l'idéalisme conceptuel, sous peine d'oublier, ainsi que l'écrit le poète Yves Bonnefoy, « ce qu'a d'infini la moindre chose existante, en son moment et son lieu⁶⁸ ». Le poème d'Olga Orozco pourrait fructifier si —et seulement si—, ayant destitué tous les murs, il sombrait dans la parole oubliée du silence et qu'il croyait en elle, aveuglement, avec sa foi toute entière. Se laissant blesser par la transparence d'une telle parole, la voix pourrait trouver le sentier de retour à la source.

Mais elle ne le fera pas. Elle ne le fera pas parce que la voix humaine bat dans la discorde et parce que *l'espèce de vocation* qui est la sienne naît de toute la tension de sa corde vocale,

⁶⁸ Yves Bonnefoy. *L'imaginaire métaphysique. Op. cit.*, p. 61.

toujours sur le point de se rompre. En raison de cela, la foi portée à la parole silencieuse, même si elle excite et galvanise, ne peut pas durer, puisque s'ils se donnaient totalement à celle-ci, l'individu et la voix, la voix individuelle, enfreindraient *la tâche qui les différencie biologiquement*, à savoir *acclimater le différentiel* dans l'intonation. Afin d'honorer cette obligation, la voix d'Olga Orozco, qui analyse ses fondements de manière poétique, ne cesse de sonder l'équilibre de sa propre construction et, doutant comme doutent les poètes, soulève des critiques là même où sa foi semblait enfin résoudre tout dilemme :

Pero ningún prodigio dejan fluir las aguas estancadas.
En tu historia no hay tintas para imprimir el decorado que anuncie un paraíso,
ni plumajes de fiesta con que vestir otro destino.
Tampoco de tu palabra emana un génesis semejante a una fábula en tu honor
donde instaurar un trono sobre el séptimo día.
Fundaciones de arena, muros crepusculares para el exilio y el olvido,
lugares destemplados como el viento que pasa bajo las alas de la ausencia.

« Fundaciones de arena » (v. 15-21)

La composante logique de la voix remplit d'ombre, lorsqu'elle questionne la qualité de l'œuvre, l'étonnante foi du silence et la fondation poétique devient à nouveau la pierre grossière qui barrait les chemins : insularité de l'individu et de la parole. Déchue par la raison de la sphère virtuelle du milieu, du langage et de la tradition qu'annonçait l'appel dévoilé par le silence, la voix d'Olga Orozco prend conscience de sa taille minuscule en tant qu'être actualisé et pétrifié : sans devenir, « paralysée » dans un ici sans horizon (v. 15) et tributaire d'un décor : le milieu, qui selon la proposition de Mujica, semble échapper à tout effort d'acclimatation (v. 21).

Or, si l'on s'arrêtait là, à l'instar de Mujica lorsqu'il poussait à l'extrême ses conclusions, nous serions en train d'arracher au poème la scansion de son rythme ; ce même rythme capable de vibrer, vivement contradictoire, dans la voix humaine afin de ne jamais se contenter, ni de se taire ou de sombrer dans l'impuissance. Car, lorsqu'elle concourt à son combat (in)fructueux, la voix revient, toujours elle va et revient, va, et revient à dire et à échouer mieux :

Puedes volcar tu inmenso depósito de insomnios hasta la borra del final
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 semejanza, una desgarradura.

« Fundaciones de arena » (v. 22-26)

Même en présumant qu'elle « ne trouver[a] point de verdure ni de fibre qui renoue avec l'espoir » (v. 24), la voix revient cependant au poème et y déroule son fil vocalique, en essayant de renouer le peu de choses qui puissent être renouées. La voix, malgré les évidences convenues, vit et vibre toujours pleine d'espoir, alors elle déploie sa puissance, afin de renouer, contre les apparences, avec la vie vibrante. La voix peut vivre intensément avec peu de choses. Par conséquent, nous ne devrions pas nous laisser guider par la négativité que ces vers remettent à flot depuis les profondeurs du milieu, sauf à y entendre la cadence de son étincelante *conversion* vocalique.

