

LA POÉTICA DE OLGA OROZCO COMO PROYECCIÓN ESTÉTICA DEL
PENSAMIENTO MODERNO: UN MODELO DE DOBLE LECTURA

By Alejandro Arturo Ramírez Arballo

Copyright © Alejandro Arturo Ramírez Arballo 2008

A Dissertation submitted to the Faculty of the

DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE

In Partial Fulfillment of the Requirements
For the Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY
WITH A MAJOR IN SPANISH

THE UNIVERSITY OF ARIZONA

2008

THE UNIVERSITY OF ARIZONA
GRADUATE COLLEGE

As members of the Dissertation Committee, we certify that we have read the dissertation prepared by Alejandro Arturo Ramírez Arballo

entitled LA POÉTICA DE OLGA OROZCO COMO PROYECCIÓN ESTÉTICA DEL
PENSAMIENTO MODERNO: UN MODELO DE DOBLE LECTURA

and recommend that it be accepted as fulfilling the dissertation requirement for the Degree of Doctor of Philosophy.

Professor Eliana Rivero

Date: June 6th, 2008.

Professor Joan Gilabert

Date: June 6th, 2008

Professor Melissa Fitch

Date: June 6th, 2008

Final approval and acceptance of this dissertation is contingent upon the candidate's submission of the final copies of the dissertation to the Graduate College.

I hereby certify that I have read this dissertation prepared under my direction and recommend that it be accepted as fulfilling the dissertation requirement.

Professor Eliana Rivero

Date: June 6th, 2008

Dissertation Director:

STATEMENT BY AUTHOR

This dissertation has been submitted in partial fulfillment of requirements for an advanced degree at The University of Arizona and is deposited in the University Library to be made available to borrowers under rules of the Library.

Brief quotations from this dissertation are allowable without special permission, provided that accurate acknowledgment of source is made. Request for permission for extended quotation from or reproduction of this manuscript in whole or in parte may be granted by the copyright holder.

SIGNED: Alejandro Arturo Ramírez Arballo

ACKNOWLEDGEMENTS

Agradezco a Dios, mi creador, esencia personal del cosmos, fuente y destino de todo lo que es y ha sido.

A mis padres, compañeros eternos de mi vida, guardianes de mi infancia, educadores cariñosos; pero sobre todo, seres humanos exquisitos a quienes adeudo tanto que no podría pagar con todo el amor lo recibido.

A mi familia entera y en particular a mis hermanos: Francisco Javier, Miriam Irene y Fernando José Ramírez Arballo, con quienes he tenido la fortuna de compartir un tiempo ya irrecuperable que nos ha dejado en el espíritu la dulce señal de la alegría.

Al Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Arizona, porque su total disposición y colaboración han sido, sin duda alguna, el basamento sobre el cual mis esfuerzos han podido construir este edificio intelectual y académico.

A todos mis profesores, ejemplares y diligentes siempre. Su talento fue luz y derrotero; su dedicación a mis propios esfuerzos me acompañará el resto de la vida. Muy especialmente deseo agradecer a mi directora de tesis, la Dra. Eliana Rivero, porque su precisión y puntualidad intelectual me rescataron, no pocas veces, del abismo estilístico; porque su interlocución nutre y orienta. Todo mi agradecimiento a ella.

A Olga Durazo, Mary Portillo, Mercy Valente e Isela Gonzáles, porque su profesionalismo me auxilió siempre, particularmente en aquellas oscuras horas del andar a tientas por los pasillos de la imprescindible burocracia universitaria.

A mis amigos, los de ayer, que son los de hoy y han de ser los de siempre. Debo reconocer que su compañía, su tolerancia y su cariño sincero han reparado muchas veces un orgullo aporreado por las difíciles circunstancias del vivir. Debo reconocerles también a ellos el que me hayan enseñado que no sólo se aprende en las aulas.

Principal y fundamentalmente agradezco a mi esposa Aracely, porque ella fue en todo momento el apoyo sentimental, pero también material y concreto, que hizo posible esta prolongada aventura académica. Ella, como yo, sabemos de las fatigas, las frustraciones y las incomodidades que hemos de afrontar con esperanza los que hemos nacido fuera del exclusivo círculo de los privilegios. Para ella, por siempre, mi agradecimiento sin fin y el compromiso solidario del amor hasta la muerte.

DEDICATION

Por y para Bruno.

ÍNDICE

ABSTRACT.....	8
CAPÍTULO I MODOS DE APROXIMACION: HERMENEUTICA Y DIALOGO DENTRO DE UN CONTEXTO HUMANISTA.....	10
I.1 La tradición hermenéutica.....	10
I.2 El sentido moderno de la obra de Olga Orozco.....	14
I.3 Definición de la hermenéutica.....	17
I.4 Hermenéutica moderna.....	20
I.5 Hans-Georg Gadamer (1900-2002) y su filosofía hermenéutica	23
I.6 Método hermenéutico.....	26
I.7 Signos y símbolos: Paul Ricoeur (1913-2004).....	28
I.8 Jürgen Habermas y la defensa de la modernidad	36
I.8.1 Esfera pública.....	38
I.8.2 Esfera literaria	39
I.8.3 Neoconservadurismo y posmodernidad.....	40
I.8.4 El proyecto inconcluso.....	41
I.9 Conclusiones preliminares.....	42
CAPITULO II REPRESENTACIONES Y RAICES DE LA POÉTICA DE OLGA OROZCO.....	46
II.1 Olga Orozco en su generación.....	46
II.2 Augurio y melodía: estilo profético y salmódico en la poesía de Olga Orozco.....	57

II.3 Caída y redención: sustrato gnóstico.....	71
II.4 Liturgia de las sombras: Olga y los románticos	81
II.5 Bios y logos: la raíz simbolista.....	93
II.6 El banquete de los fantasmas: la impronta surrealista.....	105
II. 7 Conclusiones preliminares.....	124
CAPÍTULO III TELEOLOGIA Y FORMA: NOSTALGIA Y ANALOGIA EN LA	
OBRA DE OLGA OROZCO.....	
III.1 Apuntes sobre la modernidad.....	127
III.2 Neorromanticismo.....	142
III.3 Poesía y medio siglo XX en Argentina: el caso Orozco.....	158
III.4 Conclusiones preliminares.....	175
CAPÍTULO IV ENTROPÍA Y VERTIGO:	
LAS TENTACIONES DEL CAOS.....	
IV.1 Apuntes sobre la posmodernidad.....	182
IV.2 La destrucción del yo: el cuerpo roto en <i>Museo salvaje</i>	192
IV.3 Lo imaginario: el arte de la superficie en <i>Mutaciones de la realidad</i>	209
IV.4 Conclusiones preliminares.....	225
EPÍLOGO: EL EQUILIBRIO DINÁMICO.....	230
OBRA CITADA.....	238

ABSTRACT

La presente tesis define un modelo teórico de lectura de la obra lírica de Olga Orozco. Se parte de la comprensión de la arquitectura poética de la autora argentina como proyección estética de los presupuestos del pensamiento moderno; sin embargo, a esta aseveración se contrapone, a modo de comparación y de contraste, el entramado conceptual de un análisis estético de la posmodernidad, principalmente aquél que se ajusta a la propuesta de Hassan (*The Postmodern Turn*, 1987). Se intenta con ello generar una estructura teórica convergente capaz de enriquecer las interpretaciones tradicionales, las cuales insisten en la idea de una poética oroquiiana como gnosis o como enmascaramiento simbólico-verbal de lo autobiográfico. Ello ocurre en los casos de Melanie Bowman *Occultism, Gnosticism, and Feminine Archetype in the poetry of Olga Orozco* (1995) y Elba Torres de Peralta *La poética de Olga Orozco* (1987), respectivamente.

El análisis hermenéutico es la red teórica que organiza todo este esfuerzo interpretativo; dicha formulación crítica, y particularmente la hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer, busca la asimilación de horizontes diferenciados en un solo esfuerzo de lectura al que suele denominarse de horizontes coincidentes o fusionados. De tal manera que el proceso de análisis aquí descrito y explicado no es de naturaleza abierta y relativa, sino que busca ajustarse al poema como obra artística sujeta a interpretación y justificación dentro de un contexto histórico e ideológico determinado.

En términos generales, esta tesis persigue cumplir dos funciones: la primera, recién mencionada, enriquecer la lectura de la obra lírica de la poeta argentina; la

segunda, establecer un precedente en la instrumentación de análisis textual, promoviendo la supresión del hiato entre modernidad y posmodernidad y alegando que esta última no es la negación de la primera, sino su más acabada actualización histórica.

CAPITULO I

MODOS DE APROXIMACIÓN: HERMENÉUTICA Y DIÁLOGO DENTRO DE UN CONTEXTO HUMANISTA

I.1 La tradición hermenéutica.

En el presente trabajo se aborda la obra lírica de Olga Orozco como un fenómeno literario sujeto a análisis, indagación y dictamen. Se persigue aquí una comprensión general de dicho objeto, partiendo de la obra en sí misma. Sin embargo, resulta evidente el necesario y constante diálogo con las fuentes secundarias que han abordado este tema con anterioridad. Entre las principales aproximaciones críticas en relación a la obra de la poeta argentina se encuentran: Elba Torres de Peralta y *La poética de Olga Orozco* (1987), texto fundamental, en el que se analizan dos aspectos esenciales (autobiografía y ficción), así como la búsqueda de una presupuesta unidad perdida y la influencia de esta evocación metafísica en la obra de la poeta argentina.

Aquí se pretende también desarrollar un modelo teórico de relectura, un modelo que aspira a ser convergente; por lo tanto, la revisión de las más prominentes aproximaciones se vuelve imperativa. Algunas tesis escritas en los Estados Unidos como requisito para obtener el grado de Doctor en literaturas hispánicas abordan el tema orozquiano. Algunos de los títulos más visibles son: *La morada del silencio: presencia y representación de los silencios en la poesía de Emilio Adolfo Westphallen, Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson y Alejandra Pizarnik* de Eduardo Chirinos; *Occultism, Gnosticism, and Feminine Archetype in the Poetry of Olga Orozco* de Melanie Bowman Nicholson; *Changing the subject: An Intertextual Approach*

to the Poetry of Olga Orozco de Kunheim, Jill Suzanne; *Portraying the self: Life and literature in selected poems by Gloria Fuertes, Anne Sexton, and Olga Orozco* de Constanza Gómez-Joines.

El cuerpo teórico que organiza la presente tesis es de orden hermenéutico y más concretamente, hermenéutico-filosófico. En este primer capítulo se abordan, además de realizar una revisión general del desarrollo evolutivo de dicha hermenéutica filosófica, la definición de algunos conceptos de evidente utilidad teórica para los fines perseguidos en esta investigación.

La hermenéutica es constituida por un conjunto de recursos teóricos propios del análisis estético y tiene la característica de establecer una reflexión que involucra, no sólo al texto, sino también al sujeto que se dispone a la tarea de interpretarlo. Se trata de un modo de aproximación que reflexiona sobre el proceso de la decodificación y que es, en la línea de Hans-Georg Gadamer (1900-2002), un constante diálogo.

Contemporáneamente, la hermenéutica intenta establecer aquellos parámetros que son capaces de justificar el acto de la lectura dentro de un determinado marco social e histórico. El lector tiene así la obligación de transformar la reacción de su experiencia inicial en una reformulación de orden cognitivo, para lograrlo precisa el manejo y aplicación de un método.

El modelo hermenéutico encierra, en todo momento, el reconocimiento de los contextos culturales que rodean a la obra. Es en ese espacio y en ese tiempo de donde el lector toma, aun antes de concluir su propio análisis, el cúmulo de preconceptos iniciales que determinan su reacción interpretativa. Su verdad no es otra cosa que una sumatoria

de experiencias previas que sintetizadas a voluntad sobre el escenario del intelecto, se proyectan hacia el estímulo textual a modo de resolución o de juicio. A este proceso se le conoce como círculo hermenéutico y se desarrollará más adelante, en el epígrafe dedicado al método hermenéutico.

Los textos, ciertamente contemporáneos, de autores como Hans-Georg Gadamer y Paul Ricoeur (1913-2005), se remontan a los primeros intentos de sistematizar el análisis textual por parte de algunos filósofos, principalmente de origen alemán, quienes afiliados al romanticismo temprano y con una herencia cultural forjada dentro de la tradición del pensamiento reformista, asumieron con absoluta libertad la tarea del lector que no se encuentra mediatizado por instituciones o potestades rectoras y que procura desentrañar el enigma que lo escrito conlleva, todo ello en la búsqueda del huido significado.

Los orígenes de la hermenéutica se remontan hacia el pasado griego; sin embargo, dada la necesidad de focalizar los intereses teóricos de la presente investigación, se toman en cuenta sólo aquellos filósofos que cimentaron durante el siglo XIX y XX los modelos hermenéuticos contemporáneos. Se distinguen claramente tres etapas:

- 1) Los precursores, quienes se caracterizan por una sistematización de análisis literario a partir de intereses religiosos. No obstante dicho ascendente teologal, estos fueron capaces de producir un modelo sugerente que ha sido piedra fundacional de todo esfuerzo posterior.
- 2) Los filósofos, quienes sistematizan y separan al análisis hermenéutico de sus funciones exegéticas de orden religioso. Estos autores se preocupan por explicar el cómo del proceso de la lectura, intentan también el

establecimiento de un método capaz de ser reproducido sobre otros objetos de análisis.

- 3) Los contemporáneos, quienes dentro del contexto cultural actual pretenden continuar la tradición de la hermenéutica. Estos son además quienes sirven de contrapeso a muchas voces emanadas de la posmodernidad. Su tarea consiste en la utilización y rectificación de un modelo interpretativo capaz de ser entendido como emanación del pensamiento moderno: la búsqueda del significado.

Dentro de los perímetros del contraste generacional e ideológico finisecular, el análisis de la obra de Olga Orozco pretende llegar a una conclusión de lectura, a un sentido justificado de la producción lírica y también, a modo de reflexión envolvente, se busca generar un modelo de análisis literario capaz de sintetizar las formulaciones estéticas y literarias de la modernidad. Se trata pues de un constante diálogo que busca unificar horizontes en la búsqueda de un juicio crítico apropiado y justo. Finalmente, es necesario destacar una de las principales implicaciones del pensamiento hermenéutico: no se trata sólo del ejercicio de un arte de interpretación complejo e intrincado, ni tampoco se trata del goce puro del intelecto que se regocija en su hambre de conocimiento; es, sobre todo, la defensa de la intersubjetividad, el intercambio y la experiencia común con la que los individuos construyen sus vidas. Tal es, resulta claro, un fin que vale la pena y que va siendo cada vez más urgente en nuestros días.

I.2 El sentido moderno de la obra de Olga Orozco.

La obra de Olga Orozco abarca un largo período de tiempo y coincide, más o menos, con la segunda mitad del siglo veinte. Inicia su trayectoria como poeta en el año de 1946 con la publicación de *Desde lejos* y concluye con *Con esta boca, en este mundo*, publicada en 1994. Su voz lírica, con ser vasta y compleja, no impide establecer un sentido primordial que sea capaz de coordinar y vertebrar la totalidad de su obra. Aún más, se puede mencionar sin caer en generalizaciones excesivas que la obra de Orozco persiste con delicada fijación en el ejercicio sostenido de la interrogación al misterio. La lírica entonces se levanta como una voz distinguible que pregunta por el reverso de las cosas. Aspira a señalar lo imposible; para hacerlo, la voz poética se engarza en un tramado riquísimo de recursos literarios de sobrada valía. Olga Orozco es capaz de incorporarse a una tradición que la antecede, que ella retoma y que proyecta hacia un escenario cultural determinado: el de la Argentina y el de Hispanoamérica en su conjunto.

Orozco recupera del surrealismo la noción de la inspiración como una propulsión de la intuición dejada a la deriva, depositaria de imagerías confusas y fuerzas incontrolables. Así, el poema condensa en símbolos sugerentes las corrientes profundas del Ser del poeta, detenido éste en una suerte de contemplación dinámica, en vilo sobre el mundo material regido por las causas y los efectos. A diferencia de otras corrientes que, en Latinoamérica y otras partes del mundo, derivaron de la vanguardia una suerte de activismo político, Orozco permanece dentro de esa otra tradición, crítica pero distante, separada de la sordidez propia de las pugnas que genera la ambición de intereses. La

crítica de la clase burguesa dentro del arte moderno se cimienta mayormente no en el combate sino en esa otra forma de sutil cuestionamiento, la indiferencia y la ironía.

En el presente ejercicio académico se identifica la obra de Orozco como una emanación o proyección estética del pensamiento moderno. Se trata de una formalización de los conceptos y modos de ver el mundo que corresponden con ese período histórico concreto que va desde finales del siglo XVIII hasta el colapso de las vanguardias, poco antes del medio siglo XX.

Con la modernidad se observa el surgimiento universal del individuo; es decir, un ser que se reconoce encarnado, histórico y dinámico. Un ser que avanza sobre el mundo y sobre la página, que levanta obras y que es en todo momento el constructor del futuro. La historia abandona su estado circular y se yergue en un plano vertical. Sin embargo, paradójicamente y bajo este aparente vitalismo, subyace un estado de soterrada nostalgia y melancolía, la certeza de un paraíso perdido que antecede al nacimiento de la historia y del cual es posible obtener vislumbres –relámpagos, insistiría Orozco- a través de los rituales de la poesía. Los poetas románticos reproducen viejas prácticas ocultistas como una forma de reactivar esas fuerzas primordiales, esenciales a la vida y el arte. Al respecto, Melanie Bowman asegura:

The poetry of Olga Orozco inscribes itself in a current of esoteric thought that is pre-Christian in origin...During the nineteenth and twentieth centuries, esoteric thought and poetry are seen by many thinkers and creators as inextricably intertwined...that [thought] links Orozco with

Novalis, Charles Beaudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, and André Bretón, among others. (42)

La figura de Orozco muestra su condición neorromántica porque además de cumplir con dicha condición de entender la poesía como un elemento capaz de comunicar al Ser con las soterradas fuerzas del origen, conlleva la característica de asociación de opuestos: la pluma de la argentina se debate entre el furor y la acidia. La ascendente vertical apunta hacia las profundidades, que es el lugar de las sombras y las alimañas nocturnas. El impulso del poeta va del vuelo a la navegación submarina en un inquietante vértigo que es semejante a la excitación lúdica y al horror pétreo. Sin embargo, detrás de toda formulación se encuentra siempre la misma interrogante existencial frente al vacío celeste. Por ello, el poeta abandona las armazones de la razón y recurre a la glosolalia (como Vicente Huidobro) o al símbolo (como en la propia Orozco) con el objeto de rasgar el velo que le impide el acceso o retorno al tiempo original. Por otra parte, la aceptación de las condiciones de la llamada modernidad implica el contraste con maneras anteriores y ulteriores de ver el mundo. Tal es la razón de bosquejar con cierto detenimiento el proceso de evolución conceptual que se puede percibir a lo largo del desarrollo de la cultura occidental; claro está, dichos conceptos se enmarcan en la exclusiva relación que sostienen con el estudio de la literatura, o la poética, como referían los antiguos.

El análisis diacrónico de la crítica literaria permite, además, observar con detalle la transfiguración y la pervivencia de las sustancias tradicionales que persisten y que, por ser lo opuesto al cambio, permanecen por fuera del espectro de atención común. Cabe

ahora mencionar que si bien es cierto que el arte recupera los aires de la época y aun sirve de caja de resonancia de las ideas de una generación, también es verdad que responde a las ondulaciones más íntimas del espíritu humano, espacio donde lo sagrado y el misterio confluyen, fuente de la poesía, del mito y de la plegaria.

I.3 Definición de la hermenéutica.

El ejercicio hermenéutico consiste en la acción de interpretar un texto; se trata de aquel acto perceptivo realizado de modo consciente en el sujeto que reacciona ante la experiencia de la lectura y que justifica su juicio de manera argumental y razonada. El ser que interpreta ha de confrontar su propia vida con lo que, envuelto en lo alegórico o lo implícito, se muestra sugerente e invita a una revisión cuidadosa y metódica. Ciertamente no sólo los textos escritos son susceptibles de interpretación; la vida que nos rodea está llena de códigos en constante tránsito, los que pueden ser “leídos” si se presta un poco de atención y se dispone de tiempo suficiente para ello; sin embargo, lo hermenéutico precisa ser entendido en la presente reflexión académica en exclusiva relación con los signos que conforman la tradición escrita.

La interpretación ha sido concebida desde la antigüedad clásica como una necesidad frente a las inquietantes manifestaciones del arte y de la vida en general; por ejemplo, de cara al enigmático enunciado del oráculo, Platón utiliza el término *hermeneutiké* y con éste se refiere a la técnica de interpretar oscuros aforismos o acertijos. En Aristóteles, la hermenéutica cobra un nuevo significado, uno que se encuentra más próximo a su uso actual: la relación entre el pensamiento y las palabras.

En *Hermenéutica, analogía y símbolo*, Mauricio Beuchot asevera:

La misma palabra “hermeneuein” tuvo una evolución. Primero significaba el dar a conocer algo, por ejemplo de parte de los dioses, como era la función de Hermes. Así ocurre en Platón, para quien “hermeneuein” designa el ser mensajero (*Ion*, 534c) y hermenéuon es el intérprete de los mensajes divinos, así Eros es un buen intérprete de los mismos (*Banquete*, 202e); y aun habla de un arte hermenéutica (*hermeneutiké techne*), aplicada a lo divino...para Aristóteles, la “hermenia” es la expresión, de modo que su “*Peri hermenéias*”, en lugar de ser una teoría de interpretación, lo es de la expresión. (47)

Si bien, el ejercicio de la hermenéutica disminuyó en el interés de los filósofos durante el siglo XVIII, debido a la influencia del pensamiento racionalista y la actitud de un positivismo exacerbado, en el siglo XIX y como consecuencia de las corrientes vitalistas del pensamiento, algunos autores comenzaron a llamar la atención sobre este modo sopesado y meditativo de filosofar acerca del significado de los textos. Es entonces que la historia de la filosofía y de las ideas en general parece dar un nuevo golpe de timón; el interés se desplaza desde el objeto hacia el sujeto, ocasionando con este cambio de paradigma una natural modificación en los modelos de análisis estéticos y literarios.

La llamada escuela hermenéutica contemporánea es deudora de otras formas de pensamiento con las que comparte algunas características de perspectiva, tales como el existencialismo y la fenomenología; sin embargo, su característica esencial es la de poseer una condición aglutinante capaz de incorporar elementos o conceptos que pueden

resultar incluso antagónicos; tal es el caso de la intuición y el sistema, el prejuicio y la objetividad, la tradición y el rompimiento, por mencionar sólo algunos.

No es extraño el eclecticismo que caracteriza a la llamada escuela hermenéutica a principios del siglo XIX, pues comparte la atmósfera epocal de un romanticismo que por momentos, y dada su compleja mixtura, se vuelve multiforme y poliédrico. El hermeneuta moderno, y en concreto, decimonónico, asume que para localizar el sentido o significación de una obra, ésta debe ser previamente vivida y que, sólo cuando ya ha sido “filtrada” por el tamiz de la experiencia personalísima, es factible recuperar sus más preciadas esencias.

De todo lo anterior, bien se puede deducir que el modelo de análisis hermenéutico correspondiente al período histórico que llamamos modernidad asume la necesaria existencia de una verdad que trasciende la lectura inmediata y que para ser reconocida precisa de un sistema metódico e intuitivo de aproximación.

Con el advenimiento de las sociedades modernas, la hermenéutica pasa por un período de transición y se yergue como reacción al pesado academicismo ilustrado que consideraba las obras literarias como la sola sumatoria de elementos líricos, definibles y reglamentados, a cuyo único fin el poeta debía de someterse en la construcción calculada del objeto bello. Se puede afirmar aquí que el proceso de consolidación de la escuela hermenéutica durante el siglo XIX abre las puertas a las diferentes posibilidades que la experiencia humana implica, renunciando a la estrechez de los preceptos y delegando en la facultad interpretativa de la persona la posibilidad de ejercer la emisión de un juicio valorativo siempre válido. Igualmente, dicho momento de transición en la historia de la

escuela hermenéutica sirve de unión o puente entre las formas primeras de análisis textual y la culminación de las tendencias hermenéuticas en la época contemporánea, conformadas éstas en torno a una teoría crítica compleja, basada en el razonamiento lógico-racional pero también abierta a las diferentes posibilidades de la experiencia de la persona. A continuación se detallan algunas características que muestran a grandes rasgos la evolución en el pensamiento de los hermeneutas más representativos, teniendo en cuenta la distribución tripartita realizada líneas arriba.

I.4 Hermenéutica moderna.

En la presente sección se analizan algunos conceptos fundacionales de la hermenéutica. Se revisan tres autores: Friederich Schleiermacher (1768-1834), Wilhelm Dilthey (1833-1911) y Martin Heidegger (1889-1976). Más que una revisión de orden biográfico, lo que aquí interesa es la evolución del concepto de hermenéutica y, sobre todo, la factibilidad de aplicación de dichos recursos teóricos en la obra de Olga Orozco.

La hermenéutica tiene dos raíces: teológica y filosófica. Ambas intentan, desde sus respectivas parcelas, desentrañar el sentido que subyace a lo textual. Se trata del individuo que se confronta con el signo y que precisa de dialogar con este último para lograr extraer una conclusión que sea culturalmente válida; es decir, que sea susceptible de transmisión. La hermenéutica tiene una fuerte predominancia del individuo en el acto de lectura, por ello sus orígenes coinciden con la exaltación de las sociedades modernas, la explosión de la vitalidad de la nueva clase burguesa y la fatiga de las preceptivas academicistas propias de la Ilustración.

Schleiermacher, quien nace dentro de ese entorno de reverencia textual propio de los pastores protestantes, tiene contacto con la filosofía kantiana y quizás por ello, en su propia versión de la hermenéutica se percibe de primera instancia el enorme valor que le asigna a la intuición o pulsión emotiva (*Gefüll*); se anticipa con esto el concepto de prejuicio (*Vorurteile*) que habrá de ser de capital importancia en la hermenéutica filosófica posterior. Schleiermacher asume el acto de la lectura como una operación de traslación del lector al autor mismo; se pretende así penetrar en el campo de la intencionalidad de la escritura, se presume un significado absoluto, presente en el momento de la redacción del texto y recuperable a través de la experiencia de lectura. Este esquema habrá de flexibilizarse con el paso del tiempo. La verdad histórica se transforma en verdad textual.

Dilthey establece una diferencia metodológica fundamental en relación al objeto de estudio; designa a las ciencias de la naturaleza *Naturwissenschaften* y *Geisteswissenschaften* a las ciencias de lo humano. Destaca también dos conceptos esenciales: la historicidad y la comprensión. Esto último es de evidente importancia en los estudios literarios recientes puesto que entraña la idea de lo epocal como un elemento necesario en la lectura y análisis de los textos.

Con Dilthey, la hermenéutica amplía el espectro de la interpretación, modificando la mecánica de la recepción y renunciando a las pretensiones positivistas en el campo de la estética. Llegado este punto se hace necesario reparar en la figura de Martin Heidegger, filósofo que asume la condición hermenéutica como una necesidad de corrección filosófica; es posible decir que Heidegger focaliza históricamente al ser, lo

vuelve dinámico. No se trata ya de la abstracción total y perfecta, propia de la reducción fenomenológica, sino de un ser acotado por los conocimientos previos y por su natural deseo de trascender hacia el exterior.

Heidegger es una figura fundamental, es un filósofo capaz de sintetizar y que debido ello, su pensamiento y su obra han merecido la atención a lo largo y ancho de la tradición filosófica occidental. La obra más popular de Heidegger es *Sein und Zeit (El ser y el tiempo)*. Dicho texto se inicia preguntando por el Ser, es decir, por aquel ente al que le es esencial la comprensión de su propia acción del ser para estar (*Dasein*); no se trata del Ser como categoría sino como presencia real y autorreflexiva. Con ello, Heidegger se propone realizar una pregunta que es el origen de toda experiencia filosófica, cuestionamiento al que muchos filósofos no acuden pues se suele dar por sentada su respuesta. Lo que Heidegger lleva a cabo es una especie de hermenéutica ontológica, deudora de Husserl y de Dilthey; en este sentido, su trabajo filosófico da un fuerte impulso, en pleno siglo veinte, a la inercia de la perspectiva teórica de índole hermenéutico. Heidegger es un punto de ruptura en este proceso evolutivo de las ideas de la interpretación. Se transita desde una condición estrictamente teologal, lo que Gadamer llama la “prehistoria” de la hermenéutica, hasta la posterior reflexión filosófica sobre el acto de la interpretación, pasando por la hipotética validez universal del significado textual para finalmente concluir en una hermenéutica basada en la lectura socialmente mediatizada del texto u objeto cultural.

Es posible hablar de un proceso de evolución dentro de las propuestas teóricas. Se trata de una paulatina definición de los conceptos básicos que suelen heredarse y que con

el devenir de la reflexión suelen también alcanzar aceptación y uso generalizado. En la actualidad y en relación a la hermenéutica, nadie en sus cabales proclamaría la validez absoluta de dicho instrumental teórico de comprensión de textos; por lo contrario, precisamente en el reconocimiento de la pluralidad de circunstancias que suelen envolver, tanto el acto creativo como el procedimiento mismo de la lectura, se persigue, dentro de los parámetros de la razón y de la tolerancia crítica, el diálogo constante como una necesidad de este tiempo y del oficio académico. La meta de la presente exploración estética y filosófica es precisamente llegar a definir las posibilidades de la convergencia en la práctica de la crítica y la reflexión literaria.

I.5 Hans-Georg Gadamer (1900-2002) y su filosofía hermenéutica.

Para los fines del presente trabajo, Gadamer entraña el modelo a seguir en cuanto a sus conceptos estéticos. Se debe mencionar que para el filósofo Alemán, lo estético implica lo ético y aún lo teórico; es decir, más que un especialista, es un espíritu abierto a los diferentes estadios de la actividad intelectual. Encarna con totalidad especificidad lo hermenéutico como una suerte de filosofía activa que interviene en el devenir de los hechos y que recupera el sentido implícito en las estructuras formales. Así, el arte no es sólo una traslación mecánica de las circunstancias que conforman el espacio histórico del artista, sino que la obra de arte incorpora, en su especificidad, una sumatoria de elementos de diferente índole que la vuelven única. No se trata de un simple calco de lo que conscientemente se percibe de la realidad, sino que el arte implica, en su condición

múltiple y compleja, la formalización sintética de las incontables experiencias que constituyen la vida de un individuo.

La trascendencia de Gadamer se debe, en gran medida, a la publicación de *Wahrheit und Methode (Verdad y método)* en el año de 1960. El peso específico de su tarea es tal que prácticamente no existe área o campo de las humanidades que no sea aludida o que no esté influida por el discurso y los conceptos de Gadamer. *Verdad y método* es un texto que tiene la capacidad de agrupar los más importantes conceptos críticos del filósofo en relación a la interpretación de la obra de arte. Este texto posee la característica de desplegar ante el lector un abanico argumentativo de incuestionable hondura; es un discurso filosófico que mucho debe a una intención de carácter dialogante. Tal como Gadamer mismo parece referirlo de modo reiterativo, la fusión de la experiencia personal con la presencia del otro posibilita el entendimiento y enaltece la actividad humanística.

Es posible afirmar que el fin de este monumental edificio del pensamiento occidental llamado *Verdad y método* tiene como culminación el reconocimiento de la multiplicidad de condiciones que conforman la vida humana. Curiosamente, es una postulación filosófica que parece diferenciarse del canon alemán rígido, preocupado casi exclusivamente por la metafísica y por el preciso ejercicio de la lógica metódica. Es también un documento filosófico de orden propositivo que, con ser un modelo teórico de lectura, no desdeña las implicaciones humanas de su propuesta. El énfasis que Gadamer hace en el diálogo y en la posibilidad de encontrar un punto de fusión de horizontes entre dos o más individuos tiene segura influencia en filósofos como Jürgen Habermas, quien

pertenece a la escuela de la teoría crítica y para quien es posible entender un ejercicio intelectual teórico encargado de lograr la transformación de la sociedad, en su caso, dentro de la línea de Marx y de Hegel, y en específico, de la Escuela de Frankfurt.

Como fundamento esencial de *Verdad y método* se encuentra el establecimiento de una clara distinción entre las verdades científicas y aquellas otras que pertenecen a las humanidades, como la literatura, la sociología, la retórica, la filosofía y la historia. El método científico implica, para Gadamer, un modelo epistemológico autotélico que se centra en el objeto. El científico establece un procedimiento causal e inductivo que le permite establecer conclusiones generales a partir del contacto directo con un evento particular. El científico es hijo del pensamiento ilustrado y como tal, rechaza todo prejuicio que pueda sesgar los resultados de su trabajo. La objetividad es el eje vertical sobre el que se construye todo un aparato de pensamiento y análisis del mundo y sus fenómenos.

Al modelo científicista, Gadamer opone un modelo particular de análisis de la realidad, uno que sin pretender apropiarse de los moldes científicos sea capaz de constituirse como un modo de interpretación y escrutinio acorde a sus propios intereses de estudio. Se trata del acto del pensamiento, de los esfuerzos del ser por abrirse paso hacia el universo de la comprensión, que es el universo del lenguaje. Se debe empezar por delimitar cuál o cuáles son los objetos en los que el modelo hermenéutico se propone indagar; es claro que la intención de la propuesta de Gadamer no es cuestionar el método científico, sino proponer una vía alternativa para el examen, interpretación y

entendimiento de las múltiples experiencias humanas que, dadas sus características particulares, no son susceptibles de ser puestas bajo la lupa del rigor positivo.

A continuación se detalla a grandes rasgos el procedimiento hermenéutico y, en particular, algunos conceptos fundamentales que se articulan en el análisis de la obra de Orozco, así como en la formulación de un modelo teórico convergente.

I.6 Método hermenéutico.

El sujeto, que es central en el método hermenéutico, es sobre todo un agente social e histórico, heredero y depositario de las experiencias previas. Es también un ser consciente del proceso de lectura e interpretación en el que se encuentra inmerso. El vínculo entre este individuo lector y el texto se inicia cuando el primero reacciona y cobra esa conciencia necesaria; es decir, cuando abandona el estado de alienación en el que se encuentra, adormecido y ciego por el sopor de la costumbre. Dicho con palabras llanas: la obra de arte se presenta ante los ojos del lector como un elemento extraño, se trata de una presencia inquietante. Sin embargo, el lector no se encuentra facultado para reconocer la totalidad de los elementos que constituyen esa obra, de tal manera que, en una primera aproximación, el lector parte de un sistema de supuestos intuitivos (prejuicios), los cuales habrán de ser corroborados o desmentidos en un proceso de avance y familiarización.

El concepto de círculo hermenéutico remite a una sostenida tensión entre el prejuicio y la proyección. El lector, quien inicia su proceso de interpretación motivado por la presión de los prejuicios exegeticos, se atreve a establecer una reacción (o juicio

previo), la cual entra en disputa dialógica con el prejuicio o los prejuicios iniciales. Este concepto, de claro cuño heideggeriano, no debe desdeñarse como un juego mental ocioso que nada aporta a la comprensión; el círculo hermenéutico es un recurso de suma flexibilidad que permite la refracción crítica y que asegura un procedimiento meditativo de lectura. El círculo no se cierra, sino que permanece abierto porque el individuo al generar una conclusión crítica está promoviendo un nuevo punto de partida para el diálogo y el contraste de las ideas, así como una nueva realización. Más que círculo pareciera que la hermenéutica comporta una figura espiral.

Según Gadamer, la experiencia de la comprensión implica la subordinación de todo el método hermenéutico a la esfera del lenguaje. La palabra enunciada (*parole*) representa el espacio en el que la comprensión puede consumarse, aunque claro, sucede con ella lo que con los aros de humo: triunfa en un instante sólo para disiparse un segundo después. Tal condición no debe resultar decepcionante pues, fatalmente, el individuo se encuentra encadenado a los pilares del tiempo que no son otra cosa que un constante recordatorio de su condición mortal. La comprensión, lo mismo que la persona, es efímera.

En el terreno del arte y en particular en la poesía, el decir lírico pretende, con sus tropos y recursos varios, generar una lengua nueva, separada ya del uso coloquial y cotidiano. Con ello se pretenden también superar las limitantes naturales del sistema lingüístico, a saber: su estructura lineal y sucesiva. Por ello Gadamer propone que el método hermenéutico, con ser uno que promueve una comprensión absoluta desde el lenguaje, es esencialmente la vía más apropiada para aproximarse al fenómeno estético:

In fact, hermeneutics would then have to be understood in so comprehensive a sense as to embrace the whole sphere of art and its complex questions. Every work of art, not only literature, must be understood like any other text that requires understanding, and this kind of understanding has to be acquired. This gives hermeneutical consciousness a comprehensiveness that surpasses even that of aesthetic consciousness. “Aesthetics has to be absorbed into hermeneutics”. (Gadamer 164)

Dado lo anterior, resulta fácil comprender por qué las ideas filosóficas de Gadamer han penetrado con notable facilidad el mundo de la crítica literaria y del arte en general. Debido a la cambiante naturaleza del “objeto de estudio” artístico-literario, una proposición crítica de orden hermenéutico permite felizmente ejercer un juicio valorativo acorde y justo. El arte es, finalmente, una proyección formal de la persona humana, de sus abismos interiores y también de las circunstancias sociales más próximas. De esta forma el arte se dice y nace como comprensión en los recintos interiores del lenguaje.

