MÉDANOS FUGITIVOS

Poética y archivo en Olga Orozco

GRACIELA SALTO
DORA BATTISTON
SONIA BERTÓN
(COMPILADORAS)

teseo

UNLPam
Universidad Nacional de La Pampa

MÉDANOS FUGITIVOS

Poética y archivo en Olga Orozco

Graciela Salto
Dora Battiston
Sonia Bertón
(compiladoras)

teseo

UNLPam
Universidad Nacional de La Pampa

Médanos fugitivos: poética y archivo en Olga Orozco / Graciela Salto… [et al.]; compilado por Graciela Salto; Dora Battiston; Sonia Bertón.- 1a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires; Santa Rosa: Teseo; Universidad Nacional de La Pampa, Facultad de Ciencias Humanas, 2020. 338 p.; 20 x 13 cm.
ISBN 978-987-723-247-9
1. Poesía en Español. 2. Literatura en Español. I. Salto, Graciela, comp. II. Battiston, Dora Delia, comp. III. Bertón, Sonia, comp.
CDD 861

© Editorial Teseo, 2020
Buenos Aires, Argentina
Editorial Teseo
Hecho el depósito que previene la ley 11.723
Para sugerencias o comentarios acerca del contenido de esta obra, escríbanos a: **info@editorialteseo.com**
www.editorialteseo.com

ISBN: 9789877232479

Imagen de tapa: Joaquín Rodríguez, "Gondwana I" (2010), 70 x 100 cm

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

TeseoPress Design (www.teseopress.com)

ExLibrisTeseo 5eb1bc11c26c9. Sólo para uso personal

Índice

Presentación 9

Desde ayer a mañana: figuras poéticas del tiempo 13

Una voz que se rasga 15
Inminencia y contemporaneidad en la poesía de Olga Orozco
Fabián Zampini

Y caminamos en silencio 47
Decepción y lenguaje en la poesía de Olga Orozco
Mariano Acosta

El exilio de la lengua 61
Olga Orozco y Alejandra Pizarnik
Anahí Mallol

La incesante morada: figuras visuales y poéticas del espacio 87

El verso y la écfrasis 89
La configuración de una poética de la imagen
Lucas Margarit

Museo de las mutaciones 109
Miradas, moradas y espacios que (des)organizan el poema
Sebastián Urli

La poética del espacio en la obra de Olga Orozco 135
Casas, muros y cielos errantes
Melanie Nicholson

No habrá una casa con olor a costumbres 155
Sistema orozquiano de la casa en ruinas

Daniel Pellegrino

La improbable trama: lecturas, traducciones e intertextos 171

"Somos tantos en otros…" 173
Traducciones de la alteridad en la poesía de Olga Orozco

Dora Battiston, Carolina Domínguez y Marisa Elizalde

La intertextualidad como corrección del hipotexto 191
Olga Orozco lectora de Wallace Stevens

Víctor Gustavo Zonana

Hacia el Otro 219
Del Molino rojo *de Fijman a las* Mutaciones de la realidad *de Orozco*

Enzo Cárcano

Conocimiento y símbolo en la poesía de Olga Orozco 241
Álex Ramírez-Arballo

De la casa agonizante al diseño del archivo 265

Discursos sobre el origen 267
El archivo de la Casa Museo Olga Orozco

María Pía Bruno y María Virginia González

El reino que me absorbe 307
Olga Orozco en la poesía latinoamericana

Graciela Salto

Sobre las autoras y los autores 329

Una voz que se rasga

Inminencia y contemporaneidad en la poesía de Olga Orozco

Fabián Zampini[1]

1

Quien haya transitado en alguna ocasión por las rutas de la provincia de La Pampa, con toda seguridad tiene que haberse encontrado en algún momento con esos extraños arbustos rodantes, los cardos rusos[2]. En su periplo, que suele finalizar contra algunos de los alambrados que parcelan los campos, en el arrastre de hierbas, hojas, todo lo que yace, o rueda sin rumbo, por la geografía provincial, esa mata errante, ese arbusto desarraigado, señalaría alguno de los modos en que la poesía de Olga Orozco se ha constituido y ha progresado.

> Allí pasan flotando las grandes estaciones:
> los transidos inviernos con un halo de pálidas escarchas,
> con los cardos errantes que alimentan las hogueras
> [de junio
> durante largas noches ataviadas de terror y leyenda;
> y crueles, los estíos,
> por siempre consagrados a una misma paciencia,
> encienden unas hierbas, una extensión cansada de grises
> [matorrales,

---

1 Universidad Nacional de Río Negro, Argentina.

2 Referencia a la hierba Salsola kali L., de nombre vulgar "cardo ruso". Para mayor información, véase http://bit.ly/37dEn7f.

toda la sed, la dura soledad de no alcanzar la dicha
[más allá
[de su llanto. (*DL* 45)[3]

Podría pensarse, en principio, en una poesía que se hace con cosas de la tierra, una especie de alud de hierba y de viento que se proyecta por su territorio natal, que notoriamente se reconoce en él, pero cuyas raíces, en un doble movimiento, se desanclan. Son raíces etéreas: ruedan, levantan vuelo. Los poemas de la primera época (especialmente los de *Desde lejos*, poemario publicado en 1946 y que, de acuerdo con las coordenadas cronológicas generacionales, estaría en los límites del período en que se reconoce la actuación de la llamada "generación del 40"[4]), componen un vínculo de código complejo con la territorialidad pampeana; es poesía hecha de tierra (de cosas de la tierra) y de aire (de viento, más bien). Y al modo de esos cardos rusos, la figura de la casa –emblema del anclaje territorial– asumiría en Orozco el modo, oximorónico, de un espacio de arraigo, de cobijo, no obstante, en constante movimiento.

El espacio de la casa se mimetiza con un paisaje de piedras recurrentes; la propia Olga Orozco relata, al ser entrevistada en 1998, muy cerca del fin de su vida[5], cómo algunas piedras, que la acompañaron por décadas (una de

---

3 De aquí en más, las referencias a los poemas de Orozco se realizarán consignando el número de página(s) de la edición de 2012 de Adriana Hidalgo, precedido de la abreviatura del título del libro del que originariamente proviene. Dichas abreviaturas podrán ser consultadas en la tabla que presentamos entre los paratextos finales.

4 Carlos Rafael Giordano, en el marco de la periodización referida con anterioridad, al enmarcar el ámbito de la actuación cuarentista entre 1930 y 1945, considera, no obstante, que "el núcleo central de esta generación estaría formado por poetas nacidos entre 1916 y 1919, a los que se incorporaría un grupo de mayores nacidos entre 1903 y 1915, y otro de más jóvenes, los llegados a este mundo entre 1920 y 1927" (9-10). Olga Orozco, nacida en 1920, estaría entre el grupo de los "más jóvenes", en términos de Giordano.