Écoutons, donc, la manière dont la voix d'Olga Orozco, en utilisant adéquatement sa puissance, « [renverse] [s]on immense dépôt d'insomnies » (v. 22) et « retourn[e] toutes les enveloppes que la nostalgie adopta » (v. 23) dans l'intention de transférer de l'amour à ces corps éreintés. Par le biais de ce geste, la voix d'Olga Orozco ravive les formes héritées. Car l'obligation de la poète, en tant qu'individu conditionné par sa vocation, est de les recevoir toutes et de les acclimater ; en dépit de la désillusion, à la faveur d'une nouvelle illusion, la voix « renverse » et « retourne » les choses mortes. Ce geste, par ailleurs, n'aurait pas lieu sans la qualité sablonneuse des affaires humaines, appelées au balayage sous le vent de la mort.

Un bon exemple de cette renaissance promue par la voix d'Olga Orozco sont les références à la peinture toscane du *trecento* y du *quattrocento* (v. 10), assez nombreuses dans l'œuvre de l'auteure, qui, d'autre part, ne cesse d'établir des relations critiques à partir de celles-ci. Vis-à-vis de cet énoncé particulier qui incarne l'image plastique de la Renaissance italienne, « renverser [l'] immense dépôt d'insomnies » et « retourner toutes les enveloppes que la nostalgie adopta » signifie : (re)positionner les émanations singulières de la période donnée dans le sillage d'orbites discursives où, grâce à la continuité observée, les œuvres reprennent vie. Car les œuvres ne sont plus *l'exemple oublié*, mais *le lien obligé*, rescapé par la voix lors de sa refonte de la chronotropie. A l'instar de ce « tableau siennois » que rappelle le poème, *La Navicella* de Giotto ou *Il buon governo* des frères Lorenzetti⁶⁹ intègrent également une constellation d'œuvres qui s'articulent autour du point névralgique de la voix. Celle-ci place la peinture toscane à côté de celle de Goya, de Cézanne et d'Hopper.

Moyennant ce travail de modulation, la voix modèle le milieu, supposé immuable. e faisant la voix, jusqu'alors vide et sans forme, se modèle elle-même. Elle s'élève désormais

⁶⁹ Voir à ce sujet Olga Orozco. « En la brisa, un momento » et « Surgen de las paredes ». In *Poesía completa*. *Op. cit.*, p. 415-418, p. 277-278.

sur les restes que le silence avait entraînés et qui restaient en attente d'assujettissement. Au terme de ce processus, et lorsqu'elle approche de la fin de son exercice de fondation verbale, la voix lyrique aura accompli l'exploit que Mujica estimait impossible ; elle a renoué avec une image : la sienne, celle du milieu (v. 25). Or, cette image, composée avec un chant à l'envers, un chant qui pénètre, à rebours du temps et de la mort, les « dépôts » de l'oubli afin de les restituer, cette image est faite, nous le répétons, de la cendre déterrée par le geste archéologique. Alors, ce qui est exhumée par cette parole « âpre » ne peut pas être que de « l'ombre » (v. 25) : la destruction ou *l'entropie* de l'être que la voix reconstruit pour la relancer vers le futur.

Ainsi, lorsque nous regardons cette image ou entendons ce chant, rétablis avec les rebuts du fond symptomatique, nous participons à ce que Didi-Huberman nomme, dans sa monographie sur l'œuvre d'Aby Warburg, et d'après Freud, une « régression symbolique ». Celle-ci « déforme » l'idéalité signifiante et atteint rétrospectivement, à la faveur de la sensation, la matière première de l'être⁷⁰. Bien que la notion de « régression symbolique » ébauchée par Didi-Huberman s'occupe de la critique iconologique, elle nous permet de comprendre que l'image poétique apparaît assombrie parce qu'elle n'est pas quelque chose qui puisse être perçu logiquement au moyen de nos facultés sémiotiques ; au contraire, le visage que le poème imagine pour le milieu, au premier abord inintelligible, peut seulement être reconnu sur le plan affectif.