1.7 Signos y símbolos: Paul Ricoeur (1913-2004).

La filosofía hermenéutica de Ricoeur hunde sus raíces en la fenomenología. Al igual que Heidegger y Gadamer, la influencia de Husserl en su obra es innegable. Para Ricoeur, toda hermenéutica ha nacido del proceso de análisis fenomenológico explicado por Husserl; hay una directa conexión entre la hermenéutica y la fenomenología. Ricoeur afirma lo anterior aun después de la reforma heideggeriana; su filosofía hermenéutica se constituye como una poderosa reflexión que busca analizar la concreción u objetivación

del *yo* en actos específicos y visibles. Aún más, esos actos suelen especificarse en signos y símbolos, lo cual genera un discurso cifrado que sólo puede ser entendido en virtud del análisis hermenéutico. El *yo* como un algo puro es sólo una abstracción, a la cual el análisis tiene acceso restringido. Sin embargo, ese *yo* es capaz de formular un lenguaje particular en donde resulta enmascarado lo que de otro modo estaría condenado perpetuamente a la volatilidad. La poesía es, pues, una manifestación de la lengua que tiene la capacidad de simbolizar, uniendo lo propio de la experiencia individual con lo paradigmático: el mito es un ejemplo perfecto de esto. Con lo anterior, resulta evidente que la propuesta de Ricoeur tiene una fuerte influencia en los estudios de la literatura, particularmente en lo que concierne al símbolo y la metáfora (signo) como elementos constitutivos y esenciales del tramado literario. Se trata de un análisis basado en la refracción o mediación de lo dicho a través del montaje simbólico; el modelo hermenéutico de Ricoeur busca, al igual que la propuesta gadameriana, superar la condición de la “sospecha” asociada tradicionalmente a las ideas de Nietzsche, Marx y Freud.¹ Es decir, Ricoeur cree verídicamente en la posibilidad de asociar nociones antitéticas en la búsqueda del sentido, abandonando así la línea de un fatalismo existencial irresoluble.

Lo simbólico es, dada su esencial condición de congregar lo diverso, una fusión compleja. A semejanza de la máscara, el símbolo transfigura la realidad y muestra un nuevo rostro que tiene la paradójica condición de iluminar y ocultar a un tiempo. Por ello, Ricoeur considera que la pluralidad de la interpretación no sólo es una característica

¹ Ricoeur apuesta por cierta opacidad del símbolo frente a la idea de un simbolismo “transparente”, propuesta por el psicoanálisis.

evidente, sino también una necesidad. La principal distinción que Ricoeur establece entre metáfora y símbolo consiste en que la primera pertenece a un plano semántico mientras que el segundo se subordina a un sistema de estructuras profundas de orden semiótico. La metáfora, por su necesaria vinculación con la novedad, tiende a incorporarse al lenguaje ordinario, perdiendo fatalmente su capacidad de producir extrañamiento al irrumpir en el escenario de la enunciación poética. El símbolo, por otro lado, permanece en su poderosa capacidad de síntesis, detenido en un poderoso nivel de vinculación. Los símbolos, por decirlo de un modo exaltado, son absolutos modelos metafísicos que se formalizan en la aspereza del mundo sensorial. La metáfora tiene raíces vivas en el tiempo; por su parte, el símbolo se trasciende siempre a sí mismo.²

Dentro de los límites del presente trabajo, el elemento simbólico debe ser entendido en su pertinencia poética. Ciertamente, la representación simbólica de la experiencia religiosa formal se ha ligado con la poesía en no pocas ocasiones; sin embargo, resulta suficiente, en el caso de Olga Orozco, comprender la experiencia simbólica dentro de su literatura como una proyección del intelecto y de la vida, y con ello, todo lo que el vivir implica. Los símbolos en la poesía de Orozco no corresponden con una propuesta lírica-teológica de naturaleza sistemática; más bien, resultan ser condensaciones de la pasión existencial.

Continuando con el contraste entre símbolo y metáfora, es verdad que ambos comparten, como ya se ha mencionado, un elemento común: la capacidad sintética. Sin

² Un ejemplo claro de la diferencia entre metáfora y símbolo es el siguiente: la búsqueda del padre es un símbolo o motivo que expresa una precisa fusión de lo existencial con lo esencial. Este símbolo puede ser representado por múltiples metáforas, las que resultarían en representaciones diferidas del mismo motivo simbólico, por ejemplo, Telémaco y Juan Preciado.

embargo, son las claras diferencias en cuanto a sus limitaciones lo que vuelven visible el contraste. La metáfora sirve a la lengua (*langue*), y no sólo dentro de la literatura y la poesía, pues la renovación de la lengua gracias a la transformación de los vocablos que se derivan de la lexicalización de una metáfora resulta evidente. Un clásico ejemplo de lo anterior sería la asociación de elementos corporales con objetos con los que presentan cierta semejanza. La realidad social requiere y fomenta la adaptación de voces nuevas, cargadas de una igualmente novedosa significación. Por otra parte, el símbolo, en su más acabada posibilidad, tiende a vincular a la persona con ese mundo que la rodea pero que permanece oscurecido a causa de la cotidianeidad y el desinterés anímico. Se trata de un mundo que ha sido vivido desde una perspectiva religiosa, que ha adquirido una condición cósmica y que ha logrado unificar en la experiencia del individuo, según palabras de Paul Ricoeur: el *logos* y el *bios*:

“Metaphor occurs in the already purified universe of the logos, while the symbol hesitates on the diving line between bios and logos. It testifies to the primordial rootedness of Discourse in life. It is born where force and form coincide”. (59)

Lo anterior es de evidente relación con la obra de Orozco; como se anticipó líneas arriba y como habrá de desarrollarse en los capítulos subsecuentes, la poesía orozquiana no pretende erigirse como un artificio que ocurre dentro del lenguaje sino que, en ella, la poesía es la puesta en juego de los signos de la lengua y de la vida. Las palabras que enuncia Orozco adeudan menos a la inmanencia lingüística de la metapoesía y mucho más al conjuro y al discurso profético.

Llegado este punto es necesario establecer una digresión de orden lingüístico con la intención de clarificar el ámbito en el que la metáfora y el símbolo se manifiestan. Según el multicitado lingüista suizo Ferdinand de Saussure, la *langue* corresponde con ese sistema de signos que permite la comunicación entre dos o más personas que comparten el mismo código. La *parole*, por otra parte, corresponde con la puesta en escena o actualización comunicativa de dicho código lingüístico. Desde el punto de vista estructural, la *langue* establece una relación social que vincula una comunidad de personas o hablantes; mientras tanto, la *parole* adquiere una condición de fugacidad que corresponde con su condición de comunicación íntima y de definición individualizada. Para Ricoeur, es factible la aplicación de este modelo estructural a otros fenómenos culturales y sociales, los que no se circunscriben necesariamente al orden lingüístico. Parece evidente que la efectividad de la aproximación estructural tiene que ver con su adaptación, situación que a la postre desembocaría en la desintegración de las estructuras con el advenimiento del llamado posestructuralismo. Mientras tanto, el propio Ricoeur se apropia de estas antinomias saussureanas para lograr delimitar la metáfora y el símbolo, como se ha señalado en el párrafo inmediato anterior; con ello también se propone lograr una explicación suficiente de dos conceptos fundamentales dentro de las ideas hermenéuticas de Paul Ricoeur: la experiencia y la verdad. Resumiendo: es posible establecer una línea de continuidad entre la *langue*, el símbolo y la verdad; de igual manera, se puede trazar una genealogía paralela que asocie la *parole*, la metáfora y la experiencia.

Así, la poesía es esencialmente hija de la experiencia. Se trata de un experimentar el mundo a través del lenguaje y, en particular, del enunciado. El vínculo entre el poeta y el lector está hecho de palabras. La relación mundo-poeta-poema-lector se constituye como un círculo inflamado por la experiencia de lo vivo, que es siempre una constante transformación y también una constante verdad. Es necesario enfatizar que lo verdadero en el proceso de la interpretación no concierne a la factibilidad pretendida por las ciencias de la naturaleza, evidentemente, sino al desarrollo de la conciencia poética del misterioso universo que envuelve los hechos cotidianos. El poema revela y adquiere con ello una condición que unifica lo sagrado y lo civil; funda una región dentro del lenguaje, un espacio donde se tocan las raíces del mito y de la historia, de lo indecible y la palabra. El poema sufre la paradójica condición de depender de la precisa construcción verbal que lo sostiene, mientras que encarna en la inevitable temporalidad la etérea condición del símbolo. No sería exagerado decir que el poema enmascara o formaliza lo que de otro modo estaría condenado a permanecer para siempre en lo disperso. El poema se constituye como una constante tensión.

Parece evidente para Ricoeur que la metáfora unifica un aspecto cognitivo con otros dos más, de naturaleza psicológica y emotiva (emoción e imaginación). La fusión de estos elementos posibilita acceder a un entendimiento complementario de la realidad, si no es que a un acto de fundación de la experiencia. Dado lo anterior, es posible generar un modelo geométrico donde sean tres las caras (emoción, imaginación y cognición) de la pirámide semántica que aspira a la representación total. Enfatizando, la metáfora representa esencialmente una condición de la persona humana condenada a vivir en el

tiempo presente; se trata del esfuerzo de individuo por romper con las ligazones de la lógica próxima, aspirando por fin a conseguir la percepción simultánea. Es aquí donde la poesía orozquiana se adapta al modelo de Ricoeur, en cuanto que en ambos casos se trata de una aspiración a la recepción de una totalidad que sólo es intuitiva, y para la cual, la enunciación poética resulta el vehículo necesario. Sucede en dos planos que se sobreponen y que adoptan diferentes nominaciones, el semántico y el semiótico, el sígnico y el simbólico, el verbal y el existencial.

Dentro del proceso de análisis hermenéutico se ponen en juego no solamente los elementos de orden cognitivo sino que además, todas las condiciones que conforman al individuo-lector participan en el diálogo. El puente que une lo textual con lo vital-personal es, para Ricoeur, la metáfora. De esta manera, el pensador francés pone énfasis en la naturaleza verbal del intelecto y de la percepción. La metáfora es del mismo modo un campo de batalla en donde reverbera la pugna entre la novedad y lo ya asimilado. Los límites semánticos pretenden evitar la expansión del territorio conceptual en una especie de dialéctica ontológica en la que la imagen acaba por vencer, estableciéndose a sí misma como una verdadera concreción de lo imposible.

A reserva de desarrollarlo en el siguiente capítulo, se debe mencionar aquí que la estructura del enunciado poético de Olga Orozco tiende, mayoritariamente, a periodos versiculares. Esta condición ocasiona un ritmo particular y un tono específico que se presentan a lo largo de toda su obra. La frase es, entonces, el elemento estructural que posibilita el acto poético y debido a ello la lengua no puede ser considerada como el resultado de una simple sumatoria de palabras; un diccionario no es un muestrario de la

lengua, sino que se trata más bien de un conjunto de vocablos disecados cuya función es semejante a la del utensilio. Es en la frase donde la lengua se encuentra con su función primordial de comunicación y expresividad. Ricoeur enfatiza la necesidad de reconocer que la lengua y, en particular, el proceso semántico de la metáfora, se materializa con la consumación de la frase cargada de significado. Dentro del poema, el equivalente al enunciado prosaico, según menciona Octavio Paz en *El arco y la lira*, es la “frase poética”. Sin embargo, el poeta y teórico mexicano establece una discrepancia específica en relación a la frase que es dicha dentro del poema. Dicha diferencia refiere a la necesaria presencia del ritmo, pues es éste quien, a modo de correlato impalpable, sirve de soporte a las palabras y su inherente carga conceptual. El ritmo sirve de apoyo a la frase poética para conseguir el efecto emotivo que es consustancial a la experiencia del arte. La frase es la mínima expresión de un idioma. Ciertamente es posible desarticular las estructuras lingüísticas en palabras, y éstas en morfemas. Sin embargo, estas partículas no cumplen con las condiciones fundamentales de la lengua; es decir, no son signos de naturaleza dinámica sino simples átomos a la deriva.

En el siguiente apartado se reflexiona sobre la figura del filósofo alemán Jürgen Habermas (1929-), y particularmente sobre su crítica de la posmodernidad como estadio ideológico-cultural contrapuesto a la modernidad. Para Habermas, como se detallará líneas abajo, la modernidad se encuentra en crisis y un síntoma de este conflicto es, precisamente, el fenómeno posmoderno. El filósofo alemán considera esta auto negación como la consecuencia de una sobre valoración del aspecto teórico; de ahí que proponga la reivindicación de lo ético y lo estético como elementos propios del discurso social.

Esta aproximación teórica, si bien de naturaleza sociológica, no desdeña la obra de arte literario ni pretende subsumirla a un supuesto pragmatismo político. Por lo contrario, Habermas reconoce la necesaria particularidad del arte y su evidente grado de verdad. El crítico alemán reclama pertenencia en estas páginas puesto que afronta la crítica de los excesos y dislates del llamado posmodernismo. Aun más, asume como una urgencia intelectual la reivindicación de la modernidad como un proyecto inconcluso pero necesario.

I.8 Jürgen Habermas y la defensa de la modernidad.

La figura y el pensamiento de Habermas en el debate occidental de las ideas es de singular importancia e impacto. Aun más, bien se podría decir que no sólo dentro de los contornos de la cultura europea sino que, dada las condiciones sustancialmente políticas de su discurso, la popularidad de su ideología en los llamados países del “tercer mundo” ha alcanzado indiscutible notoriedad. Habermas pertenece a la línea de pensamiento que entronca con la Escuela de Frankfurt y, particularmente, con el revisionismo crítico de Theodore Adorno (1903-1969).

El pensamiento de Habermas no sólo concierne a la crítica social o política, sino que también ha reparado en los estadios estéticos y, concretamente, literarios. Aún más, establece un necesario vínculo entre lo artístico y lo político al definir los conceptos de esfera pública y literaria. Además, el poder hegemónico, que en lo político da lugar a la figura autoritaria, en lo literario implica la discriminación estética y el establecimiento del canon. Es fundamental remarcar las particularidades que entraña la visión filosófica y

crítica de Habermas en torno a la hermenéutica, pues, si bien, reconoce la necesidad de objetivar el acto de lectura a fin de justificar las conclusiones, disputa en un largo y sostenido debate con Gadamer la pertinencia de conceptos tales como tradición, autoridad y clasicismo. Más que un crítico de la posmodernidad, Habermas es un defensor de la modernidad, a la cual considera un proyecto acotado e inconcluso. Acusa al desmedido cientificismo de ser el culpable del descrédito contemporáneo de lo moderno, y esto en relación a las tendencias actuales de la constante tendencia a sospechar de lo definitivo y lo absoluto. Habermas es un heredero directo de la Escuela de Frankfurt y de ello se puede colegir con suma facilidad cuál o cuáles han de ser las tendencias de su pensamiento; no se olvide que dicho círculo de estudios produjo, en su momento, una fuerte propuesta revisionista, la cual generó un cúmulo importante de reacciones y no pocas disputas.

La Escuela de Frankfurt implementa, hacia los años treinta del siglo XX, una renovación del marxismo, además, añade una perspectiva psicoanalítica a la visión materialista e histórica clásica. Representa un ejercicio crítico agudo de la sociedad y de sus formas de producción, tanto de satisfactores como de obras estéticas. El individuo es visto como un agente de transformación de los procesos del libre mercado, pues estos últimos tienen una intención alienante. En esencia, se trata de una reformulación del marxismo, que pretende combatir, con base en el escrutinio crítico, las arbitrariedades de la ortodoxia.

El debate entre Adorno y Lukács en torno al realismo en el arte ejemplifica muy bien el proceso de revisión marxista propio de la Escuela de Frankfurt. Adorno se

manifiesta en contra de la defensa de un arte necesariamente realista esgrimida por Lukács: “Estaba de acuerdo con Lúkacs en que la obra artística supone un modo peculiar de conocimiento, pero se negaba a aceptar –como se negó también Bertold Brecht (Chicharro Chamorro, 1994:410)– la idea de que únicamente mediante técnicas realistas se alcanzara ese conocimiento”. (Viñas 424)

Para Theodor Adorno, el arte entraña cierta autonomía sustancial que bien puede abonar a la causa revolucionaria puesto que el artista, gracias a sus particulares habilidades, puede mostrar con mayor énfasis las desigualdades sociales y la miseria total que ocasiona el sistema capitalista en el individuo. Dado lo anterior, Adorno puede ser comprendido como un claro defensor de las vanguardias. Es un crítico capaz de denunciar la postura dogmática del realismo socialista como un mal que arremete contra la esencial condición de independencia del arte y los artistas.

Adorno anticipa la idea habermasiana de que el artista y la sociedad se encuentran en una relación de contacto mediado. Para Habermas, esa mediación corresponde a las llamadas esferas o espacios de encuentro, el cual es considerado el lugar donde se forjan las ideas y donde son posibles las verdaderas transformaciones culturales, sociales e históricas.

I.8.1 Esfera pública.

Por esfera pública Habermas entiende el “espacio”³ común en donde ocurre el encuentro de las ideas. Estas ideas, generadas por individuos libres, son capaces de

³ Más que un espacio se trata de una intencionalidad social fincada en una posibilidad política. Sólo con el advenimiento de la clase media y con la autonomía generada por la clase burguesa dichas condiciones fueron factibles.

transformar la sociedad y sus estructuras. Lo anterior sólo es posible con el advenimiento de la modernidad, entendida ésta como un producto del pensamiento ilustrado y del capitalismo. Según Habermas, el desmedido énfasis en la razón instrumental ocasionó una reacción de signo contrario, resultando en una apuesta por el irracionalismo y la desarticulación.

Dentro de esta esfera pública es posible observar en acción lo que Habermas denomina *razón comunicativa* y que consiste en la actualización histórica de las diferentes voces que conforman un espacio social con intereses y tradiciones comunes. Dicha razón, en oposición a la *razón instrumental*, no pretende establecerse a sí misma como la vía unívoca de acceso a las soluciones de los problemas, sino que tiene en la interacción y la fraternidad entre iguales la vía natural para su puesta en práctica.

I.8.2 Esfera literaria.

La esfera literaria atañe a la fijación de voces en un plano estético más que social; sin embargo, la misma esfera literaria es, según Habermas, un antecedente claro de lo que habrá de acontecer en la palestra pública. La interrelación es evidente en cuanto a que los libres juegos de la interpretación, las relaciones entre autoridad y lenguaje y las supresiones de las fronteras entre la ficción y lo real, tienen incidencia en los discursos públicos, en la sensibilidad epocal y en la percepción de la historia por parte del colectivo social.

Habermas pretende con lo anterior unificar las tres esferas que, según su parecer, constituyen el corazón del proceso ilustrado:

Se produjo el establecimiento de tres esferas autónomas, separadas del común de la gente y manejadas por expertos, que son las del conocimiento teórico, la de la moralidad y la del arte... esta división es el punto de partida para la negación postmoderna de la cultura de expertos, conviene preguntarse si no sería provechoso regresar a las “intenciones” de los filósofos de la Ilustración, dejando de lado los desvíos históricos en su desarrollo.

(Altamiranda 133)

La corrección del llamado proyecto de la modernidad o de la Ilustración consiste en arrebatarse al experto estas tres banderas y colocarlas en un plano no instrumental sino en uno de naturaleza comunicacional. Habermas parece verse a sí mismo como una suerte de Prometeo que devuelve a las bases colectivas de la Historia occidental las llamas de la ética, de la ciencia y del arte.⁴

I.8.3 Neoconservadurismo y posmodernidad.

La “crítica” política que se practica por medio de la indiferencia civil y la apatía social resulta en una suerte de complicidad pasiva que facilita los abusos y las arbitrariedades del poder, representado éste por su forma institucional o ejercido en su encarnación personal. En lo que las posturas posmodernas conllevan de ludismo y de abulia, Habermas observa una forma del conservadurismo que se caracteriza por una

⁴ Es este aspecto del criticismo de Jürgen Habermas el que conecta con el desarrollo teórico del presente documento. Se trata de la necesidad de llamar la atención sobre la posmodernidad como una reacción que ocurre dentro de los perímetros de la modernidad y no fuera de ella. Así, el llamado pensamiento posmoderno es más un acto de conciencia y menos una fútil expresión de la sinrazón.

renuncia humana a la lucha por conseguir un destino histórico mejor, así como una clara falta de solidaridad intergeneracional.

Según el modelo de defensa de la modernidad proclamado por Habermas, renunciar a la pugna política por no reconocer un centro o referencia de verdad es en sí mismo una contradicción puesto que la abstinencia implica una declaración de no principios y un acto de fe en lo que de verdadero conlleva la supresión de lo absoluto. Sin embargo, esa indiferencia puede encontrar justificación debido a que la historia de la modernidad, en tanto historia del desvío, es y ha sido la continua narrativa del fracaso.

I.8.4 El proyecto inconcluso.

En la visión de Habermas, la época moderna se caracteriza por una marcada predominancia del cientificismo. Así, lo verdadero se encuentra limitado por una actitud de orden positivo que pretende justificarlo todo a través de la vía experimental. Las consecuencias de esto han sido la supresión de la moral y de la estética, las que son consideradas como actividades humanas de orden menor. La ciencia y la tecnología parecen ser las esferas rectoras de la vida común, generando con ello una sensación de constante sospecha hacia las humanidades. La reacción de los críticos de la literatura y el arte, de los artistas y de los filósofos, según Habermas, es el repudio del discurso racional y de las instituciones de orden despótico que lo representan. Lo anterior no es sino la consecuencia de un despiste monumental; la vida social, al pretender entronizar una cultura tecnócrata y positivista, ha mutilado la experiencia humana, escindiendo así la rica complejidad que conforma al individuo.

Sin embargo, con la llegada de los estudios de la cultura así como otras formas discursivas propias del posestructuralismo, la crítica literaria ha intentado recuperar al sujeto como agente de producción e interpretación artística, literaria, y habría que añadir, sobre todo, política. La reacción ante los sobrevalorados desplantes de la razón instrumental se caracteriza por la crítica y la profunda sospecha. Habermas; sin embargo, no parece estar de acuerdo con la idea de lo posmoderno como la supresión de toda forma racional. Por lo contrario, cree ver, a diferencia de críticos como Jean-François Lyotard, no otra cosa que la modernidad en un proceso de rectificación, de autocrítica y de corrección de rumbo.

Jürgen Habermas apuesta así por una razón humanista capaz de incluir, de confrontar y de definir la multiplicidad en beneficio de un colectivo social e histórico, lo mismo en el arte que en los escenarios de la confrontación pública. Si en el pasado reciente la tecnificación de los actos humanos fue el tropiezo, en el presente el aniquilamiento sistemático de la razón bien podría ser la caída. El filósofo alemán se manifiesta a favor de una lectura justa de la modernidad y por el ejercicio de un juicio que persiga el equilibrio entre las ciencias de la naturaleza y las disciplinas de lo humano como única manera de rescatar y legitimar la tradición intelectual de occidente.

I.9 Conclusiones preliminares.

Resulta necesario, llegado este punto, vincular los antecedentes teórico-filosóficos de la hermenéutica y la pertinencia que éstos comportan en relación al presente proyecto. El común denominador de estas diferentes perspectivas atañe al diálogo y la

convergencia como elemento esencial de juicio. No es otra la intención de los presentes esfuerzos argumentativos; se busca desarrollar un modelo plural de análisis que revalore no sólo una obra en específico, la de Orozco, sino que a modo de autocrítica, cuestione las formas mecanizadas de aproximación al texto literario. La hermenéutica posee esa capacidad de revisión sintética que abre puertas y que evita la arbitraria imposición de una postura dogmática, no importando cuál sea su signo.

Hasta aquí se ha esbozado la evolución de la escuela hermenéutica; así mismo, se han hecho notar también una serie de conceptos propios de este modelo de análisis, los cuales sirven como instrumental de lectura en el caso concreto de la obra de Olga Orozco.

Es necesario destacar la intención de proponer un modelo de acercamiento a la modernidad desde las márgenes del siglo XXI, modelo que es también una suerte de diálogo cuya aspiración es precisamente la de unificar criterios ahí donde se han visto una ruptura generacional y un hiato epistemológico insalvables.

La selección de autores y vertientes hermenéuticas corresponde con una clara evolución generacional de doble origen. Por otro lado, rebasada la mitad del siglo XX y ya dentro de los linderos de la denominada posmodernidad, es posible atestiguar la persistencia del modelo hermenéutico como uno que es propio del análisis estético, literario y filosófico.

Dos condiciones validan el proyecto hermenéutico entre otras posibles vías de acceso textual: primero, su absoluta flexibilidad en relación al objeto de estudio; segundo, su enorme capacidad de negociación interpretativa, su eclecticismo y su apertura dialogante. Todo lo anterior sin caer en un subjetivismo exacerbado ni el despotismo

sofocante del discurso teórico del especialista. Se trata de lo relacional como respuesta a lo relativo.

La evolución de la hermenéutica ha tenido, para decirlo de una manera necesariamente sucinta, dos veneros que la alimentan. Por un lado, la tradición exegética de orden religiosa, representada por los predicadores y teólogos pertenecientes a las iglesias reformistas. Por otra parte, la tradición de los filósofos en la genealogía de Hegel, Husserl y Heidegger, en quienes es posible ver un contrastante vínculo de continuidad y disentimiento.

Superada ya la mitad del siglo XX, Gadamer y Ricoeur se manifiestan como los continuadores de dicha tradición; debido a su especial énfasis en la hermenéutica como instrumento de análisis estético, bien pueden ser considerados como los artífices de una perspectiva instrumental que busca mediar entre el sujeto y el objeto, generando con ello un número vasto de aplicaciones en el campo de la crítica artística y literaria.

En la actualidad, menos en la tradición sajona que en otras partes del mundo, la hermenéutica sigue teniendo vigencia, y aun pertinencia. El análisis de las obras literarias o estéticas en general requiere de cautela y de pulcritud, tal es el común denominador que liga a las diferentes expresiones que en el campo de la interpretación se han dado. Se trata pues de un modo de aproximación calculado, reflexivo pero activo, que involucra no sólo al objeto sino que trata, sobre todo, de las proyecciones del mundo en el escenario de la conciencia del lector. Así, pues, es el individuo quien posee la clave del comentario textual, sólo que, esa condición es necesariamente compleja. Involucra no sólo al

individuo como lo uno sino como la sumatoria. Aquí se hace necesario recordar que la persona es un vórtice de tiempo y de espacio.

El modelo hermenéutico es un instrumental de análisis ciertamente limitado, mas su característica esencial es la flexibilidad y la capacidad de adaptación. Lo anterior se debe a que los niveles de interpretación están marcados por la contextualización histórica y de competencia del intérprete. Así, las lecturas se encuentran determinadas por un paradigma ideal que ocasiona una gradación o jerarquía de verdad textual. Por un lado, la libre posibilidad de la lectura diferenciada; por el otro, el necesario contrapeso ante la tentación de lo unívoco.

La propuesta hermenéutica, además, vista a través de la diacronía ideológica y conceptual mostrada en este capítulo, permite entender su evolución y, sobre todo, su importancia en relación al humanismo. Tal es, así parece, la finalidad de todo ejercicio literario o filosófico: lo vital, lo esencialmente humano.

CAPÍTULO II

REPRESENTACIONES Y RAÍCES DE LA POÉTICA DE OLGA OROZCO

II.1 Olga Orozco en su generación.

La obra de Olga Orozco demuestra una complejidad y una riqueza de estilo notablemente singulares. Resulta evidente, desde una primera lectura, la hondura y la densidad que conforman las estructuras enunciativas de su poesía. En el presente capítulo se realiza un análisis estilístico con el fin de definir los rasgos compositivos de su *corpus* lírico, así como los veneros de los que ha abrevado la autora y que han determinado, principalmente, su estructura temática.

Su poesía gira en torno a la incógnita y, en particular, a las simbolizaciones que la experiencia humana condensa desde el lenguaje. La obra de Orozco se encuentra permeada por una cosmovisión esotérica cercana al gnosticismo; este cuerpo filosófico-religioso ha tenido resonancias en diferentes estadios de la vida artística e intelectual a lo largo de la historia, entre ellos, el de la poesía. Sin embargo, lo anterior no impide, en el caso de la obra de Orozco, el hecho de que otras raíces sean también parte de su genealogía poética; entre esas otras influencias se pueden señalar: el misticismo cristiano, el neoplatonismo, la tradición bíblica: salmódica y profética, así como el simbolismo y el surrealismo, por mencionar las directrices estéticas más evidentes en su trabajo. Se trata, pues, de una amalgama que tiene como común denominador la indagación constante y la búsqueda de la unidad primordial, la cual se encuentra en un tiempo siempre pretérito que al mismo tiempo es, paradójicamente, una posibilidad futura; entre ambos extremos temporales persiste un presente signado por la expectación y la nostalgia.

La poeta argentina es capaz de construir una voz lírica que entra en diálogo con sus propias influencias y al hacerlo continúa ese impulso original que le ha servido de principio y causa; por ello se ha planteado aquí que Orozco se vincula con un estilo de expresividad lírica que concentra las tendencias del pensamiento moderno, las cuales adquieren notable formulación en la propuesta romántica; es decir, se trata de una visión de mundo que, según menciona Octavio Paz (*La otra voz* 27), se apoya primordialmente en la analogía y la ironía. En lo que corresponde a la primera, ésta funciona como la clave capaz de develar el mundo que transcurre delante del sujeto, quien se percató de la profunda intimidad que guardan todos los elementos perceptibles; en lo concerniente a la ironía, ésta deriva en una estrategia cuya finalidad es la crítica del mundo y aun del propio discurso poético; la ironía es una excepción dentro del concierto de perfección analógica. Al tratar de definir las tendencias sintetizadas en la obra de Orozco, Elba Torres de Peralta afirma:

Dentro de este contexto más amplio, su obra cabe en las siguientes coordenadas diversas que configuran una visión del mundo y una sensibilidad estética particular: Pablo Neruda en la corriente de un sistema filosófico y poético (romántico-surrealista-existencialista); Rainer Maria Rilke amalgamado con los simbolistas; Marcel Proust y el sentido de la “recuperación del tiempo” en su visión de la realidad... (19)

En el caso de Olga Orozco, resulta notorio a lo largo de toda su obra el ansia de un yo desarraigado que desea reincorporarse a ese reino original anterior a la caída y anterior también al nacimiento del lenguaje. Ese yo trizado contempla el mundo que

habita y es capaz de establecer correspondencias entre los muy distintos elementos que lo conforman. El vehículo que el Ser recupera para intentar el retorno al reverso de las cosas es el lenguaje; sin embargo, éste es un instrumento precario e ineficaz. Las palabras son representadas dentro de la lírica orozquiana como esquirlas o fragmentos de un *logos* desecho por la infracción; la labor de la poeta es reunir esos trozos y alcanzar un fulgor o relámpago que comunique a los sentidos al menos un instante de ese anhelado reverso del mundo y del tiempo:

Como si fueran sombras de sombras que se alejan las palabras,
 humaredas errantes exhaladas por la boca del viento,
 así se me dispersan, se me pierden de vista contra las puertas del
 silencio.

Son menos que las últimas borras de un color, que un suspiro en la
 hierba;
 fantasmas que ni siquiera se asemejan al reflejo que fueron.

(*Obra poética* 230-1)

Así, dentro de la poética orozquiana, el lenguaje es una necesidad y una limitante. Las palabras no son capaces de sustituir las fantasmagorías, como tampoco pueden saciar los apetitos trascendentes de la poeta; de ahí que en un gran número de sus poemas se refiera al lenguaje en términos ambivalentes. Esa angustia de querer decir y no poder hacerlo conduce la expresión poética hacia la oscuridad, todo ello en un esfuerzo por concentrar la más acabada significación en poderosos símbolos. Desde esta perspectiva,

la poeta asume el ejercicio de la expresión lírica como una condición trágica, pues, fatalmente, todo esfuerzo culminará en fracaso:

Y debajo estas bocas que se abren en el muro, contra toda esperanza, y que musitan siempre la palabra. Palabra inaudible, palabra empecinada, palabra terrible –mi mantra del ascenso y del retorno-, palabra como un ángel suspendido entre la aniquilación y la caída, como la trompeta del juicio que se rompe contra el fragor, contra el acantilado, bajo la irremediable rompiente que me aturde y me envuelve desde los alaridos de mi sangre y me impide escuchar. (*Obra poética* 102)

Se puede afirmar sin riesgo de exagerar que toda la obra de Orozco se monta sobre este eje temático, al cual se entrelazan una serie de experiencias personalísimas que aparecen o se disipan a modo de evocaciones y representaciones de la memoria. Todo esto se despliega sobre el escenario de un presente perpetuo en el que los tres tiempos se conjugan e intercambian. La voz lírica funge casi como un narrador del submundo autobiográfico; se trata de una voz, o mejor dicho, de un cúmulo de voces incesantes, dolorosas y casi siempre agónicas. El decir poético es en Orozco el testimonio de un existir sobre la tierra, se trata de la expresión del ser arrojado a la intemperie; se representa la conciencia de la caída y la nostalgia del paraíso arruinado. Con ser lo anterior un motivo de claro cuño cristiano, no puede ser considerado evidencia suficiente de que la poesía de Orozco pretenda reactivar el discurso alegórico-anagógico; sin abandonar del todo esta posibilidad, el sentido que resulta manifiesto dentro de su tramado poético es, como se ha señalado líneas arriba, el de una perspectiva gnóstica, no

mística. Al respecto y en una entrevista concedida a Danubio Torres Fierro en el año de 1981, la propia argentina declara amplia y contundentemente al respecto:

Es decir, creo que todos usamos máscaras, que cada uno de nosotros tiene muchas máscaras, y que detrás de ellas está Dios. Mi intento es abolir esas máscaras – aun cuando no sé cómo ni cuándo lo lograré. Lo cierto es que conseguirlo me llevaría a sentirme unida con todo, o mejor, con una sustancia única que no está sólo en los seres humanos sino también en los objetos y en el mundo real que me rodea. Sería una unidad absoluta con el vegetal, con el mineral y con el animal. Más que cristiana, mi poesía es gnóstica. (202)

Con base en lo anterior resulta comprensible el estilo oscuro y complejo de Orozco; su poesía pretende revelar aquello que trasciende las posibilidades mismas del individuo mortal, desea superar la necesaria sucesividad del tiempo y conseguir, así fuera por un instante, el arrobamiento de lo simultáneo. Dicha pretensión está condenada al fracaso y la voz poética lo sabe, pero aún así persiste en su empeño y esto da como resultado un tono enunciativo marcado por el pesimismo y la desesperanza. Toda su obra es una constante lucha contra la insalvable circunstancia de lo múltiple. La herida que dio origen a la existencia humana corrompió la unidad y otorgó a todo lo existente la necesaria condición del enmascaramiento. El mundo natural es un caleidoscopio y su condición esencial es el vértigo; sólo el lenguaje poético y su intrínseca condición simbólica pueden alcanzar, por momentos, vislumbres del trasmundo. De lo anterior se concluye que Orozco pertenece a la estirpe de poetas de corte trascendental; su raíz es

múltiple y se hace preciso calificar este modelo expresivo de diferente cuño, pero coordinado por una misma vocación vital, como una formulación esencialmente neorromántica (esto a reserva de abundar en tal nomenclatura páginas más adelante). La cristalización de esas variantes en un sólo esfuerzo conlleva una magnitud humana, individual y subjetiva. En ese yo poético y biográfico se concentran las poderosas fuerzas de lo inefable y lo inasible; dichos mandos combaten sobre el campo del lenguaje en un esfuerzo sobrenatural de comunicación con ese más allá que lanza sus telegrafías al aparato receptor de la intuición humana.

Más adelante, dentro del presente capítulo se revisan algunos elementos constitutivos del pensamiento gnóstico y, sobre todo, su formalización en símbolos instrumentalizados por la expresión poética. De igual manera, se analiza la relación de la poética orozquiana con el estilo judaico (profético y salmódico) y el pensamiento romántico, así como el simbolismo y el surrealismo. Sin embargo, antes de dar el primer paso se precisa efectuar una revisión de las circunstancias generacionales en las que la poeta Olga Orozco inicia su producción literaria.

Un gran sector de la crítica reconoce que Olga Orozco pertenece a la denominada Generación del 40; dicha promoción literaria tenía en común cierta actitud revisionista respecto a las recién superadas vanguardias, así como la elaboración de una poesía subjetiva marcada por un temple emotivo de claro cuño romántico. Se trata, pues, de una poesía expresiva que ha asimilado las experimentaciones de los *ismos*, los cuales tendían, cerca del medio siglo, a disiparse en nuevas formas estéticas. Según Elba Torres de

Peralta en *La poética de Olga Orozco*, la Generación del 40 estaba constituida por las siguientes personas:

Daniel Devoto, Enrique Molina, Juan Rodolfo Wilcock, Roberto Paine, Alfonso Solá González, Horacio Raúl Klappenbanch, Julio Marsagot, Carlos Alberto Álvarez, Olga Orozco, Eduardo Calamaro, Tulio Carella, César Fernández Moreno, Miguel Ángel Gómez y José María Castiñeira de Dios. (18)¹

De acuerdo con la misma Torres de Peralta, este grupo intelectual y literario manifestaba una tendencia más o menos común que lograba cohesionarlo y darle sentido estético. Al mismo tiempo e independientemente de sus búsquedas artísticas, en el entorno social argentino y mundial se desarrollaban sucesos que habrían de impactar las propuestas de los poetas de Hispanoamérica y del mundo. En Argentina, concretamente, el nacimiento del peronismo y su indudable repercusión en la totalidad del tejido social hubo de incidir en las manifestaciones artísticas y culturales, polarizando y confrontando a seguidores y detractores del nuevo régimen. Otra condición histórica que ciertamente sacudió las conciencias fue la experiencia de la segunda guerra mundial y el nacimiento de la era atómica como funesto corolario. Como consecuencia de la concreta posibilidad de la extinción de la vida en el planeta, la humanidad adquirió un fuerte carácter existencial, el que hubo de proyectarse a través de diferentes expresiones literarias y filosóficas.