5 *Olga Orozco*, serie documental en cuatro episodios ("Oficios", "Infancia", "Obra", "Destino"), grabada en 1998 y emitida por Canal Encuentro. Producida por Manzanares Producciones, con la dirección de Marcelo Iaccarino y entrevistas realizadas por Silvia Hopenhayn y Marcelo Iaccarino.

ellas llegada de Sicilia, tierra natal de su padre; otra, de Mercedes, San Luis, donde nació su madre), significarían, de alguna manera, en ese presente, en ese lugar en el que su "casa andariega" –aquella de la infancia, la de Toay– se ha asentado momentáneamente (su departamento de la calle Arenales en la ciudad de Buenos Aires), la yuxtaposición de todos esos espacios que fueron transitados, por sí misma o por sus ancestros, y que componen ese palimpsesto por el que los lejanos caminos convergen, los distantes paisajes se hibridizan, la "vida lenta" de las piedras testimonia las continuidades y las permanencias, inmemoriales, resistentes al abismo de la contingencia:

> Son apenas dos piedras.
> Nada más que dos piedras sin inscripción alguna,
> recogidas un día para ser sólo piedras en el altar de la
> [memoria.
> Aun menos que reliquias, que testigos inermes hasta el juicio
> [final.
> Rodaron hasta mí desde las dos vertientes de mi genealogía,
> más remotas que lapas adheridas a ciegas a la prescindencia
> [y al sopor.
> Y de repente cierto matiz intencionado,
> cierto recogimiento sospechoso entre los tensos bordes
> [a punto de estallar,
> el suspenso que vibra en una estría demasiado insidiosa,
> demasiado evidente,
> me anuncian que comienzan a oficiar desde los anfiteatros
> [de los muertos. (*ND* 323)

Orozco, en la misma entrevista, narra una anécdota que refiere el encuentro, en casa de una amiga suya, con la imagen, en un libro ilustrado, de una piedra "con una especie de espiral roja oscura" en su interior. Impresionada por el magnetismo que la fotografía ejerce en ella, su amiga lee, traducida, la inscripción en alemán al pie de la fotografía: "piedra que guarda una gota de sangre de los antepasados". Esa piedra, que preserva en su centro, tras su coraza pétrea, una gota de sangre coagulada que, de modo llamativamente

sugestivo, ya había aparecido unos días antes en un poema suyo dedicado a su madre, y que se encuentra en su tercer libro, *Los juegos peligrosos*, de 1962:

> En vano te invoco en nombre del amor, de la piedad
> [o del perdón,
> como quien acaricia un talismán,
> una piedra que encierra esa gota de sangre coagulada capaz
> [de revivir
> en el más imposible de los sueños. (*JP* 129-130)

Esa piedra podría figurar el espacio en el que aún late la vida de los que, habiendo sido parte de una historia común, han partido (la propia poeta no puede dejar de pensar que esa gota de sangre es la de su madre). La historia de la gota de sangre que recluida en ese caparazón mineral, preservada de su extinción, pero también apresada en ese cuerpo latiente, registrada tanto en un poema como en la lámina de un libro que reproduce una fotografía remitiría, acaso, a un ensayo de Jorge Luis Borges, "El sueño de Coleridge". En él, Borges refiere a una serie de sueños concatenados que transmiten argumentos, músicas, poemas. Dice Borges:

> Un emperador mogol, en el siglo XIII, sueña un palacio y lo edifica conforme a la visión; en el siglo XVIII, un poeta inglés que no pudo saber que esa fábrica se derivó de un sueño, sueña un poema sobre el palacio. (Borges 644)

Y luego apunta:

> El primer sueño agregó a la realidad un palacio; el segundo, que se produjo cinco siglos después, un poema (o principio de poema) sugerido por el palacio; la similitud de los sueños deja entrever un plan; el período enorme revela un ejecutor sobrehumano. Indagar el propósito de ese inmortal o de ese longevo sería, tal vez, no menos atrevido que inútil, pero es lícito sospechar que no lo ha logrado. (644)

Borges registra un enigma en cuya tentativa y suspensiva respuesta se sugiere que el artista se colocaría, acaso, en una posición mediúmnica, por la que nada sería, propiamente, creación. Olga Orozco, por su parte, encontrará que, tal vez, las innumerables piedras de su entorno, su latido, su vida suspendida, petrificada, cobijarán innumerables gotas de sangre, que mezcladas, confundidas en todas las vastedades del vasto mundo, testimoniarían la pervivencia y la continuidad por la que "el tú a través del yo y el nosotros a través del ellos" ("CP" 473) convergen, reuniendo en la poesía lo que parece destinado a la soledad y el desarraigo.

2

La poesía de Olga Orozco supondría, tal vez, una tentativa –por cierto osada– de exponer el misterio, irresoluble, en última instancia, ceñido a aquello que nos amarra a una puntual coyuntura de tiempo y espacio para, desde esas coordenadas latitudinales y longitudinales que se cruzan, desde ese ancla –ese lugar en el mundo que nos recibe y nos acoge, tanto como los hitos de una cronología, que son nuestro horizonte y nuestro abismo– lanzarse a, dicho con sus propias palabras, la aventura del viaje. Se trata de un viaje que no involucraría restrictivamente una traslación de índole espacial ya que la vislumbre de ese "pálido mapa del territorio de fuego" atravesado ("CP" 472) se trazará en la bitácora del poema. En ella, la incesante progresión de la obra recompondrá constantemente ese mapa, renombrando los lugares que se cartografían, tornando inestables sus localizaciones, sospechosos sus señalamientos.

Asimismo, el tiempo del poema orozquiano, "abierto en todas direcciones", teje sus redes, desanda sus propios laberintos:

> 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 direcciones. El vacío que precede al nacimiento se confunde con el vacío adjudicado a la muerte, y ambos se colman de indicios, de vestigios, de señales. ("CP" 469-470)

Desarraigar ese tiempo proliferante de la referencia incontrastable de una espacialidad que también se desancla parecería ser, como sugeríamos arriba, una de las apuestas más riesgosas acometidas por su poética; la poesía instaura, y se constituye en, un tiempo que siempre está en curso de acontecer, el tiempo de la *inminencia*, sugiere la poeta, "de la aparición de algo que bulle, crece, fermenta, aspira a encarnarse, en medio de la mayor luz o de la mayor tiniebla" ("CP" 469), de una instancia vesperal, en estado de latencia, que también supondría, como sugiere Néstor García Canclini, la figura, de índole espacial, de un *umbral*, es decir,

> un espacio que antecede a la obra, donde se elabora una *estética de lo inminente* [subrayado mío], o sea la manera propia en que la literatura se posiciona en la sociedad: no tanto ante lo que es como ante lo que no es o lo que podría ser. (García Canclini 18)

Añade García Canclini que el hallazgo de esta conceptualización del hecho estético como el trabajo con lo que se halla en estado de inminencia, de notoria procedencia borgeana[6], es decir, aquello que "se insinúa sin llegar a

---

6 Aludimos a "La muralla y los libros", texto que abre *Otras inquisiciones*, de 1952, uno de los volúmenes que reúne los ensayos borgeanos; en dicho escrito, programático, un manifiesto acaso de la ensayística del autor, Borges, luego de una deriva conjetural marcada por la emoción de intuir la presencia de un misterio, por él cifrado en el orden de lo estético –el enigma del emperador chino que eslabona la escritura–, arriba a una sorprendente reflexión acerca de, precisamente, la naturaleza del hecho estético, "que no es otra cosa que forma", una forma reconocible en "la música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares".

nombrar", es susceptible de ser reconocida como "una clave del arte contemporáneo"; en la experiencia de lo inminente, cronotopos del acontecimiento literario, la literatura ensayaría los múltiples modos de tratar con la nada, no como desaparición, sino como *inminencia*.

Toda obra poética genuina, como la de Orozco, resulta –pensándola en la coyuntura de su colocación en el contexto de las estéticas, los debates, los horizontes de expectativas en los que se constituyen los modos de su recepción–, a su manera, tan contemporánea como anacrónica. Es contemporánea, pensándolo en el marco de la reflexión de Giorgio Agamben, en tanto una anomalía que se asume, en realidad, como la manera más genuina de asumir la vivencia del presente, una experiencia signada por la asincronía, en tanto desajuste o desacople con el ahora, o quizás, apelando a Georges Didi-Huberman, por la perpetua reinstalación de un "presente reminiscente donde el pasado no se rechaza ni se hace nacer, sino que simplemente vuelve como anacronismo" (353).