Ceci ne signifie en aucun cas l'échec de l'opération formelle. Si nous souhaitons réellement contempler le visage silencieux du milieu, nous devons simplement comprendre que celui-ci exige d'être approché par la foi qui dépasse les formes. Car il est le seuil de l'apparition, le fond sans forme qui donne lieu aux formes. Lorsque la foi, comme une brûlure insufflée par le cœur du milieu, anime la puissance formalisatrice, les pièces auparavant désenchantées et désaxées s'exaltent à nouveau. Grâce à l'énergie transmise par la donation de l'être, les choses opèrent leur transformation : cette puissance dynamise la fondation verbale du poème et forge la parole.

Ainsi, pendant qu'elle se tient enthousiasmée à la « déchirure » de l'être (v. 26), Olga Orozco poïétise, armée de sa puissance, une mutation dialectique : celle des formes mortes, qui retrouvent dans le feu de la brèche la fission émouvante de la substance ontique. L'origine du terme « ressemblance » (v. 26) se rapporte à la racine indoeuropéenne **sem*, dont on retrouve une présence dans des mots latins tels que *similis* ou *simplex*. Le **sem* donne une idée

⁷⁰ Georges Didi-Huberman. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Op. cit., p. 304.

de l'unité paradoxale qui offre le visage authentique —du milieu, de la voix d'Olga Orozco, du poème lui-même ; ils sont une même chose. Car ainsi que l'atteste Belén Altuna dans un essai déjà cité dans ces pages, le visage possède la qualité intrinsèque d'être *simultas* et « tient ensemble ses multiples faces, aucune d'entre elles n'étant plus authentique que les autres⁷¹ ». Capturer la vérité du visage signifie donc appréhender non pas la ressemblance, mais la simultanéité ou la puissance qui fait tenir ensemble ces faces : la brèche mortelle. La fin du poème hésite à l'intérieur de ce centre transformateur qui fait apparaître, entre l'ombre morte et la déchirure vivante, le décalage naturel de l'être. Du sable au roc, du roc au sable.

⁷¹ Belén Altuna. *Una historia moral del rostro. Op. cit.*, p. 264.

CONCLUSIONS PONCTUELLES

Arrivés à l'endroit où notre déambulation s'arrête provisoirement, il est temps de dresser un bilan et, pour ce faire, nous voudrions retourner au point de départ, à l'intuition centrale de cet étude. Nous présumons alors que le fil vocalique d'Olga Orozco, abîmé entre le crépuscule sacré et le maintien de ses ruines, approchait une méthode de connaissance inédite. Et que celle-ci —parce qu'elle intègre les versants logique et affectif, visible et invisible du foyer humain— dépassait le vieux paradigme sacrificiel, accouchant d'un *espoir écologique*. Comme corollaire de cette première hypothèse, nous avons également avancé que la diction d'Olga Orozco, portée sur l'ouverture du milieu affectif —*oikos*— lorsqu'il traverse la voix —*logos*—, prophétisait de surcroît l'espèce de notre absolu. Et ce, car l'absolu humain, reclus auparavant par la métaphysique dans un pôle stable et éloigné, apparaîtrait, suite à la disparition de la muraille idéaliste, à la hauteur de l'individu. Celui-ci accomplirait proprement son être chaque fois qu'il transfère et rend manifeste, à travers la brèche de sa voix, la puissance inconsciente du milieu. L'écologie serait donc *l'espèce de vocation* qui appelle l'animal humain.

Ceci étant, notre principal désir était de montrer, grâce à la compilation des *indices* laissés par la voix d'Olga Orozco tout au long de ses escales poétiques, que ce qui nous distingue comme espèce animale est l'écologie linguistique et que c'est précisément là que se trouve *l'espoir destiné au futur* par l'œuvre de la poète. En gardant à l'esprit cet objectif, nous avons dans la première partie de notre recherche fait l'état des lieux de la production académique portant particulièrement sur les ouvrages qui ont associé la poétique d'Olga Orozco à un élan sacré. Le symbole de la « brèche » nous alors est apparu comme la *perspective* la plus à même de permettre un tel examen. Pourquoi ? Justement parce que le regard porté sur une telle

césure dessine les contours d'un combat éthique et politique, et que celle-ci a nourri nos réticences envers une certaine tradition académique.