¹ Esta nómina ha sido tomada por Torres de Peralta de la publicación *Canto "hoja de poesía"* publicada en 1940. Curiosamente, Olga aparece como la única mujer en dicha lista.

Dentro del natural proceso de la evolución de los paradigmas estéticos, los movimientos de vanguardia tendían a disiparse y paulatinamente cedían espacio a un nuevo modo de enunciar poéticamente; así, la poesía recuperaba cada vez más un subjetivismo capaz de comunicar emociones e impresiones, abandonando poco a poco el furor por la experimentación y la novedad. Según Fernández Moreno (215), la posvanguardia encarna en una forma de neorromanticismo que recupera lo sentimental y renuncia a la idea de un arte puro y decantado, libre ya de toda contaminación humana. Además, el mismo Fernández Moreno atribuye en mucho a la “Revista de Occidente” y sus editoriales el advenimiento de la nueva sensibilidad epocal dentro del contexto literario argentino. Sin embargo, el recién citado poeta y teórico argentino se atreve a señalar un momento histórico específico: el encuentro de dos poetas en Buenos Aires, como ese instante que determina la llegada de los nuevos tiempos; se trata del mes de mayo de 1934, fecha en que Pablo Neruda y Federico García Lorca coinciden en la capital argentina con motivo de un homenaje realizado al poeta nicaragüense Rubén Darío: “Este encuentro es un hecho simple, anecdótico, que signa el punto de partida del evento neorromántico argentino”. (220)

En el año de 1933, Pablo Neruda había publicado sus *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, así como la primera *Residencia en la tierra* y el impacto que este libro de poemas oscuros y apasionados habría de tener en el resto de los poetas de Iberoamérica estaba por dejarse sentir. En el año de 1935, el mismo Neruda habría de publicar su manifiesto “Sobre una poesía sin purezas”, el cual representa una ruptura con la estética subterránea y hermética; el chileno dirigía ahora sus intereses poéticos hacia el

mundo de los objetos, sobre todo el de aquéllos que mantienen una relación de cercanía con la vida humana; por ello decide alabar los aperos de labranza, e incluso, los reconoce como una especie de testimonio del mundo y de la historia, estableciendo con ello, además, una suerte de metafísica material y concreta. Otra circunstancia igualmente destacable que propició el nacimiento de la nueva generación argentina es la guerra civil española. Con el surgimiento de dicho conflicto armado algunos intelectuales y poetas optaron por el exilio y se desplazaron hacia otras latitudes; esta circunstancia enriqueció la vida social y cultural de Hispanoamérica al promover un contacto directo con la raíz peninsular, generando, además, la fundación de centros de estudio y editoriales de prestigio. En el caso específico de Argentina, la figura del gaditano Rafael Alberti es reconocida como la irrupción primordial que vino del otro lado del Atlántico y que influyó vigorosamente el mundo de las letras. Una tercera condición que sirve como un elemento que ayuda a distinguir a los miembros de dicho grupo es la fundación de revistas en la que participaron dichos poetas. Entre tales publicaciones, la principal es la revista “Canto”, la cual ve la luz hacia el año de 1940² editada por Miguel Ángel Gómez, Julio Marsagot y Eduardo Calamaro. A ésta le siguieron revistas como “Huella”, “Contrapunto” y “Discos” (Fernández Moreno 230-1), todas ellas de escasa duración.

La segunda influencia poética que es reconocible dentro de esta generación, y en concreto en el caso de Olga Orozco (además de la ya mencionada de Pablo Neruda), es la del poeta Rainer Maríe Rilke (1875-1926); dicho autor germánico es considerado un romántico tardío, un poeta de enunciación nostálgica que convoca en su ideal artístico un

² De esta revista sólo se publicaron dos números.

conjunto de sentimientos y emociones límite. Lo humano es lo extremo, parece afirmar, y lo esencialmente humano es la mortalidad; de ahí que cierto fatalismo empape su propia obra así como la de quienes asumieron su influencia. La enunciación poética es vista entonces como un acto esencialmente expresivo, que si bien precisa recurrir a la técnica literaria, ello sólo se debe a la imposibilidad de abandonar el vehículo del lenguaje. Renuncia así a todo preciosismo formal y adopta un derrotero libérrimo, composicionalmente apoyado en el versículo y el periodo largo, así como en el constante encabalgamiento y la enumeración. El aludido Fernández Moreno concluye así sus reflexiones sobre la Generación del 40:

Su confluencia romántico-surrealista nos determina a calificar a esta promoción como neorromántica, adjetivo que ha tenido aceptación para designar el movimiento más vasto que de ella forma parte... así el barroquismo de los unos, el popularismo de los otros, el simbolismo – amor al símbolo- de casi todos, no son otra cosa que distintas personificaciones de una misma realidad: predominio del sentimiento, anhelo de infinitud (227).

Es esencialmente una generación ecléctica que abreva de varias fuentes y procura no negar ninguna de sus raíces; de ahí que ciertas voces dentro de la crítica apologética pretendan singularizar el caso de Orozco en relación a sus coetáneos, aseverando que el vigor, el sostenido estilo y la profundidad reflexiva de la argentina contrastan notablemente con los otros miembros de su generación, e incluso derivan de ello la supuesta no pertenencia de Olga a la misma. Es preciso subrayar dos cosas: la

multiplicidad, como recién se ha dicho, es una condición necesaria del espíritu romántico y de sus émulos del cuarenta argentino; la complejidad y efectividad expresiva, en todo caso, debe más al talento personal que a cualquier postulado o proyecto generacional.

Dentro de esta poesía de posvanguardia y de mediados del siglo, algunos poetas ciertamente optaron por una escritura poética comprometida con las circunstancias sociales, argumentando la necesidad de la lucha en la defensa de los pueblos. Se trataba de una poesía que pretendía establecerse a sí misma como conciencia del género humano en medio de la devastación y la zozobra. Sin embargo, otras voces decidieron indagar en dirección opuesta, abandonando el escenario de las circunstancias sociales e históricas y penetrando las esferas interiores, que es un espacio de no menos intensas pugnas. Queda claro, pues, que aquellos que optaron por esta última elección declaran también, con acción y con palabra, su profundo malestar y desasosiego; queda claro también que quien así hubiera decidido no necesariamente mostraba la espalda al mundo y al ser humano. No se trataba de una actitud escapista, sino de un doloroso sumergimiento en las no tan puras ni tan plácidas profundidades del espíritu. A esta segunda vertiente pertenece Olga Orozco.

Finalmente, Fernández Moreno recuerda a Orozco como una asidua y a la vez sigilosa visitante a las tertulias del grupo, y se detiene a detallar una descripción que por su plasticidad bien vale la pena ser citada: “Recuerdo a Olga Orozco, sentada en el ángulo más oscuro del comedor, recitando versos de *Residencia en la tierra*. Entonaba los versos con unción, apoyada en su cuerpo tenso y sus ojos claros en cara morena.”

(234)

II.2 Augurio y melodía: estilo profético y salmódico en la poesía de Olga Orozco.

En el presente apartado se realiza un análisis de la obra lírica de Orozco en relación a los vínculos que su estilo poético mantiene con dos tradiciones formales presentes en el texto bíblico: la enunciación profética y la lírica de los salmos. Como se ha señalado líneas arriba, una de las características de la poesía de la argentina es la búsqueda constante de un más allá inasible y personal, el cual es considerado causa y destino de la vocación humana; como es fácil comprender, la asociación con el misticismo cristiano resulta obligatoria e inmediata. Sin embargo, como se ha mencionado también y como se detallará más adelante, es otro el sustrato filosófico-religioso que moviliza los poemas de Orozco. La autora argentina, en su evidente intento de incorporar y mezclar elementos provenientes de tradiciones disímiles, utiliza como eje estilístico estructurante las dos formas bíblicas antes mencionadas; en relación al primero de estos afluentes se puede afirmar que dicha raíz profética se caracteriza por un tono exclamativo que tiende a la exaltación y a la acumulación, que utiliza como recurso recurrente la pregunta retórica y que, además, se escribe en versículos concatenados o encabalgados. Esta fórmula estilística resulta ser más evidente en Isaías y, por momentos, Orozco aproxima de modo evidente el tono de su propia poesía al del profeta por antonomasia. En relación a la influencia de la lírica salmódica, ésta aparece como recurso formal y temático en la obra de la poeta, concretamente en la aplicación del paralelismo y en la recurrencia del argumento del exilio. Sobre la tradición veterotestamentaria en la poesía de Orozco, Bowman Nicholson afirma:

From the Old Testament, particularly Genesis, Isaiah (and the tradition of Jewish prophetic writing), and the psalms, Orozco adopts a world view that begins with the fall from divine grace and the shattering of unity into multiplicity, and ends with the usually futile humane attempt to achieve spiritual reintegration. (4)

En relación al estilo lírico oroizquiano, se puede afirmar sin riesgo de exageración que éste recibe del Antiguo Testamento el más poderoso de los influjos formales. Una lectura de su obra, así fuera distraída, permite reconocer los elementos retóricos coincidentes que ésta mantiene con el viejo canon bíblico. Es importante destacar aquí que si bien algunos de estos constituyentes metafóricos de la tradición bíblica son recuperados en la lírica de la argentina, estos recursos significantes se ven reformulados por el nuevo contexto discursivo en el que son dispuestos, abandonando así su función religiosa y ligándose al proyecto estético del poema.

Con el fin de iniciar la revisión del discurso profético, se hace pertinente mencionar algunas de sus características estilísticas para poder después establecer vínculos de referencia con el *corpus* oroizquiano. Tomando como ejemplo al ya mencionado Isaías, resulta visible en él la utilización de la anáfora como un tropo recurrente, lo mismo que la pregunta retórica, el encabalgamiento de los versículos y la presencia de un tú poético, singular o plural, que encarna al depositario textual de los vaticinios. El esquema descrito anteriormente es recuperado por un importante número de poemas de Orozco.

En “Después de los días”, poema incluido en su primer libro, *Desde lejos* (1946), la voz lírica inicia anunciando el advenimiento de un suceso primordial:

Será cuando el misterio de la sombra,
 piadosa madre de mi cuerpo, haya pasado,
 cuando las angustiadas palomas, mis amigas, no repitan por mí su
 vuelo funerario;
 cuando el último brillo de mi boca se apague duramente, sin
 [orgullo;
 mucho después del llanto de la muerte.

(*Obra poética* 14)

En estos versos iniciales se pueden percibir tres elementos plenamente coincidentes con el discurso profético; primero, el tiempo futuro; segundo, el paralelismo estructural que se conjuga con la incursión del tercer elemento estilístico: la anáfora. Así, la palabra inicial *será* proyecta la acción hacia un futuro que se conoce de antemano y que incluso se anticipa; por otro lado, la triple repetición de la palabra *cuando* enfatiza rítmicamente la ceremonia enunciativa del oráculo, así como la triple aparición de la fórmula: epíteto + sustantivo: “piadosa madre”, “angustiadas palomas” “último brillo”. Esta fórmula habrá de repetirse en múltiples ocasiones a lo largo de la obra lírica de Orozco; tal es el caso del poema “La cartomancia”, incluido en su poemario *Los juegos peligrosos* de 1962. En dicho poema, el yo poético se dirige a un tú a quien le es leído la fortuna; dada la naturaleza temática, el augurio es la fórmula que corresponde. De nuevo la estructura clásica:

Vas a quedarte a oscuras, vas a quedarte a solas.

Vas a quedarte en la intemperie de tu pecho para que hiera quien

[te mata

No invoques la justicia. En su trono desierto se asiló la serpiente.

No trates de encontrar tu talismán de huesos de pescado,

porque es mucha la noche y muchos tus verdugos.

(Obra poética 57)

En el primer y segundo verso de este breve extracto el futuro progresivo proyecta lo que ha de suceder; de ahí se sigue una correspondencia con el verso tres y cuatro, los que inician con un imperativo negativo, el cual, a su vez, actualiza en su estructura doble el ya mencionado recurso del paralelismo.

Es abundante el uso de la pregunta retórica en la poesía de Olga Orozco. Con la implementación de este recurso se logra un temple de ánimo exaltado y grandilocuente que hace que los poemas adquieran una dimensión cósmica y trascendental. Al mismo tiempo, la constante de un yo poético escindido hace posible leer dicha técnica discursiva como un autocuestionamiento, una especie de monólogo-diálogo que adquiere por momentos un tono desgarrador. Es común encontrar esta clase de preguntas retóricas, tal como en los poemas de Isaías, combinada con el uso de la anáfora o repetición sistemática de las primeras palabras de un verso. Es tan recurrente la presencia de estos dos recursos en la gran mayoría de los poemas de Orozco que una pequeña muestra bastará para mostrar con suficiencia su forma:

¿Quién buscaba en las nubes el espejo donde duerme la imagen de
secretos países?

¿Quién inscribió con fuego su nombre en los maderos para que
[fuese
anuncio ardiente por las playas?

(Obra poética 50)

¿Y estos ojos donde está suspendida la tormenta?

¿Esta mirada de a ve embalsamada en mitad de su vuelo?

¿He transportado años esta desolación petrificada?

(Obra poética 60)

¿Y no sientes a veces que aquella noche junta sus jirones...

¿Y no sientes después que el expulsado llora,...

¿Y no sientes conmigo que pasa sobre ti...

¿Y no sientes entonces que tu lecho se hunde...

(Obra poética 72)

Resulta evidente la relación y vinculación consciente que organiza el poema con la tradición lírica de los profetas judíos; sin embargo, existen también algunas divergencias que singularizan el estilo personal de la propia poeta argentina. Al respecto, Bowman Nicholson afirma: “In contrast to the Hebrews who eventually reached a promised land, Orozco’s speaker remains alienated and placeless” (20). Es decir, acorde

con la visión de mundo que organiza la totalidad de su obra, Orozco renuncia a la tierra prometida y sitúa su poesía en un eterno deambular sin resolución ni destino; se trata de la sensación de “extrañeza” que según el pensamiento gnóstico corresponde con la separación de la *Vida original*, la cual representa una suerte de divinidad ideal, innombrable e inimaginable, que permanece sumida en su absoluta y radical indiferencia.

Además de la incorporación de elementos estilísticos propios de la enunciación profética, Orozco utiliza motivos o metáforas en los que el profeta mismo resulta encarnado en el discurso a modo de vehículo o puente capaz de transmitir al resto de la comunidad la voluntad expresa de la deidad. A lo anterior se añaden circunstancias espaciales, como el desierto; dicha geografía es descrita como el lugar desde el cual la voz se levanta. Un ejemplo de lo anterior es el poema “Donde corre la arena dentro del corazón”, del libro *Desde lejos*, ahí se lee en los primeros versos:

Yo nací con vosotras, incesantes arenas,
 en un lugar donde los días tienden sus flores cenicientas
[como si sólo
 fueran recuerdo de algún sueño,
 la mirada de un tiempo guardado por congojas y fatigas,
[que vuelve,
 a repetir su inútil poderío.

(*Obra poética* 17)

La voz poética se identifica con el entorno enunciativo, el cual es un espacio desértico y solitario; al mismo tiempo, el ambiente general del poema refleja la condición de la ensoñación reflexiva que caracteriza a una miríada de poemas orozquianos. Se trata, pues, de un colectivo humano condenado a vagabundear por el páramo yermo. A pesar de la evidente relación de este poema con la historia de los israelitas relatada en el Éxodo y de acuerdo con lo mencionado líneas arriba por Bowman Nicholson, no existe ni existirá para estos nuevos nómadas la posibilidad de acceder al sitio paradisiaco u oasis al final de la ruta. Estos errantes seres orozquianos parecen representar la inquisitiva condición del individuo que se despierta conciente y abandonado en un arenal sin salida. El poema incluye también los siguientes versos:

Nada valen, entonces, pobres a vuestro paso,
 plegarias y conjuros
 mágicos sortilegios convocando el amparo de los cielos,
 murallas de indefensos tamariscos que abandonan al sol
 un áspero dominio de aridez y despojos.

(Obra poética 18)

Aún más, la condición desértica del mundo sensible parece remontarse hasta el origen mismo del cosmos. En “Génesis”, poema incluido en *Museo salvaje* (1974), se describe el comienzo de la experiencia terrenal como el nacimiento de la desolación espacial. La voz poética atestigua el acto de la creación del Demiurgo, quien genera una realidad reseca y yerma en la que el ser humano ha de resistir separado de la sustancia divina. Es decir, el mundo como entidad material es un fracaso porque se encuentra atado

a la contingencia y la devastación. La nostalgia del tiempo sin tiempo, anterior a toda mortalidad, hace que la enunciación lírica formule desgarradores himnos sobre los dominios de la arena:

Nada. Ni tierra prometida.

Era sólo un desierto de cal viva tan blanca como negra,
un ávido fantasma nacido de las piedras para roer el sueño

[milenario,

la caída hacia afuera que es el sueño con que sueñan las piedras.

(*Obra poética* 89)

En esta misma dirección y en la ya citada entrevista concedida a Torres Fierro, Orozco responde a una pregunta sobre esas atmósferas áridas, tan frecuentemente presentes en sus poemas:

Es cierto, y eso tal vez se debe al paisaje en el que nací: esa llanura en la que cada piedra adquiere un relieve inusitado justamente porque ahí todo es uniforme y desértico. Además, y sin pretender ninguna sobrevaloración de lo que hago, creo que mediante esa desolación se puede dar una visión de la eternidad y de lo absoluto. (200)

Es en el poema “Tierras en erosión” del mismo *Museo salvaje* (1974) donde se manifiesta con más fuerza el tópico del páramo desolado. En dicho texto, la poeta coloca como centro de su atención enunciativa al espacio abierto, árido e infecundo. La relación resulta obvia; el territorio baldío encarna en su geografía extendida y cruel la experiencia

del individuo sobre el escenario de los sentidos, el cual ha sido llamado también por la tradición cristiana, el valle de lágrimas:

Se diría que reino sobre estos territorios,
 Se diría que a veces los recorro desde la falsa costa hasta la zona
 [del
 gran fuego central
 como a tierra de nadie,
 como a región baldía sometida a mi arbitrio por la ley del saqueo
 [y el
 sol de la costumbre.
 Se diría que son las heredades para mi epifanía.
 Se diría que oponen sus murallas en marcha contra los invasores,
 que abren sus acueductos para multiplicar mi nombre y mi lugar,
 que organizan las grandes plantaciones como colonias del Edén
 perdido,
 que erigen uno a uno estos vivos menhires para oficiar mi
 [salvación.

(Obra poética 104-5)

La voz poética se encuentra en un sitio solitario, extendido y pobre. No existe en esa descripción topográfica la presencia de algún otro que anuncie la posibilidad del encuentro fraternal; por lo contrario, si acaso se plantea alguna alteridad, ésta es siempre

detallada en términos de un yo escindido, desdoblado y profundamente conflictivo. Ese otro, que es un yo mismo a distancia, enfatiza la condición de indefensión y angustia tan típica en las representaciones líricas de la argentina. El drama orozquiano por excelencia (el drama de la conciencia humana) es puesto en juego sobre un escenario de estilo y atmósfera bíblico; al realizar lo anterior, Olga Orozco incorpora elementos del pensamiento judaico-cristiano para enriquecer su amalgama poética con símbolos y metáforas que, movilizadas fuera de su contexto original, enmascaran el mismo cuestionamiento de la realidad, la misma angustia luminosa del vagabundeo existencial.

Hasta aquí se ha revisado la influencia de la retórica profética en la obra de Orozco; sin embargo, es necesario señalar que otras imágenes del Antiguo Testamento han sido también referidas en el *corpus* de la escritora argentina, sólo que por su poca frecuencia han sido omitidas del presente análisis; además de la mujer convertida en sal o el tópico de la estatua, aparece de modo esporádico el discurso de la creación, lo mismo que el tema del hijo pródigo y el mito de Jonás, profeta remiso, devorado y expectorado por la ballena. En cuanto al estilo salmódico, es necesario ahondar y precisar en él debido a la importancia que mantiene en la composición general de la obra en estudio.

Ciertamente la influencia que los salmos bíblicos han tenido en la tradición occidental es vasta, y no lo es menos en la obra de la poeta argentina. En el caso de este género de la vertiente lírico-religiosa de la tradición judía, el decir poético tiene la función de unificación o religación con la divinidad. Los salmos son poemas exclamativos que tienen la condición de vincular la voz del que enuncia con el misterio

que envuelve a la vida: lo inefable. Estos textos atribuidos al rey David solían ser recitados comúnmente dentro del templo de Jerusalén y en la sinagoga, y su sentido era (es) esencialmente litúrgico; es decir, el de acompañar el ritmo social de la comunidad con la inmutabilidad de lo eterno.³ T.H Robinson califica a estas composiciones poéticas como uno de los fundamentos discursivos de la espiritualidad ecuménica:

The Hebrew Psalter holds a unique position in the religious literature of mankind. It has been the hymn-book of two great religions, and has expressed their deeper spiritual life through the centuries...No other part of the Old Testament has exercised so wide, so deep, or so permanent an influence on the life of human soul. (107)

Resulta evidente la influencia que el discurso del salterio ha tenido en occidente en el campo de las formas líricas, con particularidad en la tradición hispanoamericana⁴, ya no como escritura sacra, sino como forma poética susceptible de revisión, análisis y reinterpretación. Es menester señalar aquí que quizás el mecanismo compositivo más recurrente en el estilo salmódico es el del paralelismo, entendido éste como una estructura bipartita, en forma o en referencia conceptual, o en ambas; dicha estructura presenta en evidente simetría algunos elementos contrapuestos. La función de esta repetición alude, con toda claridad, al carácter oral de dichas obras; así pues, la reiteración se presenta no sólo como un recurso que procura enfatizar el ritmo, sino que

³ “Los salmos tienen su origen en la recopilación de los cánticos del Templo de Jerusalén. La tradición quiso pensar que el rey David había fijado las normas de esta liturgia y le atribuyó un gran número de salmos, al igual que atribuyó a Salomón los libros de la Sabiduría” (*Biblia Latinoamericana*, 951)

⁴ Además de Olga Orozco, en Hispanoamérica otros autores de diferente densidad literaria han realizado glosas al salterio. Quizás el más popular sea Ernesto Cardenal, quien con la edición de sus famosos *Salmos* (1964) cobró notoriedad como poeta conversacional y políticamente comprometido.

además es una estrategia nemotécnica que buscaba facilitarle al cantor su tarea de recordar la letra los versos recitados. En el salmo 38⁵ la voz poética clama al Señor ante su desgracia; los primeros versos: “Señor, no me reprendas en tu enojo, ni me castigues si estás indignado” aluden al planteamiento de la situación, es decir, el hablante poético se siente acosado por una serie de calamidades, las que atribuye a la cólera de Yahvé. En el resto de los versos que constituyen esta composición, la misma voz no hace sino enfatizar el planteamiento original, utilizando ahora diferentes imágenes y metáforas, pero apuntalando la misma situación poética; por ejemplo: “Tus flechas sobre mí se han clavado”, “mis llagas supuran”, “ando agobiado y encorvado”, “Estoy paralizado y hecho pedazos”, “mi corazón palpita, las fuerzas se me van”. A este tipo de paralelismo reiterativo se le denomina de sinonimia, pues se busca establecer una cadena de imágenes y conceptos absolutamente correspondientes. Igualmente puede suceder que dicha cadena implique un ahondamiento en grado aunque no varíe su sentido, esto ocasiona un efecto de amplificación dramática, una suerte de ascensión o elevación de tono.

Es dicha estructura paralelística la que se puede reconocer constantemente en la obra de Orozco, y es tal recurso el que otorga el tono de religiosidad patente en la gran mayoría de su obra lírica. En el siguiente ejemplo, tomado de su poema “El retrato de la ausente” de su libro *Desde lejos*, se ejemplifica de modo claro el uso del paralelismo:

Nunca la conocí.
 Nunca supe si sonrió alguna vez,
 si el llanto le nacía entrecortado ,

⁵ Todos los ejemplos referidos han sido tomados de la Biblia Latinoamericana en su edición de 1995 y detallada en la bibliografía.

si amó la soledad de las lentas planicies
 o los cambiantes pueblos que pasan en las nubes,
 si sus costumbres fueron apasionadas magias o desgastados ritos,
 si sus manos buscaron la última tibieza de sus lacios cabellos, al

[morir.

(*Obra poética* 23)

Al verso inicial, calculadamente lacónico, le sigue una progresiva complicación de la idea y es como si se acrecentara el espasmo primero, ocasionando con ello un efecto de dilatación poética muy cercano a la grandilocuencia. En el poema “Entre perro y lobo” de su libro *Los juegos peligrosos* (1962) se percibe la misma situación:

Me clausuran en mí.

Me dividen en dos.

Me engendran cada día en la paciencia

y en un negro organismo que ruge como el mar.

Me recortan después con las tijeras de la pesadilla

y caigo en este mundo con media sangre vuelta a cada lado:

una cara labrada desde el fondo por los colmillos de la furia a

solas, y otra que se disuelve entre la niebla de las grandes mandas.

(*Obra poética* 74)

Entre “Me dividen en dos” y el versículo final existe una diferencia de extensión, no de intención. Curiosamente, la imagen alude a la unidad escindida y antagónica. El

mismo recurso se puede apreciar en el poema “Sol en piscis” de *Los juegos peligrosos*:

A solas con tu nombre, contra el portal resplandeciente,
 a solas con la herida del exilio desde tu nacimiento,
 a solas con tu canción y tu bujía de sonámbula para alumbrar los
 rostros de los desenterrados;
 porque esa es la ley.

A solas con la luna que arrastra en las mareas del más alto jardín
 de la memoria

un rumor de leyendas desgarradas a distancia:

(Obra poética 76)

La utilización de este recurso repercute en el ritmo del poema, ya que este último adquiere cierta cadencia repetitiva que lo viste de pieza declamatoria. Sin duda, esto se debe a la condición oral de los salmos, los que acompañan a modo de liturgia la experiencia humana en el mundo.

Resultaría excesivo citar todos los múltiples y posibles ejemplos del tono religioso que envuelve la obra de Orozco. Habría que añadir además que no sólo los recursos de la retórica auxilian a conformar este mundo lírico de filiación ritual, sino que también los temas y el temple de ánimo de sus poemas ayudan a evocar la atmósfera bíblica. En el caso concreto de la tradición del salterio, Olga Orozco escribe poemas en los que es posible detectar el común denominador de la nostalgia; se anhela recuperar un estadio primordial que se ha perdido y no se trata de un exilio físico sino de uno de

naturaleza anímica y existencial. La voz poética que evoca lo perdido cumple así con una misión espiritual que no se afilia necesariamente a la filosofía ni al arte, parece ser esencialmente un clamor religioso que implementa los recursos de una y otro sin buscar, tampoco, adherirse a la tradición cristiana, al menos a aquella representada por la jerarquía y el dogma. Orozco pone en juego, a través de sus poemas, simbolismos y narrativas míticas que corresponden, como se ha dicho, con el pensamiento gnóstico; así pues, en ellas trata de manifestar, a través del acto de representación literaria, la universal condición del desarraigo que enfrenta el individuo con el nacimiento de su conciencia de ser y estar en esta vida sensible.

II.3 Caída y redención: sustrato gnóstico.

Los elementos alegóricos y metafóricos que constituyen la poesía de Olga Orozco hunden sus raíces en el ideario gnóstico; sin dejar de lado el peso de la tradición hispánica, y en concreto, de la poesía reflexiva, simbólica y poderosamente sugestiva, Orozco finca su decir lírico sobre las bases de una angustiante reflexión del espíritu, el que suele representarse sujetado por las incomprensibles y paradójicas fuerzas terrenales. Sin embargo, ese espíritu no vacila en evocar infatigablemente el reverso del mundo, que es la otredad por excelencia dentro del dualismo gnóstico; por ello, la poeta aspira a alcanzar a través de la enunciación mágica el conocimiento total. Se trata de la dispersión humana que ansía, según los postulados míticos e ideológicos del propio gnosticismo, el reencuentro con la sustancia primigenia. Orozco misma ha reconocido la filiación gnóstica de su poesía y resulta, más que una vaga sugerencia, totalmente explícita la

utilización que la argentina hace de imágenes y referentes relacionados con dicha tradición esotérica. Sin embargo y tal como se ha venido tratando en el presente capítulo, la obra de Olga no responde exclusivamente a ninguna de sus influencias, sino que, por lo contrario, se amalgama con todas ellas, labrando un estilo propio que asume la multiplicidad como elemento coordinante, tanto en estilo como en temática.

Para desarrollar una reflexión sobre dicha influencia filosófico-religiosa, es preciso indagar en el concepto mismo de gnosticismo; se debe empezar por reconocer que dicha idea o conjunto de ideas surge como común denominador entre un sinnúmero de sectas que vieron la luz dentro de un período histórico signado por el despertar del pensamiento escatológico; además, como su nombre lo anticipa, el gnosticismo conlleva como idea esencial la posibilidad de alcanzar la redención a través del conocimiento:

“In the thought of the manifold gnostic sects which soon began to spring up everywhere in the wake of the Christian expansion, the spiritual crisis of the age found its boldest expression and, as it were, its extremist representation”. (Jonas 31)

El gnosticismo, pues, surge a lo largo de los tres primeros siglos de nuestra era como una expresión sincrética y heterodoxa del cristianismo; incluso, algunos connotados gnósticos consiguieron notoriedad dentro del naciente movimiento cristiano, el cual se encontraba en un proceso de definición; posteriormente, con la consolidación institucional de éste en el siglo IV, las vertientes gnósticas fueron consideradas heréticas y, en consecuencia, fueron perseguidas. Debido a lo anterior, durante muchos siglos resultó difícil tener acceso a las fuentes literarias gnósticas originales, de las que se

conocía casi exclusivamente por las referencias que los Padres de la Iglesia hacían en sus diatribas, pues al destruir los manuscritos, se buscaba aniquilar la herejía, acorde a un deseo de consolidar una presupuesta esencialidad cristiana. No fue sino hasta el descubrimiento de los famosos pergaminos de Nag Hamadi en Egipto, durante 1945, que se pudo tener acceso a fuentes originales, las que ofrecieron por vez primera la posibilidad de un acercamiento al pensamiento gnóstico desde una perspectiva distinta. Algunos de los principales difusores del pensamiento gnóstico fueron: Eugnosto “el beato”, Simón “el mago”, Valentín de Alejandría y Pablo de Samosata. Entre sus detractores más insignes se encuentran: Epifanio de Salamis, San Irineo, Justino y San Agustín, obispo de Hipona.

Ciertas características propias del gnosticismo son, entre otras, las siguientes: su condición iniciática, lo que quiere decir que la verdad era compartida exclusivamente por un grupo selecto de personas, las cuales conformaban una elite a la que pertenecían los individuos que habían superado un complejo proceso de inducción y prueba. Su carácter dualista, el que consistía en confrontar al espíritu con la materia; de lo anterior se deriva que el primero participa de la divinidad mientras que la segunda era considerada esencialmente corrupta y deleznable.

En la tradición gnóstica, como ya se ha mencionado, la salvación ocurre a través del conocimiento; al participar de la verdad espiritual de la divinidad, el individuo accede a un estado de redención, al cual llega sin auxilio de la Gracia, es decir, ocurre por propios méritos; dado lo anterior, la figura de Cristo o la conceptualización que de él se realizaba (cristología) respondía al necesario problema de reconocer que la divinidad no

había podido encarnar en la materia que, como recién se ha mencionado, era considerada entidad repulsiva. Otra condición que resulta emblemática dentro del pensamiento gnóstico es la representación de Dios, quien es considerado absoluto e ideal⁶, ajeno en todo al devenir de los individuos, pues estos últimos se encuentran atrapados en sus circunstancias materiales. Por otro lado, es Demiurgo⁷, la divinidad menor y maligna, quien activó originalmente la materia; es el gran creador universal. Como es fácil ver, todo lo anterior consiguió generar una disyuntiva de carácter moral, pues si la materia es mala y el espíritu es bueno, bien se puede proceder a desdeñar el cuerpo (ascetismo) y procurar los bienes supremos y trascendentes de la disciplina espiritual; o bien, una segunda posibilidad consistía en ignorar la inevitable circunstancia de la corporalidad, ya que cualquier yerro o pecado originado por la carne no lograba incidir en el estadio superior del espíritu, generando con ello una copiosa legión de libertinos. Por último, el universo, según la cosmogonía gnóstica, muestra una bien definida estructura jerárquica que parte desde ese Dios extraño e inmutable y desciende gradualmente hasta llegar a la materia vil, pasando por Demiurgo, el artífice; en cuanto a los seres humanos, éstos reproducen la misma condición jerárquica, representada ésta por la cúpula selecta de los iniciados; de ahí se siguen los aprendices y, por último, la multitud sensual, la cual se mantenía siempre ajena a los altos valores del espíritu.

En relación al origen de estas expresiones religiosas, es necesario enfatizar lo que Jonas remarca en su libro *Gnostic Religion*; en él, el autor describe al gnosticismo como una síntesis del pensamiento griego en decadencia y de antiguas cofradías protojudaicas.

⁶ Nótese la evidente influencia platónica en esta particular concepción del mundo.

⁷ Se trata del Yahvé del Antiguo Testamento.

El hecho de que dichas expresiones gnósticas crecieran en convivencia con el pensamiento cristiano y que aun compartieran ciertas perspectivas cosmogónicas, resulta en una suerte de traslape simbólico, el cual puede generar confusión en el momento en que dichas manifestaciones encarnan en estructuras metafóricas a través del discurso poético; así, bien puede tomarse por misticismo aquello que en realidad pertenece a una distinta genealogía.

Es posible afirmar que la poesía de Orozco se caracteriza por una suerte de tensión que enmascara y que hace difícil el desarrollo del aparato crítico; esta ambivalencia constante y este perpetuo estado de sugerencia hacen que las posibilidades de lectura puedan multiplicarse y, en ocasiones, anularse entre sí. Sin embargo, dicha circunstancia desaparece cuando se conoce el sistema de múltiples referencias que subyacen en su poesía. Se tendría que comenzar por destacar un común denominador que vincula la obra orozquiana: se trata de la sensación de imposibilidad. La voz poética reconoce que el mundo que la rodea se encuentra marcado por signos, pero dicha escritura le es ajena, e, incluso, le produce una sensación de frustración. La misión de la voz poética, más que describir el universo que la rodea, es la de reclamar su derecho a fundirse y complementarse con la sustancia perdida. Dicha sustancia no es otra cosa que el Dios sin nombre de los gnósticos, el gran Otro, el cual se considera el origen y el destino de toda vocación humana. Así, la expresión lírica, en tanto conocimiento de la dura verdad, puede ser considerada como el movimiento inicial del espíritu humano que busca el retorno y la reincorporación, pero antes de hacerlo debe pasar la terrible prueba de la destrucción de los sentidos, los que suelen asociarse con los Arcontes, quienes a su

vez son representados como una grotesca pandilla celeste de carceleros del alma humana. Vista así, la poesía es iluminación, chispa que incendia y sobre todo, que moviliza las fuerzas del espíritu en su jornada de regreso a casa. Paradójicamente, la consumación de ese retorno implica la destrucción, no sólo del individuo, sino del universo por entero.

Las posibilidades literarias de la cosmogonía y antropología gnósticas resultan evidentes en sí mismas; un rico simbolismo caracterizado por deidades y fuerzas en perpetuo conflicto son el material propicio para quien busca representar las interminables pugnas humanas de la pasión existencial. Por otro lado, nuestra circunstancia mortal abre las puertas a la especulación y el deseo de indagar nuestro destino final y el origen de la vida. Ciertamente los avances científicos que en el campo de las ciencias naturales se desarrollaron durante el siglo pasado no alcanzan aún a saciar el apetito de conocimiento que atañe a la especie humana en el amanecer de este siglo XXI. Por ello, la vieja rueda de las mitologías se moviliza nuevamente bajo el impulso de la poesía.

En *La poética de Olga Orozco*, Elba Torres de Peralta indaga de manera inteligente y clara en el tópico de que se trata ahora; es decir, en la simbolización de lo imposible, en la tragedia del espíritu humano que se descubre atrapado en la materia y en su anhelo de retorno al conocimiento absoluto, el que sólo es posible tras la fusión con la divinidad inasequible. En uno de los libros de Orozco que por su título ya anticipa el contenido, *El revés del cielo* (1987), se activan notablemente las representaciones simbólicas de las doctrinas gnósticas, “encarnando” éstas en metáforas que refuerzan el desgarramiento de la voz poética esforzada en alcanzar lo imposible. El texto en cuestión empieza con un poema que recuerda, por su temple genésico, al primer libro de la Biblia;

los primeros versículos del poema detallan los instantes inaugurales del universo material:

Yo esperaba el dictado del silencio;
 acechaba en las sombras el vuelo sorprendente del azar, una
 [chispa
 del sol,
 así como quien consulta las arenas en el desierto blanco.
 Él no me respondía, tercamente abismado en su opaca distancia.

(Obra poética 203)

La voz parece ser un testigo presencial que es capaz de describir el instante en que una esquirla de la divinidad (representada en este caso por la chispa) se desprende y abandona la vacía totalidad de su Ser innombrable. Aún más, el Dios sin rostro de los gnósticos es descrito como un puro mutismo ensimismado que permanece siempre ajeno y distante. La sustancia humana es, según esta cosmogonía, un algo que se ha desprendido y que por ello experimenta un profundo anhelo de reencuentro. De esta forma, el símbolo del desprendimiento reclama varias metáforas que repiten la descripción de ese momento fundamental, la caída. Es común encontrar en la obra de Orozco, además de las palabras recién mencionadas, expresiones como arrojado,

separado, alejado, aislado y algunas más que involucran el mismo sentido. Algunos ejemplos de este tópico:

Y es como una burbuja desprendida de la espuma del cielo.