En ese orden, cabría la caracterización de "contemporáneo" a aquel creador que, en el coyuntura de su momento histórico "no coincide a la perfección con este ni se adecua a sus pretensiones, y entonces, en este sentido, es inactual" (Agamben 18). Una inadecuación, que, claro está, sería la marca de la singularidad de una obra que, como sucede en este caso, sin dejar de manifestarse sobre el trasfondo de los problemas y debates estéticos y culturales de su circunstancia, resuelve una colocación en términos de originalidad y ruptura. Precisamente, sería la capacidad de tomar distancia del propio tiempo –su *desfase*, su *anacronismo*– lo que, acaso oximorónicamente, enfatizará Agamben, constituiría la dolorosa certidumbre de la propia contemporaneidad[7].

---

7 Décadas antes de Agamben, Jan Mukařovský enfrentó la misma preocupación acerca de la relación entre el artista y su circunstancia, aunque colocando el foco de su reflexión en lo que llamó "el valor estético objetivo del artefacto artístico". En el marco de la reflexión motivada por ese problema, central en el desarrollo de su teoría, el crítico checo propone que el "valor

¿Cuál es el tiempo de la poesía, en suma? ¿Cómo responder a esa pregunta? ¿Puede, acaso, ser respondida? ¿Cómo la poesía hace de su urdimbre el mapa de aquello que llega al presente del poema desde un *antes* reescrito, desde un *después* que ya –inscrito en el palimpsesto del ahora– labra continuidades en lo discontinuo, proclama, en las reticencias de lo que se va, en la reincidencia de lo que retorna, un tejido de instantes y de instancias, una trama de hilos y de hiladas. La poesía es el tiempo de lo que vuelve y lo que no se va; es la conjugación total de todos esos tiempos; *densos velos* recubren y contienen el poema que, cual centro oscuro –oquedad sonora–, misterio preservado por densas capas de palabras, transcurre en esa coexistencia de tiempos que han abjurado de la continuidad.

3

Intentar delimitar conceptualmente el estatuto de una poesía como la de Olga Orozco nos colocaría, acaso como punto de partida, en una escena de reflexiones referidas al esfuerzo por reconocer la teoría poética implícita en esa obra, los trazos de pensamiento (meta)poético que se transparentarían, cual palimpsesto, en la palabra, tan oscura como luminosa, de la poeta pampeana. Una palabra que parecería lanzada desde el inicio al abismo de la totalidad o, tanto como ello, al de su contracara, la nada.

La noción de *poética* remitiría a una amplia gama de conceptualizaciones tentativas. De acuerdo con Gérard Genette, por ejemplo, la noción podría asimilarse a una "teoría general de las formas literarias". O se formularía,

---

estético independiente" de la obra en cuestión se cimenta en la relación, siempre tensa e inestable, que el artefacto artístico establece con los valores estéticos y sociales vigentes, por lo que tanto las contradicciones como las concordancias con el sistema de valores dominantes en su época serán "poderosas", manteniéndose, no obstante, "en mutuo equilibrio" (103-107).

acaso, como la búsqueda "de las leyes y de las reglas de formación y de construcción de distintos tipos de estructuras literario-artísticas en las distintas épocas, en conexión con la evolución de los géneros y de sus estilos", en palabras del formalista ruso Viktor Vinogradov (Marchese; Forradellas 325). Pero, claro, el antecedente más lejano del uso del término se hallaría en Aristóteles y su *Poética*, obra que se acuerda en considerar como "la más antigua teoría sistemática de la literatura que conocemos", en palabras de Eduardo Sinnott (7).

De Aristóteles proviene una noción "técnica" y preceptiva de *poética*, frente a las perspectivas contemporáneas por las que se la entiende como espacio privilegiado para la reflexión estética. Pero, también, cuando nos referimos a la particular idiosincrasia autoral de un escritor, apelamos habitualmente a dicha categoría; en la mayoría de los casos, los autores producen su obra guiados por esa reflexión modélica respecto de su propia práctica. La poética de autor se articularía, entonces, en un modelo, es decir, una construcción abstracta, que rige y sostiene la producción de su escritura.

En Olga Orozco se reconocería una recurrencia, en los diversos estadios de su obra, de la reflexión acerca de la naturaleza del hecho poético, entramada en la praxis de su propia escritura de poesía, y que se manifiesta en la importante presencia de poemas-poética, o *metapoéticos*, en los que, claro está, su tema es, en la escena de la escritura, la reflexión acerca de sus propias formas[8]. Nos detendremos, puntualmente, en dos poemas orozquianos en los que se evidencia este modo autorreflexivo, característico de la autora, en la búsqueda de responder a la interrogación

---

8 Apelo a la formulación "poemas-poética", tomada de Sergio Delgado en su estudio introductorio a *El Gualeguay*, el poema-libro de Juan L. Ortiz, extenso poema narrativo de 2.639 versos que podría ser considerado como la empresa poética más ambiciosa de Ortiz, plasmada en un texto en el que se despliegan todos sus modos, sus temas, su lenguaje, su sistema (23-28).

acerca del hecho mismo de escribir poesía: su propia naturaleza, sus coyunturas originarias, su relación, inescindible, con las circunstancias de la propia vida.

El primero de ellos, "Con esta boca, en este mundo", abre el último poemario de Orozco, con ese mismo título, de 1994. Coincidentemente con lo que suele ocurrir en libros que, como en este caso, se encuentran en un área tardía de la obra de poetas de dilatada trayectoria como Orozco, se reconoce en él la presencia de diversos poemas en los que se evidencia la referida preocupación acerca de los misterios y los azares de la creación poética. Justamente, tal como fuera señalado por María Elena Legaz, el libro se inicia y cierra con sendos poemas metapoéticos[9]. En este, el poema inicial, se retoma el tópico de la boca, ya trabajado por la poeta en otras oportunidades[10], en tanto cavidad sonora, caja de resonancia de la voz. Boca que acentúa, con la centralidad de su señalamiento, la fisicidad del canal que trae a "este mundo" la palabra poética:

> 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. (*BM* 389)

---

9 Dice María Elena Legaz que en ese último poemario, *Con esta boca, en este mundo* (1994), parece haber una "revisión final del quehacer poético y también de la existencia, sobre todo en el poema inicial y en el que clausura el libro" (*escritura poética* 285). En otro lugar, Legaz señala asimismo que "en el poema 'Con esta boca en este mundo', Orozco confiesa la imposibilidad de nombrar 'el verbo sagrado' que ha buscado durante medio siglo y sabe que no logrará ni recurriendo a la magia, ni apelando a la memoria, ni acercándose a la luz o protegiéndose en las sombras" ("testigo" 84).

10 Por ejemplo, en "Duro brillo, mi boca" (*MS* 190-191), poema incluido en *Museo salvaje*, libro de 1974.

No es circunstancial el hecho de que la boca, sinécdoque de la voz, emblematice el canto poético, se presente como el órgano que se asume vehículo de la palabra. La boca, en tanto "canal", asume un rol instrumental, y hasta causal, que es ratificado por la preposición "con"; canal de una palabra *intransitiva*, que en sí reúne su enigma y el asedio a su centro oscuro.