Une partie de la critique littéraire développe selon nous une appréhension binaire du milieu qui divise celui-ci en deux segments : absolu stable et méprisable contingence. C'est sur la base de cette division, qui d'une certaine manière se trouve à la source —le sacré— et irrigue ensuite les catégories suivantes —le profane—, qu'a été construit un paradigme de connaissance octroyant la priorité ontologique à la stabilité, à la récurrence et aux universels, car il discrédite la fragilité, l'évanescence ou le particulier. Il a été donc nécessaire d'attaquer cette brèche dualiste car l'espoir écologique d'Olga Orozco jaillit de cette même brèche, inaudible par ailleurs chez les auteurs qui pratiquent une critique sacrificielle.

Vis-à-vis de la pensée dualiste, la brèche est une coupe indécente parce qu'elle scande l'insularité des individus. Quel que soit l'is(th)me qu'habite la critique, le résultat ne saurait qu'arrêter la béance. Différentes sont les voies d'éradication qui se présentent pour accomplir cet objectif, bien qu'en réalité elles mènent toutes au terme d'un chemin qui supprime l'individuation. Le mur, l'autre côté de la brèche, sa négation, s'élève à cet instant précis, lorsque la doctrine sacrificielle, scandalisée par le désordre bigarré, bloque l'affect qui transite à travers la gorge. Car de là surgit, une fois l'unité découplée dans des mots singuliers, encore plus de fragmentation.

Notre analyse démarrerait par la critique gnostique. Les acolytes du gnosticisme nomment la brèche linguistique de l'humanité « chute » ou « détachement ». Le gnosticisme, prédominant chez la plupart des exégètes de l'œuvre d'Olga Orozco, voudrait —quoi qu'il en coûte— fermer cette blessure née de l'ouverture de l'étant. C'est pour cette raison qu'il condamne l'expérience immédiate en faveur d'un absolu hypostasié. Mais il ne s'agit pas seulement de l'individu humain, dont le corps nierait la bonté de l'âme humaine ; pour le gnosticisme, tel que nous l'avons vu, les formes symboliques —mots et images— sont également nocives lorsqu'elles ne respectent pas l'idéalité signifiante. Parce qu'il désire percevoir l'être, c'est-à-dire capturer et immobiliser la dynamique corrosive de celui-ci, le gnosticisme adore le confort des idées intellectuelles.

Nous avons dans un second temps rencontré une alternative similaire chez la critique surréaliste. Dans ce cas historique, qui prolonge par ailleurs le gnosticisme à travers sa reconversion romantique, le désarroi se résout par le biais d'un saut mortel dans les eaux de l'inconscient. Pour le surréalisme orthodoxe, ce saut doit être d'autant plus grand qu'il répond ainsi à la nécessité de combler le précipice de la raison, l'autre versant de la faille. Ce n'est pas tant *l'équilibre*, mais le dépassement total de la différence, que vise le surréalisme.

Nous avons questionné enfin les théoriciens qui relient l'œuvre d'Olga Orozco aux « poétiques de la disparition ». C'est seulement en apparence que ces approches critiques voient la scission humaine d'un œil différent. Car, d'après nos conclusions, *in fine* la violence reste toujours la solution à la brèche. Les poétiques de la disparition corrigent la mésentente entre le milieu et l'individu appelant au « suicide » de ce dernier. Évidemment, l'individu est celui qui porte le poids du préjudice, « disparu » par la critique et comminé à être, selon le pronostique de Barthes, moins que « zéro ».

Même si les trois groupes dessinent *grosso modo* les lignes critiques que nous avons observées, leur ambition —supprimer la brèche— est par ailleurs très répandue dans les recherches académiques. En ce sens, en nous tournant vers des notions telles que « mythe », « tradition » ou « style », nous avons jugé utile de montrer au lecteur comment la brèche individuelle est sans cesse niée. Quels sont à ce titre les matériaux que la critique sacrificielle voit surgir par la brèche de l'être humain ? Les misères de la douleur et de l'horreur, puisque la fente de la voix connecte l'individu à la mort et que celle-ci, étant motricité énergétique, met en branle l'idéalisme formel.