(Obra poética 58)

Me arrojaron al mundo en mi ataúd de hielo.

(Obra poética 66)

Un vestido de momia desprendido de las vendas del cielo

(Obra poética 66)

Siempre a punto de abrir y de cerrar y de arrojarme hacia fuera en

cada tumbo,

en cada contracción con que me aferras y me precipitas

entre salto y caída.

(Obra poética 94)

Arde en un remolino de cristales errantes,

de chispas desprendidas de la fragua del sueño...

(Obra poética 94)

Puedo creer que no eras trofeo ni residuo

arrojado al azar desde lo alto de la roca,

ni yo la tejedora que detiene con redes milagrosas el vuelo o

[la caída.

(Obra poética 114)

En el libro *Los juegos peligrosos* aparece un poema que lleva el título de “La caída” y que aborda explícitamente el tema de la angustia metafísica ante el misterio insondable del desprendimiento o la alienación. Allí se dice:

Me exiliaste de ti para que consumiera tu lado tenebroso.
 Y aún tengo las dos caras con que rodé hasta aquí, igual que una moneda;
 y la piedra que amarraste a mi cuello para que fuera dura la caída;
 y la sombra que arrastro
 -esta mancha de escarnio que pregona tu condena en el mundo-
 (¡Oh sangre, ¿adónde vas?,
 ¿adónde vas como doble de Dios y con la espada hundida en tu costado?)

(*Obra poética* 71)

El anterior extracto sintetiza con suma claridad el sentido de la nostalgia gnóstica. El Ser, desarraigado y desvalido, recuerda que en un tiempo pretérito participó también de la sustancia divina; además, es un ser escindido que comparte en una misma esencia la divinidad y la sordidez. Se trata de la ya mencionada dicotomía entre materia y espíritu. Otra condición propia de esta visión del mundo se refiere al cosmos entendido como un escenario cubierto por capas o estadios superiores, los cuales se encuentran habitados por los ya mencionados Arcontes o carceleros del espíritu humano; son ellos los que provocan la confusión sensual y distraen al individuo de aquello que debería ser su interés más urgente, la búsqueda de la reintegración. En el poema “El continente

sumergido” de *Museo salvaje*, la voz poética habla de la cabeza desprendida y su devenir descendente a través de las diferentes estancias celestes:

Se supone que alguna vez fue parte desprendida de Dios,
 en forma de tiniebla,
 y que rodó hacia abajo, cercenada sin duda por la condenación

[de la

serpiente.

Se ignoran los milenios y las metamorfosis,
 las napas de estupor que debió atravesar hasta llegar aquí...

(*Obra poética* 94-5)

En otro poema, titulado “El sello personal” e incluido también en *Museo salvaje*, Orozco alude nuevamente a la idea del cosmos como estructura jerarquizada:

Estos son mis dos pies, mi error de nacimiento,
 mi condena visible a volver a caer una vez más bajo las

[implacables

ruedas del zodíaco,

si no logran volar.

(*Obra poética* 102)

Los pies, como sinécdoque del Ser, representan la condición terrena, el estigma del desprendimiento. A modo de digresión se hace preciso enfatizar este recurso

orozquiano: la voz poética se muestra como un ser escindido, como ya se ha visto antes, un ser que mantiene una relación de monólogo-diálogo que enfatiza el patetismo de su condición de soledad y desarraigo. Por otro lado, resulta recurrente la presentación de ese *yo* poético como un cuerpo desmembrado, es decir, como una máscara lírica que encarna en algún trozo del cuerpo, por ejemplo: las manos, los pies, la boca, los ojos o el cabello. Orozco parece parcelar el dominio de los sentidos, buscando con ello enfatizar la necesaria materialidad de toda experiencia humana. De tal suerte que el cuerpo lírico es una entidad sensible y dispersa, esto en perfecta concordancia con el concepto gnóstico del cosmos como una llana sumatoria de fragmentos⁸.

Lo múltiple es la prisión que separa al ser de lo unitario. El cuerpo arroja al alma y ésta, a su vez, contiene al espíritu o chispa divina. Todo comunica porque comparte esa misma esencia sagrada; así, la poesía unifica y obtiene su condición lumínica al acoplar los elementos dispersos de ese universo dinámico. Con relación a lo anterior, resulta posible la conceptualización del poema como trasunto imperfecto de las estancias superiores, tal es la evidente intencionalidad en la enunciación de la autora argentina.

II.4 Liturgia de las sombras: Olga y los románticos.

En este apartado se analizan los vínculos que existen entre el estilo lírico de Olga Orozco y el romanticismo; se detallan también las afinidades ideológicas que demuestran el vínculo entre la Generación del 40 y el movimiento literario y artístico iniciado en Inglaterra y Alemania. Sobre este último aspecto, muchos son los autores que han

⁸ En el capítulo cuarto se abordará a detalle el tema del cuerpo fragmentado como un recurso estilístico e ideológico de conformación del cuerpo lírico.

dilucidado el tema, pretendiendo comprobar que la literatura escrita en lengua española, y aun otras formas culturales de la tradición hispánica, son la natural consecuencia de un esencial espíritu romántico. Por dicho espíritu se comprende una inclinación natural a cierto decir apasionado y expresionista, pero al mismo tiempo introspectivo y reflexivo; lo anterior ha sido visto como un común denominador desde Jorge Manrique hasta la llamada Generación de la experiencia, en la poesía española contemporánea, pasando por la Generación del 27 y el modernismo hispanoamericano.

Llegado este punto se hace preciso analizar algunas de las características románticas que algunas voces desde la crítica han señalado en la tradición hispanoamericana, con el fin de evaluar, así fuera de un modo necesariamente general, el impacto que dicho movimiento ha tenido en algunos autores del siglo XX en lengua española, entre ellos, desde luego, la propia poeta en estudio.

El romanticismo es un fenómeno complejo, es una representación del mundo en formas y en actitudes que no se encuentran necesariamente delimitadas por las redes de la geografía y el tiempo. En lo que se reconoce normalmente como período romántico confluyen varias disciplinas humanas, como el arte, la política, la economía, la religión y la filosofía; se ha dicho tradicionalmente que el romanticismo se genera como consecuencia de un fenómeno estrictamente económico: el nacimiento de la clase burguesa. A todo lo anterior es necesario añadir las guerras napoleónicas, las que produjeron en Europa un sentimiento antifrancés (galofobia) y por consiguiente una reacción contraria a las prescripciones clasicistas. El romanticismo es a un tiempo la réplica y la culminación de los ideales neoclásicos. El propio Jean Jaques Rousseau,

emblemático personaje ilustrado, utiliza la palabra *romantique*; con este término solía referirse a la oposición de lo natural frente a lo artificial.

El movimiento romántico surgió en Inglaterra a finales del siglo XVIII y principios del XIX, y posteriormente fue retomado por el *Sturm un drang* alemán, el cual con autores como Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) y Johann Gottfried von Herder (1744- 1803) exaltó los ya mencionados ideales rousseanos, el teatro isabelino y la belleza de la comedia española; esto quiere decir que los primeros impulsores de esta visión del mundo recuperaron del pasado aquellos aspectos de la expresión artística que propulsaban la pasión y el sentimiento profundo como motivo central de la formulación estética. Sin embargo, es necesario explicar que el romanticismo no sólo asume la pasión como motor del arte, sino que abre ampliamente las puertas a otras posibilidades no pocas veces de distinto signo; por ello se generan algunos contrastes que en el presente apartado se señalan.

Guillermo de Torre (cit. en Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres 18) se refiere a dos clases de romanticismo: uno que denomina histórico o *romanticismo de las ruinas*, y otro más, identificado como el romanticismo contemporáneo o de combate; de aquí se sigue que el primero es uno que propende a la exageración de los ademanes declamatorios mientras que el segundo es de notable hondura ideológica. Para el romántico todo es simbólico, todo esconde o enmascara una realidad ulterior que no corresponde con el lenguaje común de los sentidos; se trata de una realidad a la que hay que descender para lograr comprender el fin último de la experiencia humana. Para Carlos Bousoño (*Épocas literarias y revolución* 27), en cambio, el romanticismo de

cualquier índole tiene siempre como común denominador un fuerte carácter individualista. La persona se reafirma ante el mundo y la sociedad se determina frente al resto de los grupos nacionales como una autonomía perfectamente delimitada. Como bien puede verse, las definiciones anteriores no se niegan sino que se complementan. El romántico es aquel que tiene la facultad de convocar los poderes de la imaginación para buscar con ello la expresión desgarrada y profunda; dicha expresión es, a un tiempo, una formulación ética frente al mundo; es decir, una contundente definición del individuo frente las múltiples facetas del cosmos.

Algunas características temáticas que pueden ser precisadas dentro de la expresión poética son: el orientalismo, que es el deseo de recrear un mundo exótico (es notable ver que esta condición se preserva en las corrientes literarias nacidas en Hispanoamérica, concretamente en el modernismo); el indudable carácter melancólico de algunas composiciones románticas, circunstancia que ha sido preservada en el imaginario contemporáneo como un cliché; el llamado *mal del siglo*, que bien puede ser traducido como miedo o vértigo de libertad y que puede conducir a la depresión, el alcohol y las drogas; lo macabro o la estética del horror, las visiones que comunican el mundo terrenal con las realidades oscuras de ultratumba.

La libertad absoluta genera contradicciones; en el caso del romanticismo las antinomias más evidentes son las siguientes: sueños utópicos del futuro y nostalgia del pasado; tendencias nihilistas y desesperada búsqueda de la fe; exaltación de la religiosidad tradicional y negación ostensible de la religión institucional (satanismo); cosmopolitismo y nacionalismo (regionalismo); energía y sentimentalismo; optimismo e

insatisfacción. Ante esta representación multivalente y compleja se entiende que el romanticismo deba ser comprendido, no definido, pues la definición es de naturaleza excluyente y para el romántico todo es permitido, y aun posible.

Quizás una de las contradicciones más notables en el mundo del romanticismo es la oposición entre el denominado satánico y el místico o caballero cristiano. Bajo ciertas circunstancias, los románticos derivaron en un verdadero sentido religioso, como en el caso de François-René de Chateaubriand o Gertrudis Gómez de Avellaneda; por otro lado y en sentido aparentemente contrario, la figura del satánico encarna en autores como José de Espronceda la figura del rebelde bajo el relámpago. Es necesario hacer notar que esta contradicción es evidente en expresión pero no lo es en cuanto a que ambos extremos persiguen un sentido profundo de moralidad; el satánico se rehúsa a aceptar los protocolos sociales puesto que los considera vulgares e hipócritas, pero su aparente abyección no es otra cosa que rebeldía, un desplante intransigente (*non serviam*) ante el autoritarismo del mundo burgués. Esta resistencia se hace visible en la imagen de prometeo, figura mitológica que encarna el titanismo propio de los románticos. En contraposición, el místico recupera el ideario del caballero cristiano y finca su certeza teológica en el arrobamiento que le causa el despliegue de la creación; además, para este tipo de romántico, el mundo natural es una suerte de liturgia infinita que alaba de modo ceremonial y armonioso a su Creador. En todo caso, el problema del romántico consiste en autodefinirse como distinto y en perpetua contraposición con el entorno social; al mismo tiempo, figuras como las del *poeta maldito* encarnan una actitud crítica ante la sociedad urbana, representada precisamente por el estrato social del que provienen; de

este modo, la clase burguesa patrocina a una casta de críticos inocuos que pueden ser mantenidos a distancia, mostrando así un talante farsante e hipócrita. El burgués aplaude en el arte lo que desprecia en la realidad.

Igualmente, el romanticismo puede ser entendido como el desplazamiento de ciertas ideas filosóficas que concebían al mundo como algo estático hacia otras que lo conciben como algo dinámico; se pasa de la metáfora del reloj a la metáfora del árbol, es decir, los objetos y presencias del mundo son entendidos ahora no como simples mecanismos susceptibles de ser desmontados, sino como entidades entrópicas y vivas; ocurre un desplazamiento de la filosofía de ser a la filosofía del devenir. Para los románticos la verdad no consiste en un edén localizado al final del camino sino que la búsqueda artística y poética se justifica a sí misma. Es el yo quien se plantea como centro de la actividad artística; de cierto modo, es posible vislumbrar que ya se apunta a las teorías del subconsciente y su correlato artístico, el surrealismo.

En los orígenes del romanticismo inglés existe entre sus promotores la creencia generalizada de experimentar una especie de retorno a la tradición nacional, y esto mismo ocurre en España: verbigracia el costumbrismo. En el caso específico del romanticismo español, se trata de un romanticismo *sui generis* que en mucho es una vuelta a las tradiciones latentes, pero que no tiene por ello que esconderse o sentirse menos ante los más acreditados discursos románticos de Alemania o Inglaterra; el romanticismo en España triunfa muchos años después con el advenimiento del ideal krausista y la problematización de la identidad nacional; es decir, el yo social que se acusa a sí mismo,

se revisa y, en uso de su libertad extrema, es capaz de ejercer la crítica filosófica de su propia existencia.

Ahora bien, concluido este breve repaso de algunas de las características fundamentales del romanticismo, así como el debate que se ha suscitado por años en torno a la problemática relación que éste ha tenido con la cultura hispánica, se hace preciso preguntar: ¿cuáles han sido las influencias visibles que el romanticismo ha tenido en la América Hispana y, en particular, en la Argentina de los años cuarenta, cuando se forja la generación homónima a la que pertenece Orozco? Se debe empezar por recuperar algo ya mencionado en el apartado anterior dentro de este mismo capítulo, es decir, el hecho evidente de la multiplicidad, cuando no la llana contradicción, como elemento coordinante del estilo neorromántico. Los escritores de la Generación del 40 incorporan distintas líneas sin negar ninguna y sin afirmar nada, salvo el propio eclecticismo.

Ciertamente, la preponderancia de la mirada interiorista hizo que, autores como Enrique Molina y la propia Orozco, en su carácter de figuras señeras, parecieran promover un estilo emblemático. Sin embargo, tal como lo señalará Fernández Moreno, lo mismo que algunos poetas miraron hacia el interior, algunos otros, llamados por el devenir del mundo y de la historia, dirigieron hacia la vida social sus esfuerzos poéticos. Por otro lado, la facilidad con la que se asocia popularmente el término romántico con el sentimentalismo hace que se olvide que la pasión puede ser también de naturaleza reflexiva y de honda catadura. El caso de la propia Orozco lo confirma. Su poesía, basten los ejemplos hasta aquí citados, da muestra de un sentido crítico de la realidad, el cual encarna en poderosos símbolos no exentos de sensibilidad, pero que se yerguen siempre

como las condensaciones reflexivas de quien ha observado el mundo, y en él, su propia existencia. No sería fatuo ni equivocado calificar la poesía de la argentina como intelectual; al respecto, Runnig Torpe, al declarar sobre los propósitos de su artículo menciona:

...queremos demostrar que el carácter de esta poesía es claramente del tipo “pensante”, por medio de un análisis semiótico- siguiendo en parte los modelos críticos de Michael Riffaterre y Jurii Lotman- del concepto de la imagen y de sus relaciones con el aspecto metafísico-fenomenológico en la poesía más reciente de Orozco. (13)

La poesía de Olga Orozco tiene un temple notoriamente exaltado. En sus poemas, tal como se ha demostrado ya, se convocan imágenes misteriosas, las que se constituyen en presencias de considerable poder estético y sugerencia. Al mismo tiempo, la recuperación de modelos líricos de la tradición judaico-cristiana otorga a su poesía un cierto grado de nostalgia, y si no se juzga exagerado el decirlo, de eternidad. Los temas que Orozco contempla en su obra son, pues, los de gran envergadura y resonancia. Se puede afirmar que la poeta desprecia el mundo de lo cotidiano para fijar su atención en las alturas ideales; cuando voltea a la minucia diaria lo hace para revestir lo acostumbrado con una luz distinta. El mundo no es para Olga Orozco una urdimbre social-biológica, sino un cuerpo textual, un muro tatuado con símbolos imperecederos.

Orozco cumple con el requisito de fusionar el modo de ver el mundo con la forma de vivirlo. Su parquedad social, su resistente aversión a las entrevistas y las congregaciones literarias hizo de ella un personaje que, teniendo una obra de

considerable magnitud y calidad, pasó con relativa modestia entre las páginas de las antologías, aunque con presencia constante. Es importante, llegado este punto, atribuir el desinterés o tibieza crítica al hecho de que su poesía es compleja, oscura y de difícil acceso; quizás por ello, más de alguno ha renunciado a la empresa del análisis sistemático de su *corpus* lírico o, si acaso, habrá pergeñado alguna vez una reseña de carácter impresionista. No sobra decir que su condición de mujer pudo haber sido un factor que problematizó la difusión y análisis crítico de su obra dentro de un canon, se precisa recordarlo, notoriamente sexista.

De la totalidad de sus libros aquí estudiados se toman a continuación algunos poemas incluidos en *Desde lejos*, *Las muertes* y *La noche a la deriva* con el fin de destacar condiciones formales y de temática que puedan ilustrar con claridad la relación entre el *modo* romántico y la escritura de Orozco.

Desde lejos es un texto inaugural, un debut literario en el que la autora vuelve los ojos hacia el pasado con una mirada llena de nostalgia. A pesar de que, para el momento de la aparición del libro, la poeta cuanta sólo con veintiséis años, es capaz de configurar una voz poética llena de honduras y concavidades sonoras que hacen del texto uno que acusa como esencial virtud el feliz acoplamiento entre temática y melodía. Como es fácil observarlo, ya el título anticipa el contenido; la visión en retrospectiva reviste de claroscuros la memoria, celebrando lo vivido y, a un tiempo, lamentándose por la destrucción de los dominios familiares. La distancia se establece entre el momento de la enunciación y la cotidianeidad extinta, la que la autora rememora dentro de la fórmula

clásica del *Ubi sunt*. En “Quienes rondan la niebla”, poema incluido en *Desde lejos*, se dice:

La piadosa y sombría niña de los recuerdos que contempla borrarse
 una vez más,
 bajo los desolados médanos,
 la casa abandonada, amada por el grillo y por la enredadera;
 y más cerca, como el rumor del musgo en las mejillas de aquella
 incierta niña de leyenda,
 la niña del espanto que escucha, como antaño junto al muro
 [derruido,
 las lentas voces de los desaparecidos;
 y allí, bajo sus pies,
 las fugitivas niñas de la sombra que los atardeceres reconocen,
 las mágicas amigas del matorral y de la piedra temerosa.

(*Obra poética* 7)

El tiempo pasa rápidamente y deja solamente una memoria sobrecogida. La voz poética en este poemario recuerda con nitidez aspectos visuales, espacios, rostros amados, todo como una forma de buscar la recuperación de las ruinas. En los versos anteriores, además de la mirada retrospectiva y la indagación de la memoria, aparece lo que ha de ser una constante en la poesía orozquiana: el tema del doble. Ya sea, como en este caso, un asunto de evocación, o sea un desdoblamiento dado en el plano sincrónico, el doble o *doppëlganger* sirve de contrapunto a la voz poética; y es con esa suerte de

gemelo presentido con el que la voz poética suele desarrollar los monólogos en voz alta llenos de interjecciones y preguntas retóricas, tan socorridos en la obra de la argentina.

En el poemario *Las muertes* el intento es aún más claro. La autora recopila una serie de personajes literarios y se propone describir, en tono elegíaco, las graves circunstancias de sus ficticios decesos. En estos poemas, la exageración declamatoria es parte de una estrategia retórica. Un ejemplo sacado del poema “El extranjero”:

¡Oh! Secad vuestras lágrimas
que nada son par la sed del extranjero.
Guardad vuestras plegarias:
El no pedía amor ni otro exilio en el cielo.

(*Obra poética* 40)

La gravedad y la acartonada solemnidad no buscan, ciertamente, provocar la conmoción sino que, ubicado el discurso dentro de un nuevo contexto, se propone implementar una aproximación irónica. Este mecanismo llega a su clímax en el último poema de la serie: “Olga Orozco”, en el que la autora refiere su propia elegía como un ejercicio autorreferencial con la clara intención de confundir los estadios de la ficción literaria y la realidad histórica. Es un poema-puente que unifica también la certeza de un mundo sensible y la intuición poderosa de la trascendencia, lo que Orozco llama: “una ley más honda y más oscura que los cambiantes sueños”. (*Obra poética* 52)

Para concluir, en el libro *La noche a la deriva*, Orozco recupera el espacio nocturno, vale decir, la atmósfera de sombras, para levantar ahí su poesía. Se trata del ideal de la penumbra como el escenario que, gracias a un recurso conocido como falacia

patética, identifica a la voz poética con el entorno; aun más, el espacio y sus fenómenos (como la noche o la tormenta) corresponde con el talante emotivo del hablante. Se trata de un recurso analógico que funde al individuo con el mundo material, generando así la sensación de unidad cósmica tan propia del romanticismo y de los posteriores poetas simbolistas. Algunos ejemplos:

Me reconoces, noche,
me palpas, me recuentas,
no como avara sino como una falsa ciega,
o como alguien que no sabe jamás quién es la náufraga y quién la
 endechadora.

(Obra poética 161)

Quizás como las nubes,
tal vez como el reflejo que se desliza siempre por la arena,
busco a tientas en mi bloque de sombras la escultura,
la coincidencia exacta con la imagen que me impone el modelo.

(Obra poética 162)

La recurrencia de símbolos nocturnos recorre la totalidad de los poemas, dando una aspecto unitario de orden temático. La noche como *otredad* de la voz poética se cierne, ominosa y severa, día tras días como señal de un más allá inasible. Es una anticipo

y una premonición de esa otra noche, irrevocable y honda, el morir. Lo esencial romántico de Orozco es la aspiración metafísica montada sobre un aparato discursivo que critica la realidad sensual por considerarla engañadora. Lo que se ve, se toca, se huele, se escucha y se degusta es un trasunto de una condición eterna, la que permanece en un espacio imposible. La poeta en su función de “antena de la tribu” capta las señales de ese más allá inaccesible para el mortal común. Sin duda, se trata de una poesía poderosamente íntima y utópica, la cual renuncia a la realidad envolvente y corporal, y así es que se atreve a dar el salto sobre el abismo.

II.5 Bios y logos: la raíz simbolista.

El símbolo permite, en su sugerencia y concentración, elevar la expresión poética por encima de las ordinarias capacidades denotativas del lenguaje. El símbolo unifica la experiencia humana con el decir de la lengua. A decir de Paul Ricoeur (*Interpretation theory* 59), el símbolo hace coincidir el *bios* y el *logos*, o lo que es lo mismo: la experiencia corporal con el concepto.

La utilización del símbolo ha nacido junto con la poesía y habrá de morir con ella; la metáfora misma, en su capacidad de combinación semántica, anticipa o apunta hacia la concepción del símbolo, y es éste quien permite que la experiencia humana se proyecte hacia un estado ulterior que permanece en apariencia oculto entre el devenir de los días. La visión muestra a los ojos del lector, gracias a la formulación artística, el estadio separado o las antípodas de los sentidos. En el caso de Orozco, la naturaleza de su poesía tan cargada de referencias a lo indecible la obliga a utilizar elementos simbólicos que

intensifican, a modo de lente de aumento, las partículas sustanciales de la naturaleza humana. De no recurrir a esta estratagema de la imagen, la poesía que así buscara penetrar los entretelones de la experiencia mortal acabaría por diluirse en un discurso más propio de la filosofía o de la teología. Se puede afirmar que el símbolo activa, por su natural relación con los sentidos, la experiencia de la persona y así consigue ponerla en un contexto nuevo, provocando con ello una transfiguración de la sensación, o lo que es lo mismo, una revelación. El entendimiento ocurre no como resultado de una deducción lógica sino como producto de un “estar ahí” nuevamente, es decir, se trata de una comprensión sensual más que cognitiva. Debido a esto, es natural que el simbolismo, como movimiento estético del siglo XIX, haya tenido relaciones de contigüidad y continuación con el modelo romántico; quizás sea preciso afirmar que el símbolo es el triunfo y la culminación de la estética del romanticismo.

El simbolismo es una forma que penetra la enunciación literaria desde sus orígenes; sólo durante el siglo XIX una camada de autores propusieron, en palabra y en acto, esta particular visión como una escuela poética. Dicha tendencia anhelaba renunciar a la poesía descriptiva de orden positivo, encomendando la labor de los poetas a la intuición metafísica, la que generaba en ellos la experiencia pura de los sentidos. El poeta es considerado por la perspectiva simbolista como un emisario del trasmundo, un ser visionario que traduce las señales del cosmos; por ello, los poetas simbolistas se rodean de un aura de misterio y de penumbra; se trata, pues, de un personaje elegido que posee capacidades o facultades especiales que le permiten la comunicación con lo secreto. El poeta es una suerte de médium que alcanza el reverso de las cosas a través del ondulante

punto de las palabras; esta definición, tal como se ha venido pergeñando aquí, coincide perfectamente con el proceder literario y vital de la poeta argentina.

Pero ¿cuál o cuáles son los símbolos que utiliza esta autora para expresarse poéticamente? La respuesta es sencilla: los elementos simbólicos de su poesía generalmente se refieren al origen y sentido de la existencia humana, se trata de una explicación general del caos. ¿Quiere decir lo anterior que Orozco es una poeta simbolista? La respuesta a esta pregunta remite, necesariamente, al apartado dentro del presente capítulo y destinado al análisis de la influencia romántica; es decir, lo simbólico es sólo un aspecto que, o bien se desvanece o bien se enfatiza, pero que de ninguna manera puede ser considerado como el elemento definitorio y exclusivo en su obra.

Hasta aquí se ha hecho referencia a algunos símbolos que de modos más o menos recurrente aparecen en la poesía de Orozco; por ejemplo: la estatua y el relámpago. Junto con estos: la arena, el espejo, la sombra, el doble, el talismán, el estanque, la máscara, la rendija, la hierba, la puerta, la sal, las hormigas, el muro, el abismo, la pluma, la chispa, el sudario, las vendas y los lobos completan el inventario de representaciones simbólicas que por su pertinencia significativa han sido consideradas. Una revisión somera de dichos símbolos ya permite intuir el sentido que entrañan, tomando en consideración la cosmovisión presente en la poesía orozquiana.

Como se ha mencionado, la poesía es para Orozco el vehículo de retorno hacia el reverso del mundo, o del cielo, como afirma en el título de uno de sus libros de poemas.

El símbolo del relámpago⁹ es medular porque encierra el aspecto de la intuición como vía no racional de acceso a la comprensión del Ser en el mundo; el relámpago es el espasmo y la certeza de que los sentidos engañan, y es también ese dios innombrable que imanta la conciencia humana en el instante. La experiencia de peregrinaje hacia la gnosis comienza precisamente con la vivencia del fulgor que anima a la voz lírica a recordar y desear; es decir, a movilizarse hacia el pasado y el futuro; antaño, el instante de la caída; mañana, la corona de la integración. Así pues, vivir es estar en movimiento perpetuo, en constante lucha con la tramposa confusión de los sentidos.

De nuevo la simbología orozquiana: la estatua encarna la posibilidad de la perfección, la que a su vez puede ocurrir sólo en el momento del conocimiento absoluto. La referencia a la mujer de Lot, personaje del Antiguo Testamento, es evidente. En el texto bíblico, la mujer se torna materia inerte como castigo a su impertinente curiosidad. Orozco ve en este proceso la aniquilación sublime de la diferencia; es decir, la supresión de la condición analógica del pensamiento y la experimentación de la totalidad simultánea. Algunos ejemplos en su poesía, del poema “Espejos a distancia”, incluido en *Los juegos peligrosos*:

Tú, ladrón de la gloria y la miseria,
merodeador de tantas escenas
que se encienden después igual que un talismán en el fondo del

[alma,

desentierra el lejano amor del huésped,

⁹ La antología de su obra publicada por el Fondo de Cultura Económica se llama, precisamente, *Relámpagos de lo invisible*.

ábreme las cavernas donde fui arrebatada con ese brillo de ascua,
 déjame contemplar en la nostalgia de esas vivas estatuas que miran
 hacia atrás.

(*Obra poética* 59)

Del poema “La caída”, del mismo poemario:

Estatua de azul, deshabitada,
 bella estatua de sal,
 desconocida fatalidad adonde voy con los ojos abiertos y la

[memoria

a ciegas:

¿eres tú quien me llama con una gran nostalgia, fuerte como el
 amor?

¿eres tú quien me aspira de pronto hacia la ronca garganta de los
 siglos?

(*Obra poética* 71)

Del poema “Si me puedes mirar”, también de *Los juegos peligrosos*:

Pero aquí estoy, sobre mi pedestal partido por el rayo
 vuelta estatua de arena,
 puñado de cenizas para que tú me inscribas la señal,

los signos con que habremos de volver a entendernos.

(Obra poética 68)

Por otra parte, el espejo simboliza la prueba fehaciente de la volatilidad de la experiencia sensible. Se trata de un elemento engañoso que comete un plagio perfecto de la realidad y que genera confusión. Se arroga una facultad divina y por ello falsifica; el espejo representa, al mismo tiempo, la contemplación y la escisión del Ser. Este símbolo se conecta, en esta particular significación, con el doble. A lo largo de la obra de Orozco aparecen estos dos constituyentes simbólicos, ya sea de manera independiente o simultánea, como representación de la naturaleza bipartita de la persona humana. Lo doble implica la dualidad materia-espíritu, lo que a su vez se relaciona con la idea de un más allá distinto de este “estar aquí” plagado de contingencias. Algunos ejemplos:

Era la hora en que comienzo a despertar entre los muertos con la
 evidencia de un anillo roto,
 un vestido de momia desprendido de las vendas del cielo
 y un espejo de sal donde puede leerse mi destino.
 El porvenir no es nada más que mirar hacia atrás.

(Obra poética 66)

El mundo es un estadio que se encuentra separado de otro estrato superior, espiritual y perfecto; entre estos dos módulos de la experiencia (sensible e intuitiva) se alza un muro que impide el libre tránsito. Entre el aquí histórico y el más allá conclusivo se yergue una pared infranqueable que, sin embargo, permite atisbar a través de ranuras o

rendijas el fulgor de la visión imposible; en ocasiones, se transita de la simple observación al acto mismo de tramontar el linde y, en este caso concreto, el símbolo de cruce o reintegración consiste en la imagen de la puerta. La voz poética se encuentra seducida por la certeza del reverso de los sentidos, hacia ellos se dirige y de ellos asume la condición de su decir liminar. De la misma naturaleza del muro, el sudario o el vendaje representan el elemento que recubre y que impide observar con nitidez. El velo rasgado es, pues, el símbolo preciso de la obtención del conocimiento.

En el siguiente ejemplo queda expresado de un modo manifiesto este ideal espacial de naturaleza binaria. Tomado de *Las muertas*, un fragmento del poema Carlos Fiala:

Del lado de los hombres el tiempo era tan sólo el color de unas

[hojas

que perduran palideciendo hasta la extenuación.

Del lado de los hombres él yacía en su cuerpo lo mismo que el

heroico morador de una casa donde todo ha caído...

Del lado de los dioses el tiempo era una insignia de sangre y de

[coraje.

Del lado de los dioses él estaba de pie, insomne en su portal,

aguardando el relevo.

(*Obra poética* 49)

Existen, pues, posibilidades reales y concretas de interacción con el reverso de la experiencia. Precisamente, la poesía es para Olga Orozco un recurso que testimonia la

validez e intensidad de los procesos psíquicos de la intuición. En su libro *Cantos a Berenice* (1977), la poeta focaliza su interés lírico en su mascota; Berenice es el símbolo específico del emisario que viene del trasmundo para corroborar el proceso místico que experimenta el individuo. Un par de ejemplos.

Y lo envolviste todo en ese saco de carbón constelado
que arrojaste hacia aquí, como hacia un tren en marcha,
y que en algún lugar dejó un agujero por el que te aspiran
y al que debes volver.

(*Obra poética* 116)

Asómate otra vez a plena luz por tu sombra entreabierta,
aunque sólo sembremos como niebla rastrera,
como invasión de arañas transparentes,
la sospecha de que somos de nuevo la bruja y la emisaria.

(*Obra poética* 117)

Este yo poético construido por Orozco se sitúa sobre el mundo y da muestras de poseer plena conciencia de su transitoriedad. Tal como ya se ha mencionado aquí y en relación al *topoi* conocido como *ubi sunt*, la voz evoca aquellas imágenes o circunstancias que permanecen en la memoria y que han sido desmanteladas por los puntuales e ineludibles oficios del tiempo. La fugacidad y la condición pasajera del mundo encarnan en símbolos como la hierba y la arena. La primera, como representación de la fragilidad y lo deleznable; la segunda, como el elemento que ha servido para medir la abstracción cronométrica, así como el símbolo de la consumación y lo disperso.

Algunos ejemplos tomados de “Para Emilio en su cielo” y de “Flores para una estatua”,
del libro *Desde lejos*:

Tu nombre,
el persistente nombre que abandonó tu manto entre las piedras;
el árbol familiar, su rumor siempre verde contra el vidrio;
mi infancia, tan cercana,
en el mismo jardín donde la hierba canta todavía
y donde tantas veces tu cabeza reposaba de pronto junto a mí,
entre los matorrales de la sombra.

(Obra poética 10)

Espera, espera, corazón mío:
no es el semblante frío de la temida nieve ni el del sueño reciente.
Otra vez, otra vez, corazón mío:
el roce confundible de la arena en la verja,
el grito de la abuela...

(Obra poética10)

Cuántas húmedas hierbas seguirán envolviendo con ternura la
[sombra
de las cúpulas sedientas,
cuántas desalentadas melodías pregonarán las piedras en las tardes,

mientras el viento mece la huella de una imagen como a un nombre
desierto!

(*Obra poética* 16)

Por último, una cita brevísima pero de eficacia ejemplar. Tomada del poema “No hay puertas” del libro *Los juegos peligrosos*: “Con arenas ardientes que labran una cifra de fuego sobre el tiempo...”

Orozco insiste hasta la saciedad en su imposibilidad personal y autorial de conocer el reverso del mundo. Ella intuye que después de los límites de la experiencia temporal existe un universo ignoto pero presumible, en el cual es preciso indagar como parte de la vocación humana más elevada y urgente. Al mismo tiempo, la separación del bien absoluto genera en el individuo mortal la condición culposa que encarna siempre en el desasosiego. En esto, tanto la visión gnóstica como la cosmovisión cristiana coinciden; es decir, en la idea de la existencia material como el resultado de un absoluto desequilibrio ocurrido en los orígenes del tiempo. De esto se colige que dos de los más importantes símbolos orozquianos, la máscara y la chispa, detallan el tópico recién mencionado. La máscara, tal como la propia Olga lo asevera, representa la faz humana. En otras palabras, detrás de la apariencia del individuo se esconde el espíritu inmortal, el que a su vez interactúa con la unidad divina. Se trata, pues, de una constante participación dialógica entre los seres (elementos dispersos) y el centro universal o deidad irrepresentable. Por otro lado, la chispa o la pluma constituyen ese momento crucial en el que una partícula de la divinidad abandona su inmutabilidad y, literalmente, cae en tierra, iniciando así la

etapa del desarraigo. Los siguientes ejemplos tomados de un poema emblemático, “Desdoblamiento en máscara de todos”:

Desde dentro de todos no hay más que una morada bajo un friso

[de

máscaras;

desde adentro de todos cada historia sucede en todas partes...

(Obra poética 85)

Despierto en cada sueño con el sueño con que Alguien sueña el

mundo.

Es víspera de Dios.

Está uniendo en nosotros sus pedazos.

(Obra poética 85)

En suma, los individuos viven en un medio ambiente hostil y plagado de trampas. La amenaza más seria es la de perder el camino en la ruta de la reintegración. Los arcontes o engañadores se ocupan de provocar el desvío; por ello, la voz poética caracterizada por Olga Orozco se refiere constantemente a los lobos como presencias funestas que acechan y ante las cuales es preciso protegerse, preferentemente con la

portación de un talismán. Sobre este último elemento simbólico, la propia autora escribe un poema en el que se dan las disposiciones necesarias para la confección del mismo:

Se necesita sólo tu corazón
 hecho a la viva imagen de tu demonio o de tu dios.
 Un corazón apenas, como un crisol de brasas para la idolatría.
 Nada más que un indefenso corazón enamorado.

(Obra poética 67)

Esencialmente, las instrucciones-poema recomiendan torturar el corazón, someterlo a detallados procedimientos tendientes a verificar los límites de la resistencia, y sólo después de corroborar su entereza se declara:

Guárdalo en la vigilia de tu pecho igual que a un centinela.
 Pero vela con él.
 Puede crecer en ti como la mordedura de la lepra;
 puede ser tu verdugo.
 ¡El inocente monstruo, el insaciable comensal de tu muerte!

(Obra poética 67)

Así, el elemento encargado de la protección frente a los desafíos y confusiones de los sentidos es, al mismo tiempo, un personal riesgo de muerte. Lo anterior es muestra de la estructura clásica de la cosmovisión gnóstica, empecinada en entender la realidad

como la síntesis de los contrarios; el talismán, pues, se constituye como la precisa combinación de protectora bondad y poderosas fuerzas maléficas.

II.6 El banquete de los fantasmas: la impronta surrealista.

Con el surrealismo pasa lo mismo que con el romanticismo; se asume que su condición implica agrupar obra y vida. El advenimiento del movimiento surrealista y su posterior incardinación en nuestras latitudes representó, claramente, una irrupción de incontrolables proporciones. El propósito de este aparatado no es el de hacer un recuento pormenorizado del nacimiento y evolución del surrealismo, sino enmarcar aquellas cualidades o características que han permanecido y que han impactado de modo notorio y suficiente la literatura y las artes de nuestro tiempo americano.