El "verbo sagrado", no obstante, revela la imposibilidad de ser dicho; ni el azul de las encías, ni la "pepita de oro" atesorada bajo la lengua logran acondicionar un medio propicio para convocar "la Palabra". Ni todas las estrellas haciendo de su corazón un caldero de luminosidad cegadora, ni los caudales de los grandes ríos surcando los cauces de su frente logran preparar el ambiente para que ese verbo sagrado –la palabra poética– sea articulado. El silencio, "condecorado", parece primar, ante el vocablo amputado (la lengua está cortada; la pepita de oro brilla ahora lejos del radio de proyección de la voz). Todo lo que podía decirse parece haber sido dicho; también lo cantado, y lo llorado:

> ¡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. (*BM* 389)

La *boca* y el *mundo*, trabadas en un combate de matices épicos, componen una escena en la que alternan las victorias y las derrotas, las ganancias y las pérdidas, la canción y el sollozo, la alegría y el llanto (en el desarrollo de una progresión que, con esa lógica binaria, resulta rastreable en el texto). Pero, en la enumeración de estos pares antinómicos, el segundo término es el que parece prevalecer. Lo amado parece destinado a la pérdida, a ser birlado por la muerte:

> Nuestro largo combate fue también un combate a muerte
> [con la muerte,
> poesía.
> Hemos ganado. Hemos perdido , (*BM* 390).

El destinatario de la interlocución, ese "tú", vocativo por el que se interpela al "verbo sagrado", resulta, asimismo, el objeto emergente de esa contienda. La boca, abrumada de imposibilidades, encuentra que, no obstante, hablar es la única posible vía de intervención; hay que decir los colores y la sombra de ese mundo, resulta imperioso traducirlos en –no obstante su precariedad– insoslayables palabras.

La desestabilización de las referencias espaciales –es en "esas regiones que cambian de lugar cuando se nombran" (*MR* 263) donde, sugiere Orozco, residiría la huidiza poesía–, su continuo y, acaso, inquietante corrimiento, promovería la oximorónica mensura de un *no lugar* en constante reconformación; la poesía traza un mapa en un constante rehacerse. Y así como aludíamos a la inestabilidad del tiempo (los tiempos que en esta poesía coexisten, que proponen su propia gramática), del mismo modo los espacios que ella designa modifican su estatuto, se rehace su anclaje; la brújula registra itinerarios extraños, los puntos cardinales escandalizan en sus recolocaciones incesantes.

El verso citado unas líneas arriba proviene de otro poema, también susceptible de ser leído como *ars poetica* orozquiana; se trata de "Densos velos te cubren, poesía", del libro de 1979 *Mutaciones de la realidad*, poema que, entendemos, integra una serie con el anteriormente comentado "Con esta boca, en este mundo" y con otros tantos en los que ahora no nos detendremos específicamente.

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

Es llamativa la afinidad estructural entre la estrofa que da inicio a este poema en relación con la primera estrofa de "Con esta boca, en este mundo". El cuerpo aparece

codificado como una suerte de mapa del universo y es especialmente en el área donde residen las facultades intelectuales, tanto como en las proximidades de los órganos de fonación, donde la misteriosa poesía, que no permite ser asida, es buscada ("cabeza", "lengua", son referidos en el inicio de este poema; "encías", "lengua", "corazón", "frente", en la primera estrofa del anterior).

Allí, en esa escena, un itinerario secreto se evidencia cuando se intenta decir el que simplemente se dice; la tentativa de trazar ese mapa que la poesía esboza se traduce en una cartografía masivamente descentrada. La representación de los caminos, la cristalización de los rumbos que emergen en esa presencia disruptiva de la palabra poética alumbraría, en el curso de su derrotero, las "indescifrables colonias de otro mundo" que la palabra poética, tanteando, persevera en cartografiar.

La sobreexposición de una luz cegadora (una luz omnipresente, tanto durante el día como en el reino de las sombras nocturnas), en su exceso obtura "la señal". La abrumadora presencia de la luz eclipsa, justamente, todo objeto, todo foco de la mirada: no resulta posible *ver*; el ojo también está velado: "densos velos" lo cubren. Y a tientas, en la penumbra, marchando erráticamente, sumido en la sombra, el sujeto de la voz poética busca, afanosamente, alguna cosa

> con que alumbrar las sílabas dispersas de un código perdido
> para poder leer en estas piedras mi costado invisible. (*MR* 263)

"Variaciones del humo", "retazos de tinieblas" sustraen la posibilidad de la visión; la posibilidad del decir poético se recluye –y se sostiene– en ese resto. La poesía es una posibilidad que late pese a la clausura de la piel, de los ríos de la sangre que desorientan respecto de la dirección de sus cauces, del andamiaje de huesos y coyunturas que hacen de ese cuerpo –el cuerpo de esa voz– una jaula. Y en algún lugar de ese territorio –de ese cuerpo– yace, nos dice la voz

del poema, "mi pequeño verbo sin formular". En ello hay un notorio oxímoron; el *verbo* es palabra en movimiento, actuante, es la palabra en construcción, en fundación, no obstante aquí, quieta, callada, "sepultada".

En este punto, el sujeto poético reconoce que su voz, en estado de latencia, su "verbo sin formular", es vehículo, cauce, canal, de los flujos y los ríos de otras voces "desasidas", también a la deriva. Mientras, en ese río de sangres sin rumbo, los oráculos, "perdidos en la corriente", no responden; las pitonisas desconocen las señales; los signos erran, "a la deriva".

De pronto, algo sucede; el poema señala un momento de apertura, una isla que se vislumbra en la monotonía azul del mar:

> 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. (*MR* 264)

La semillas de ese "pequeño verbo sin formular", de pronto han germinado:

> ¡Un puñado de polvo, mis vocablos! (*MR* 265)

Lo que se imaginaba como el "verbo divino" alcanza a reconocerse como apenas, pobremente, un simple manojo de vocablos ("un puñado de polvo"), apenas "las sílabas dispersas de un código perdido". Parecería ser que, como

lo sugirió en alguna ocasión el poeta chileno Raúl Zurita, ante la imposibilidad de acercarse a "la Palabra", en singular, definitiva, con mayúscula y un ostensible matiz religioso, quedarían al alcance apenas "las palabras", precarias palabras, y en plural: pobres y devaluados vocablos, ese "puñado de polvo".

Como si no fuera suficiente la inestabilidad de la temporalidad (su reescritura, su deconstrucción), como si su desanclaje de los horizontes señalados por los modos de transcurrir del sintagma –por el eje vertical que se impone– no avalase un modo de pensar el tiempo en su discurrir también desde el abajo hacia el arriba (*en todas direcciones*, señalábamos antes), como si la caída no fuese la constancia más enfática de la intercambiabilidad de las dimensiones de lo alto y lo bajo, como si todo ello no fuera poco, también en el ámbito espacial, todo lo que la poesía se dispone a nombrar recompone su código, cambia de lugar[11]. Las palabras, esos "vocablos" con que la poesía se hace, conforman, escribiéndolo, el hogar, oximorónico, de lo que no tiene ancla. Es por ello que, paradójicamente, se asume *lugar*, territorialidad clausurada por las pieles superpuestas de ese espacio más abarcativo que acordamos en llamar "mundo" y que asila esas regiones en fuga, migrantes, sin código, mensura o amojonamiento. Y es refugio, también, de los tiempos que, en ese espacio inestable, convergen desde (y hacia) todas las direcciones, sosteniendo su relato quieto, su marchar hacia lo hondo, su mirada hacia lo alto, "atisbando en el cielo una señal" (*MR* 263).

---

11 El poema como "apenas la aproximación a un centro que siempre se sustrae", propone Orozco ("CP" 472), como "esa esfera de la que hablaban Giordano Bruno y Pascal, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna" ("CP" 466).