Au contraire, le lecteur aura remarqué que pour nous, cette même brèche, profondément mortelle, propose une opportunité de restauration. La différence repose donc sur la manière d'apercevoir l'amour et la mort qui émanent de la brèche. Aux yeux de l'idéalisme critique, les signes qu'elle manifeste doivent être tenus à l'écart, voir mortifiés. Car ces signes sont émotifs, et donc se confondent de manière chaotique au sein d'une continuité incompréhensible. Cependant, il ne peut pas exister d'écologie là où gouverne le paradigme sacrificiel, naturellement discordant. De la même façon, sous ce paradigme aucune expérience absolue de l'essence humaine ne peut avoir lieu, puisque l'humanité n'existe absolument que lorsqu'elle expérimente le conflit de la séparation et tente de le résoudre.

En ce qui nous concerne, notre souhait était de rendre évidente la minutieuse attention portée par la poétique d'Olga Orozco à la brèche humaine. Ce geste, on l'aura remarqué, doit être intrinsèquement écologique : c'est en lui que nous éprouvons la déchirure que nous sommes. À la faveur de ce geste, nous avons dédaigné la méthode idéale et nous avons trouvé dans la méthode archéologique sa contrepartie. Intégrer une telle méthode dans les prolégomènes de notre thèse répondait à un double objectif : d'abord, délégitimer, à l'aune des exemples poétiques, le paradigme critiqué ; ensuite, et en cohérence avec ce qui avait déjà été souscrit, avancer l'hypothèse d'une historicité pour les énoncés sacrés recueillis à l'intérieur de ces mêmes témoignages poétiques. C'est cette condition temporelle qui rend possible, par conséquent, et parce qu'ils ne sont pas éternels, la participation des énoncés

sacrés aux « controverses ». Parmi elles, et c'est sans doute la plus importante, on citera celle qui désigne les contours de l'épistème.

Le paragraphe II s'enquêrait du sort de la brèche après que la métaphysique traditionnelle ait été démasquée. Sous le titre de « Démasquer le fondement », nous avons rendu hommage à la conceptualisation nietzschéenne utilisée. Les chapitres explorant la reconstruction charnelle du milieu ont prouvé que la brèche —noyau transsubjectif de l'être— devient un lieu de partage avec l'altérité extrême : une membrane. Et à partir d'une telle transformation, facilitée par le dépassement de la mascarade idéaliste, nous avons pu constater ensuite comment la voix d'Olga Orozco, prostrée dans le gouffre, reconstruisait les espaces abattus par ce paradigme-là et recomposait finalement une demeure. Ce foyer communautaire s'appelle « chair », « milieu ».

Nous avons montré dans les derniers chapitres du deuxième paragraphe ce qu'il arrive quand le milieu est gouverné par un paradigme sacrificiel, dont le propre est la désarticulation. Destinés à interroger les effets de ce dispositif, ces chapitres se sont attachés à penser, via la méthode archéologique, aussi bien les origines du sacrifice que les possibilités inhibées par l'émergence de ce dernier. Comme nous l'avons démontré, le sacrifice, dispositif de pouvoir, obture véritablement l'expérience d'un fait linguistique : celui qui destine l'humanité à l'articulation de l'affect. Consciente de cela, la voix d'Olga Orozco, depuis *Mutaciones de la realidad*, persévérerait dans le démontage sacrificiel, afin de remplacer ce paradigme par une parole soucieuse de *toutes les victimes*.

Dû au geste qui décompose la trame sacrificielle, la puissance consacrée jadis par le sacrifice surgira par la suite sans entraves. « Libérer l'imagination », le troisième paragraphe de notre travail, invitait le lecteur à devenir témoin d'un tel *évènement*. Dans ce but, nous avons suivi le mouvement du processus imaginant : après *l'effondrement mélancolique* de l'individu, l'Imagination appelle celui-ci à la translation. Selon la tendance naturelle de la puissance, nous avons vu en premier lieu que celle-ci se présente à travers la *Stimmung*. Les chapitres réservés à l'étude de cette tradition, portée à son sommet par le romantisme allemand, auront prescrit un critère de connaissance. En ce sens, nous croyons que devant la *Stimmung* affective — Nietzsche parlerait tout simplement de chair— la voix d'Olga Orozco découvre une mesure apte à moduler la relation de l'individu avec le milieu (ou avec ce que nous avons nommé, d'après Roberto Esposito, l'impropre). Mais avant, il est obligé de disperser les « voiles épaisses » qui empêchent l'individu de reconnaître la prophétie de l'Ouvert.