Según menciona Octavio Paz en su ensayo “El surrealismo”, publicado en el año de 1954 e incluido en la antología de Víctor García de la Concha: “El surrealismo no pretende otra cosa: es un poner en radical entredicho a lo que hasta ahora ha sido considerado inmutable por nuestra sociedad, tanto como una desesperada tentativa por encontrar la vía de salida” (36). Así pues, el surrealismo, según el poeta mexicano, implica un acto de radical rebeldía, es al mismo tiempo, un ejercicio de crítica de las instituciones y de los valores considerados inmutables. El espíritu surrealista se propone, al separarse de los fundamentos de la modernidad occidental, cobrar una distancia que permita detallar con eficacia los horrores que la civilización ha forjado. De ahí que los espectrales espantajos de la estética surrealista acusen, a modo del Frankenstein romántico, la naturaleza corrupta e irredimible de la condición humana. Se trata de una actitud

adolescente que abre sus sentidos al mundo y que recupera del fondo mismo de la experiencia un carácter antiguo, participando con ello del éxtasis y el asombro primitivo.

El surrealismo pretende aniquilar la condición individualista de la sociedad burguesa y fomentar el retorno a una visión totalitaria del mundo; por ello, la constante surrealista de la búsqueda de lo universal como una fuerza inasible y necesaria. Lo evidente no es lo que los sentidos, a modo de sicofantes, delatan. La verdad es miscelánea y multidireccional, se encuentra en todos lados a modo de una suerte de sustancia original que anima la materia. Por ello, Larrea, en un artículo incluido en el ya citado libro de García de la Concha, afirma: “El surrealismo, como fenómeno histórico, constituye un fruto poético extremo de la civilización occidental que en él formula sus impulsos de superación o tendencia putativa hacia la universalidad” (47).

Para el surrealismo, la imaginación implica el más alto compromiso. Imaginar es pensar en múltiples direcciones, es intentar romper la linealidad de la cadena de causas y efectos para promover una aprehensión múltiple de las circunstancias visibles e invisibles. A su modo, el surrealismo implica cierta fe en las pulsiones del espíritu y entraña, como ética particular, la libre asociación y el juego. Se trata de una crítica de la razón y sus productos, se trata también de un intento furioso de dismantelar las argumentaciones que las instituciones dominantes se han encargado de establecer a lo largo de su proceso de consolidación. Sin embargo, el surrealismo no se propone el desplazamiento del discurso dominante con el fin de implantar uno nuevo; su función es la de ser y la de encarnar en la imagen sugestiva per se.

Existen dos condiciones que claramente vinculan la obra de Orozco con el surrealismo, a saber: la imagen visionaria y el yo escindido (tema del doble). Sin reparar en las argumentaciones a favor o en contra, típicas del debate ético, lo que aquí interesa es el cómo de esas características dentro del contexto envolvente de la obra orozquiana. Cabe también recordar que la propia poeta argentina se refirió a su recurrente asociación con el grupo de los surrealistas, aseverando que, si bien no existía una comunión perfecta entre su trabajo poético y la comunidad surrealista formalmente instituida, era claro que existían elementos comunicantes imposibles de soslayar. Entonces, lo que existe de común entre la poesía orozquiana y el surrealismo fundacional es la genealogía, el pasado; tanto Orozco como los surrealistas proceden de una raíz común que asciende (o desciende) hasta tocar las más lejanas napas, es decir, las más profundas (o elevadas) galerías del pensamiento mágico. De la misma fuente abreven, con notoria vehemencia, el surrealismo y los románticos ingleses y alemanes. Se trata de un linaje de seres preocupados por evocar las potencias transfísicas de la materia, se trata, pues, de una legión que igual encarna en el chamán, el místico cristiano o el poeta en estro. Orozco sintetiza las tres posibilidades anteriores y busca, como ellos, la superación del pensamiento analógico y el triunfo de la simultaneidad.

Hasta aquí se ha hecho referencia a las distintas y más visibles influencias de la poesía escrita por Olga Orozco. Dada la uniformidad que su suma poética revela, pocos ejemplos bastan para mostrar con suficiencia cómo es que se manifiestan y se formalizan dichos ascendentes líricos. Como recién se ha mencionado, la impronta surrealista atañe,

particularmente, al doble y la imagen visionaria. En lo continuo se muestran algunos ejemplos. Primero, el tema del doble:

La alteridad del yo implica la certidumbre de que las acciones inconscientemente motivadas responden a fuerzas o poderes imperceptibles. Con el desarrollo del psicoanálisis se ponía a descubierto el pasadizo de acceso al subsuelo del Ser. La razón cartesiana vacilaba ante la certeza de un abismo personal, plagado de alimañas y fantasmas, y además, con notable autoridad sobre los hechos de lo diario. De tal manera que la aparición del doble encarna la sorpresa que genera en el individuo consciente la irrupción de lo desconocido, es decir: la certeza del misterio cotidiano. Es precisamente esta sustancia lo que anima el espíritu romántico y, al mismo tiempo, articula el conglomerado caótico y fragmentario de la expresión surrealista. En los poemas de Orozco, esa alteridad encarna en un juego pronominal¹⁰ que indica un decir dialogante; aunque el destinatario de la enunciación sea también quien parece emitir el discurso. Al respecto, la profesora Eliana Rivero señala lo siguiente:

En dicha triada de temas obsesivos [conocimiento del propio ser
realización del amor y la muerte], la preocupación ontológica se expresa al
nivel de la creación en una reiterada verbalización del “yo”, persona en

¹⁰ Se trata de un *yo* que se dirige a un *tú* que es, a la vez, el propio *yo* que enuncia. El lector parece atestiguar un monólogo interior en el que la multiplicidad ha sustituido la linealidad causal del pensamiento cartesiano. Ciertamente, ese destinatario puede ser identificado con la divinidad, sin embargo y como se ha mencionado aquí, para el pensamiento gnóstico, el individuo y Dios, el uno y lo múltiple, se ven animados por la misma sustancia. De nuevo se hace preciso citar a la profesora Rivero en su puntual ensayo respecto a la presente condición:

«En otras palabras: el hablante explícito, figurado en un “yo”, interpela un “tu” oyente, receptor tácito del mensaje discursivo y polo opuesto de la realización existencial y social de la primera persona gramatical; pero este “tú” no es sino un “yo” *desdoblado* –la altera persona, si se quiere- del hablante figurado en el poema». (33)

que el hablante lírico se enmascara, o en una aparición del “tu” que, en desdoblamiento apostrófico, representa la contrafigura necesaria al diálogo interior. Baste recordar el poema más conocido, “A Julia de Burgos”, en que con eco dramático de voces alternantes abre la poeta su primera colección: (32)

En el caso de Olga Orozco y sin desviarse de lo mencionado por la profesora Rivero, es posible afirmar que el yo escindido se trata siempre de un Ser en crisis, que está aquí y está allá, y su ubicuidad, paradójica y compleja, es su signo más distintivo. La voz poética que se ha venido pergeñando en las presentes líneas acaba por dismantelar el mito fundacional del *yo* como eje rector de la conducta; el yo poético adquiere una condición plural, lo que implica una dispersión de lo uno en pos de la aprehensión del absoluto. El salto mortal precisa de una red mitológica; de tal manera que en el caso concreto de la poeta argentina, la cosmovisión gnóstica provee con suficiencia la zona de seguridad necesaria durante la jornada de reintegración. Intentar trascender los límites de la unidad individual, partiendo en aras de la visión total y sin un pararrayos místico, puede causar el extravío, si no el delirio y la enajenación sin retorno. Algunos ejemplos del tema del doble en su poesía:

Se debe empezar por uno de sus libros, *Cantos a Berenice*, en el que la temática general de la obra encarna el símbolo de la alteridad. Berenice es una gata, una mascota a la que la autora dedica un volumen de poemas. En ellos, la voz poética narra la irrupción del felino, el momento de la llegada, así como algunos detalles de los hechos cotidianos en los que se puede ver la descripción de un “animal espiritual”, una suerte de mensajero

de los dioses que posee varias características místicas. Se trata, pues, no de un vulgar *Felix catus*, sino de una representación simbólica, una proyección material del ser actual del hablante poético. Al mismo tiempo, lo anterior se representa a través de un sistema de correspondencias fundado en la transfiguración de lo cotidiano, es decir: un tú y un yo dentro de un aquí doméstico que también es un más allá, o al menos, un trasunto de instancias superiores y lejanas. Tomado del poema III:

Puedo creer que no eras trofeo ni residuo
 arrojado al azar desde lo alto de la roca,
 ni yo la tejedora que detiene con redes milagrosas el vuelo
 [o la caída.

(*Obra poética* 114)

En el poema IV, la descripción de la gata concuerda con lo que se ha explicado aquí en relación a la cosmovisión gnóstica:

Que eras, por otra parte, la emisaria de una zona remota
 donde el conocimiento pacta con el silencio
 y atraviesa los siglos arrastrando como boa de plumas la nostalgia,
 lo atestigua ya tu ser secreto,
 vuelto en contemplación hacia las nubes de la sabiduría,
 suspendido en tus ojos como una lluvia de oro,
 más acá del recuerdo, más allá del olvido.
 Pero ¿qué fuiste entonces, antes de ser ahora?

(*Obra poética* 114)

No existe entre el yo –humano—y el tú –animal— diferencia de grado en relación a lo divino, pareciera que la justificación de la existencia valiera lo mismo para un pequeño mamífero que para un individuo pensante. Continúa:

Pero, salta otra vez sobre las amapolas,
 salta sobre las hogueras de junio sin quemarte,
 como si supieras.
 Asómate otra vez a plena luz por tu sombra entreabierta,
 aunque sólo sembremos como niebla rastrera,
 como invasión de arañas transparentes,
 la sospecha de que somos de nuevo la bruja y la emisaria.

(*Obra poética* 117)

El animal es un signo. La gata Berenice comunica al hablante poético elementos del trasmundo. Por una de esas ranuras en el muro que separa la existencia de la no existencia, el animal ha penetrado imantado de significación. Orozco-hablante confirma, desde su miserable condición terrena, la existencia de un más allá al que se accede a precio de muerte. Luego sigue, y en el poema X el lugar común del *alter ego* se explicita con palabras de singular belleza y resonancia:

Sí, tú, mi otra yo misma en la horma hechizada de otra piel

ceñida al memorial del rito y la pereza.
 No fetiche, donde crujen con alas de langosta los espíritus puestos
 a secar;
 no talismán, como una estrella ajena engarzada en la proa de la
 propia tiniebla;
 no amuleto, para aventar los negros semilleros del azar;
 no gato en su función de animal gato;
 sino tú, el tótem palpitante en la cadena rota de mi clan.
 ¡Es vínculo como un intercambio de secretos en plena combustión!
 ¡Ese soplo recíproco infundiendo las señales del mal, las señales
 del bien,
 en cada tiempo y a cualquier distancia!

(*Obra poética* 118)

Queda mostrada la correspondencia entre gato y humano; se trata más que de una relación de contigüidad, de una correspondencia plena que sólo puede ser entendida a la luz de las experiencias de la mística y el esoterismo. La propia Olga Orozco-histórica solía afirmar que el animal poseía virtudes espirituales sorprendentes, como la sanación y la telepatía.

En un libro del año de 1979, *Mutaciones de la realidad*, Orozco retoma el tema del doble. En el poema “Remo contra la noche” se lee:

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 ese soplo frío con que vuela mi
madre.

Y tú, criatura ciega, no dejes escapar la soga que nos lleva.

Yo remonto la noche junto a ti.

Voy remando contigo desde tu nacimiento

con un fardo de espinas y esta campana inútil en las manos.

(*Obra poética* 131)

El *yo* y el *tú* poético comparte un mismo sentido. Caracterizadas con marcado patetismo, las “gemelas” muestran un interés común en el misterio, al mismo tiempo que padecen su encierro en la jaula de los sentidos. La insistencia en el tópico, así como la manera doliente en que estas “hermanas” son retratadas, bien podría relacionarse con el famoso cuadro “Las dos Fridas” de la pintora Frida Kahlo.

En el poema “Con el humo que no vuelve” de *La noche a la deriva*, el doble se convierte en un ser acechante que acorrala día y noche a la hablante poética. Ese “otro yo” tiene características roedoras, se hace notar a través de su insistencia en lo oscuro; es siempre una inminencia funesta, un presagio:

No medí tu poder contra estas inconsistentes envolturas

tejidas solamente por la complicidad del resplandor y el aire.

No calculé tu alcance de rata que abre un túnel desde un cubil de

Invierno

Hasta el rostro del día,
que fue un creciente agujero en todas las ventanas.

(Obra poética 172)

Por último, un poema ya emblemático dentro de la producción orozquiana: “Olga Orozco”, menciona:

Yo, Olga Orozco, desde tu corazón digo a todos que muero.

(Obra poética 51)

Mi propia aparecida condenada a mi forma en este mundo.

(Obra poética 52)

Pero debo seguir muriendo hasta tu muerte
porque soy tu testigo ante una ley más honda y más oscura que los
cambiantes sueños.

(Obra poética 52)

Para concluir, el tema del doble da forma a la intuición del misterio. Lo otro semejante es la realidad, múltiple y problemática, encarnada en un fantasma próximo. A través de esta estratagema, el Ser, enmascarado por el decir lírico, adquiere un talante ubicuo, lo que lo faculta para trasgredir las leyes físicas y poder, sólo así, penetrar las dimensiones que van más allá de la materia. Tal vez, sólo entonces suceda lo que aquí Paz afirma: “El poeta es ya todos los hombres. La naturaleza arroja sus máscaras y se revela tal cual es. La tentativa por 'ser todos los hombres', presente en la mayoría de los

grandes poetas, se alía necesariamente a la destrucción del yo” (de la Concha 41). Aquí habría que señalar que destrucción bien puede implicar la escisión, la fragmentación y la múltiple apertura.

La segunda condición que ha sido señalada como elemento que vincula a la poética de Orozco con los modos surrealistas es la de la imagen visionaria. Este término ha sido tomado del crítico y poeta español Carlos Bousoño, quien en su *Teoría de la expresión poética* dedica un concentrado análisis a la misma. Se trata de la imagen sustentada por cierta condición irracional que dificulta el entendimiento de su referencia e intención. En pocas palabras, aquellas imágenes que se asumen regularmente como ocurrencias disparatadas desprovistas de todo significado. Bousoño, reacio a este tipo de reduccionismos engañosos, intenta establecer una justificación racional del decir poético incomprensible. El crítico y poeta español asevera:

Pero un estudio satisfactorio de todas estas cuestiones no podía hacerse superficialmente: la superficialidad en el análisis nos impediría aclarar por completo, y de un modo suficientemente convincente, el cúmulo de interrogaciones que nos salen al paso de continuo al leer a muchos poetas de nuestro tiempo y del inmediato anterior. (Bousoño 189)

Es decir, para este autor la imagen visionaria es un síntoma del pensamiento moderno y de sus formulaciones estéticas. No en vano la referencia a un tiempo recientemente pasado, en el que se ubica el nacimiento de un modo irracional de poetizar; con ello se refiere a cierto decadentismo impulsado por autores como Charles

Baudelaire (1821-1867) y Paul Verlaine (1844-1896), anticipo de los posteriores movimientos de vanguardia.

La primera consideración que establece Bousoño tiene que ver con el grado de legibilidad de una imagen; es decir, con la eficacia significativa con que se muestra a su lector. De esta manera, una imagen tradicional¹¹ resulta evidente en sí misma mientras que una imagen visionaria hace que el proceso de lectura se interrumpa, exigiendo, a la par que el simple paso de la vista, una suerte de contemplación detenida, semejante a la que se realiza frente a un cuadro. Una imagen tradicional se sustenta en un elemento racional de orden causal, el cual hace evidente en sí misma una relación de semejanza que produce en el observador-lector un efecto estético de choque; en cambio, la imagen visionaria, es decir, la que aquí interesa, produce en el espectador la misma sensación de goce estético sin que exista un elemento relacional evidente. Aun más, la referencia implícita en la imagen puede ser producto de una construcción exclusivamente lingüística. Ante la posibilidad de una asociación netamente azarosa, Bousoño antepone un nivel de relación de orden psíquico o emocional, el cual es causante del efecto estético. Es decir, se transita de una poesía basada en la razón a otra, asentada en la sensación; sin embargo, el español insiste en la necesidad de la coherencia detrás del discurso lírico, y asevera: “La imagen visionaria es 'irracionalista', pero no caprichosa. La ausencia de arbitrariedad es en ella tan radical como en la imagen de otros tiempos.”

(201)

¹¹ Aquella imagen en que los elementos sobrepuestos resultan obvios: cabellos y oro, por ejemplo.

Para terminar, Bousoño declara con suma claridad que la irrupción del irracionalismo poético es una señal evidente del rompimiento con el pasado inmediato interior, y aun más, con un período histórico. De esta manera, se anticipa con sobrada nitidez el posterior imperio de la sinrazón posmoderna:

La nueva posición vital de tipo irracionalista (en un cierto sentido) propia del hombre contemporáneo, tal como la hemos esbozado páginas atrás es, pues, la que en parte (aun veremos luego otra causa de ello) ha producido el nuevo sistema imaginativo (y, en general, el nuevo aspecto de la poesía). Pero del mismo modo que esta nueva posición vital no es sólo ruptura con una generación anterior, sino con toda una era que comienza acusadamente en Descartes y se dibuja más débilmente desde antes del Renacimiento, la nueva imagen (la nueva lírica) no rompe solamente con una escuela precedente, sino con todo un vasto período literario que se extiende, aproximadamente, desde el siglo XVI (y aun desde el comienzo de la literatura) hasta el siglo XIX: en el romanticismo empieza ya, aunque sólo aquí y allá y más bien por síntomas que por efectivas realidades, a resquebrajarse. (201-2)

Algunos ejemplos, casi tomados al azar, son suficientes para asumir el riesgo de mostrar, sin aire de perogrullada, la consustancial irracionalidad del discurso de la poeta argentina. Además, cabe aquí mencionar respecto a lo recientemente citado del famoso libro de Bousoño que, la imagen visionaria, si efectiva en el despliegue ante el lector no

crítico, frente al procedimiento del análisis genera no pocos problemas, si no es que consigue, en casos extremos, escabullirse fatalmente. Los primeros versos de sus seis últimos libros son clara muestra:

No había ningún signo sobre la piel del tiempo.

Nada. Ni ese tapiz de invierno repentino que presagia las garras del
relámpago quizás hasta mañana.

(Obra poética 89)

Si la casualidad es la más empeñosa jugada del destino,
alguna vez podremos interrogar con causa a esas escoltas de
genealogías
que tendieron puente desde tu desamparo hasta mi exilio
y cerraron de golpe las bocas del azar.

(Obra poética 113)

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

(Obra poética 127)

Me reconoces, noche,
me palpas, me recuentas,
no como avara sino como una falsa ciega,
o como alguien que no sabe jamás quién es la náufraga y quién la
endechadora.

(Obra poética 161)

Yo esperaba el dictado del silencio;
acechada en las sombras el vuelo sorprendente del azar, una chispa
de sol,
asó como quién consulta las arenas en el desierto blanco.

(Obra poética 203)

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 por mi frente la corriente secreta de los grades

[ríos.

(Con esta boca,... 9)

La muestra anterior basta para que un lector medianamente curioso se sienta impelido a identificar el significado de lo que ahí se dice. Seguramente más de alguno pasará de largo, confundido y convencido de la absurdidad lingüística de lo ahí escrito. Sin embargo, y en concordancia con el modelo de analogías propuesto por el poeta y crítico español, es totalmente posible resolver el sentido del impacto psíquico o emocional subyacente en esos primeros versos seleccionados. En relación al inicio del poema “Génesis”, se puede apreciar con claridad una relación metafórica que incluye “piel” y “tiempo”, así como “tapiz” y “cielo”. En el caso del primer par, la relación resulta entendible debido a que la piel puede ser leída como el elemento que testimonia el paso del tiempo, no como la referencia a un tiempo personal encarnado. Se trata, pues, del tiempo primordial o el primer segundo del cosmos. Por otro lado, el cielo, con ser tapiz sin orillas, de invierno, refuerza el sentido de la condición estrictamente inicial de la historia que relata el poema. No hay en ese cielo marca alguna que hable del tiempo echado a caminar; se trata de un testigo privilegiado que acompaña a la divinidad creadora. Curiosamente, la voz poética intenta describirnos el paisaje del cosmos antes de su propia generación utilizando la lengua, lo que es, en su sucesividad y ritmo, la prueba más palpable del avance del desplazamiento cronológico.

En los primeros versos del primer poema de *Cantos a Berenice*, la voz poética se apropia de una primera persona del plural para evocar el momento de un encuentro. En dichos versos se habla de un abismo superado gracias a la azarosa pero precisa intervención del destino. Desde el punto de vista de la imagen, llama la atención las mencionadas “escoltas de genealogías”, el “puente desde tu desamparo hasta mi exilio”

así como las “bocas del azar”. Primero: existe ya, desde el comienzo de los diecisiete poemas, la idea de que lo fortuito se encuentra marcado por un destino necesario. Es decir, el encuentro entre el felino y la voz poética se da como consecuencia de un designio superior. Las genealogías son las etapas (napas) superiores que han marcado la ruta del encuentro; es importante recordar que dentro de la cosmovisión gnóstica, la sustancia divina anima al cosmos, independientemente de la condición animal, humana, vegetal o mineral de los seres. Así, el azar tiende un puente circunstancial entre el desamparo o soledad de Berenice, mientras que la voz poética, que Orozco reclama suya, se reconoce en un estado de separación, lo cual ya se ha explicitado previamente, también en relación a la cosmogonía gnóstica. Visto así, el animal es un emisario de la divinidad, un deseo de ese “innombrable” por entrar en contacto con su porción ausente, es decir, el ser en el exilio.

Mutaciones de la realidad se inicia con una serie de preguntas retóricas, figura muy socorrida por Orozco. Las imágenes: “piedra” “agua” “vidrio” “sombra” “huesos” y “cenizas” conforman un muestrario de la realidad, la cual se presenta frente a la mirada de la voz que enuncia como un conjunto de elementos que no son lo que tradicionalmente han sido. Se trata de una suerte de transfiguración fenoménica que se finca en la perspectiva del que contempla más que en la sustancia, de ahí que su lectura sea fácil puesto que el discurso, en este caso, es notoriamente literal. Acaso, el elemento más oscuro sea el “hueso fosforescente”, el cual anda en busca de cenizas para la fiesta de resurrección. En esta cita particular, la paridad entre hueso, ceniza y resurrección es clara: los tres elementos atañen al fin de la existencia material; sin embargo, el sentido se oculta

bajo cierta opacidad lógica, no así en un nivel sensorial. Es fácil evocar con la lectura de los tres elementos antes citados un aire de nostalgia y cierta oscura emotividad.

“En tu inmensa pupila” es el poema que abre un poemario en cuyo título se anticipa ya el tono y el referente. Se trata de una sostenida reflexión poética sobre la penumbra de la noche, sus mitologías y presencias. Por ello los primeros versos no pueden ser más simples, se trata de un acto preparatorio en el que la voz poética reclama la atención de esa otredad misteriosa, la noche. En el plano de las imágenes, la oscuridad nocturna se ve encarnada en una “avara” y una “falsa ciega”; la voz poética ve en este ser indefinido un alguien que anda a tientas y que recuenta una y otra vez (a la propia voz poética) casi con manos temblorosas. Ocurre, curiosamente, una identificación entre la noche y la voz poética, no se sabe, afirma: “quién es la náufraga y quién la endechadora”; de este modo, se puede afirmar que la noche es femenina y, probablemente, una versificadora o una abandonada. En el inicio de *En el revés del cielo*, se percibe de nuevo la evocación de la cosmovisión gnóstica. La voz poética, en su papel de testigo o escribano, aguarda el momento inicial del desprendimiento. Sin embargo, el dios sin nombre es puro silencio. Aquí aparece un elemento simbólico al que se ha aludido anteriormente, la chispa. La relación lógica entre una pavesa y la vida no puede ser formal, debe darse en un nivel sensual, es decir, en relación a cómo se muestran ambas a los sentidos como un instante fugaz y luminoso.

Para concluir, en el último poemario escrito y publicado por Orozco, los primeros versos aluden a un acto, el que se anhela pero que se anticipa imposible. Se trata de pronunciar ese “verbo sagrado”, el que contiene la esencia absoluta de la poesía, el que

busca la poeta con vehemencia. El segundo verso contiene una imagen que puede resultar, a primera vista, disparatada: se trata de teñir de azul las encías en un acto que se equipara a colocar una pepita de oro bajo la lengua, derramar sobre el corazón un río de estrellas o pasar por la frente la corriente secreta de los grandes ríos. Por su disparidad, el hecho de anhelar pintar de azul las encías, como parte de un esfuerzo último por pronunciar el verbo fundamental, resulta involuntariamente cómico; sin embargo, la presencia del color azul y las filiaciones neorrománticas de la autora dan una clara pista del sentido de tal acto. Se trata de un elemento simbólico; el color azul, el cual parece tomado directamente de Novalis --Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg (1772-1801)—poeta alemán al que directamente alude en su poema “Pavana para una infanta difunta”, dedicado a Alejandra Pizarnik:

Sólo había un jardín: en el fondo de todo hay un jardín
 donde se abre la flor azul del sueño de Novalis.
 Flor cruel, flor vampira,
 más alevosa que la trampa oculta en la felpa del muro
 y que jamás se alcanza sin dejar la cabeza o el resto de la sangre en
 el umbral.

(Obra poética 149)

Así, el azul simboliza esa condición última del decir poético que cuando es verdadero, según lo muestra la propia Olga Orozco, no se consigue sino a precio de sangre, lo que es decir, con gran pasión y disciplinada entrega.

II. 7 Conclusiones preliminares.

La poesía que ha escrito Orozco es de una calidad singular. A pesar de que algunos miembros de la Generación del 40, como los ya mencionados Enrique Molina y César Fernández Moreno, han alcanzado un nivel lírico de importancia. La poeta de La Pampa fue capaz de concentrar en un cuerpo poético, uniforme y denso, una intensidad expresiva que invita a la lectura detallada y conciente de todos sus pliegues. Se puede afirmar con sobrada razón que su presencia no sólo es importante, sino que es emblemática. La frecuencia con que sus poemas forman parte de las más prestigiadas antologías, así como los estudios que se han hecho acerca de su obra, la vuelven el personaje más vivo y más visible de su generación.

En el apartado recién concluido se ha realizado un análisis del estilo, en el que se ha revisado particularmente el plano del enunciado. Es decir, se ha mostrado la manera en que la visión de mundo encarna en una forma determinada; se trata, pues, de una relación dialógica, la cual precisa entenderse en su naturaleza binómica. En palabras más simples, el poema se monta en estructuras necesarias para expresar cierta visión de mundo; al mismo tiempo, esas estructuras son el resultado de las experiencias humanas previas, las que se han desarrollado dentro de los marcos de esa “cierta visión de mundo” que se ha mencionado dos líneas atrás.

En los diferentes epígrafes que componen el presente capítulo se muestran las que son sus influencias más visibles, las cuales determinan y delimitan la disposición formal de su poesía. Como se puede ver a través de una lectura detenida, la multiplicidad parece ser el elemento rector; sin embargo, bajo esa condición poliédrica existe un sentido

primordial y éste tiene que ver con una visión bipartita del cosmos. Para Orozco, como para los poetas románticos, existe un reverso verdadero de las cosas, al que se puede acceder por vías no racionales. Se trata de una realidad hasta cierto punto evanescente; para los románticos la verdad tiene el color del sueño (o la pesadilla). Es este elemento onírico lo que entronca con las posibilidades generadas por la apoteosis surrealista; se trata, en todo caso, de una misma tradición, la cual ha recibido distintos calificativos y distintos énfasis, pero es uno el sentido.

No es parte de los objetivos del presente documento el buscar justificaciones historicistas o la elaboración de una estructura exegética basada en la lectura social de algo que, de cierto, no reclama tal método. Por lo contrario, se intenta la aprehensión del sentido precisamente en su complicación y multiplicidad signíca. La poesía de Orozco tiene la extraña condición de agrupar elementos definidos y generar con ello una sustancia que se ofrece vertiginosa al lector. El drama de su complejidad es el de la experiencia humana, la que en aquellos espíritus refinados se siente constreñida por los corsés de la razón y las metodologías.

Sólo después de reconocer los elementos estructurales y enunciativos es posible proceder a un estadio ulterior en el que la lectura reclame la absorción total de significado. Basados en una confrontación textual de base fenoménica y hermenéutica, los siguientes capítulos aluden al discurso poético orozquiano como un corpus integral, el cual no precisa de un análisis fragmentario, sino más bien, de una asimilación absoluta basada en la experiencia completa de la obra de arte en el escenario de la conciencia crítica. Se procederá a la indagación del plano de la enunciación o del discurso como

portador de un cierto mensaje, tono y emotividad, todo en relación a los postulados, intereses y formalizaciones de la modernidad y su reacción posmoderna.

CAPÍTULO III

TELEOLOGÍA Y FORMA: NOSTALGIA Y ANALOGÍA EN LA OBRA DE OLGA OROZCO.

III.1 Apuntes sobre la modernidad.

Según los intereses del presente capítulo, la modernidad debe ser considerada como un período de la historia de la humanidad que se inicia con el desarrollo de las ideas ilustradas durante el siglo XVIII y que culmina con la disipación de las posvanguardias, alrededor del medio siglo XX. La anterior determinación es arbitraria y aproximativa; sin embargo, no existe otra forma, así lo parece, de abordar el estudio de los procesos históricos.

El llamado pensamiento moderno muestra algunas características que le son esenciales y que regulan la formulación de la actividad artística, tal como menciona Ricardo Maliandi: pretensión racional absoluta, tecnificación extrema, interpretación progresista de la historia, aspiración a conseguir el control sobre la realidad, preponderancia del individuo, importancia de los conceptos de nostalgia y decadencia, desarrollo de la angustia y el desencanto; finalmente, la contradicción. (17- 21) De igual modo, estas mismas particularidades establecen un complejo sistema de estructuras colectivas a través del ejercicio del poder político y las disciplinas económicas; la modernidad es, pues, un telón de fondo ideológico.

Sobre el espíritu de la modernidad se ha reflexionado en abundancia, particularmente desde la perspectiva crítica y hasta cierto punto antitética que se ha encargado de promover la revuelta posmodernista. En relación a la obra de Olga Orozco

y con base en lo que hasta aquí se ha expuesto, se establecen líneas de correspondencia entre la concreción formal de su poesía y las directrices ideológicas del pensamiento moderno. Por otro lado, es preciso enfatizar que la vida cultural de Latinoamérica se considerada aquí una prolongación de occidente debido a que, en casos como la poesía y los poetas de la Generación del Cuarenta, el ascendente europeo es determinante.

El individuo moderno se reconoce en el mundo, pero no en el mundo natural, sino en el plató social e histórico; vivir es ser y ser es estar dentro de un mecanismo material e ideológico reconocido como el progreso. La modernidad es la afirmación reiterada del individuo frente a las contingencias del cosmos. La persona humana, ubicada desde el renacimiento en un sitio privilegiado dentro del universo, adquiere con el señorío de sus actos la capacidad de autodefinición que la emancipa y confirma. Con el advenimiento del mundo burgués, se concluye un proceso de refinamiento comenzado en el paleolítico superior a través del esfuerzo original por someter las tentaculares fuerzas de la naturaleza. El tema esencial de la modernidad es lo real y su contraparte, lo imaginario; entre ambos márgenes, el flujo de la historia va estableciendo sus razones (discursos) y sus mitologías (imágenes). La civilización triunfa y se condensa en la urbe, espacio de contradicción donde la verticalidad materializa la fe moderna en el avance, mientras que los márgenes excluyen las categorías naturales, consideradas nocivas y amenazantes. Paradójicamente, la consolidación catedralicia del espacio metropolitano acabaría por revelar las profundas grietas de la estructura ideológica de la modernidad, dejando al descubierto sus vacíos y sus dogmas. La razón se vuelve sobre sí misma y se dismantela en un ejercicio supremo de crítica; es decir, en el cumplimiento de sus propias

posibilidades reflexivas. La confusión babélica de la contemporaneidad acaso sea la natural¹ consecuencia de la osadía prometeica.

La modernidad tiene como uno de sus signos más evidentes la contradicción; negándose se confirma, se escucha decir con frecuencia. El individuo moderno se encuentra siempre en un estado de indefinición, lo cual le provoca, por un lado: una infinita angustia; por el otro, una excitación poderosa ante el porvenir. Al respecto y en relación a Friedrich Nietzsche (1844-1900), Marshall Berman afirma:

As ardently as Marx, he asserts his faith in a new kind of man – “the man of tomorrow and the day after tomorrow”—who, “standing in opposition to his today,” will have the courage and imagination to “create new values” that modern men and women need to steer their way through the perilous infinities in which they live. (23)

El aparato crítico que se ha desarrollado durante los últimos tres siglos, así como una gran cantidad de obras de arte parecen volverse sobre sí mismas, generando con ello un panorama en el que lo pasado y lo presente pactan, donde lo futuro y lo antiguo se confunden; en otras palabras, donde el imperio de la heterogeneidad y el vértigo es establecido.

Otro aspecto que resulta propio de la cosmovisión moderna es la novedad como un común denominador que rige sus procesos; con la búsqueda de lo novedoso se adquiere, paradójicamente, la condena de la repetición; es decir, la búsqueda de la radical

¹ Resulta difícil calificar de natural aquello que ha sido tocado por la presencia/experiencia humana, precisamente porque todo lo que ha sido rozado por la inteligencia es siempre ruptura, discontinuidad y transformación.

diferencia como la directriz y el sentido último de la experiencia humana. Tanto en el arte como en los sistemas sociales, económicos y políticos, la idea de lo antiguo recién superado devino en una inercia vertical y ascendente, la que aún en estos días puede percibirse en algunas regiones del extenso mapa occidental. De tal manera, resulta posible entender el advenimiento de la posmodernidad como una manifestación más de la modernidad misma, la que al buscar la negación de sí recurre a la creación de un gemelo antagónico capaz de reducir a polvo sus propias genealogías. De este modo, lo que aparenta ser lo novísimo no es otra cosa que una actualización, una suerte de refundición del viejo cartabón de la autofagocitosis. Sin embargo, vale aclarar que dicho desplante, por sus características propias y singularidades, merece ser atendido como un caso radical que acusa con toda claridad el agotamiento de la cosmovisión moderna.

La modernidad, según lo repiten los manuales de teoría y crítica literaria, detenta ciertas características que la definen como un proyecto sistemático capaz de organizarse en torno a sí y constituir, a la vez, las avenidas del movimiento histórico. Se trata de una visión de las cosas que reconoce en el futuro el destino de toda circunstancia presente; al mismo tiempo, el análisis sistemático de la época moderna implica identificar el proceso de su conformación y evolución dentro de un contexto más general. Así, la modernidad consolida durante el siglo XVIII la idea de la crítica activa como el modo racional de incidir en los hechos de la sociedad. El pensamiento ilustrado encarna la idea de un proyecto social (económico y político) fincado sobre lo que se ha dado en llamar el pensamiento liberal; es decir, la idea de la democracia republicana sobre la monarquía, el conocimiento científico sobre la teología, el clasicismo lineal sobre los curvos

barroquismos. La enciclopedia misma muestra con claridad ejemplar el sentido totalizante y taxonómico de dicha visión del mundo; intenta acaparar en sus páginas el discurrir de la historia y la vasta heterogeneidad del universo.

Sin embargo, en el corazón mismo de dicho período moderno, el romanticismo irrumpe como elección libérrima ante la ortodoxia y la calma aparente de la sociedad ilustrada; se trata, no de la negación, sino de la paradójica confirmación de sus postulados. Al respecto, Paz señala en *Poesía y fin de siglo*: “El romanticismo es la gran negación de la Modernidad tal como había sido concebida por el siglo XVIII y por la razón crítica, utópica y revolucionaria. Pero es una negación moderna, quiero decir: una negación dentro de la Modernidad”. (35)

La razón llevada hasta sus últimas consecuencias es capaz de acceder a un estadio de aparente sin razón o, lo que es lo mismo, de expresión patética del Ser que reconoce sus limitaciones y su condición fatal. Una necesaria digresión: si el romanticismo es la ironía que confirma (y problematiza) el proyecto ilustrado, la lírica es, en el interior del lenguaje, la correspondiente expresión de la ironía y de la crítica. Con el decir poético se ejerce un poder de subversión, una suerte de autoseñalamiento que hace que los individuos cobren conciencia de que aquello dado por sentado, en este caso, la lengua, adquiera con el decir poético una condición de novedad o de sorpresa. El discurso poético rompe con la supuesta racionalidad de la palabra y genera con ello una fractura por la que se cuelan los ecos de una antigüedad mítica; con lo anterior, la poesía es capaz de convocar fuerzas humanas que escapan a la natural limitación de todo esfuerzo intelectual, entendido éste como instrumental y racionalista. Así pues, la poesía es

esencialmente uno de los poderes de la ironía dentro del período moderno; no lo fue en sus orígenes, entonces, su naturaleza era ontológica-religiosa; al mismo tiempo, se trataba de una acción pura y original. Con la poesía moderna ocurre que se pretende recuperar aquella condición primordial; se trata, pues, de una reacción ante las maldiciones y contradicciones del positivismo. De cualquier manera, se tratará siempre de una réplica, de un simulacro o de una necesaria reinterpretación. Por ello, aquí se ha propuesto la permanencia del espíritu romántico a lo largo y ancho del período moderno.