4

Lo medular de la producción poética de la generación del 40 se circunscribiría en gran medida al primer lustro de la década de 1940. Algunos autores plantean que en el período de quince años que va desde 1930 hasta 1945 (cuyas coordenadas histórico-políticas están demarcadas por el golpe de Estado del general José Félix Uriburu, en primer término, y las manifestaciones populares que desembocan en la emergencia del peronismo, en 1945) estaría contenida la producción de los autores de esta promoción literaria, tan promisoria en sus inicios y que, sin embargo, se desmembraría en la dispersión de poéticas particulares que no llegarían a consolidar un rumbo común[12].

La obra de estos poetas adscriptos a la promoción cuarentista estaría determinada por la persistencia de un tono elegíaco, apoyado en una tematización funeral, por un lado, y, por otro, en el carácter órfico de su poética, fundado en las lecturas latinas del mito de Orfeo, de las cuales la rilkeana fue decisiva para la peculiar manera en que el tópico arraigó en los poetas argentinos[13]. No obstante, tal como lo propone Luis Soler Cañas en su indispensable estudio, sería un error identificar la(s) poética(s) del cuarenta de manera

---

12 Los hechos que generalmente suelen ser señalados como hitos determinantes en los criterios de periodización generacional son la publicación de la revista *Canto*, el otorgamiento del primer premio Martín Fierro de la Sociedad Argentina de Escritores a *Libro de poemas y canciones* de Juan Rodolfo Wilcock y, también, los premios municipales a que fueron acreedores el propio Wilcock y César Fernández Moreno, todo ello en 1940, como propone Carlos Giordano en su estudio sobre la Generación del 40 (10).

13 En la figura mítica de Orfeo, dice Víctor Zonana, "los poetas del cuarenta encuentran un ejemplo sublime del amor humano, de su destino trágico y de los poderes del canto" (8). Y en esta matriz órfica se ancla la imagen modélica del poeta tal como la entendían los escritores del 40. Es, antes que nada, la voz del poeta que se yergue ante la evidencia de la miseria y de la muerte, que es también testimonio del poder del arte para enfrentar las fuerzas más oscuras de este y del otro (los otros) mundo(s); sería, también, oponer la música como única respuesta posible a una realidad en disolución y, por la música y el canto, tal vez, redimirla.

excluyente con la de los poetas en los que domina la tópica romántica. En ese sentido, señala la presencia de dos "unidades", las referidas a los grupos de tendencia neorromántica, por un lado, y a los predominantemente vanguardistas, por otro, bipartición que tampoco describiría exhaustivamente el panorama generacional. En ese orden, Soler Cañas propone lo siguiente:

> Existía, y existe, esa vasta legión de vates que, no acomodables a ninguna de las dos unidades, yo acostumbro a llamar, un poco en broma, pero en el fondo con toda seriedad, los 'navegantes solitarios' de cada generación. (Soler Cañas 15)

En el caso puntual de Olga Orozco –cuya inclusión entre el grupo de poetas del 40 ha devenido tópica en el marco de la crítica historiográfica de la poesía argentina– se evidenciaría en la conformación y ulterior desarrollo de su obra poética la pertinencia de la atribución generacional por su adecuación a ciertos elementos de contexto tales como su carácter de "poeta del interior" o, también, en razón del reconocimiento de una perceptible entonación elegíaca, verificable en el mapa general de su obra. No obstante, ello no bastaría para contener la notable dispersión formal y temática que la constituye, por lo que, tanto la caracterización de "navegante solitario" sería apropiada para ella, como, también, la verificación de la progresión transversal de su poética en relación con las dos unidades propuestas por Soler Cañas.

Más que pensar en una Olga Orozco "romántica" y otra "surrealista", sería acaso más sugestivo pensar en la imbricación de esas dos maneras como simultánea y constitutivamente convergentes desde el primer momento, como una marca identitaria que viene –apelando, en su literalidad, al sintagma que otorga el título a su poemario inicial– "desde lejos". Los que parecen ser los caracteres determinantes de la generación del 40 –el lamento elegíaco y funeral frente a un entorno, enfrentado a amenazas inéditas, y el

papel preponderante otorgado a una palabra que aspira a la levedad de la música y el canto– no serían ajenos a una matriz fundadora de la poesía de Orozco, más nítidamente localizable acaso en sus primeros libros. Conviene, no obstante, intentar reconocer la modulación particular que estos tópicos adquieren en ella, para quien, por la singularidad de su obra, no resulta pacífica su inclusión en este, como en ningún otro, movimiento, escuela o conformación generacional.

Resultaría tal vez oportuno, en este punto, traer a colación a otro, quizá, de los "navegantes solitarios" del 40: Juan L. Ortiz. Daniel García Helder, en el contexto de una reflexión acerca del estatuto teórico que asume la categoría de "elegía" en Ortiz, señala que, además de los poemas propiamente elegíacos, en un sentido clásico, que lamentan la muerte de un ser querido (un poema orticiano tópicamente elegíaco sería el que dedica, en 1949, a llorar la muerte de la joven poeta entrerriana Ana Teresa Fabani[14]), esa muerte llorada no será invariablemente la de un ser humano, ya que, por ejemplo, "A Prestes" es el inconsolable lamento por la muerte de su perro, al que había llamado así en homenaje al líder comunista brasileño Luis Carlos Prestes, un galgo que acompañó a Ortiz por muchos años. Pero resulta, por sobre todo, notoriamente significativo el comprobar la recurrencia de una entonación elegíaca general como correlato de la dolorosa constatación del drama humano que deja, tal como se lee en un verso suyo, "el paisaje manchado de injusticia y desolación"[15]. Helder redondea la reflexión de manera inmejorable:

---

14 Se trata del poema inicial de *La mano infinita*, libro de 1951, que se abre con los siguientes versos: "La sombra, al fin, la sombra en que ya casi flotabas, / te cubrió, frágil niña, con la ola temida / que golpeaba contra tu cabecera en el desvelo visionario" (Ortiz 377). Ana Teresa Fabani (o Teresita Fabani, como la llamaba Juanele), es una poeta que, por otra parte, suele aparecer en los recuentos generacionales del 40.

15 Verso axiomático de Ortiz que integra el poema "Sí, el nocturno en pleno día" de su cuarto poemario, *La rama hacia el este*, de 1940 (277-278).

> el concepto orticiano de elegía no reconoce un único modo, no se limita a lamentar la muerte de los seres queridos y la desaparición de condiciones de la vida personal relativamente ideales, sino que más bien se amplía hasta abarcar la pérdida de la unidad original del hombre con la naturaleza, cuando el uno no necesitaba salir hacia la otra por medio del éxtasis, ya que estaba en ella. En su amplitud, el concepto de elegía incluso puede prescindir del tono nostálgico. (Helder 141)

Precisamente, en lo que no deja de ser una modulación fundamental operada por Ortiz, la prescindencia del tono *nostálgico* en favor de la apelación a una coloratura insistentemente *profética*, va a deslindar la manera particular de esa elegía orticiana: la abolición del estadio edénico no solo no repercute como llanto por la pérdida; por el contrario, se resuelve en apostar fervorosamente por la instancia utópica que genere las condiciones de una renovada comunión[16].