Après la puissance accordée par la *Stimmung* à Olga Orozco pour qu'elle fasse valoir son *mandat*, nous avons observé les lieux où se déployait cette faculté. Ainsi, le lecteur a pu

observer à loisir le *débordement symptomatique* du fond amoureux : ce réceptacle sans voix se manifeste brutalement sur la surface vouée par le poème et y laisse sa *trace*. De *Mutaciones de la realidad* à *La noche a la deriva*, nous avons parcouru différentes scènes poétiques, animés toujours par le désir d'illustrer la façon dont cette puissance souterraine était physiquement raccommodée. Maintenant, la puissante imagination fait enfin apparition, verbalisée par celle qui a pour vocation le faire, la voix humaine d'Olga Orozco. La poète réussit à *informer l'aspect* de la puissance et aperçoit, aux moyens qui lui sont propres —machinations, cristaux—, la mesure authentique du rêve.

Une fois le chemin déblayé et les ronces du sentier domptées, la voix de Olga Orozco n'a plus qu'à donner à l'imagination sa forme. Portée par une telle mission, elle atteint le seuil du *terrain désert* qui encadre un recueil nommé *En el revés del cielo*. Arrivés dans ce lieu à ses côtés, nous avons analysé dans le paragraphe IV le geste qui libère la substance recluse dans le *ciel* idéaliste. Une telle matière, dictée par la donation ontique, allait de pair avec la convocation que l'être et le langage soumettent à la voix humaine à l'heure de leur articulation. Et patiemment, commandée par ces derniers, la voix d'Olga Orozco atteint ce ciel qui —il ne faut pas l'oublier— avait été accaparé par le sacrifice.

En el revés del cielo singularise la révélation d'un paradis où l'affect et le langage, le fond et la forme, vont enfin s'entendre. Certainement, les vers de ce livre ramènent à terre toute la lumière qui n'avait jamais illuminé le monde ; avec celle-ci, durcie ou pétrifiée dans la bouche, la voix de la poète élève un paradis profane. Et cet endroit est digne d'admiration, car *la grâce* y séjourne corporellement.

Cependant, pour qu'une telle grâce nous soit révélée, il aura été nécessaire, une fois encore, de déterrer archéologiquement le temps révolu et de réparer le crime sacrificiel. Car à cause de la progression ontogénétique, la mutilation sacrificielle reste maître. « Des-enchantement » et « contre-parole », ce sont les noms que nous avons donnés au geste verbal qui fait reculer la mort et qui examine l'envers des ruines traditionnelles.

À travers cette même brèche que l'idéalisme maudissait, la voix d'*En el revés del cielo* transpose donc les choses à leur place. Sous le nom de « renouement », nous avons conceptualisé ultérieurement cette façon de restituer au présent ce que la mort avait usurpé. Notre aspiration était alors de corroborer le fait que ces stratégies poétiques font fructifier le flanc oublié du milieu, celui qui, dès lors que l'on ne s'en soucie pas, s'anéantit dans le mythe. Car l'être, lorsqu'il n'est pas présenté par une voix, se dématérialise et retourne au rêve d'où il était sorti : telle fut le sort réservé à Thésée, à Pénélope et à Dante. Avant d'être renouées par la voix d'Olga Orozco, ces voix immobilisées habitaient le dépôt traditionnel, où elles

demeuraient désœuvrées et, incapables d'obtenir réparation, restaient attachées à une *signification perpétuelle*.