El romántico por antonomasia es un ser incurable, radical y extático. Es posible afirmar sin dramatismos que el romanticismo determina las discontinuidades e irrupciones del período histórico moderno; las formas estéticas, económicas y políticas que se derivan de este particular *Weltanschauung* parecen tocarlo todo e, incluso, definirlo todo; se trata de uno de los márgenes de este flujo ideológico. Visto así, posterior al *Siglo de las luces*, el resto de la historia se mostraría, precisamente, como una reacción o serie de reacciones en las que el predominio de la pasión expresionista resulta más que evidente. La excepción a lo anterior encarnaría en el positivismo y su correlato estético: el naturalismo².

Con el romanticismo lo particular se rebela contra la perfección de lo abstracto; el mundo concreto reconoce las peculiaridades como aquellos trozos de experiencia personal que acaparan la pulsión vital del individuo. Con esto, el mundo aterriza en un

² El caso del naturalismo es curioso puesto que presenta una asimilación literaria del proyecto experimental. Dentro de la tradición hispánica, el naturalismo debe ser entendido como una formulación no documental de la novela. La presencia del humor y la ironía así lo demuestran.

estadio donde la multiplicidad revoca la predominancia del arquetipo, y con ello, el conflicto y la excepción recuperan sus mandos.

Para el ser ilustrado el mundo es comprensible y aun divisible entre lo correcto y lo inexacto. De este modo, toda experiencia es justificable o criticable en virtud de su filiación al arquetipo de perfección. La geometría sirve de modelo al arte y la sociología, confirmando con una argumentación linear, no exenta de cierta belleza, el consubstancial orden de la materia y las ideas. Al principio de este capítulo se ha definido el momento inicial del período moderno y no se pretende con ello ignorar que los esfuerzos racionalistas han estado ahí desde el principio. Sin embargo, lo que sí se pretende es identificar el siglo XVIII como ese *momentum* histórico en el que todas esas inercias fueron sistematizadas, adquiriendo cierto carácter prescriptivo y doctrinal.

Según lo menciona Octavio Paz en *Los hijos del limo*, los márgenes del cauce moderno son la analogía y la ironía, o lo que es lo mismo: la capacidad de establecer vínculos racionales entre los elementos del universo y la excepción a modo de necesario recurso disonante:

El tema de la poesía moderna es doble: por una parte es un diálogo contradictorio con y contra las revoluciones modernas y las religiones cristianas; por la otra, en el interior de la poesía y de cada obra poética, es un diálogo entre analogía e ironía. (11)

Visto de esta manera, los recursos de la razón, o lo que es lo mismo, el talante crítico, nace como un esfuerzo de ruptura dentro del pensamiento mágico-teológico de los grupos humanos premodernos. La razón emancipó al ser humano de su cautiverio

mítico, pero el precio de esa libertad fue alto. Así, un día, los individuos se descubrieron abandonados en el espacio y con la conciencia de que se está muriendo. Ante tan doloroso escenario los seres humanos decidieron inventar la historia como un proyecto de redención cósmica. En el futuro, según menciona Paz en el libro recién citado, los constructores de la modernidad localizaron el sentido de sus actos. Es decir, se trata de una visión de mundo de orden teleológica y causal. Esta condición inaugura, a un tiempo, la idea del progreso y su versión radical: la utopía. La siguiente cita pertenece a *Los hijos del limo*:

Para los cristianos el tiempo perfecto es la eternidad: una abolición del tiempo, una anulación de la historia; para los modernos la perfección no puede estar en otra parte, si está en alguna, que en el futuro. Otra diferencia: nuestro futuro es por definición aquello que no se parece ni al pasado ni al presente: es la región de lo inesperado, mientras que el futuro de los antiguos mediterráneos y de los orientales desemboca siempre en el pasado. (28)

A últimas fechas y como parte de la constante reflexión que algunos filósofos establecen en torno al análisis de la modernidad, Jürgen Habermas ha llamado la atención sobre la Ilustración. Ahí, el filósofo alemán ve un proyecto no concluso; aun más, asevera que es posible recuperar los elementos olvidados de dicha agenda con el fin de reinstaurar cierto carácter racionalista comunicativo, lo cual, asegura, resulta imperativo. Lo siguiente es citado en Altamiranda: “El proyecto de la modernidad formulado en el siglo XVIII por los filósofos de la Ilustración consistió en sus esfuerzos

para desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales y un arte autónomo acorde con su lógica interna.” (132)

La búsqueda de Habermas es la de la crítica de lo moderno en tanto crecimiento metastático y desordenado. La modernidad en su afán de consolidar un proceso teleológico ascendente (el progreso) ha ignorado de manera deliberada los aspectos morales y estéticos, considerados simple producto de la subjetividad y, por tanto, dignos de sospecha. De tal manera que la contemporaneidad o posmodernidad es ciertamente un período de profunda crisis dentro del devenir moderno. La constante aceleración de la autoridad del progreso acabó por generar una ilusión de estancamiento o inmovilidad. La ruptura, tal parece, es ahora una imposibilidad que motiva no pocas angustias en los artistas e intelectuales, todavía seducidos, así fuera inconscientemente, por la urgencia de hacer nacer sus obras con el resplandor de lo nuevo.

En torno a la estética de Olga Orozco y tal como se desarrolló ampliamente en el capítulo anterior, resultan evidentes ciertas relaciones que anudan una perfecta correspondencia entre sus modos de operar poético y lo hasta aquí explicado en torno a las condiciones modernas. Primeramente, habría que comenzar por referirse a las cuatro palabras contenidas en el título de este tercer capítulo: teleología, forma, nostalgia y analogía.

El aspecto teleológico implica una relación de causalidad, un proceder presente orientado a la consecución de ciertos objetivos o metas proyectados, naturalmente, hacia un tiempo futuro. La modernidad, según se ha visto, implica la aniquilación de ese pasado mitológico inaccesible, en el cual se apoya tradicionalmente el pensamiento

mágico-religioso; al mismo tiempo, la modernidad posterga el presente, lo desplaza y lo coloca en un tiempo ulterior, en el cual se habrá de conseguir lo que en el momento actual es imposible; de este manera, para el cristiano el fin de sus acciones consiste en la salvación de su alma; para el cristianismo es el fin de los tiempos o parusía. Desde el punto de vista político, el futuro es el depósito de los sueños igualitarios, en ese sitio se han colocado las aspiraciones de una sociedad justa, equilibrada y perfecta. La revolución pretende dar un salto, renunciar al lento proceso y así llegar, como por obra de magia, al paraíso terrenal que se muestra hacia adelante. La poesía de Olga Orozco es irónica porque rompe, desde dentro de este proyecto ideal, el esquema racionalista básico. Lo que la poesía de Orozco grita es un *no* rotundo que se apoya en la reactivación de una cosmovisión paracristiana. Sin embargo, como se verá más adelante, no se persigue de modo fundamental la edificación del presente; si acaso, del instante iluminador, pero no del presente como páramo material, problemático y concreto, tal como sucede con la actual crisis posmoderna.

La poesía de Orozco es revolucionaria porque coloca al individuo en ese más allá inaccesible y lo hace a través de una estratagema lírica. Ese más allá, ese reverso, no es otra cosa que el momento de reunificación con la sustancia cósmica³. La palabra poética sirve como un puente que hace posible el cruce y que soluciona, de modo necesariamente inexplicable, la ansiedad de la inminencia, la angustia que ha conducido tradicionalmente a la neurastenia, la demencia, o esa enfermedad moderna por antonomasia, el

³ ¿No es esto una forma de solucionar el hiato irresoluble que representa la certeza de la muerte?

aburrimiento. Esto nos remite a la segunda palabra mencionada en el título del presente epígrafe: la forma.

La formalización, es decir, la construcción de una obra, está delimitada por elementos extratextuales que condicionan, guste o no, su carácter, su temple y su signo. En el caso de Orozco, esa formalización (ya se ha revisado aquí) consiste en la implementación de estructuras métricas pertenecientes a la tradición judaica; además de la concentración de expresividad en sugerentes imágenes y el despliegue de simbolismos propios de la mitología gnóstica. Todo lo anterior no puede ser sino la búsqueda de una determinada función, o dicho de otro modo, de cierto efecto ético/estético, a lo que Carlos Bousoño en “Nuevo concepto de estilística” se refiere como la estrecha relación entre el continente y el contenido, lo que refuerza con la idea de que la obra de arte es el receptáculo de la personalidad del artista, o lo que es decir, de la visión particular del mundo que éste detenta y que se introyecta en el estamento formal de la misma. Dicho de otro modo: el estilo es el resultado de la persona histórica y sus problemáticas particulares. Sin embargo, no se debe, por obvias razones, creer que cada individuo genera un estilo único, autotélico y radicalmente diferenciado, sino que, además de esa fuerza propia recién mencionada, el artista interactúa dialógicamente con la tradición y con las circunstancias sociales que lo envuelven.

Orozco reclama esa forma para montar en ella un decir que, a su vez, corresponde con un *ethos* determinado; se trata de testimoniar el mundo, o mejor dicho, de la experiencia sensual y cognitiva del mundo. En sí mismo, lo anterior es un proceder notoriamente romántico porque deviene de una suerte de contemplación que de modo

paradójico es también acto. La condición crítica del romanticismo, a diferencia de los paradigmas academicistas, muchas veces encarna en la gestualidad, la indumentaria y el grito mudo. Entre esta estirpe de críticos es posible encontrar al *clown* y el *clochard*. Orozco, por su parte, encarna la figura del poeta visionario de talante oracular y sibilino.

La nostalgia viene con el deseo de acceder a un pasado que se sabe mejor. El presente es intolerable y el futuro incierto; por ello, la mirada al pasado constituye una de las vías de restitución que la imaginación humana ha urdido como herramienta para defenderse de la angustia. El nostálgico evoca y hace presente a través del discurso ese páramo anterior en el que cree ver una suerte de paraíso primordial. Así, la poesía es un recurso preciso que faculta la expresión de esa melancolía reflexiva que parece anegarse en el espíritu del pesaroso. Sin embargo, en el caso de Orozco, este talante es llevado hasta las últimas consecuencias, y si bien, en su poesía encontramos la evocación de rostros amados y casas solariegas, lo que evoca tiende a trascender los límites de la historicidad y lo personal y acaba por proyectarse hacia el tiempo anterior a todo tiempo, ese más allá, germen y fuente de las mitologías.

El gran fastidio del ser existencial de la obra orozquiana es el de ser y estar. El espacio y las ataduras de la contingencia hacen que la experiencia temporal resulte casi insufrible; sobre todo, cuando se sabe (se intuye) la pertenencia a un plano extra racional y extra sensual en el que el ser y el estar son una misma cosa. Por ello, como se mencionó en el capítulo anterior, la clara relación entre el exilio de los judíos y el exilio humano; en ambos casos se trata de un pueblo o comunidad humana que busca un sentido (la divinidad) en medio de las fatigas del desierto.

A modo de complemento resulta necesario hablar del *yo* poético como la encarnación de esa reflexión teosófica. Se puede afirmar que este personaje ausente, que es quien habla o salmodia, tiene una capacidad de lectura trascendente; es decir, tiene la suficiencia de interpretar la sobreabundancia y movilización de los signos del mundo. En esta idea, el poeta es una suerte de sacerdote o chamán que traduce, a través de su decir, lo que las voces superiores dictan; es más un escribano que un artista, y su oficio es brutal. El mecanismo para desarrollar este procedimiento es de naturaleza analógica; es decir, consiste en buscar la secreta relación entre las distintas partículas del mundo; se trata, también, de emplazar un pacto total entre las diferentes fuerzas del orbe. Ese ser convocante, al mismo tiempo, se incluye en el acto analógico; no queda por fuera sino que participa del gran acoplamiento. Claro está, con la consumación de tal totalidad ocurre el fin de la historia y el desenlace de toda batalla mortal; como bien se puede ver, también aquí, la relación que existe con la cosmovisión cristiana resulta evidente.

Se hacen precisas algunas reflexiones concretas sobre la presencia del cuerpo dentro de la lírica de Orozco. Ciertamente, existen referencias corporales dentro de sus poemas; sin embargo, éstas no se dan dentro de un marco de sensualidad o erotismo, más bien, resultan en una representación fragmentada del Ser. Así, lo individual encarna siempre en algo carente y deleznable; la voz poética se asume distinta a su materialidad y toda posible unidad. Es importante, llegado este momento, detenernos en este detalle, ya que de él se pueden proponer algunas reflexiones que sirvan para cerrar estas denominadas notas sobre la modernidad, por ello, en el capítulo siguiente se abordará de manera específica y extensa el tema de la representación del cuerpo en la lírica.

El individuo moderno es un ser en conflicto; se trata de un ser que ha roto los lazos con el pensamiento total (mágico-teológico) y con un sistema político y social de orden feudal. Su independencia ha sido pagada a precio de sangre. El individuo moderno es el primero en la historia del mundo en enfrentarse titánicamente a la angustia de su condición. Se trata de una excepción en sí mismo, una contradicción pensante que se contrapone el devenir natural del universo. Sus acciones tienden hacia algo, asume con cierto heroísmo la fatalidad y aun (o quizás por ello) es capaz de desarrollar formas de humor y solidaridad fraterna. El individuo paradigmáticamente moderno se ha desgajado de la naturaleza y ha caído en el tiempo: esa progresión lineal y ascendente que se denomina historia. Separado del escenario natural, el individuo moderno ha sido capaz de crear una civilización intramuros, urbana y caótica, en la que ha conocido un aspecto imposible para el mundo original: la velocidad. El emblemático vértigo de los tiempos modernos ha ido en incremento, desde la máquina de vapor hasta llegar a la red mundial de información, pasando por la energía atómica, el avión, el automóvil y claro está, el telégrafo, tan caro a las vanguardias. La ciencia y la tecnología han incrementado no sólo los campos de interés sino la inmediatez con que los nuevos avances son desarrollados, sólo para ser suplantados, casi inmediatamente, por versiones más “modernas” y eficientes. El concepto de la eficacia ha llevado las cosas al punto de la incandescencia, provocando con ello el efecto de una aparente inmovilidad, lo cual no es otra cosa que una encarnación visual del vértigo. La multiplicidad parece ser el agotamiento del concepto del desarrollo progresivo y ascendente, lo que ha generado, debido a la omnímoda pasión por la primicia, la sensación de que dentro del mundo científico y su

detrito tecnológico todo ha sido reconocido y aun domeñado. En el campo de las artes y las humanidades la sensación de saciedad ha generado un estado de relajación que no es abulia sino pasión por el juego. La era contemporánea, la de un modernismo en crisis, ha generado un individuo particular, un *homo ludens* que encuentra en el *hobbie* y en lo *multitasking*, quizás, su sentido más preclaro. Se ha llegado a un estado de clímax crítico; la ironía contemporánea es la imposibilidad de lo nuevo. Por ello no es difícil entender por qué los modelos artísticos novomilenarios, separados ya de su intento de mostrar lo novedoso, voltean a la cultura popular, a la mixtura, a la burla de la tradición y a la ácida incordia a los mayores. Sin embargo, esto que algunos pudieran encontrar descollante, puede encontrarse en la poesía conversacional del siglo veinte en Hispanoamérica, en las vanguardias, en nuestro modernismo y en el Modernism sajón, en el simbolismo y sus augustos tabernarios. Lo posmoderno es antiguo y novísimo, se encuentra a caballo, es liminar y es rebelde. Quizás por ello sea fácil entenderlo como agudo gesto de contradicción.

La crítica ha abandonado la posibilidad del futuro y la constante aspiración nostálgica; se habla de un tiempo actual distinto al instante poético, un presente en el que es posible radicar y existir entre los otros, presente que es punto de convergencia, espacio de diálogo y representación. Tal es, así lo parece, la vocación existencial de la generación contemporánea; con ello se persigue la liberación de la angustia y la marginación. La desazón se elimina al cerrar la puerta a las especulaciones metafísicas; la injusticia, renunciando a los programas revolucionarios y encarnando la responsabilidad del nuevo escenario, el momento actual. Por todo ello, en este año de 2007 (octubre) en el que se

redactan estas páginas, los grupos académicos e intelectuales continúan librando una batalla por el reconocimiento de las minorías o grupos periféricos. La incorporación de los desplazados de la historia pretende reclamar la atención sobre el *ahora* como la única posibilidad humana; se trata de una ética materialista de orden corporal. La redención es la presencia, el reconocimiento pleno de los otros. Visto así, se trata de un nuevo pacto, uno que renuncia al espíritu radical de la individualidad y pretende la formación de un plano de comunidades históricas y diferenciadas. La razón, afirmaría Habermas, es dialogante y siempre busca momentos de verdadero encuentro.

Durante el cuarto y último capítulo del presente documento se aborda de modo extenso el análisis desde el otro margen; es decir, desde los conceptos fundamentales que pretende constituir el análisis posmoderno en relación al arte, la cultura y la red social en su conjunto.

III.2 Neorromanticismo.

En el segundo capítulo de la presente disertación se abordó el tema del romanticismo como influencia en el estilo y la temática de Olga Orozco. Parecería un tanto desatinado asociar una autora del siglo XX con un movimiento históricamente localizado en una época tan superada como puede ser la primera mitad del siglo XIX; sin embargo, las influencias y resonancias que este movimiento ha tenido a lo largo de los últimos doscientos años, así como sus intermitentes “resurrecciones”, justifican tal relación. En el presente epígrafe se ensaya sobre la importancia que el grupo neorromántico tuvo, no sólo como constituyente preponderante de la Generación del

Cuarenta sino como parte de una tradición mayúscula dentro de las letras hispanoamericanas, la literatura argentina. Sin embargo, antes resulta necesario traer a colación algunos conceptos del romanticismo.

Lo romántico es la disidencia, la contradicción, la ruptura. La tradición romántica implica separarse de lo constituido y buscar un camino nuevo o novedoso dentro de los derroteros forjados por la tradición; por ello, una de las condiciones más señalada dentro de este movimiento artístico y literario (lo mismo que en sus avatares) es la vuelta al pasado. Es natural que, como parte de esa subversión de valores modernos, denunciar la falacia del futuro idealizado y señalar hacia el pretérito mítico se vuelva una urgencia crítica. Es curioso que en el romanticismo, en el simbolismo, en el surrealismo y en el caso de Olga Orozco se busque la identificación de la voz poética con las fuerzas de la antigüedad y del misterio; ese es el signo que condiciona una gran parte de su obra. Al mismo tiempo, ese vínculo con las fuerzas exahistóricas o mitológicas ocurre en un instante de revelación en el que el artista reconoce, a modo de premonición (vía no racional), la totalidad que envuelve las múltiples experiencias humanas. Lo romántico es un acto de crítica a los excesos de la razón.

Al revisar en el presente aparatado al grupo neorromántico no se pretende el establecimiento de un análisis histórico y social (no todavía), tampoco una revisión de la evolución de la estética; más bien, se trata de una aprehensión de orden hermenéutico-fenoménico que se apoya en la obra en sí misma, en sus estructuras y en sus dobleces. Al mismo tiempo, se organiza un sistema de conceptos análogos, los cuales forman una

especie de estructura relacional, lo que consolida un horizonte interpretativo personal, actualizado, justificado y pretendidamente transferible.

Existe, en el caso de la crítica literaria, la idea constante de la condición neorromántica de la Generación del Cuarenta; sin embargo, como suele suceder en las generaciones literarias, algunos autores no coincidían plenamente con este modelo, por ello, Luis Soler Cañas asegura que:

Creo, por mi parte, que es preciso replantear el tema de la generación cuarentista en otros términos. No circunscribiéndola al grupo neorromántico sino adjuntándole la unidad de vanguardia y todos los demás poetas y grupos o subgrupos literarios que coinciden cronológicamente en los años de la generación. (18)

La Generación del Cuarenta es heterogénea; sin embargo, se ha dado en llamar neorromántico a un grupo de poetas en los que predomina la expresión apasionada o sentimental, el tono melancólico y las atmósferas lúgubres. Tal condición es, ciertamente, equívoca. La Generación del Cuarenta no es neorromántica por un asunto de estilo, sino por que encierra una visión de mundo, la cual encarna en diferentes posibilidades formales. Es decir: se trata de una promoción ecléctica y esa capacidad de sintetizar la hace neorromántica, de tal manera que los poetas que Soler Cañas identifica como sintéticos encarnarían de un modo más completo el sentido del “cuarentismo”. Por otro lado, resulta posible inferir que lo neorromántico responde a un modelo de romanticismo tradicional, que no busca la irrupción y el desplante sino que intenta revivir una formulación ética-estética del pasado literario. Octavio Paz marca una excepción en torno

a los románticos argentinos que se hace preciso aludir llegado este momento; en *Los hijos del limo* asevera que:

A diferencia de los otros hispanoamericanos, los argentinos se inspiraron directamente en los románticos franceses. Aunque su romanticismo, como el de sus maestros, fue exterior y declamatorio, el movimiento argentino produjo un poco después, en la forma del “nacionalismo poético” (otra invención romántica), el único gran poema hispanoamericano de ese período: *Martín Fierro*, de José Hernández (1834-1866). (116)

Esta visión concuerda con la idea comúnmente extendida de la argentinidad como una expresión identitaria que preserva vínculos más fuertes con la cultura europea que el resto de las comunidades hispanoamericanas. De esta forma, el romanticismo como un fenómeno urbano y burgués habría encontrado en Buenos Aires un espacio más que propicio para su nacimiento, desarrollo, muerte y resurrección. Sin embargo, líneas más adelante asevera: “El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: *otro* romanticismo”. (126)

Con esto último se enfatiza lo hasta aquí pergeñado; es decir, la idea de que el romanticismo muta y transmigra como una forma múltiple, capaz de reedificarse desde la cenizas sólo para buscar nuevamente su autodestrucción. Es el juego de la repetición y la diferencia o la llamada tradición de la ruptura.

Con los neorrománticos sucede que se pretende superar los modelos vanguardistas y modernistas, que tan hondo impacto tuvieron en el panorama literario argentino; la

generación neorromántica se caracteriza por sus constantes lamentos, sus manifiestos deseos de recuperar algo que no se puede nombrar, pero que se reconoce perdido; se trata de una ausencia individual que encuentra en los caminos de la lírica y la metafísica el modo de expresarse. Esta reacción ocurre porque la experimentación vanguardista acabó por institucionalizarse y con ello los discursos líricos, en la búsqueda de la trasgresión, hubieron de buscar el rompimiento, resucitando así el estilo visceral y expresionista. Lo neorromántico es —necesariamente— un discurso que evoca con voces nuevas un tono y un temple lírico que resulta acorde a las más hondas preocupaciones del individuo, inquietudes que no sólo atañen a lo reflexivo sino que también contemplan el ejercicio de una crítica basada en lo intuitivo, lo emocional, lo erótico y lo sentimental. *Los romanticismos* proclaman con obra y vida la complejidad del individuo consciente de su temporalidad y su paradójica sed de infinito.

Dentro del panorama social argentino próximo al medio siglo XX, esta constelación de poetas neorrománticos abandonó el discurso literario ideologizante y procuró un discurso intimista, esteticista y metafísico, lo que les atrajo no pocas críticas dentro de los poetas y críticos de tendencia social, quienes los consideraban no otra cosa que una legión de cosmopolitas y clasistas. Este señalamiento se ha repetido a lo largo y ancho de Latinoamérica en las disputas entre los “socializantes” y los “artepuristas”; el debate, como se puede ver con toda claridad el día de hoy, es innecesario, si no es que falso y por demás inútil.

Toda vez que se ha reconocido la condición neorromántica de la Generación del Cuarenta, es menester señalar algunos nombres que faciliten reconocer las concordancias

estilísticas y el impulso vital tan claro en el núcleo mismo de la promoción en cuestión. Entre esos neorrománticos que pretenden afiliarse a una tradición como respuesta a la innovación vanguardista se encuentran:

Carlos Alberto Álvarez, Jonquieres, Wilcock, A.M. Chouny Aguirre, Rosales, D. Devoto, Paine, Castiñeira de Dios, Benarós, Descotte, M. Granata, Solga González, Clemente, Solano Luis, Etcheberna, Ferreira Basso, Santos Hernando, Villanueva, M.A. Gómez, Barbieri, Ponce de León, Acuña, Mazzei, Boneo, C. Fernández Moreno, Uribe, O. Orozco, Marsagot, Fernández Unsain, Bosco, Calvetti y Molina. (*La Generación poética del 40*, 28)

En uno de los desplegados y manifiestos, lo cual muestra una clara influencia de los grupos de vanguardia, los “cuarentistas” establecen que:

“en nuestra actitud hay mucho de rebeldía y de revisionismo, pues si queremos imponer a una generación literaria, de antemano sabemos que la crítica debe ser, muchas veces, un arma dirigida contra aquello caduco que estorba la visión del futuro”».(cit. en Soler Cañas 36)

Se trata, pues, de un esfuerzo de ruptura con el “martinferrismo”, movimiento literario que encarnaba el estandarte del vanguardismo. Sin embargo, puede percibirse con toda claridad que la revocación de los postulados nacionalistas y ultraístas de la vanguardia argentina no implicaron, claro está, una transmutación del sentido artístico de la época; más bien y de acuerdo al devenir propio del pensamiento moderno, se persigue en ambos casos la novedad y, sobre todo, la movilización de las fuerzas estéticas hacia un

futuro deseado. Los artistas modernos se asumen como verdaderos agentes de cambio. Respecto a estas diferencias entre “martinfierristas” y “cuarentistas”, en la “Revista No. 4” y citado en Soler Cañas se establece lo siguiente:

1. “Martín Fierro” luchó contra una retórica y desembocó en otra.

Nosotros, desde nuestro mundo personal, buscamos lo esencial del verbo, más en el acontecer interior que en el deslumbrante artificio de la fácil y desmontable metáfora.

2. Los de “Martín Fierro” practicaban la alborotada algarabía. Eso se refleja a veces en su literatura, que la frivolidad tiñe. Nosotros somos graves, porque nacimos a la literatura bajo el signo de un mundo en que nadie podía reír. De ahí, pues, que casi toda nuestra poesía sea elegíaca.

3. Nuestros poemas, aun aparentemente obstruidos de adjetivación, excesiva a veces, buscan vertebrarse en una realidad total del alma.

Desechan, pues, los deslumbramientos parciales de fácil ingenio *ultraísta*.

Se desnudan delante de la verdad, quieren no el brillo instantáneo, sino su integración en las fuentes puras de la vida misma. (37)

La virtud de los neorrománticos se encuentra en que comparten una condición esencial con sus bisabuelos europeos, la nostalgia. Al mirar hacia el siglo XIX esta generación argentina se desentiende de aquello que busca la diferencia radical y retoma la romántica intuición del pasado. De algún modo, esta renovación es una invención mimética; es decir, una suerte de reproducción facsimilar. Al mismo tiempo aluden a su situación histórica concreta como el elemento que condiciona su proceder literario; es

decir, los hechos de la vida social como parte fundamental de su concreción estética. Además, puede afirmarse que existe en la mayoría de ellos un estado de permanente pesimismo, lo que deviene como consecuencia natural en aquellos espíritus que desdeñan el futuro por considerarlo un espejismo. Voltean hacia el pasado y lo único que ven es un estado de vida superior que ha sido destrozado por el paso del tiempo, por ello su estilo adquiere a menudo cierta condición fúnebre; pareciera que su referencia a la elegía como un subgénero o composición dominante tuviera la función del lamento ante el derrumbe de la historia universal, agotada de sí misma, moribunda y fragmentada. La propia Orozco en su libro *Las muertes* asume el estilo elegíaco para cantar la fatalidad de algunos personajes literarios, los que han muerto en la soledad de la página y sin el aliento de la solidaridad humana. Este sentido oscuro y mortuorio se extiende como un estilo unificador difundido entre todos los miembros de la generación. Algunos ejemplos de obra poética con tema y tesitura elegíacas: Vicente Barbieri (1903-1956) “Elegía campesina”; Marcos Fingerit (1904- ?) “Estela para mi madre”; Arturo Horacio Ghida (1907- ?) “La muerte recorre los libros de contabilidad”; Joaquín Gómez Bas (1907-?) “Al poeta Nicolás Olivari”, “Digo mi adiós ahora”; Alfredo Martínez Howard (1909-1968) “Elegía”; Raúl Amaral (1918-?) “Regocijo del llanto”; Raúl Manuel Aráoz Anzoátegui (1923-?) “Elegía a la madre”; Alberto F. Arbonés (?-?) “Nocturno”, “Elegía perdonable”; Ángel Héctor Azeves (1917- ?) “Coplas de muerte y vida”; Alberto Claudio Blasetti (1923- ?) “Soldado muerto”; Martín Alberto Boneo (1913-1973) “Y de la muerte”; Andrés C. Caraballo (?-1969) “Elegía para muerte del soldado”, “Pequeña elegía a una mujer muerta”; Juan Carlos Clemente (1917- ?) “Morada de la muerte”. Lo

anterior es sólo un listado representativo, puesto que detallar específicamente cada uno de los poemas elegíacos representaría, dada la frecuencia con que fueron escritos, un trabajo de proporciones monumentales; además, no es éste el objetivo de la presente investigación.

Bien se puede afirmar que el tono necrológico debe ser entendido como una respuesta estética a una acometida ética. La realidad que envuelve a este grupo de poetas y a la sociedad argentina en general compone el ambiente de decepción y desconfianza ante un programa nacionalista ascendente, centralista, personal y absoluto. La angustia existencial es producto de tres circunstancias que se suceden y que generan, con toda certeza, un alto grado de desgano y desazón: la caída de la república en España, la segunda guerra mundial y el advenimiento del peronismo. Por otro lado, se hace necesario mencionar la natural evolución de los movimientos poéticos de vanguardia, los que tienden a desgastarse rápidamente debido a su intensidad y estridencia. Si bien los neorrománticos argentinos intentan superar con su movimiento literario el influjo de dichas vanguardias en retirada y aun de algunas trasnochadas voces modernistas, deben a estos dos movimientos su propio origen. Niegan su genealogía para confirmarse, lo que es no otra cosa que la crítica del origen y de sí mismo.

Como se refirió brevemente líneas arriba, los neorrománticos tuvieron que confrontar algunas invectivas que se levantaron en su contra entre aquellos que atribuían al arte poético cierta utilidad; es decir, entre aquellos que promovían un decir literario rayado de consignas e ideologías. Para estos, la expresión lírica moldeada por los parámetros del romanticismo no sólo era un desperdicio de los poderes poéticos sino que,

además, era una clara muestra de cobardía ante las demandas que la historia hacía a un ciudadano de su lugar y de su tiempo. De este modo, los artistas con vocación social dirigen el dedo flamígero hacia los que buscan en los pasadizos interiores del individuo una sustancia común. Citado en Soler Cañas, José Gobello afirma: “Y nuestra poesía se nos convierte así en una orgía de metáforas al servicio de angustias generalmente traducidas del francés, mientras las grandes emociones populares andan todavía sin quien las cante”. (45)

El reclamo establece una clara dicotomía entre un nosotros, proletario y popular, y un ellos, clasista y europeizante. Además, con lo anterior se proclama un espíritu nacionalista que confirma como imperativo ético la defensa de los valores regionales. Francisco Orondo, también citado en Soler Cañas, apunta: “sólo la melancolía que no sirve como dato, sino como síntoma”, y sus poemas elegíacos “lavados, tediosos”. Expresa, así mismo, que el grupo cuarentista entre rugir y suspirar, “eligió el suspiro”. (48)

Por su parte, Rafael Giordano insiste:

como es fácil ver –concluye–, la actitud fundamental de la promoción del cuarenta significa una huída de lo real, una forma de ilusionismo y nunca una tentativa de captación, comprensión o solución de los concretos problemas de la realidad. (49)

El propio Giordano continúa: “Al fin” –dice más adelante–, “huyendo de la realidad y el mundo, terminaron por considerar absoluto lo que participaba, a la vez, de la relatividad de lo individual y de lo condicionado históricamente.” (49)

Para concluir y de nuevo en Soler Cañas, Eduardo Romano da la puntilla:

“Los poetas de la llamada ‘generación del 40’ son quienes, en esa difícil coyuntura, que pocos intelectuales denuncian, y ante la quiebra de su imagen interior del país, recurren a una pose espiritualista y aristocratizante. Los que eluden la crisis de su clase refugiándose en una Argentina segura, interior.” (50)

Existe entre los anteriores asertos un común denominador, la idea de la necesaria subordinación de lo poético a lo político. Para los citados detractores de la Generación del Cuarenta, escribir elegías y versículos oscuros tratando de expresar la certeza irracional de cierta sustancia cósmica no puede ser otra cosa que un dispendio. Sus apóstrofes se mueven siguiendo un impulso pragmatista y transformador que, curiosamente, es parte primordial del pensamiento moderno. De tal forma que la irrupción de estos críticos –de inclinación marxista—resucita una vieja pugna entre los racionalismos y el romanticismo; se trata, pues, de un antiguo duelo trasplantado ahora a las tierras americanas.

En la Argentina del medio siglo XX se reproduce un esquema social signado por la polarización y la desconfianza; dicha condición no es distinta a la ocurrida en la Europa del siglo XIX, escindida aquélla por la tradición racionalista y poseída por los fantasmas del pasado. Entre el pensamiento mágico y el teorema existe una relación de contraste que no pocas veces trasciende el mundo de las ideas y consigue penetrar la esfera pública. De tal manera que en el medio siglo veinte, en Argentina, los críticos del neorromanticismo arremeten contra la vocación metafísica en nombre del materialismo y

el historicismo, los que son interpretados por ellos como la vía científica de acceso al estadio de desarrollo social. No es difícil descubrir en esto la tensión de los márgenes modernos, los que buscan definir una solución a la problemática colectiva y existencial. Dicha pugna conduce a la idea de que el pensamiento moderno es, en sí mismo, un estado de crisis, un apego a la revaloración de las realidades que envuelven al individuo, con base en la razón y la intuición, entendida esta última como la pulsión del Ser que intenta romper el cerco del lenguaje para penetrar la esfera de la imagen. Por ello, tan caro es para la mentalidad romántica la revitalización del símbolo, lo que, en la línea de Ricoeur implica una suerte de metáfora vivencial, una alegoría que esta hecha de forma y vida, y no solamente un tropo literario que se constituya en mero formalismo esteticista. Por eso también, entre los herederos del idealismo hegeliano y su avatar marxista, el progreso es visto como la síntesis histórica que clausura el período de confrontación crítica, apoyados aquéllos en una razón instrumental capaz de transformar el mundo de las relaciones humanas con base en un ideario común de triunfalismo social. Visto desde la perspectiva que ofrece el presente, el neorromanticismo argentino tuvo la fortuna de oponerse a la demagogia de los políticos y a la candidez de algunos artistas contagiados del sarampión marxista. Por ello es posible afirmar que este grupo fue capaz de no caer en la tentación revolucionaria de las vanguardias ni en un purismo autotélico e intelectualizante; más bien, con la impronta del romanticismo original pudieron respetar el elemento de la diferencia y, sobre todo, el de la complejidad inherente a la existencia humana. De algún modo es posible afirmar que su labor fue un ejercicio de crítica al totalitarismo, político y estético; por otro lado, y en concreto en el caso Orozco, la evolución desde el

neorromanticismo nostálgico hasta la cristalización de su poesía metafísica, pasando por las zonas de experimentación surrealista, es la clara muestra de una poeta e intelectual latinoamericana comprometida con el rigor compositivo y reflexivo, lo que, precisamente en las etapas históricas del estro revolucionario, resulta más necesario.

Resumiendo: el neorromanticismo es sinónimo de Generación del Cuarenta; al mismo tiempo, lo neorromántico entraña el ejercicio de una crítica vital que toma forma en las construcciones literarias en las que se cuestiona la realidad, como en la obra de Orozco. Lo neorromántico es también una corriente literaria fundada en la analogía, la que pretende hacer del poema un vehículo capaz de establecer puentes a pesar de la realidad y de sus muros causales. Su decir es una búsqueda de la unificación y es, también, una convocación de fuerzas ignoradas por la ominosa persistencia positivista. Su revolución es verdadera debido a que consigue revocar la pesada ley del “eternamente aquí”, resolviendo con ello el dilema de la proyección del espíritu, limitado éste por la condición material del cuerpo. El neorromanticismo argentino es también una reivindicación del humanismo, puesto que abandona un ideario impersonal y apuesta por la concreción del *yo* dentro de un espacio habitado por otros, los compañeros de ruta. Así, la poesía según Orozco implica la experiencia del amor imaginativo, creador y esperanzado. Al respecto, en una entrevista realizada por la revista “Común Presencia”, la argentina afirma:

[El] amor en general, como un permanente impulso de entrega a los demás, como una conjunción con todo lo existente, depende del mejoramiento de cada uno y de la suma de un feliz intercambio, que fuera

en su plenitud la fundación de un paraíso terrestre. Claro que para eso tendríamos que considerar nuestro exilio no como una noche deshabitada sino como una noche colmada de criaturas perdidas en el bosque, y hacer señas y buscar y encontrar y perdurar en nuestro acercamiento. Al amor lo he visto consumirse en su propio fuego, como si el mismo ardor que lo alimenta lo devorara, como si el roce de los días o la repetición de las palabras y los actos lo fueran desgastando hasta hacerlo desaparecer. Creo que esta inmolación, en nombre de la costumbre o de cualquier tentación, es una incapacidad para vivir en estado de juego, de inocencia y de gracia, además de ser un defecto de la imaginación, que no sospecha que el territorio prodigioso de lo desconocido crece a medida que se avanza desde lo conocido.

Así, la poesía es un acto de aproximación y un develamiento de la otredad humana y divina. Con ello, la poética orozquiana adquiere, así lo parece, su punto ético más alto. Resulta necesario recalcar cómo es que estas palabras no están condicionadas por una agenda política o estética, más bien, parecen nacer de una voluntad individual de aproximación hacia el mundo real y el mundo intuido; si acaso, la ley más alta dentro del ideario de la poeta sea la imaginación y sus poderes.