Esta inflexión de la elegía en clave profética será enunciada por Ortiz a través de una sugestiva formulación: se trata, dice, de una "elegía combatiente". En un texto en prosa del propio poeta[17], al abordar los modos de representación del paisaje en la poesía entrerriana de su tiempo, expone

---

16 Helder alude en el trabajo antecitado a "la esperanza de un futuro en que se dará la 'gran relación' o 'comunión total', utopía que a veces parece coincidir con el socialismo, pero que por lo general se presenta de un modo abstracto, difuso, cósmico. En el espacio abierto entre ese pasado y ese futuro míticos, el drama del presente contrasta con la belleza natural, interfiriendo su contemplación" (144). Es notoria, acaso, la convergencia de esta perspectiva con la de una Orozco que caracteriza de este modo el sentido del trabajo del poeta: "A lo largo de todo este trayecto, la palabra –única arma con que cuenta para actuar– se ha abandonado a las fuerzas imponderables o ha asumido todo el poder de que dispone para trasmutarse en el objeto de su búsqueda. Por medio del lenguaje, emanación de la palabra secreta, el poeta ha tratado de trascender su situación actual, de remontar la noche de la caída hasta alcanzar un estado semejante a aquel del que gozaba cuando era uno con la divinidad, o de continuar hacia abajo para cambiar lo creado, anexándole otros cielos y otras tierras, con sus flores y sus faunas" ("CP" 471).

17 "El paisaje en los últimos poetas entrerrianos", publicado originalmente en el N.º 15, enero de 1948, de la revista *Davar*, editada por la Sociedad Hebraica Argentina, está incluido en las "Prosas", *Obra Completa* (1072-1085).

la clave de decodificación elegíaca del paisaje en la obra de esos poetas, sus comprovincianos, pero trasladable, claro está, a la propia:

> ese sentimiento de la soledad que se percibe en los poetas últimos, soledad, desde luego, no ya sólo del paisaje natural sino también del paisaje humano o de los mismos poetas frente a este paisaje, y el tono elegíaco que tal sentimiento determina con los matices que supone, dados los distintos temperamentos y las distintas actitudes líricas o personales. Verdad es que toda la poesía del interior tiene algo que ver con la elegía, en Entre Ríos y en todas las provincias del mundo, aparte de que la poesía quizás más honda de la época, la más desgarrada y la más serena, aun en sus apelaciones a una comunión, respecto de la cual no abriga dudas, tiene bastante aire de elegía. Una elegía combatiente a veces porque también es justicia. (Ortiz 1072)

Volviendo a Olga Orozco, la persistencia en su poesía del tópico –que a diferencia de Ortiz elidiría el matiz político social en pos de una coloratura, si se quiere, metafísica– resulta, como ya fuera apuntado, constante y recurrente. Señalábamos, justamente, la presencia de una entonación elegíaca que masivamente permea la poesía de Olga Orozco. La acechanza de la muerte campea, se adivina en todas las bifurcaciones del camino que se abre a la oscuridad –ese "otro sol", como sugiere la autora en sus memorias–. La temporalidad se dispone como un muro definitivo –ese muro tan convocado por su poesía–, que cerca y amuralla el reino precario de la cronología que contiene el cotidiano vivir. La muerte, como el amor, como la poesía, son las llaves que nos abren las puertas a lo que esencial e irrenunciablemente somos: tiempo demorado, un viaje que siempre se reinicia y se rehace, las magias y los ritos que hacen de esta breve coyuntura de tiempo y espacio la residencia inestable de nuestro pasar (nuestro estar de paso) por este

mundo, la constancia de los azares y las transformaciones que nos traen desde quién sabe dónde y nos llevan vaya a saber a qué lugar.

Más allá de esa entonación elegíaca característica, la obra de Olga Orozco también, frecuentemente, presenta piezas cercanas a la matriz clásica de la elegía, en las que el llanto, el dolor por la ausencia (que de algún modo es restaurada por la maquinaria significante de la palabra), la constancia de la pérdida, demarcan las formas del poema. Uno de esos poemas, acaso uno de los más conmovedores, es el que dedica a su esposo Valerio, caído en el abismo de esa, dice la poeta, "larga fisura por donde te fuiste, / ese tajo que atravesó el pasado y cortó el porvenir" (*BM* 415-416).

El texto está presidido por una dedicatoria explícita, "A Valerio", y los versos de una oración tradicional irlandesa, a modo de epígrafe, en la que el objeto de la oración es el reencuentro con el ser amado y perdido en algún confín del vasto universo, en alguna coyuntura de los inconmensurables tiempos yuxtapuestos y en convergencia.

El lamento es puesto en la "voz" de la torcaza[18], cuyas inflexiones monocordes ("–¡Ya se fue! ¡Ya se fue!– se queja la torcaza") expanden la constancia de esa dolorosa ausencia a cada forma memorable de los paisajes del mundo, a cada elemento de la naturaleza, a cada formación del mundo cultural compartido por ambos en el siempre breve trecho transitado en mutua compañía:

> Y me pregunto ahora cómo hacer para mirar de nuevo
> [una torcaza,
> para volver a ver una bahía, una columna, el fuego, el humo
> [de la sopa,
> sin que tus ojos me aseguren la consistencia de su aparición,
> sin que tu mano me confirme la mía. (*BM* 415)

---

18 La torcaza (o "tórtola") es un ave que en la tradición cristiana simboliza la fidelidad conyugal (Chevalier y Gheerbrant 1007).

La pregunta ritual, inherente a la forma tópica de la elegía (¿qué será?, ¿dónde estará?, ¿a dónde habrá ido?), implicaría, en esa interrogación que suspende su respuesta, que aquello que los sentidos asumen como irremisiblemente perdido se resignificaría en tanto constancia de un proceso, de una gran transformación que está aconteciendo, de un tránsito, azaroso por cierto. En algún punto de ese largo periplo, acabarían reuniéndose los dos seres separados por ese "tajo", por esa "larga fisura", por ese muro que se alzó testimoniando la brecha entre un aquí y un allá, el "pasado" y el "porvenir", el contacto con la otra piel (la piel del otro) y la propia piel hecha jaula, prisión o laberinto.

El ser llorado se ha fundido con todas las cosas del cielo y de la tierra, su presencia late, o se intuye, en todas ellas. Esa tierra que lo acoge, desplegada en todas las direcciones, "es sólo una alrededor de ti". La ausencia de quien no está (al menos no en la misma dimensión de quien llora esa ausencia) es el centro de ese "insaciable universo" en el que "la historia se confunde y los tiempos se mezclan y los lugares se deslizan". La poesía registra, cartografiando, esos movimientos sin código[19]. La memoria –es decir, la acepción de la noción de memoria que se piensa en el marco de una cronología lineal– ya no sirve, ha perdido su funcionalidad[20]:

> Aléjate, memoria de pared, memoria de cuchara,
> memoria de zapato.

---

19 Recordemos el estatuto paradójico, en términos espaciales, que otorga Orozco al hecho poético cuando propone que en "esas regiones que cambian de lugar cuando se nombran" residiría, acaso, el lugar de constitución del hecho poético ("Densos velos te cubren, poesía", *MR* 263-265).

20 Es interesante la perspectiva de la autora acerca de la memoria, expuesta en otro lugar: "'¿Qué memoria es esa que sólo recuerda hacia atrás?', dice la Reina Blanca de *Alicia en el país de las maravillas*, y entonces es posible responderle que la memoria es una actualidad de mil caras, que cada cara recubre la memoria de otras mil caras, y que si el pasado ha estampado sus huellas infantiles en los muros agrietados del porvenir, también el futuro ha dejado su marca fantasmal sobre el pretérito" ("CP" 470).

No me sirves, memoria, aunque simules este día.
No quiero que me asistas con mosaicos, ni con palacios,
[ni con catedrales.
Húndete, piedra de la Navicella, junto al cisne de Brujas,
bajo las noches susurradoras de Venecia.
Sopla, viento de Holanda, sobre los campos de temblorosas
[amapolas,
deshoja los recuerdos, barre los ecos y la lejanía. (*BM* 416-417).