À leur image, le monde, le langage et la tradition, lorsqu'ils ne possèdent pas une parole, s'obscurcissent également et, à terme, disparaissent, enveloppés dans de vagues fantaisies sans entrailles. Pour cette raison, dans les chapitres centraux notre lecture a été dirigée vers ces filatures matérielles du texte poétique qui sauvent les choses de la perte, leur redonnant à nouveau une chair. À une échelle microscopique —phonétique, syntactique, métrique— nous avons éprouvé la manière des renouements. Nous avons conclu que dans la confection poétique d'Olga Orozco tout est tissu, avec l'intention de résister à l'énergie qui pousse vers la mort. Car, si le rythme ontogénétique est comme la gravité qui opère dans les trous noirs, alors seule la voix humaine, capable de modulation, peut éviter le naufrage des choses. En insérant des pauses ou en ralentissant son déversement, le souffle d'Olga Orozco module donc son élan, en même temps qu'elle sonde le contenu de ce flux. Et ce faisant, elle expérimente la forme de son absolu : à travers le vent qui fait vibrer les cordes et qui, déjà parti, résonne encore dans la mémoire, l'animal humain, un être d'air, un être de temps, vit son authentique essence.

Le renouement de ce qui avait été séparé ou détruit fait apparaître la « manière du ciel ». Tel que nous l'avons montré à la fin du paragraphe IV, les renouements construisent une *narration* à l'aide des indices regroupés. Le récit verbalisé par Olga Orozco donne à voir l'aspect concret de ce qui ne possédait pas d'image auparavant. Car celui qui désire connaître le milieu —monde, langage, tradition— doit savoir que celui-ci ne peut être interprété qu'au moyen d'un corps. Tous ces fragments qui s'éparpillent historiquement sont son image. Ainsi, lorsque la formalisation poétique, partagée gracieusement avec le lecteur, projette dans ce vers les lignées et les progénitures, elle rend le ciel divin transparent. Et cette opération est pharmacologique, puisque lorsqu'elle visualise un lien entre les choses délabrées, elle console notre sentiment atavique de dislocation.

À l'instar de n'importe quel être vivant, la trajectoire poétique d'Olga Orozco décrit une évolution qui intègre au présent les résolutions génétiques du passé. Ceci étant, nul ne devrait trouver surprenant que, lors du dernier recueil ici envisagé, la voix lyrique mette en jeu, tel un animal influencé par des siècles de développement évolutif, les apprentissages incorporés depuis l'Antiquité.

Lorsqu'elle arrive à *Con esta boca, en este mundo*, la voix d'Olga Orozco vient d'apprendre que la transcendance montre son être occulte par l'assemblage de ses productions historiques. Alors, étant donné qu'elle a acquis des facultés pour réassigner la puissance, la

voix d'Olga Orozco respecte dans ce livre le pacte appris et elle s'occupe principalement de porter l'être, prostrée dans l'oubli, vers le présent. « Prendre soin de la mort », titre choisi pour distinguer l'étape finale de notre périple, rend hommage au geste écologique qui traverse, d'un bout à l'autre, ledit volume.

Le milieu que nous habitons reste, avant toute intervention humaine, un *espace sylvestre*. Le monde, le langage et la tradition, pour l'être humain qui y succombe, manifestent d'abord le désordre. Comme guidés par la voix de Dante qui a parcouru ce même chemin, nous avons mentionné au début du quatrième paragraphe, sous le titre « La comédie traditionnelle », l'ambiance infernale dans laquelle se meut la voix d'Olga Orozco. Le milieu techno-capitaliste qui accueille cette voix, plein d'abus et d'usurpations, et en manque d'attention et d'amour, a été immédiatement perçu comme une décharge : telle est l'immondice qui peuple ces confins. Et puisque dans pareil lieu rien ne peut fleurir, nous avons dit que l'embellissement du milieu est la cause qui encourage la verbalisation de *Con esta boca, en este mundo*. Cette restauration, lorsqu'elle s'attarde à ratisser les fonds et à replacer les débris, débouche sur l'apparition de déchets et d'excréments : car ce qui émerge en premier dans une décharge, suite au ratissage, est l'injustice réservée à ceux qui ne signifient rien.

Le geste qui révisé la décharge traditionnelle donne lieu à un épigramme : la tradition revient toujours comme une punition. Le motif de ce malheur insupportable tient à la différence nourrie par le milieu sacrificiel ; par le simple fait de sacrifier, ce milieu condamne les âmes à errer, séparées de leur corps et en attente de rédemption. En ce sens, nous avons vu comment la voix d'Olga Orozco cherchait l'instant historique où se déployait cette action sacrificielle, laquelle poussait certaines possibilités dans l'invisibilité infernale pendant que d'autres étaient au contraire mises en lumière. Et nous avons appelé « mendiant » ce mouvement de retour au passé qui sauve la mémoire trahie. Selon un avis étayé plus haut, serait mendiant la voix poétique qui, scrutant de façon exhaustive les décharges, expose à la lumière du jour les objets maltraités.