Para concluir, se hace menester aludir a las palabras de Martín Prieto que fueron incluidas páginas atrás; en ellas, el crítico argentino pone en tela de juicio la pertinencia de llamar neorromántica a la que él insiste en calificar de Generación del Cuarenta, a

secas. Con base en la reflexión desarrollada en las últimas páginas es posible establecer una serie de argumentos que afirmen, con amplitud de evidencia, lo contrario:

1. La principal característica de la Generación del Cuarenta es la multiplicidad, con ello se muestra un temple incluyente que es capaz de buscar la asociación de intereses estéticos de distinto signo.
2. La condición esencial de su formulación es la crítica al racionalismo, al que consideran una fórmula opresiva y carente de vitalidad. Por otro lado, se contraponen a las vanguardias cuando éstas se han convertido en un mero formulismo estético sin trascendencia alguna. De este modo se ejercen dos críticas asumidas bajo diferentes representaciones: la imaginación y la nostalgia.
3. En el corazón de su poética se encuentra una visión análoga del mundo y su sentido es el de unificar, más allá de causas y efectos, la experiencia concreta de los sentidos. Por ello abandonan el experimentalismo como método y afirman la necesidad de provocar un ejercicio poético que apunte hacia las posibilidades últimas del Ser, delimitado éste por los perímetros del lenguaje. Debido a ello se apoyan en el símbolo, buscando con esto concentrar la mayor cantidad de significación en un elemento verbal-visual capaz de unificar sugestivamente enunciación y experiencia.
4. Encarnan una filosofía humanista, la que antepone los intereses del individuo a los de la colectividad; así mismo, rechazan la imposición de

temas y formas literarias. Con ello renuncian al conversacionalismo trivial y a la ensordecedora insistencia de algunas formas vanguardistas.

5. Existe en ellos la idea de una poesía al servicio de la trascendencia. Sin ser esto necesariamente sinónimo de misticismo, en ellos se encuentra presente un marcado cuño metafísico que tiende a unificar el sentido artístico, religioso y filosófico de la existencia.

6. En el plano formal, sus obras recuperan un temple oscuro, signado por un tono oracular y enigmático; lo anterior demuestra una concepción bipartita de la realidad, constituida ésta por una parte sensual y por un reverso intuido que además propone claves de su realidad a través de la existencia del mundo material y concreto.

Cabría concluir señalando las semejanzas que el movimiento neorromántico argentino tiene con grupos literarios pertenecientes a otras regiones de Hispanoamérica y con los que comparte la crítica de la moda vanguardista y el desplante nacionalista. En el caso de México, la generación de *Contemporáneos* se embarcó en la misma clase de lucha, combatiendo con las armas de la inteligencia satírica las imposiciones del realismo revolucionario, el cual tendía a homogenizar las expresiones artísticas en aras de una supuesta urgencia de consolidación social. También en el caso de esta generación de dramaturgos y poetas, los defensores de la univocidad revolucionaria lanzaron sus voces críticas de protesta ante la supuesta traición de la mexicanidad, puesto que algunos de los miembros de dicho grupo ostentaban una ferviente devoción por autores europeos, como André Gide, por ejemplo. De tal manera que durante la primera mitad del siglo veinte en

Hispanoamérica ocurre una situación de polarización entre los conductores de los países, propulsores de un nacionalismo que demandaba sacrificios, y las voces de ciertas minorías ilustradas que abogaban por un espacio de independencia creativa e intelectual. Tal es la situación de los neorrománticos argentinos y la del grupo de los *Contemporáneos*.

Resulta necesario revisar, en concreto, la situación de Orozco, analizando las circunstancias de vida que rodean su producción literaria, así como los hiatos y coincidencias que mantiene con su gremio generacional; todo esto en el entendido de que las obras literarias, con ser deudoras de un impulso tradicional, no pierden, por ese solo hecho, la posibilidad de adquirir una signatura personalísima. Por lo contrario, en esa pugna entre los rudimentos de una expresión cansada y el deseo de forjar un decir propio, se encuentra el espacio de acción de los más finos talentos.

III.3 Poesía y medio siglo XX en Argentina: el caso Orozco.

Es esencial dentro del presente documento la idea de que la poesía de Olga Orozco no ocurre como una salvedad, sino que sintoniza notoriamente con el entorno cultural en el que irrumpe y se desarrolla, lo mismo en el plano del enunciado como en sus temas. Desde el punto de vista de la hermenéutica analógica, el análisis histórico permite aunar algunos elementos extra textuales que facultan con mayor claridad la interpretación de una obra, evitando así la excesiva subjetividad, la suposición y el desconocimiento de referencias que pudieran resultar necesarias para la justa lectura. Se

hace preciso recordar que dentro del mencionado procedimiento hermenéutico la principal virtud es la búsqueda de la integración y la convergencia.

En las siguientes páginas se explora, además, la relación entre la obra de Olga Orozco y su contexto grupal, indagando primordialmente en las condiciones biográficas que rodean la formación de Orozco dentro de un contexto social mayúsculo que la envuelve y hasta cierto punto determina. Como referente teórico necesario para ensayar sobre el asunto anterior, se entresacan algunos conceptos que filósofos como José Ortega y Gasset (1883-1955), Julián Marías (1914-2005) y Julius Petersen (1878-1941) han desarrollado en torno a la idea de las generaciones literarias; de tal manera que con base en ello sea posible determinar las particularidades de Orozco en relación a su tradición, considerando la necesaria relación de tensión entre lo individual y lo social, lo personal y lo colectivo, lo doméstico y lo histórico.

Orozco pertenece a la estirpe de autores que unifican obra y vida, y que en el acto creativo encuentran un proceder artístico que los explica y los justifica. Aun más, en su poesía se percibe la idea de la infancia como la tierra prometida, a la que se accede a través de los puentes que tiende la memoria. Al mismo tiempo, en esa zona de simultaneidad que son los años anteriores a la adolescencia, la poeta ha reconocido la secreta relación que existe entre las diferentes partes que componen el universo. De tal manera que la infancia es comprendida como una especie de región sagrada del Ser, que en la secreta relación que va planteando con la realidad sensual y onírica, despierta. Por ello, la indagación en los hechos que ella misma consigna sobre sus años primeros se vuelve una necesidad. No se ha planteado nunca en la presente exploración la exclusiva

lectura de los textos como entidades inmanentes y divorciadas de toda contextualidad, por lo contrario, nunca será insistir demasiado el recordarlo.

Olga Noemí Gugliotta Orozco nació en Toay, La Pampa, Argentina, el diecisiete de marzo de 1920. Hija de padre siciliano y madre argentina, Orozco encontró, según sus propias palabras, en el entorno natural de su infancia –zona desértica—un espacio en el que la infinitud se sugería y podía sobrecojer el espíritu de quien se dispusiera a observar. Por otro lado, la vivencia en la casa solariega, la relación familiar tan estrecha con sus hermanos y, sobre todo, la presencia inquietante de la abuela María Laureana irían conformando en la mente y el cuerpo de Orozco un sentir particular, predispuesto a la contemplación, la apreciación del entorno y lo maravilloso cotidiano. En *Travesías*, libro de conversaciones coordinado por Antonio Requen, se lee lo siguiente:

 Mi abuela tenía una abuela irlandesa, tal vez por eso me contaba una historia todos los días, hasta que murió, a los 97 años. En *Desde lejos* tengo un poema a mi abuela y en *La oscuridad es otro sol* hay un relato dedicado a ella, que se titula “Por amigos y enemigos”, donde la abuela reza de una manera muy especial enfrentando a Dios y pidiéndole cosas para todos. (16)

Un texto esencial para comprender las propias ideas que Olga Orozco tenía respecto a sus años de infancia, formación y encuentro con la poesía es *La Oscuridad es otro sol* (1967); en él, Lía, su *alter ego*, encarna a la poeta-niña en el proceso de descubrimiento de las realidades que constituyen el estadio familiar y el mundo inmediato: “Además”—agregó—“para el niño todo está lleno de misterio, de

interrogante, todo, absolutamente todo”. (Torres de Peralta 42) Existe una perfecta identificación entre el acto de poetizar y el de indagar; el niño como ser adánico se ve forzado a señalar las cosas con el dedo, a deducir las relaciones de causa y efecto y, más importante, a reconocer las excepciones de tal regla. El poeta, de modo análogo, es un interrogador que pretende nombrar con palabras nuevas una realidad que enmascara y revela.

Volviendo a *La oscuridad es otro sol*, se trata de un documento poético, o mejor aún, de un testimonio en el que la voz se reconoce a sí misma dentro de un tramado complejo; es decir, se trata de la repentina adquisición de la conciencia de lo uno y de lo múltiple. Como un puente entre estas dos orillas, la intuición poética.

Según lo detalla Elba Torres de Peralta, el pueblo de Toay, La Pampa, Argentina, el espacio donde nació y creció los primeros años Olga Orozco, se caracterizaba durante la década de los veinte por una condición de marginación económica, de nulo desarrollo urbanístico y de escasa organización social:

Las condiciones de abandono oficial en que vivían los habitantes de La Pampa. Las cárceles, por ejemplo, de las que había sólo dos, una en Santa Rosa, capital de la gobernación, y otra en General Acha, carecían de los medios necesarios de seguridad, los presos se escapaban con facilidad y dados por naturaleza a las largas caminatas, a veces recorrían distancias asombrosas. (35)

Sin embargo, el hecho de que la familia Gugliotta perteneciera a una clase social con cierto privilegio en relación a sus vecinos facultó la generosidad de la abuela, la que

convocaba a los mendigos y lunáticos a comer en su propia casa. Este encuentro, como se verá, significó para la pequeña Olga Orozco un contacto directo con esos seres capaces de atravesar el umbral de la razón y conocer el reverso de las cosas:

Mi abuela era una señora que tenía permanentemente un muchacho a sus órdenes con un caballo ensillado. Se asomaba a la ventana y miraba hacia el camino. Cuando veía a algún andariego perdido le decía: ‘muchacho ve a buscar a aquella persona que quizá no haya comido’. El muchacho saltaba al caballo y en general volvía trayéndola. La cocina de casa era muy grande y siempre estaba llena de gente desconocida que comía de paso. También había *habitués* que volvían, sobre todo esos loquitos que eran gente andariega, gente estrafalaria como Nanni, la cantante fracasada que además se quedó a vivir en casa porque ella no tenía dónde estar y hacía frío, por eso mi abuela le asignó un granero para que se alojara allí.

(cit. en Torres de Peralta 45)

Luego agrega en *Travesías*, también en relación a la abuela:

Además protegía a los locos. En la casa había permanente tres locos. El loco Nanni, que era un cantor fracasado; la reina Genoveva, una loca a quien había abandonado su amante y que viajaba de un lado a otro con un traje que simulaba ser de novia, lleno de abalorios, puntillas y encajes rotos; y otra, la Lora, que vivía en una cueva bajo tierra, dentro del mismo pueblo, y tenía un niño con boina colorada. (17)

Se trataba de un mundo hasta cierto punto no trastocado por la idea del progreso, un espacio eminentemente rural en el que la población se veía constantemente acosada por la presencia de alienados y fugitivos trashumantes⁴. Es, pues, un estereotipo latinoamericano, el de la comunidad cerrada que subsiste separada de la corriente de la modernidad en una suerte de tiempo mítico rayado de pintoresquismos y que es, a un tiempo, fuente de ricos anecdóticos. De tal manera que existe una perfecta correspondencia entre la experiencia personal individualizada y la idea del tiempo universal como un flujo sostenido entre dos regiones inabarcables. En la vida mortal, la persona abandona el sitio paradisíaco de la infancia una vez llegada la adolescencia y con ella el despertar de la sexualidad, transitado así de un estado de inocencia a uno de conciencia, que es siempre conciencia del morir. Por ello la poeta argentina equipara la infancia con la región de las mitologías, eterno instante de unidad absoluta de la sustancia universal.

En *La oscuridad es otro sol* se observa un esfuerzo de recuperación, el que se basa en la activación espontánea de la memoria como vía de acceso a la región de los olvidos, espacio intangible que proyecta sus fuerzas sobre los hechos del presente y aun sobre los del porvenir. Al respecto Torres de Peralta afirma:

Finalmente, el presente además de ser un punto de transición entre el pasado y el futuro, es el vínculo firme que une las dimensiones del tiempo.

Pasado, presente y futuro son, en el concepto de los existencialistas, la

⁴ La presencia de los locos como seres sagrados, como aquellos visionarios que quedaron en un estado de perpetuo asombro porque fueron cegados por la luz de lo inabarcable, es tema recurrente en la obra orozquiense. La misma Torres de Peralta les ha dado el epíteto de emisarios. (122)

temporalidad interna de las tres dimensiones de la mente humana, es decir, las direcciones dentro de las cuales el sentido humano del tiempo se extiende y en cuya unión se constituye el momento presente. (40)

En las primeras líneas de *La oscuridad es otro sol* se lee:

Había una vez una casa (no) Había en un tiempo una casa (no)
 Había en varios tiempos varias casas que eran una sola. ¿Era realmente una casa o era un espejo fraguado por los tres tiempos, de modo que cada uno era la consecuencia y el motivo del otro? Sí, como en los caleidoscopios o como en un yo circular a manera de cuarto de vestir, donde la que va a ser con máscara de anciana se probara la máscara de la que fue con máscara de niña, y viceversa y sucesivamente. (7)

Conviene detenerse en la nota anterior para hacer una reflexión que defina los vínculos de Orozco con el tiempo y la percepción que de él se tiene. El poema es tiempo, tiempo que sucede en su escritura y su lectura, además, ese tiempo se encuentra sometido a la cadencia de un ritmo que le es propio. Se trata de un intervalo vital que encarna en un lenguaje particular y preciso, el cual trasmuta el habla cotidiana en experiencia artística. Con base en estos lineamientos, Orozco pretende conjugar memoria, intuición e imaginación, materializando su existencia en un acto instantáneo e irrepetible. Sin embargo, esto que bien puede parecer la ejecución de un conjuro reclama un macrotexto envolvente que le dé sentido y justifique. Como se ha dicho ya, esos límites estructurantes están representados por la mitología simbólica del pensamiento gnóstico. Orozco imagina su pasado desde su condición de poeta y con ello consigue dramatizar

sus experiencias infantiles, homologándolas a su vida actual o presente. Se trata de mitificar las imágenes que pueblan la memoria, aderezarlas y presentarlas como antecedentes naturales del presente real y vivencial. Esto no es criticable, aún más, probablemente sea la autobiografía un género que descansa precisamente en ese tratamiento dramático del pasado. De tal manera que al constituirse en un texto literario, lo vivido renace, despierta de su oscuridad y adquiere consistencia humana actual. Tal es el sentido primordial de toda la obra orozquiana.

Pero, ¿cuál es la relación que este entorno social tiene con el posterior desarrollo de Orozco como miembro de la Generación del Cuarenta? Llegado este punto no se puede hacer sino especular con base en la evidencia textual y biográfica sobre el asunto. Lo primero que resalta es la vivencia en el espacio rural, en el *locus amoenus* anterior a la devastación de la fractura. Ajena a las complicaciones urbanas, la niñez de Orozco estuvo ligada a cierto telurismo que irrumpe sobradamente en su poesía. La migración al espacio citadino ocurre, precisamente, cuando Orozco ha entrado en la pubertad; de tal manera que la movilización como parte del crecimiento personal es un hecho biográfico innegable y que pudo predisponer la sensibilidad de la artista. Orozco vivió en carne propia lo que en su obra es tema central, el exilio.

La obra de Orozco es indispensable para comprender la Generación del Cuarenta, su notable riqueza de tema y estilo, además de su capacidad de unificar elementos de diferente cuño, la vuelven una obra que representa el sentido mismo de su generación. No sería exagerado afirmar que su obra y su vida, al ser interdependientes, se enriquecen la una y la otra; tampoco sería una amplificación desmedida asegurar que la poeta de La

Pampa encarna en sí misma los atributos que la crítica ha señalado a sus compañeros de grupo. Así, Orozco sería una suerte de sinécdoque que en acción y palabra demuestra la altitud vital de su tiempo y de su congregación literaria.

Para concluir este epígrafe se revisan algunos conceptos filosóficos en torno a las generaciones literarias, tratando con ello de confirmar lo que las antologías y los comentaristas han repetido sobre el tema durante las últimas décadas, aceptando, si es preciso, las zonas de conflicto, las aristas y las posibles rupturas.

Como se refirió —así fuera brevemente— en las páginas iniciales del capítulo pasado, la Generación del Cuarenta hubo de enfrentarse a múltiples circunstancias sociales y culturales que moldearon su discurso poético. Primordialmente se vieron sometidos por el estado de decaimiento vital propio de la experiencia de la guerra mundial; por otro lado, hacia el interior de Argentina, las pugnas entre peronistas y antiperonistas, así como entre nacionalistas y comunistas, tocaron la vida de algunos de sus integrantes aunque sólo en ciertos casos se convirtieron en tema literario. En relación a esta cuestión se han seguido, entre otras, las notas de Luis Soler Cañas, César Fernández Moreno, Martín Prieto, Juan Carlos Ghiano y Guillermo Ara, amplios conocedores de la historia literaria argentina y, en particular, de la Generación del 40, a la que han dedicado páginas de ardua y sugestiva reflexión.

Los teóricos recién mencionados coinciden en la definición de una generación compuesta por dos vertientes primordiales: los neorrománticos y los vanguardistas. Se enfrentan, pues, con el problema de los grupos literarios que reúnen a personas con tendencias diferenciadas, pero que, sin embargo, se vinculan por algunos rasgos

composicionales y aun vitales. La vertiente neorromántica encarna aquella porción emblemática de la generación, la que se preocupa por una temática de orden metafísico y que reacciona ante los *ismos* vanguardistas. David Martínez, citado en Soler Cañas afirma:

La “del 40”, cuando se dio a conocer públicamente, configuraba ya las características propias de tal denominación. Entre ellas pueden puntualizarse, como peculiaridades comunes, un invariable y sostenido tono melancólico y una predisposición perenne a lo elegíaco; una voluntad de repliegue interior, un equilibrio patente entre el fondo y la forma y una propensión metafísica idealizadora de las palabras y de las imágenes. (33)

Además, se mencionó también la idea del mismo Soler Cañas en torno a la posibilidad de identificar un tercer grupo, el de los sintéticos. De tal manera que dicha generación de poetas argentinos entraña un problema en sí misma puesto que, al ser un grupo heterogéneo, parece concordar con aquellos que se oponen a otorgarle el calificativo de Generación del Cuarenta y que, si acaso, le conceden el de promoción. Con el fin de dilucidar el problema se propone abordar, así fuera de un modo sucinto, el tema de las generaciones literarias, revisando algunos conceptos tomados del pensamiento Orteguiano y de su discípulo, Julián Marías; por otro lado, se entresacan algunas ideas de Julius Petersen a modo de contraste.

Según Ortega y Gasset, la generación es el elemento que posibilita el desplazamiento de la historia. La generación implica, además, la coexistencia de individuos que se caracterizan por una forma semejante de entender el mundo y de incidir

en la realidad. Se trata de un colectivo de coetáneos –no contemporáneos—que, vinculados por un marco temporal y espacial, han sido movilizados por estímulos semejantes. Al mismo tiempo, las generaciones no implican una mecánica sumatoria de individuos, sino que adquieren un carácter o temple propio semejante a la personalidad en el sujeto. Existe, pues, una tendencia a lo homogéneo; sin embargo, el filósofo español también considera la posibilidad de expresiones particulares que, sin representar una desviación del carácter epocal, resulten de la evidente y necesaria irrupción de la persona dentro de un estilo dominante. De tal manera que aquí se ha planteado ya una disyuntiva de difícil solución, la del individuo y su entorno contextual; con ello se implica además una disputa entre la libre elección y el determinismo social. Sin embargo, resulta claro que para Ortega y Gasset es preponderante hablar de generaciones como entidades autónomas y despersonalizadas, en las cuales ciertamente descuellan figuras representativas y emblemáticas, pero que se encuentran condenadas a conformar una suerte de unidad plural. Al respecto, Mateo Gambarte afirma: “Ortega presenta una triada: individuo-los individuos- la sociedad. El segundo paso es lo que él llama la interindividualidad, que es la relación de varios. (39)

Se trata de una concepción compleja que no descansa en una simple idea de sumatoria de voluntades, sino que entraña un juego de ida y vuelta, así como una conceptualización idealista de lo social.

Otro elemento que destaca el filósofo español es el de sensibilidad vital, lo que es decir, una suerte de sentido o dirección que moviliza las intenciones de un colectivo generacional; esta sensibilidad es imperceptible, pero sus efectos adquieren materialidad

en las formas literarias y artísticas. Se trata de una especie de dominante que representa de modo sintético los impulsos vitales de la época a modo de la presencia metafísica kantiana, y se trata, también, de un ascendente artístico de determinada duración; no es efímero pero no es eterno. Entre los márgenes de esa sensibilidad epocal nace, crece, se representa y muere una generación. El cambio o tránsito de una sensibilidad a otra no ocurre como parte de un exabrupto revolucionario sino que deviene como resultado de cambios paulatinos que, a la postre, habrán de representar una movilización de los valores vigentes. De ello se deriva una de las principales críticas que se le haya hecho a la obra del pensador español, la de ser un promotor de ideas conservadoras.

Así pues, la dirección de un conjunto generacional está determinada por las denominadas vigencias, las que no son otra cosa que un sentido compartido de ser en el mundo; claro está que ese ser, en el caso de las generaciones literarias, es una constitución formal. De tal manera que las escuelas estéticas responden a un determinado aire del tiempo o presencia impalpable que condiciona sus propias proyecciones. Se trata de un sustrato o telón de fondo que propulsa el decir de una época; por ello, Ortega acuña el término de razón narrativa, y se refiere con ello a la intersección de la razón vital y la razón histórica.

Queda por reflexionar sobre un punto más, el de la continuidad y ruptura. Según Ortega y Gasset, cada generación encarna cierta altura vital que le es propia, que la representa y con la que sostiene una relación de personal analogía. La sucesión o tránsito entre una y otra se da como consecuencia de un acto de crítica y de continuación. Las nuevas voces sólo consiguen consolidarse como una generación propia cuando han

adquirido un carácter que las defina. Ciertamente la anterior aserción conlleva a una serie de preguntas de difícil respuesta: ¿cuál es el carácter que le es propio a cada generación? ¿Qué sucede en los momentos de tránsito? ¿Existe la posibilidad de una generación vacía? Todas estas situaciones escapan la inmediatez del racionalismo de orden causal. Se debe recordar la naturaleza ideal del pensamiento orteguiano en este sentido.

A esa zona de nacimiento de los miembros de una generación Ortega y Gasset las denomina zona de fechas, ampliando con ello el período en el que se forja el carácter del grupo. Ese tiempo estimado, asevera, es de quince años. Así pues, la generación se encuentra en el vértice del tiempo y el espacio, son estas dos líneas las que determinan las experiencias individuales, grupales y sociales. La zona de contacto entre estos estadios es amplia y ocurren no pocos traslapes; por ello la dificultad de afirmar de un modo rotundo dónde comienza lo individual y dónde lo colectivo. Sin embargo, y para concluir con este punto, una cita de Ortega y Gasset que tiene pertinencia en relación al tema de la Generación del Cuarenta:

Dentro de ese marco de identidad pueden ser los individuos del más diverso temple, hasta el punto de que, habiendo de vivir los unos juntos a los otros, a fuer de contemporáneos, se sienten a veces como antagonistas. Pero bajo la más violenta contraposición de los “pro” y los “anti” descubre fácilmente la mirada una común filigrana. Unos y otros son hombres de su tiempo, y por mucho que se diferencien se parecen más todavía. El reaccionario y el revolucionario del siglo XIX son mucho más afines entre sí que cualquiera de ellos con cualquiera de nosotros.(cit. en Mateo 59)

Julián Marías fue discípulo de Ortega y Gasset y como tal hubo de secundar las doctrinas que éste desarrolló en torno al tema de las generaciones. Sin embargo, existen al menos dos circunstancias que le son propias y que tienen que ver con especificidades en torno al tema. La primera de ella se refiere a los conceptos de macroestructuras y microestructuras, de nuevo Mateo afirma:

Por otra parte, la estructura es “la forma de la vida colectiva”. Está compuesta por elementos analíticos y empíricos. Los primeros se obtienen por análisis de los requisitos necesarios para ser una sociedad, los segundos se extraen de una concreta. Es más, hay macroestructuras (éstas son empíricas) y microestructuras (que por sí solas son una abstracción) en la historia. A aquellas corresponderán las épocas (variación total del sistema de vigencias), a éstas, las generaciones (variación mínima del sistema de vigencias). (100)

Así, la atención se centra en la dicotomía generación-época; con ello, además, se abandona la reflexión sobre la individualidad y se transita de lo particular a lo colectivo y epocal como el asunto central en el desarrollo de las reflexiones en torno al concepto generación. Sin embargo, observando el escenario de la historia, se entiende que estos grupos definidos por una sensibilidad semejante son entendidos desde la perspectiva mariana como verdaderos individuos actuantes, como histriones que recitan su parlamento dentro de un contexto general e incluyente, el teatro del mundo. Al respecto enfatiza: “El sujeto de la historia no soy yo, ni ningún nombre individual”. (cit. en Mateo 101). Se confirma con ello la directriz orteguiana.

Finalmente y como parte de su intento por reconciliar los opuestos, Marías señala: “Se trata de distintas realidades. La historia no es vida; ésta sólo lo es propiamente la vida individual, mi vida, que me es dada, pero no me es dada hecha, y tengo yo que hacer en cada instante, en radical soledad.” (cit. en Mateo 102)

El individuo es una entidad solitaria que sólo sale al mundo para construir la historia, pero que al hacerlo pierde toda identidad. Lo cotidiano es fundamental para el individuo y sólo lo social, colectivo y anónimo, moviliza los engranes de la época. De tal manera que, como se ha señalado hasta aquí, para el par Ortega y Gasset-Marías lo primordial es la entelequia generacional en sí misma, sin reparo en las fuerzas que verídicamente la movilizan —qué duda cabe—; es decir, en los individuos, las personas humanas.

En contraste contra lo hasta aquí esbozado, el alemán Julius Petersen aborda el tema de las generaciones desde una perspectiva distinta, otorgándole un fuerte énfasis a la construcción de lo nacional, un estilo de lenguaje propio y la emergencia de líderes. En el artículo “Julius Petersen and the Construction of the Spanish Literay Generation” se afirma: “In his model the generation becomes the vehicle by which history is made subject to the will of a select minority and, within that élite group, of even stronger individuals who mold and lead their generation.” (252) Para Petersen, la generación se levanta desde lo cotidiano como resultado de la proyección de los individuos que la conforman. Tomado del mismo artículo de Soufas:

Thus, for Ortega, individuals find themselves in history and through it come to an understanding of their circumstances and historical mission,

what they can or cannot accomplish. For Petersen, the generation emerges as an aggressive process, to impose itself upon history through strong leaders. (253)

El tercer elemento es, como se ha dicho, la aparición de un lenguaje nuevo capaz de representar a la generación y, aun más, crearla. Las generaciones se dicen a sí mismas, se constituyen en un decir constante y en un sostenido proceso de definición. Señala Petersen:

“La nueva generación se encuentra por vez primera en su lenguaje. Todo el programa nuevo tiene que ser verbalmente nuevo para que prenda la mecha [...] tanto la fantasía verbal creadora como la actividad verbal receptiva, se presentan como la mayor viveza en los años juveniles. (cit. en Soufa 255)

Es decir que la generación es un acto vital que, además de estar ligado a la aparición de un decir nuevo, entraña la necesaria condición de la jovialidad. La generación es la suma de esfuerzos novísimos. Se trata de una versión más entusiasta que la propuesta orteguiana y que, por lo demás, detalla la necesidad de fundar una generación nueva sobre las cenizas de la precedente. Se trata de un alegato a favor de la ruptura.

Pero ¿cómo asociar todo lo hasta aquí comentado con la Generación del Cuarenta? Habría que comenzar por decidir bajo qué óptica es posible entender lo que una generación literaria es y cómo es que se constituye. Debe empezar por decirse que, bajo la óptica orteguiana, la Generación del Cuarenta responde a la idea de una suma de

individuos de distinto cuño que logran consolidar un grupo ubicado en el mismo espacio y en el mismo tiempo. Las publicaciones periódicas y las tertulias son esas zonas de contacto que unifican las voces de los coetáneos “cuarentistas”. La falta de un escritor líder que descuelle por encima de los demás como un emblema incuestionable habla, de igual modo, de una generación que encuentra su personalidad en lo colectivo más que en lo individual, más en la unificación de estilos que en la radical variación. Los “cuarentenistas” representan una generación sin estridencias que persiste a pesar de los detractores y de las circunstancias políticas, las que Ortega y Gasset califica de poco profundas en relación al arte (Mateo 56); entonces se trata de una generación que participa de un común denominador que implica, precisamente, la valoración fundamental de la obra estética. Al respecto, la propia Olga Orozco apunta en el ya citado *Travesías*, libro de conversaciones con Gloria Alcorta y editado por Antonio Requeni:

Nos reuníamos porque habíamos sacado esa revista [*Canto*], y también para acostar la noche, para tomar copas, para conversar y programar más revistas que no salieron nunca, para conversar sobre poesía y hacer ingenio y divertirnos. Después, César Fernández Moreno fue uno de los que dieron al grupo el nombre de Generación del 40. Para mí nunca existió realmente porque –aclaro que yo no espero que una generación tenga que constituir una escuela- era algo determinado por cosas ajenas a una tendencia determinada. Todos éramos muy diferentes. (25)

Es claro que Orozco considera que la diferencia es el elemento que permite abandonar la idea de una generación literaria como tal. Sin embargo, al mismo tiempo

aclara que existían otras condiciones que “homologaban” las relaciones al interior del grupo. Es claro también que la diferencia no elimina la posibilidad de la existencia de una generación; aun más, la anterior afirmación de Orozco permite confirmar más que desmentir tal posibilidad.

En relación a sus predecesores, ciertamente existe un deseo de modificar las características discursivas de la vanguardia; sin embargo, existieron también entre ellos algunos miembros que crearon una obra con claras muestras de evolución estilística, como en el caso de Orozco. Así pues, es posible afirmar que, si se sigue un paradigma generacional de orden orteguiano, la del cuarenta es una generación; si por lo contrario seguimos con Petersen la idea de una generación como un conjunto de individualidades guiadas por personalidades fuertes, la del cuarenta se muestra como una promoción gris y blanduzca, como ya lo ha sugerido páginas atrás Martín Prieto. Conocer las condiciones más evidentes del círculo inmediato en el que la poesía de Orozco nace y se desarrolla es fundamental, sobre todo cuando se persigue un análisis ideológico de la obra en su conjunto, en sus legítimas particularidades y en sus inevitables deudas.

III.4 Conclusiones preliminares.

Se pueden señalar con relativa facilidad los vínculos entre la propuesta poética de Olga Orozco y las motivaciones ideológicas que subyacen a ella. Se trata de un decir que no pretende provocar cambios sociales o políticos en el entorno desde el cual se constituye, como tampoco procura adoptar la forma de una poesía preciosista y hambrienta de perfección. La obra de Orozco debe ser entendida como una expresión de

la voluntad humana que pretende someter a los dominios de un continente limitado (el lenguaje) el cúmulo de emociones y razones que pueblan el devenir espiritual e intelectual de las personas. Ciertamente se trata de una obra lírica que ansía y que parte de una vocación personal por los reversos intuidos, por aquel más allá sugerido en las infinitas claves de la experiencia. Por ello la justa afiliación de su estilo y sentido literario al romanticismo y sus nietos del cuarenta. Por ello, también, su fundamental invocación de un pasado poblado de mitologías, señales y símbolos.

Existe así en la poética orozquiana un sentido que salva la vida y organiza los actos; se trata, después de todo, de no morir para siempre, de acoplarse con la sustancia universal toda vez que el cuerpo perece. De esa forma, la obra de Orozco pretende abandonar la definición estrecha de literatura, y aun de poesía, para lograr convertirse en ese algo más, en esa especie de cántico del espíritu que invoca y convoca las fuerzas que sustentan la vida. Cabe aclarar que este perfil que se ha esbozado recién, con ser afectado, no sucumbe a la tentación panegírica de un lector que admira los trabajos de una poeta; se trata, más bien, de entender en su justa magnitud la visión de mundo de un espíritu verídicamente romántico que abandona, como en el caso de Orozco, la vida secular y que dedica su existencia entera a forjar con amorosa paciencia una obra vertical y proyectiva (salmódica y profética), con la que pretende justificarse a sí misma dentro de la sinrazón que es existir y saber que sólo para morir se existe. Vista así, la obra de Orozco, como la de todo romántico, es un desplante a la razón, empecinada ésta en impugnar cualquier redención que no sea la de un puñado de átomos dispersos en el tiempo; se trata también de una precisa síntesis de analogía e ironía, porque al convocar una reunión entre el

espíritu humano y divino está promulgando una ley de eternas correspondencias.

Sintetiza también la visión religiosa y filosófica en una obra estética, y es debido a esa condición convergente e integradora que resulta posible afirmar, aun con la densidad específica que la cosmovisión gnóstica tiene en la obra de Orozco, que su literatura no pretende erigirse como un sistema de postulados, creencias y doctrinas; sin embargo, tampoco es posible ver en sus versos una suerte de refundición presocrática en la que reflexión y canto sean una misma cosa. Se trata más bien de una obra moderna que cuestiona mayormente al progreso y al arte contemporáneo, anclado éste en el tiempo presente, obsesionado con la fatalidad corporal y los juegos a ras de suelo. El prefijo *neo* de los neorrománticos lo dice todo, se trata, pues, de una nueva vuelta al pasado y ésta se encuentra marcada por dos temples de ánimo: el fervor imaginativo y la nostalgia.

No obstante la incomprensible indiferencia de los críticos, Orozco ha podido trascender los límites de la geografía, los estilos y las generaciones, incluso más que algunos de los poetas tan celebrados por los cronistas de su generación; esto a pesar de que la también llamada Promoción del Cuarenta vivió, por un lado, acosada por una vanguardia radical que no apuraba su salida del escenario y, por el otro, por una poesía social, ideologizada y vociferante, incapaz de comprender las bellas complicaciones y las oscuridades de una poesía como la de Orozco. Sin embargo, la poeta supo y pudo separarse de sus compañeros de ruta para forjar una obra que retrocede hacia una suerte de monólogo escindido sobre el escenario particular de la conciencia.

Así, Orozco, junto con otros autores excepcionales como Enrique Molina, César Fernández Moreno y Alberto Girri, recuperó para sí la fuerza y la experiencia del

gregarismo literario y con todo ello pudo continuar su ruta. Al respecto, señala Martín Prieto lo siguiente:

Más allá de estos destellos de excepcionalidad, el verdadero valor de este grupo de poetas lo otorgan los puramente excéntricos, es decir, aquellos que comenzaron a publicar en los años cuarenta, marcados por el mismo signo de la época y enfrentados a los mismos problemas, pero cambiaron por completo el sino generacional por una solución atrevida e individual.

(Breve historia...363)

Se trata de una expresión de independencia y se trata también de un acto de crítica a las capillas literarias, las cofradías y el *status quo*. La renuncia a compartir de un modo necesario un sistema poético o un estilo hace que Orozco pueda, por su parte, continuar con esa exploración íntima, cognitiva, metafísica y sensual del mundo que la rodea. Puede decirse con justicia que en su obra se manifiesta la idea heideggereana del Ser como una continua exteriorización, un abandonar el núcleo y avanzar hacia el abismo. Ese paso —en esto también se sigue al filósofo alemán— se da sobre un puente de palabras. Por otro lado, la cita de Prieto remite también a lo que ya Soler Cañas ha mencionado; es decir, la idea de que la Generación del Cuarenta estuvo formada por dos polos predominantes, así como por una tercera casta constituida por poetas-puente capaces de aglutinar de modo sintético las dos vertientes fundamentales.

Queda por volver, de un modo necesariamente breve, a lo que páginas arriba se ha señalado en torno a la precisión del calificativo neorromántico. Según el recién citado

crítico argentino Martín Prieto el adjetivo es, por lo menos, cuestionable y asegura que no es otra cosa que:

-una calificación, según se ve en los textos de la antología, a medias pertinente, ya que si bien el canto de la tierra natal, la expresión amorosa y la voluntad de insularidad aparecen como una constante generacional, ninguno de sus miembros desarrolló una voz poderosa, que es una característica excluyente de cualquier programa romántico—.

(Breve historia... 362)

El juicio de este crítico parece deberse más a una apreciación subjetiva –casi al vuelo – que a un intento verídico por explicar el porqué de su escepticismo en torno al epíteto. Por lo demás, se hace preciso evitar caer en honduras bizantinas y afirmar, con base en lo que el propio Prieto enumera (es decir, el canto a la tierra natal, el amor y la expresión individualista), que la presencia de esa temática, aunada a la persistencia en un *ethos* existencial, sobre todo en el caso Orozco, permite con sobrada justicia abandonar cualquier prurito en torno a la calificación de nerromántica que la Generación del Cuarenta ha ostentado a lo largo de incontables páginas críticas.