Es que el tiempo presente del sujeto de la voz, que habla de este lado, del lado del poema, diverge con el presente de quien ha partido, con su omnisciencia, con su ubicuidad, con su "nuevo lenguaje", inclusive.

Encuéntrame, amor mío, en tu tiempo presente.
Mírame para hoy con tus ojos de miel, de chispas
[y de claro tabaco.
Sé que a veces de pronto me presencias desde todas partes.
Tal vez poses tu mano lentamente como esta lluvia sobre
[mi cabeza
o detengas tus pasos junto a mí en pálida visitación
[conteniendo el aliento.
He conseguido ver el resplandor con que te llevan cuando
[te persigo;
he aspirado también, señor de las plantaciones y las flores,
el aroma narcótico con que me abrazas desde un rincón
[vacío de la casa,
y he oído en el pan que cruje a solas el pequeño rumor
[con que me nombras,
tiernamente, en secreto, con tu nuevo lenguaje. (*BM* 417)

Se trataría de un lenguaje que codifica los pequeños sonidos de la cotidianeidad, los rumores de la vida haciéndose y deshaciéndose, un lenguaje conformado con la pauta dominante de la sinestesia, con aromas, con resplandores, con el gusto del tabaco o la caricia de la lluvia, renombrando desde otro reino lo que la poesía, en este, apenas,

precariamente, alcanza a balbucear en el viaje desmesurado del poema, ese "pálido mapa del territorio de fuego que se atravesó", ese "instrumento inútil" ("CP" 472).

5

El poema titulado "Olga Orozco" cierra el segundo libro de la autora y, tal como señala María Elena Legaz, habría una correlación entre este y el primero, "Las muertes", que, a modo de pórtico, inicia la serie ("Testigo" 75). El libro, publicado en 1952, se conforma como una suerte de galería, oblicuamente elegíaca, motivada por las vidas –y muertes– ejemplares de personajes que provienen medularmente del mundo del arte y la literatura. Esos muertos, cuyas vidas "se cumplieron sin honor en la tierra", aquellos cuyo destino, "fulmíneo como un tajo", se cumplió acatando una ley incontestable e inderogable, son los muertos que no dejaron legado alguno, solo sus lápidas, en las que la tierra oculta el trazo de sus inscripciones, así como el polvo de la historia ha borrado sus huellas. No obstante, sentencia Orozco en el último verso del poema inicial, "sus muertes son los exasperados rostros de nuestra vida"; es decir, al arder y consumirse como un fuego atroz, esos muertos inscribieron, en su desmesura, en su "exasperación" –enfatiza la voz del poema–, los signos de una verdad que ilumina las áreas sombrías, los espacios yertos, baldíos, de nuestras propias vidas.

En el sintagma "nuestra vida" con que finaliza "Las muertes", el sujeto de la voz (el mismo que ostenta el "Yo", categórico e inicial, de "Olga Orozco") se posiciona, inequívocamente, del lado de los vivos por la apelación al posesivo de primera persona plural. Por ello, resulta llamativo el hecho de que el poema que cierra el volumen tenga como título el nombre de la autora. Tal como sugiere Alicia Genovese, el epitafio sería el género discursivo sobre el que se

articula la estructura global del libro, el cual se cierra con el de la propia poeta. No obstante, se trata de epitafios que evidencian una singular resolución formal ya que, en muchos de ellos, el "yo" que toma la voz es, a su vez, el objeto de ese homenaje o conmemoración: quien ha muerto. En relación con "Olga Orozco", Genovese propone lo siguiente:

> En el primer verso, el poema instala el yo reforzado con el nombre y el apellido de la autora, y en este modo de enunciar, resuena otro género discursivo: el epitafio. El poema se sobreescribe sobre la base de un enunciado fijo que proviene del epitafio y que constituye una de las fórmulas expresivas para iniciarse. "Yo…" y a continuación el nombre de quien ha muerto. Otra de esas fórmulas es: "Aquí yace…". En otros poemas del mismo libro, Olga Orozco utiliza el yo más el nombre del personaje que habla: "Yo, James Waitt…", personaje de Joseph Conrad, o bien: "Yo fui Gail Hightower", personaje de William Faulkner. El epitafio es la forma sobre la que se estructura todo el libro, que se cierra con el epitafio de su autora. (Genovese 88-89)

Ahora bien, ese *yo* altisonante que en "Olga Orozco" refiere a sí mismo (el sujeto de la voz) en curso de atravesar las demarcaciones de los dominios de la muerte, desorienta respecto de la fórmula ritual que llora el pasado de la vida en el presente pleno de la muerte por la conjugación del verbo "morir" en el presente gramatical: "Yo, Olga Orozco, desde tu corazón digo a todos que *muero*" (subrayado mío, 101). Ese paradójico "muero" remite a una instancia en la que ni plenamente se vive ni definitivamente se ha muerto; el poema, en tanto epitafio, aludiría no a lo que fue y ya no es pero se recuerda –y se llora–, a lo que resta de eso que estuvo y que hoy permanece borrosamente referido por una lápida que le quite ambigüedad a ese "túmulo incierto" (101), sino, acaso, a la escena de una transformación, un proceso, un tránsito, que bien podría ser una forma de renacimiento: acaso reconocerse en el territorio de la vida

habiendo surcado –y habiendo logrado trasponerlas– las geografías de la muerte entrevista en las de aquellos que el poemario ha revisitado.

"Olga Orozco" es, tal vez, uno de los poemas más estudiados, y más citados, de la autora; no obstante, continúa sosteniendo su enigma, cifrado en la tríada pronominal "yo", "tú", "ella", que hacia el final del poema toma la forma plural masculina "ellos": esos muertos, ya definitivamente arraigados en la otra orilla del Estigia, los que, sea por los rumbos etéreos del cielo o por haber encallado en los ignominiosos confines infernales, ya están irremisiblemente del otro lado, extramuros, abandonados a la mayor intemperie, privados del abrigo acogedor del tiempo.

Para Tamara Kamenszain, la díada yo/tú "trabaja con fuerza en toda la primera parte de la obra orozquiana". Puntualmente, en el poema que ahora nos ocupa, añade Kamenszain, "se lanza a rodar una firma que, en el primer verso, vuelve a confirmar por duplicado la actualidad del nombre como afirmación de la muerte propia". En la continuidad de su reflexión apunta que

> mientras veinte años antes "César Vallejo ha muerto" denunciaba la no coincidencia entre la identidad del autor y la universalidad de un nombre puesto a jugar tapas adentro de un libro, aquí el yo del nombre no es, literalmente hablando, el mismo que el del corazón. Este desdoblamiento no parece ser, sin embargo, fácilmente homologable al "yo es otro" de Rimbaud. Porque nos encontramos aquí con una separación que está trabajando todavía con densidad metafísica –y ahí el eco reconocible sería más el del romanticismo alemán que el del surrealismo propiamente dicho–. Mientras la mente le pertenece al yo que dice, el corazón siente como otro. (Kamenszain 8-9)

La díada que, en palabras de Kamenszain, se instaura dialógicamente desde el primer verso del poema, luego, en su progresión, se complejiza con el despliegue de una tercera persona para conformar la tríada aludida que, en

realidad, asimismo se enrarece por la aparición del "ellos" final que, en la flexión de género y número del pronombre de tercera persona incluiría, con ello, un cuarto término. La lógica del desdoblamiento (o del encadenamiento de sucesivos desdoblamientos), señalada por Kamenszain, con una muy oportuna remisión a la estética del romanticismo alemán, situada puntualmente en la figura del *doppelgänger*[21], también es señalada por Alicia Genovese, quien, por su parte, si bien admite una posible decodificación de ese "tú" escenificado en el poema en un sentido afín al del interlocutor frecuentemente figurativizado en la lírica amatoria, su lectura se inclinaría por focalizar el funcionamiento del dispositivo pronominal en esa lógica señalada de desdoblamientos concatenados, proponiendo, con ello, que el poema