Avec le concept benjaminien d'« apocatastase », nous avons nommé cet acte qui renoue, à côté des formes visibles, avec les formes invisibles de la décharge traditionnelle. Nous avons soutenu également que lorsque ces formes, décriées par le régime sacrificiel, sont formellement réintégrées, apparaît un jardin paradisiaque : l'*aion*, terme grec, définit cette temporalité particulière dans laquelle tous les fragments historiques de l'être surgissent expliqués et réparés.

Dans le chapitre « Rédemption de la tradition » nous avons assuré que, bien que le temps, l'histoire et la mort soient la vocation de l'être humain, cet animal peut aussi corriger

verbalement son destin sacrificiel. La manière dont la voix d'Olga Orozco rectifie son destin problématique aura été l'entretien écologique. Sa poésie révoque les choses que sa propre parole homicide délivre au temps, à l'histoire et à la mort pour qu'elles ne se déchiquettent ni ne dépérissent et afin de maintenir ensemble tout ce que la voix a séparé. En s'appuyant à nouveau sur l'œuvre de Benjamin, nous avons appelé « rédemption messianique » la salvation procurée par la voix poétique aux formes. La poésie d'Olga Orozco est une forme rédemptrice parce qu'elle rassemble tous les membres sacrifiés au sein d'une temporalité commune, celle du maintenant énonciatif.

De la rédemption de la tradition, ou de son apocatastase, a émergé, comme un rebut imprévu, l'espoir. En état de somnolence au fond de la décharge, l'espoir revient dans la voix. C'est ce dont témoigne l'espoir, lorsqu'il réapparaît à contre-temps. Tous les individus ont vu sacrifiées, par le simple fait de se soumettre au régime sacrificiel de l'identité, certaines possibilités et potentialités qui leur sont propres. L'espoir incarne ces possibilités jamais actualisées des individus, la vie qui chez eux attend encore d'être vécue.

Et puisque la voix d'Olga Orozco n'a de cesse de collecter et de rassembler l'espoir échoué des ancêtres — nous avons vu passer les plus remarquables : Eliot, Dante, Girri — notre vagabondage prend ici fin soulevant une question qui reste encore irrésolue : un quelconque espoir habite-il l'œuvre d'Olga Orozco ? Quel sort lui sera réservé ? Sera-t-il également sacrifié ? Qui viendra à sa rescousse ? Après avoir vu les agissements de la voix rédemptrice d'Olga Orozco, il est clair que l'espoir est toujours gâché par le paradigme sacrificiel. Et afin d'éviter que l'espoir de la poète connaisse le même tourment, dans notre dernier chapitre intitulé « L'espoir et les noms », nous avons tenté de localiser son repaire, espérant qu'une fois découvert, il serait enfin pris en compte. Comme expliqué au début de cette conclusion ponctuelle, l'espoir que nous avons entrevu dans l'œuvre d'Olga Orozco et qui n'a encore été versé dans aucune forme, attendant sa traduction ou translation, est une *diction écologique* capable de contrebalancer l'erreur sacrificielle.

Le recueil de *Últimos poemas* ne sera pas traité. Il resterait à prouver si ces fragments, écrits au terme d'une trajectoire d'adéquation verbale étalée sur cinq décennies, et déjà presque entièrement absorbés par les égouts de la mort, ne font qu'intensifier le paradigme écologique que nous avons tenté de détailler. Parce que l'écologie n'est plus qu'une appropriation de la mort ou, tel qu'il y est dit, une « balance de l'ombre ». Alors qu'elle achève son bilan dans la brèche vocalique, endroit où la mort se savoure, la voix écologique d'Olga Orozco demande à cette étonnante amie qu'après des tant d'efforts elle connaît si bien :

No me dejes entonces nunca a solas con mi desconocida:
no me dejes conmigo.

« Balance de la sombra » (v. 36-37)