> a través de los cambios de persona gramatical, despliega el yo como una multiplicidad y lo descentra, lo vuelve inestable. El ella es un yo del pasado, el de la infancia o la adolescencia; el yo del aquí y ahora se identifica con Olga Orozco, la que firma, la presente que declara; y el tú es su médium; es quien accede a la zona más escondida del yo, a través de los remolinos del corazón; es la más cercana a los "cambiantes sueños" y al dolor que imprime en la voz del yo, su ronquera y su lloro. (Genovese 90)

Resulta notablemente sugestivo ese estatuto mediúmnico otorgado al tú de "Olga Orozco", en tanto presumible enlace de las estéticas del romanticismo alemán y el surrealismo –en su más puntual acepción bretoniana–, por las implicancias que se advertirían en relación con el tópico, tan claramente autorreflexivo en Orozco, de la creación poética; ese médium –el tú–, *doppelgänger* –enlace, puente,

---

21 Alfredo Cahn caracteriza al *doppelgänger*, en tanto fenómeno característico del romanticismo alemán, en los siguientes términos: "El *Doppelgänger* es un recurso literario para abarcar la totalidad de las vivencias que un solo individuo difícilmente puede asimilar. Para ello se desdobla al ser y, como quien dice, se reparte un alma entre dos cuerpos" (114). Obsérvese la pertinencia de esta caracterización en relación con la lectura de Kamenszain.

mediación– entre el cuerpo de la voz –esa voz ronca, grave, que llora, nombra y canta–, el cuerpo que se debate en un ahora abismado –y abismal– y la voz que viene de un tiempo sin tiempo, de cronologías dislocadas, de caídas y renacimientos, el "verbo sagrado" orozquiano: la voz plural, inmemorial de la poesía.

Y es que, como iluminadoramente propone Olvido García Valdés, la escritura poética orozquiana tal vea pueda ser entendida, por sobre todas las cosas, como "el cuerpo de una voz", en la insistencia de un ademán que "trae de nuevo la sonoridad de la desdicha y el *tempo* demorado" de esa voz. El cuerpo de una voz que se rasga, podríamos añadir, en una sinestesia que, acaso, subyace a la de García Valdés. La desdicha, escenificada en esa "prolongada hesitación entre el sonido y el sentido" con la que Paul Valéry aludía al gesto que funda el hecho poético, se manifestaría en ese quiebre, en que la voz se ahonda en la espesura de los hiatos que la demarcan, en tanto corporeidad rota que las formas de la poesía, no obstante, suturan. La poética de Olga Orozco, continúa García Valdés, lanzada al todo o nada de la escritura, hará posible el *todo*, será "su ascesis frente a la caída, su consuelo en la pérdida y la nostalgia". Es que, acaso, toda poesía fue siempre, y seguirá siéndolo, elegíaca, y la de Olga Orozco, erguida, tal como la poeta propone, como "un acto de fe", como "una crítica de la vida" o como, y por sobre todo, "una respuesta frente a la carencia del hombre en el mundo" ("CP" 467), seguirá trazando este mapa precario, pero indispensable, para seguir andando por los caminos de este mundo.

Referencias bibliográficas

Agamben, Giorgio. "¿Qué es lo contemporáneo?". *Desnudez*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011, pp. 17-29.

Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974 ["La muralla y los libros", 633-635; "El sueño de Coleridge", 642-645].

Cahn, Alfredo. *Goethe, Schiller y la época romántica*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1960.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1995.

Delgado, Sergio. "El río interior (Estudio preliminar)". Juan L. Ortiz. *El Gualeguay*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004, pp. 7-56.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015.

García Canclini, Néstor. "¿Por qué hay literatura y no más bien nada?". *Literaturas compartidas*, editado por Teresa Basile y Enrique Foffani, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2014, pp. 11-25.

García Helder, Daniel. "Juan L. Ortiz: un léxico, un sistema, una clave". Juan L. Ortiz. *Obra completa* , Santa Fe, Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral, 1996, pp. 127-144.

García Valdés, Olvido. "No es aquí ni es ahora". *Letras libres*, 2012. http://bit.ly/33JxmZf.

Genovese, Alicia. "Poesía, posición del yo y la visualidad del *shõji*. Juan L. Ortiz, Juan Gelman, Olga Orozco". *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 77-96.

Giordano, Carlos Rafael. "Temas y direcciones fundamentales de la promoción poética del 40". Carlos Giordano, Eduardo Romano y Jorge H. Becco. *El 40*, Buenos Aires, Editores Dos, 1969, pp. 9-37.

Kamenszain, Tamara. "Prólogo". Olga Orozco. *Poesía completa*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012, pp. 7-18.

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

_____. "Olga Orozco: testigo en estado de vigilia". *Gramma*, año XXIX, n.º 60, 2018, pp. 68-89.
Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología Literaria*. Barcelona, Ariel, 1994.
Mukařovský, Jan. *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*. Buenos Aires, El cuenco de Plata, 2011.
Orozco, Olga. *Poesía completa*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012[22].
_____. "Donde corre la arena dentro del corazón". *Desde lejos* (1946), pp. 45-47.
_____. "Las muertes". *Las muertes* (1952), p. 75.
_____. "Olga Orozco". *Las muertes* (1952), pp. 101-102.
_____. "Si me puedes mirar". *Los juegos peligrosos* (1962), pp. 129-131.
_____. "Duro brillo, mi boca". *Museo salvaje* (1974), pp. 190-191.
_____. "Densos velos te cubren, poesía". *Mutaciones de la realidad* (1979), pp. 263-265.
_____. "Aun menos que reliquias". *La noche a la deriva* (1983), pp. 323-325.
_____. "Con esta boca, en este mundo". *Con esta boca, en este mundo* (1994), pp. 389-390.
_____. "Con la misma piel". *Con esta boca, en este mundo* (1994), p. 394.
_____. "En la brisa, un momento". *Con esta boca, en este mundo* (1994), pp. 415-418.
_____. "Alrededor de la creación poética" [ensayo] (1985), pp. 465-473.
Ortiz, Juan L. *Obra completa*. Santa Fe, Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral, 1996.
Sinnott, Eduardo. "Introducción". Aristóteles. *Poética*. Buenos Aires, Colihue, 2006, 7-42.

---

22 A continuación, se transcriben los textos de Olga Orozco citados según esta edición.

Soler Cañas, Luis. *La generación poética del 40*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1981.
Zonana, Víctor Gustavo. *Orfeos argentinos: lírica del '40*. Mendoza, Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo, 2001.

Abreviaturas de los títulos de los poemarios publicados originalmente de manera autónoma (se incluye el ensayo "Alrededor de la creación poética" [465-473], presente en la sección "Ensayos" de la edición de Adriana Hidalgo, en tanto insumo crítico para la lectura de los poemas).

DL [*Desde lejos*, 1946].
LM [*Las muertes*, 1952].
JP [*Los juegos peligrosos*, 1962].
MS [*Museo salvaje*, 1974].
MR [*Mutaciones de la realidad*, 1979].
ND [*La noche a la deriva*, 1983].
BM [*Con esta boca, en este mundo*, 1994].
"CP" ["Alrededor de la creación poética", 1985].