Por último, se hace justo reflexionar sobre dos aspectos fundamentales en el análisis e interpretación de una obra literaria y que en el capítulo que recién concluye se han trabajado ampliamente, a saber: el peso específico que determinados hechos de la historia tienen sobre el cuerpo textual y la inmanente condición moderna de la lírica orozquiana. Primeramente debe considerarse el fenómeno de las generaciones literarias, tan propio de los movimientos de vanguardia, como un fenómeno social más que una

simple y circunstancial condición de afinidad. Lo “cuarentistas” respondieron al juego de la preeminencia histórica con una estratagema que se desplazaba en sentido contrario a la de sus predecesores *ultraístas*; es decir, buscando abandonar el artificio de una vanguardia institucionalizada; o lo que es lo mismo: clasificada. Con lo anterior, los neorrománticos pretendieron recuperar cierto valor humano, el cual suponían se ocultaba en el pasado romántico. De vuelta de la tradición, los “cuarentistas” respondieron al necesario desgaste que genera la radicalidad como alternativa estética; con ello dan muestra de un talante conservador y reformista, más hijo de la decepción que de un programa aristocratizante. Esto conduce a un segundo aspecto, la realidad social argentina durante el medio siglo. El advenimiento del peronismo (1946) supuso una revuelta y una exacerbada explosión de nacionalismo; las políticas de un estado totalizante tienden a dictar a los intelectuales y artistas un programa de acción; es decir, una ruta marcada por ciertos límites que a la propia entidad estatal le son propicios y convenientes. Por otro lado, algunos años atrás, la desbandada republicana española había tenido su impacto en Argentina (y en otros países de Latinoamérica), polarizando las opiniones políticas y su correlato estético, como lo ilustra Soler Cañas:

A partir de ese momento las diferencias van cambiando de signo. Las antiguas oposiciones (franquistas-republicanos; aliadófilos-neutralistas) podría decirse que en cierto modo se disuelven en los términos de una nueva antinomia, esta vez sí fundamentada en los datos de la realidad nacional: peronismo-antiperonismo. (25)

De tal manera que entre los ecos de la guerra civil española, la segunda guerra mundial y el despuntar peronista la sociedad argentina no podía sino encontrarse en un estado de confrontación y encono, lo que derivó en ese estado de hostigamiento que los “cuarentistas” padecieron, así como ese talante depresivo y sosegado que algunos, malos lectores, entendieron como signo de cobardía y antinacionalismo.

Por último, el segundo aspecto a reconsiderar en este epílogo provisional es el de la condición moderna del desplante neorromántico y orozquiano. Reconsiderando: el romanticismo es una reacción crítica ante la razón soberbia. Lo humano responde y se antepone entre la vida en su condición pura y los apotegmas y silogismos que pretenden suplantar la contradictoria condición de los individuos. El romanticismo en tanto crítico es moderno, también lo es en tanto que dirige la expresión hacia un estado que supera el momento presente, visualiza una posibilidad última de expresión humana y tiene como elemento esencial buscar la correspondencia entre los elementos diferenciados, la analogía.

En el caso Orozco la poesía funge con las condiciones antes referidas de una manera evidente; además, su poesía, con ser de carácter sintético, permite a la lectura crítica indagar en ciertos mecanismos formales, como la imagen visionaria, el irracionalismo y la refracción del cuerpo lírico, con el fin de establecer relaciones de correspondencia, no sólo con su pasado inmediato y tradicional sino con sus posibles implicaciones contemporáneas. Éste es el sentido de la exploración que se desarrolla en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO IV

ENTROPIA Y VÉRIGO: LAS TENTACIONES DEL CAOS

IV.1 Apuntes sobre la posmodernidad.

Llegado este punto resulta necesario establecer una meditación de cierta extensión y hondura sobre la posmodernidad, esto con el fin de indagar en algunas ideas y formas del arte y la cultura contemporáneos. Con lo anterior se persigue reflexionar sobre el momento actual y revalorar la obra de Olga Orozco con base en el siguiente supuesto: la posmodernidad privilegia el tiempo presente sobre el futuro utópico y el pasado mítico; por otro lado, el mecanismo que articula tal condición consiste en el establecimiento de discursos sobre los procesos identitarios de la persona a través de la representación del cuerpo y de sus conceptualizaciones críticas; a su vez, dichos procesos no constituyen un procedimiento metódico, sino uno de carácter plurivalente, abierto y, sobre todo, no prescriptivo.

Así pues, se ha de reparar sobre una situación evidente: la conflictiva condición que ha penetrado las estructuras ideológicas y formales de occidente en el último cuarto de siglo. Con ello, además, se busca una exploración de contraste en relación con el capítulo anterior, esto con el fin de promover una aproximación comparativa integral.

La principal cuestión sobre la posmodernidad corresponde al hecho de determinar si ésta encierra una radical superación de los presupuestos ideológicos tradicionales o si, por el contrario, resulta que lo novísimo es una forma más, una reinención de las prácticas intelectuales, morales y estéticas de occidente. Al respecto, el crítico Ihab Hassan establece lo siguiente:

No tengo certeza de poder satisfacer mis propias preguntas, aunque puedo ensayar algunas respuestas que contribuyan a enfocar el problema mayor. Según creo, la historia avanza de manera continua y discontinua. Así, la preponderancia de lo postmoderno hoy, si es que la hay, no indica que las instituciones del pasado dejaron de estar presentes. Por el contrario, las tradiciones se desarrollan y los tipos constantes sufren cambios radicales. Sin lugar a dudas, los extendidos supuestos culturales generados por Darwin, Marx, Baudelaire, Nietzsche, Cézanne, Debussy, Freud y Einstein, por ejemplo, siguen influyendo en la mentalidad occidental.

(Citado en Altamiranda 119)

Lo que este crítico norteamericano afirma adeuda bastante al sentido común y se basa en la evidencia de la permanencia del pasado moderno en estos días. Dicha cuestión, es decir, la idea de una presencia ideológica diluida o la de un modelo agotado que cede el paso a estructuras (o antiestructuras) rediseñadas, reclama del tiempo para ser resuelta con justicia, ya que sólo el devenir de los hechos provee una distancia crítica suficiente para tal efecto, puesto que todo juicio actual está empapado, necesariamente, de esta atmósfera de transición en las que se vive.

Ciertamente la poesía de Orozco, tal como se ha detallado en los dos capítulos precedentes, se inserta en un flujo tradicional bastante definible, de tal manera que no se pretende promover en el presente apartado una lectura radical y novísima de dicha obra. De lo que se trata es de implementar un análisis interpretativo de algunos de sus poemas

desde una perspectiva no tradicional con el fin de complementar y enriquecer lo que hasta el día de hoy ya ha sido elaborado en torno al tema.

Se debe comenzar por detallar el sentido —o la ausencia de sentido único— de la condición posmoderna. Es difícil intentar establecer una reflexión unidireccional porque precisamente una característica de la condición posmoderna es la evasión del concepto. Existen, en el espectro de lo que se ha dado en llamar lo posmoderno, zonas de opacidad e indefinición, las que complican los esfuerzos por establecer un discurso de índole analítico. Lo que resulta evidente en sí mismo es que la posmodernidad articula una crítica continua de los racionalismos; sin embargo, es claro que la razón, como condición humana, continúa habitando entre nosotros y aun alentando notoriamente los discursos teóricos actuales. Se trata, más bien, de un estado general de desconfianza ante el tambaleante imperio de los valores absolutos, debido a que éstos no han conseguido conducir a la humanidad a esa condición de bienestar generalizado propuesto por los filósofos utópicos y revolucionarios.

Según la presente investigación existen dos posibles vertientes posmodernas que no resultan mutuamente excluyentes, a saber: una que consiste en la desarticulación de discursos totalizantes en el campo de la ciencia, la filosofía y las artes; y otra más, que asume la politización de la presencia. A la primera se relacionan los procedimientos deconstructivos; a la segunda, el afán reivindicador de minorías de raza, de género o de preferencia sexual. Se trata, pues, de dos autonomías conceptuales con amplias zonas de contacto y traslape.

Desde un punto de vista socioeconómico, la posmodernidad deviene una condición propia del capitalismo tardío, según menciona Fredric Jameson (1934-). Para este crítico norteamericano, la posmodernidad encarna una suerte de modificación radical de los paradigmas, lo que implica la fundación de una visión de mundo realmente novedosa:

En el debate sobre continuidad y ruptura entre modernidad y postmodernidad, Frederic Jameson se inclina por postular la existencia de una ruptura radical (o si se emplea la terminología kuhniana, un cambio de paradigma), debido a que relaciona la experimentación estética postmoderna con la imposición económica de las sociedades postindustriales de producir permanentemente novedades. En este sentido, puede afirmarse que la postmodernidad no es, simplemente, un nuevo estilo artístico, sino la “dominante cultural” del capitalismo tardío.

(Altamiranda 135)

Es decir, se refiere a ese estado en el que las leyes de la transacción han penetrado cada uno de los ámbitos de la vida social. Así, el tiempo y el espacio posmodernos implican una sociedad regida por el consumo, donde el arte y las actividades consideradas enteramente autónomas y ajenas al lucro han sucumbido finalmente ante el avance del mercantilismo. Se trata de una perspectiva posmetafísica que abandona todo interés en los valores ideales y que persigue reflexionar sobre la realidad con base en la apropiación que de ella se realiza a través de los sentidos. Lo anterior viene al caso porque justifica uno de los supuestos arriba señalados: la reivindicación activa del presente. En

conclusión, para Jameson la posmodernidad está ligada a una práctica política heterodoxa, vinculada más a los hechos cotidianos (entre ellos el arte) que a las instituciones tradicionales de la administración del poder. Estas nuevas maneras no son otra cosa que el reflejo de un capitalismo actual, en el que los alcances del mercado consiguen diluir las diferencias tradicionales de las clases, y donde las pugnas no se plantean en términos ideológicos sino comerciales. Al respecto, Jean Baudrillard (1929-2007) afirma lo siguiente:

En efecto, se puede concebir el consumo como una modalidad característica de nuestra civilización industrial, a condición de separarla de una vez por todas de su acepción común y corriente: la de un proceso de satisfacción de las necesidades. El consumo no es ese modo pasivo de la absorción y de apropiación que oponemos al modo activo de la producción para poner en equilibrio esquemas ingenuos de comportamiento (y de alienación). Hay que afirmar claramente, desde el principio, que el consumo es un modo activo de relación (no sólo con los objetos, sino con la colectividad y el mundo), un modo de actividad sistemática y de respuesta global en el cual se funda todo nuestro sistema cultural (citado en López Gil 122).

En otras palabras, los intereses de reivindicación de las clases no se ocupan de orquestar una revolución social, sino que se apropian, con base en los grandes avances tecnológicos, de los espacios de producción y difusión de la cultura.

Con el derrumbe del comunismo y el decaimiento en los ánimos revolucionarios las sociedades occidentales —el Primer Mundo— descubrieron un estado de presencia continua. Con ello se inauguraba un estado de permanencia; es decir, una comunidad con bienes y servicios suficientes y sin amenazas políticas y militares de consideración. Aunado a lo anterior, los avances tecnológicos posibilitaron un estado de perfeccionamiento que amplió las posibilidades de transmisión de la información. La existencia cierta de satisfactores, junto con el desarrollo tecnificado, generó una eclosión de expresiones realmente novedosas, hijas todas, según la perspectiva materialista —neomarxista— del confort y el ocio. Quizás la artista más visible de esta tendencia sea la constitución de lo que el sociólogo francés Baudrillard denomina *hiperrealidad*.

Aquí se hace preciso extender un poco más este concepto puesto que ha alcanzado notable difusión dentro de los discursos teóricos concernientes a la cultura y las artes. Lo hiperreal es un signo puro; es decir, una imagen inmanente que no sostiene una relación de grado con la realidad conceptualizable. Su base es eminentemente tecnológica y encarna el concepto de lo verdadero como algo en sí mismo, separado ya de toda posibilidad relacional. El mundo de lo hiperreal es la imagen consolidada como una entidad cuya función es la de ser, emancipada de la red de relaciones que proponen las leyes de la causalidad. Ante el simulacro mediático no es posible cuestionar nada debido a que el espectro en el que ocurre se encuentra regido por un sistema de “reglas” que escapan la posibilidad de la predicción. Se trata, pues, de un universo paralelo en el que las posibilidades de la imaginación, la fantasía y el juego son prácticamente infinitas.

En ese mundo alterno los signos se desplazan a velocidades imposibles, proyectándose en toda dirección. El esquema bipartita de signo y concepto es demolido por una avalancha de marcas que han penetrado el espacio y el tiempo que ocupaba tradicionalmente la historia. Como consecuencia de lo anterior, el sujeto es reducido a calidad de espectador, inmovilizado por el vértigo del *imagos* posmoderno. No es ya un agente transformador sino una pieza más en el tablero de las mil posibilidades. Con ello se demuestra que las distancias jerárquicas que suponían un orden han sido demolidas ante el entrópico avance de estos tiempos. La verdadera utopía ha encontrado su formulación en la forma de una entelequia perceptible: no *es* pero *está*, no significa pero es legible, no ocupa un sitio pero es ubicua. Lo hiperreal es la gran crítica de la realidad, pero es una crítica que no propone sistema o método, su sola volátil existencia parece desmoronar, por igual, los cimientos del sujeto y el objeto.

Existe —qué duda cabe ya—una verdadera transformación de los sistemas racionalistas basados en jerarquías, juegos de poder y control. Ese telón de fondo ideológico del que se habló en el capítulo anterior se ha rasgado, promoviendo con ello no sólo la desconstrucción sino la proposición de vías alternativas de interrelación entre los individuos y las instituciones tradicionales. Por ello, las implicaciones de la revuelta posmodernista van más allá de los centros de acumulación del conocimiento, como la academia universitaria y los expertos de los centros de investigación; el verdadero impacto que los modos alternos de reflexión e interpretación del mundo han tenido apunta en múltiples y variadas direcciones. Se ha roto la barrera que separaba el

conocimiento de élite y aquel otro, propio de la vida cotidiana, tomado como simple sumatoria de experiencias a ras de suelo.

Lo anterior propone una situación que amerita sopesarse. Si el ámbito de las posibilidades intelectuales se ha extendido a tal punto que las jerarquías de aprobación y confirmación han sido demolidas, la pregunta es: ¿es necesario el trabajo intelectual de los expertos, no son estas líneas una contradicción en sí misma? La respuesta es afirmativa si por dilución de la frontera entre alta y baja cultura entendemos la aniquilación del especialista. Sin embargo, tal situación no es ni ha sido algo pretendido por las narrativas posmodernas; se trata más de una relación de inclusión que de eliminación. Ciertamente existirán voces que tiendan a un ejercicio radical, regularmente enraizado en un reclamo con visos de demolición. No obstante, su estado habrá de ser el de la excepción de la regla que confirma un estado o visión de mundo con ya extensa difusión

Líneas arriba se ha señalado una doble posibilidad de conceptualización de lo posmoderno. Primeramente se ha hablado de una crítica radicalidad de los supuestos tradicionales de las instituciones culturales; por otro lado, se habló de actitudes reivindicatorias de minorías depositarias de una repulsa continua desde las instancias segregacionistas del poder. Aquí entronca la idea de lo segundo como una forma particular de lo primero; es decir, la práctica política encarnada en el fervor de la autodeterminación participativa. La esfera pública se abre, aceptando entre sus nuevas voces a aquellos que tradicionalmente permanecieron desplazados.

Como parte de la formalización del reclamo minoritario es posible distinguir un marcado interés dentro de grupos frecuentemente marginados, como las mujeres y las comunidades de minoría sexual, por la recuperación de los plenos poderes sobre el ejercicio del erotismo y la representación. A raíz de ello, el arte ha sido un depositario de esas experiencias personalísimas y también de esas formas de expresión tradicionalmente condenadas a las catacumbas; de tal manera que la subjetividad ha reclamado, durante este último cuarto de siglo, nuevas vías de auto definición. Por ello, el cuerpo, lo más inmediato y dado por sentado, ha sido sujeto a un proceso de redefinición, reflexión y escrutinio. En el siguiente epígrafe se abundará sobre tal asunto en relación al poemario *Museo Salvaje* (1974) de Olga Orozco.

En la presente disertación ha sido un deseo fundamental el promover una relectura de la obra de Olga Orozco. Se hace preciso explicitar un poco más este concepto puesto que deber ser entendido como un recurso más de la crítica posmoderna y contemporánea. La relectura implica la revisión de lo establecido, esto en virtud de las nuevas exploraciones que el paso del tiempo, la experiencia indagatoria de la academia y las prácticas cotidianas de la vida social han promovido. Releer implica llamar nuevamente a juicio aquello que se ha evaluado previamente. El cuerpo crítico-filosófico recientemente elaborado (*theory*) es una herramienta apropiada que permite el desarrollo de tal procedimiento. Se trata de un método analógico, de contraste y contrapunto, del que se esperan nuevas y relevantes apreciaciones sobre un objeto o texto canónico. La relectura permite el desplazamiento de la perspectiva, movilizándolo con ello el área de apreciación e incorporando, también, mediaciones interpretativas inusuales. Con la vuelta a las obras

ya criticadas se desea abolir la repetición rutinaria, el estatismo interpretativo y la miopía de aquellos lectores siempre conformes. Al mismo tiempo, releer es romper la idea netamente moderna de que el presente se constituye como un estadio actual, pero transitorio, desde el cual se ha de continuar la peregrinación hacia la tierra prometida del progreso. Releer es dar una vuelta de ciento ochenta grados, modificando así la concepción tradicional de la historia como flujo unidireccional y ascendente. Al promover la revisión de conceptos ya acuñados, la lectura contemporánea de narrativas y textualidades pertenecientes al pasado canónico enriquece también el discurso crítico, evitando que los instrumentos conceptuales actuales se fosilicen en la inercia del análisis exclusivo de obras o productos culturales propicios. La reinterpretación es, como se ha sugerido, una insurrección intelectual que promueve la interrupción de la linearidad temporal. Se desmonta, pues, igual que como se hace en los estudios transregionales, las estructuras y los esquemas, promoviendo, así, el ideario de una realidad desarticulada, móvil e intercambiable.

El análisis de obra desde una perspectiva como la propuesta por Baudrillard y otros teóricos de la posmodernidad es, a un tiempo, un argumento crítico de la realidad y del tramado intelectual en sí mismo; la idea de un discurso exegético y explicativo es netamente moderna. Es imposible para un crítico literario o artístico de la contemporaneidad evadir la disyuntiva que le presenta su trabajo; por un lado, desmontar las piezas del discurso y, por el otro, la no menos importante tarea de reevaluar los mecanismos y procedimientos de lectura. Como se aprecia con toda claridad después de lo anterior, la teoría, entendida como zona de juego y conocimiento, entraña la

creatividad, la perspicacia y el impulso imaginativo; expresiones ligadas tradicionalmente a la esfera del arte.

IV.2 La destrucción del yo: el cuerpo roto en Museo salvaje.

En las páginas anteriores se ha explorado la idea de la posmodernidad como ese espacio de reflexión en donde el tiempo presente es privilegiado como el estadio natural de acción del individuo; en este epígrafe se analiza el concepto de las representaciones del cuerpo, las estrategias discursivas y las implicaciones ético-estéticas que de esto se derivan. Para cumplir con lo anterior se examina a detalle el poemario *Museo Salvaje* de Olga Orozco.

El cuerpo es símbolo y presencia vacía. Es el espacio en que el individuo es y está, y también el margen de la sensualidad y la habitación de la conciencia. Se trata de una alteridad personal, un espacio material e íntimo en el que habita el individuo. Su condición es paradójica: encierra y muestra, niega y confirma, libera y constriñe; enuncia siempre. Es temporal y su espacio propicio es el presente; transita las edades de la persona y decae, transformándose siempre en nuevas presencias: muta. Por otro lado, la individualidad corpórea implica necesariamente una colindancia con la otredad; es decir, con la presencia de otros cuerpos-personas con las que los seres humanos comparten su vida social. Por ello, además, el cuerpo puede ser entendido como un elemento de representación en el que encarnan múltiples posibilidades de significación. Al respecto, la profesora Margarita Baz afirma lo siguiente:

Tal vez sea difícil entender que el cuerpo no es sólo materialidad, un organismo biológico, sino esencialmente significaciones, el vehículo de los procesos de identidad, el terreno donde se inscribe y se dirime la sexualidad, y el testimonio de la confrontación con la finitud, con los límites. (Carrizosa 26-7)

En tanto proceso de significaciones, el cuerpo es zona de conflicto, ambigüedad y equívoco. Lo subjetivo encarnado entraña una relación de diálogo constante entre las experiencias que rodean la materia corporal y el yo conciencia que las elabora y sintetiza en forma de lenguaje. Lo individual y lo colectivo transan con formulaciones y negociaciones semánticas, las que conforman ese tramado social que se denomina cultura.

En el capítulo anterior se ha indicado de un modo conciso que el ser en conflicto proyecta en la filosofía y las artes una sombra fracturada. Tal es la idea del presente apartado, la refracción del cuerpo como crítica de la unidad cuerpo-espíritu; por ello aquí se propone que en *Museo salvaje* es perceptible, a modo de dominante lírico, una estratagema literaria que articula un estilo caracterizado por la representación de lo corporal como un elemento disociado de sí, como unidad heterónoma y en perpetuo conflicto con las presencias exógenas que la torturan y limitan. Es el Ser en crisis que se asume a sí mismo como presencia enemiga e inquietante, condición que, como se ha visto, es síntoma del *pathos* moderno. La crisis, pues, no sólo es de reflexión sino de refracción. Se trata del Ser que reconoce su condición poliédrica y dispersa, que asume de modo evidente la posibilidad que tiene de enunciarse a sí mismo y que por ello vuelca su

enunciación hacia su alteridad intrínseca. El cuerpo es fuente de múltiples significaciones, puede afirmarse con justicia.

Pensar el cuerpo es una oración que, siendo breve, entraña algunas condiciones que requieren ser precisadas como parte de la presente exploración académica. El cuerpo es origen y destino de toda especulación que sobre él se hace. La razón reflexiva nace de la fuente energética de la vida, la misma que moviliza las voliciones y los miembros que constituyen la aparente unidad corporal. Existe un diálogo constante y fragmentado entre la conciencia y la presencia. La base del cuerpo, como entidad biológica y natural, debe enfrentarse perpetuamente a esta condición de autorrepresentación. Cuando aquí se ha señalado que el cuerpo es fuente de significación se ha referido precisamente a este instante en el que el yo se asume como continuación de la materia que lo lleva.

Para Santo Tomás de Aquino el cuerpo es la forma espiritual, y el espíritu no alcanza su perfección sino en el cuerpo y desde el cuerpo. La relación entre ambos no es de simple contigüidad mecánica, sino de precisa correspondencia:

1º Parece que el alma es un cuerpo; porque el alma es el motor del cuerpo; pero no hay motor, que no sea movido, ya porque parece que ningún ser puede mover, no siendo él movido; pues no se da a otro lo que no se tiene, como no calienta lo que no es cálido; ya porque, si hay algún ser que mueve sin ser movido, produce un movimiento perpetuo e invariable, como lo prueba Aristóteles Phys. I. 8, t. 45; lo cual no se observa en el movimiento del animal procedente del alma. Luego el alma mueve siendo

movida; y, como todo motor que es movido es un cuerpo, se deduce que el alma es cuerpo. (*Suma Teológica* 581)

Para algunas de las teorías actuales en torno a la reflexión sobre el cuerpo, éste no es unidad sino región de variaciones y grados. El cuerpo no refleja ya la Idea sino que se constituye a sí mismo en virtud de su propia materialidad, se elabora al pronunciarse y, más concretamente, al significarse. Se ha pasado de un cuerpo espejo a un cuerpo prisma: aquél, correspondencia precisa; éste, haz de luz refractado en múltiples y matizadas posibilidades.

Así pues, el cuerpo es lenguaje y, como tal, es flujo constante. Afecta y se ve afectado, incide y es movido. Transita de un estado real a uno simbólico al articular la palabra y la representación. Al respecto, la investigadora Baz afirma:

El lenguaje ha introducido el cuerpo al mundo simbólico, lo ha constituido en códigos que mediarán sus posibilidades de experiencia, de conocer, sentir y experimentar y que ha ordenado el intercambio social hasta en sus más íntimos detalles. Es decir, la “naturaleza” del cuerpo humano es su configuración cultural. (Carrizosa 27)

La frontera entre la abstracción y la materia entra en conflicto en virtud de que se abren puertas y zonas de roce entre ambas; dicho de otra manera: el yo psíquico tiene sus raíces en lo carnal. Las emociones y expresiones verbales y de significación tienen como vehículo la unidad orgánica animal, que es la materia corpórea. El origen de la subjetividad es la experiencia concreta y fisiológica del vivir; de esa manera, en la línea de reflexión escolástica sobre el cuerpo (Santo Tomás de Aquino, por ejemplo), la piel

representaría la frontera entre lo uno y lo múltiple; sin embargo, la piel sería, en nuestra idea del cuerpo refractado, una frontera más entre estadios de variada significación. El yo se disuelve en misceláneas y cambiantes presencias. Se ha pasado de un modelo bipartito y estático a uno de naturaleza multívoca y dinámico.

A modo de resumen se puede aseverar lo siguiente:

- a) El yo síquico tiene su base en el cuerpo material.
- b) La relación entre sujeto y objeto se interrumpe en virtud de la autorreflexividad corporal. El cuerpo se asume a sí mismo, se objetiva.
- c) La ruptura de la relación sujeto-objeto abre una brecha que, a la vez, es distancia crítica.
- d) El resultado de la autorreflexión es la redefinición semántica del cuerpo. El Ser en crisis, escindido y fragmentado, es capaz de emplazar nuevas y variadas significaciones de sí mismo y de los demás.
- e) Repensar el cuerpo es redefinir la cultura. La inversión jerárquica del par cuerpo-espíritu implica a la vez la revisión de las relaciones de poder, ordenamiento y control que ocurren entre los miembros de una sociedad determinada. No en vano se ha utilizado el cuerpo como metáfora de los grupos sociales.

En relación al libro *Museo salvaje* se puede muy bien aplicar este concepto del equívoco corporal para entender el procedimiento lírico que allí opera. Dicho de otro modo, el hablante poético del texto es capaz de establecer una distancia entre “sí mismo”

y algunas partes de su propio cuerpo. Con ello adquiere la perspectiva necesaria para ejercer una crítica moral e intelectual, no sólo de esas partes de su cuerpo, sino de sí. De algún modo este procedimiento participa de una manera clara la crítica del *yo* como entidad sustancial e indivisible, propia del pensamiento moderno. La problematización del cuerpo es parte del proceder posmoderno del desmontaje, de uso tan corriente hoy en día en los análisis textuales y de la cultura.

Desde el punto de vista tropológico, la dominante a lo largo de todo *Museo salvaje* es la sinécdoque, entendida ésta como la representación de la parte por el todo. Así, la cabeza, los pies, la boca o las vísceras encarnan la totalidad del hablante poético, proyectando o constituyendo un cuerpo lírico atomizado y disperso. En consonancia con lo que se ha pergeñado en relación a la teorización de lo corpóreo, el cuerpo lírico que define Orozco en este poemario no ha de ser entendido como un simple tramado retórico, sino como la concreción estética de una visión de mundo que si bien no puede denominarse posmoderna, ciertamente anticipa ya las posteriores expresiones poéticas contemporáneas en torno al tema.

Museo salvaje es un poemario que consta de diecisiete composiciones. En cada una de ellas se percibe el tono, temple y temática que caracteriza la obra de Olga Orozco; es decir, se evoca con un carácter grandilocuente y oscuro una simbología hermética y compleja. La peculiaridad le viene por la representación que el *yo* poético hace de sí mismo, como si se tratara de una entidad fragmentada y aun dispersa. Existen ciertamente atisbos de una configuración lírica de orden corporal, pero ésta se da de un modo

asistemático y descompuesto. En “Génesis”, el primer poema del libro aparece la primera referencia del modo siguiente:

Yo estaba allí tendida;
 yo, con los ojos abiertos.
 Tenía en cada mano una caverna para mirar a Dios,
 y un reguero de hormigas iba desde su sombra hasta mi corazón y
 mi cabeza. (*Obra poética* 89)

Lo anterior muestra ya que ese ser que se describe a sí mismo es de género femenino¹. Más adelante, el poema recupera la obsesiva idea orozquiana de la vida terrena como la expansión de esquilas que en algún momento pertenecieron a la deidad:

Y alguien rompió en lo alto esa tinaja gris donde subían a beber los
 recuerdos (...)
 Yo estaba suspendida en algún tiempo de la expiación sagrada;
 yo estaba en algún lado muy lúcido de Dios;
 yo, con los ojos cerrados.
 Entonces pronunciaron la palabra. (*Obra poética* 89)

En el siguiente poema, “Lamento de Jonás”, los versos iniciales dan cuenta no sólo de ese cuerpo desmembrado sino también de ese cuerpo asimilado como alteridad:

Este cuerpo tan denso con que clausuro todas las salidas,
 Este saco de sombras cosido a mis dos alas

¹ Hago la aclaración del detalle debido a que la crítica orozquiana insiste en la profunda realción que existe entre la obra lírica de la poeta argentina y sus documentos autobiográficos, como *La oscuridad es otro sol* (1967), por ejemplo.

no me impide pasar hasta el fondo de mí:

Una noche cerrada donde vienen a dar todos los espejismos

De la noche,

Unas aguas absortas donde moja sus pies la esfinge de otro mundo.

(Obra poética 91)

Aún más, versos más adelante el poema es más específico y apunta hacia la definición del yo escindido:

Por no hablar de este cuerpo,

de este guardián opaco que me transporta y me retiene

y me arroja consigo en una náusea desde los pies a la cabeza.

Soy mi propio rehén,

el pausado veneno del verdugo,

el pacto con la muerte. *(Obra poética 91)*

Ciertamente el título se refiere al mito de Jonás, profeta menor devorado por el gran pez. Sin embargo, bien se puede establecer una relación entre dicho símbolo veterotestamentario y la idea del cuerpo personal como ese módulo material que transporta y apresa la energía vital del individuo. Es decir, del mismo modo que el pez devora a Jonás y lo transporta a las profundidades abisales, el cuerpo humano atrapa al espíritu y lo hace penetrar en la sustancia cósmica. Para existir se precisa de ese agente o vehículo que concreta el yo en el mundo material.

En el poema “Mis bestias” el procedimiento de la representación fragmentaria del cuerpo empieza a manifestarse más evidente. En dicho poema se poetiza sobre las vísceras, las que se representan como esas alimañas internas, viscosas y contráctiles que resultan ajenas y aun repugnantes a la voz poética:

Me habitan, como organismos de otra especie, atrapadas en este impalpable paraíso de mi leyenda negra.

Respiran y palpitan, ¡sofocantes asamblea!, con la codicia y la voracidad de las flores carnívoras y esa profunda calma de los monstruos marinos al acecho de algunas corrientes tal vez a la deriva, de unas hierbas tenaces que arrastren la creación. (*Obra poética* 92)

La descripción de las entrañas es expresionista y aterradora. La anatomía del interior es descrita como un amasijo de sordidez invasora. No se reconoce la voz poética como ella misma en esos órganos, sino que se encuentra en otra parte, y aún más, la existencia de esas madejas intestinales le resulta amenazante: “No las puedo pensar con estos ojos sin transformarme en bestiario / invisible, sin trocarme por ellas y abdicar... Me aterran estos antros contráctiles, estas gárgolas en migratoria / comunión, estos feroces ídolos arrancados con vida de la hoguera y / encarnizados siempre en el trance final.” (*Obra poética* 92)

Parece que estas estructuras internas representan, también, el paso del tiempo y la constante amenaza que se cierne sobre la vida, es decir, la consumación. Existe, pues, un fuerte contraste entre una voz que se asume atemporal y la conformación de factoría que las vísceras muestran, anticipando el desgaste, la degradación y el irremediable colapso.

Para concluir, este poema satiriza la pretensión metafísica de esa propia voz que enuncia y se pregunta en tono sardónico: “¿Y es esto una gran parte de lo que yo llamaba mi naturaleza interior?” (*Obra poética* 92)

En el poema “Lugar de residencia”, la voz poética repite el esquema hasta aquí descrito; es decir, el canto de una de las partes del cuerpo, la que es tomada como personaje y objeto de reflexión. En este caso se trata del corazón, el que es descrito como presencia cercada, separada y sin vías de acceso al mundo exterior:

Sí, sí. Sepultado de un tajo en lo más hondo de la selva nocturna,
debajo de unas aguas que se entreabren al soplo del amor
y se cierran de golpe al roce de la piedra,
así estás, como un pájaro en exilio, en la jaula del pecho.

(*Obra poética* 93)

El corazón es rehén de la caja torácica, es sólo una partícula de la totalidad corporal y, sin embargo, se le ha adjudicado tradicionalmente la tarea de representar la compleja totalidad del mundo de las emociones. Si existe una parte del cuerpo humano que represente con mayor insistencia al individuo esa porción es el corazón. Para la voz poética, en cambio, no se trata de una idealización más del músculo cardíaco, sino de una definición alterna; una que oscurece y complica la simbolización convencional:

Y tú aquí, corazón, cerrado laberinto,
con tu monstruo interior como un rehén perdido,
arrojando tus hilos en una red que choca contra la misma costa,
recogiendo tan sólo tus pequeños guijarros –tu soledad insoluble—,

encendiendo fogatas invisibles a modo de señal detrás de estas
murallas,
tu Jericó al revés, sin paz y sin reclamo. (*Obra poética* 93)

Y tú aquí, corazón, residencia hechizada,
con tu guardián demente y sin relevo,
convocando con tu oscuro tambor las procesiones de los vivos y de
muertos,
vistiendo a los desnudos con corona de rey,
transformando tu confuso inventario en un oleaje donde naufraga la
cabeza,
distribuyendo un filtro que absorbe la distancia y acrecienta la sed de
todo lo imposible
hasta perder la piel y acampar en el alma. (*Obra poética* 94)

Más que una caja de resonancias, el corazón es dibujado en la poesía de Orozco como un oscuro laberinto de piedra del que no es posible escapar y en donde la soledad ha establecido su reino. Se trata, como muchas otras construcciones en la poesía de Orozco, de un espacio ominoso en el que la conciencia de ser se topa contra muros infranqueables.

En consonancia con la tradicional dicotomía razón-pasión, Orozco continúa su *Museo salvaje* con el canto de la cabeza. No es ésta la descripción de la “esfinge” o el

perfil, o la pintura impresionista de un gesto, tampoco se trata del rostro. Se refiere más bien a ese universo entero que cabe en un espacio tan reducido como el cráneo. Se trata del mundo de la imaginación y de los sueños, torrente inagotable y fuente de toda experiencia cosmogónica. En el poema “El continente sumergido” se dice:

Es opaca por fuera,
 impermeable al bautismo de la luz,
 porosa como esponja a las destilaciones de la noche insoluble.
 Pero por dentro brilla;
 arde en un remolino de cristales errantes,
 de chispas desprendidas de la fragua del sueño,
 de vértigos azules que atestiguan que es la tumba del cielo.

(Obra poética 94)

No se trata del laberinto, sino de la condena circular que atrapa al Ser y lo obliga a repetirse a sí mismo siempre, en persecución constante de su propia sombra. No es otra cosa la razón, según este argumento orozquiano, que una caverna de ecos, de imágenes y falsas pistas. Al respecto y en el mismo poema se menciona:

Cabeza borrascosa,
 cabeza indescifrable,
 cabeza ensimismada:
 se asemeja a un infierno circular
 donde el perseguidor se convierte de pronto en perseguido,
 siempre detrás de sí, o delante de mí,

que no sé desde dónde surjo a veces, aferrada a este cuello,
sin encontrar los nudos que me atan a esta extraña cabeza.

(*Obra poética* 95)

En “Esfinges suelen ser”, la poeta canta la otredad encarnada en dos manos, las que son el punto de contacto con el mundo, pero al mismo tiempo, las operadoras de la autodestrucción. Las manos, como los pies, son las partes más excéntricas del cuerpo, son las antípodas de un yo que hecha raíces en un centro imaginario y que, como se ha señalado en líneas anteriores, suele representarse a través del corazón como símbolo y metáfora. Algunos puntos a detallar de este poema:

Pero éstas que prolongan mi espesa anatomía
más allá de cualquier posible hoguera,
un poco más acá de cualquier imposible paraíso,
no son manos que sirvan para entreabrir las sombras,
para quitar los velos y volverlos a cerrar.

Yo no entiendo estas manos. (*Obra poética* 95)

Se trata, como ha sido constante a lo largo de esta obra, de una voz poética en conflicto que recrimina su anatomía por considerarla deleznable y sencilla. Son otras las aspiraciones de ese ser que se construye con las palabras: alcanzar el reverso de la materia. Es la condición fatal de un ser que se descubre atrapado en los calabozos musculares y óseos, que desea separarse de esa fastidiosa carga anatómica que le pesa como un fardo. Es un ser que es rehén de sí mismo, que se exaspera y que en su tragedia

encuentra el motivo de su canto: “Sí, demasiado próximas, / demasiado distantes, / ajenas como mi propio vuelo acorralado dentro de otra piel, / como el insomnio de alguien que huye inalcanzable por mis dedos” (*Obra poética* 95-6). Se puede añadir que esta sensación de extrañamiento ante la corporeidad implica la idea de un yo, semejante y distinto, que acecha como si fuera un enemigo. Ante los embates de uno mismo no existe refugio ni posibilidad de fuga; por ello la situación que se plantea en estos versos es hondamente trágica e irresoluble. Hacia el final del poema, la expresión lírica se profundiza y condensa:

Me pregunto, me digo
 qué trampa están urdiendo desde mi porvenir estas dos manos.
 Y sin embargo son las mismas manos.
 Nada más que dos manos extrañamente iguales a dos manos en su
 oficio de manos,
 desde el principio hasta el final. (*Obra poética* 96)

Con estos versos, un tanto elementales y tautológicos, se concluye el combate cuerpo a cuerpo entre la palabra y la carne, entre lo presente y lo eterno, entre la imaginación que aspira y la limitada realidad que entra en contacto con los sentidos.

Para concluir esta reflexión sobre las representaciones complejas de lo corporal en *Museo salvaje*, se hace preciso detenerse en un elemento que representa los límites del organismo en su relación con el mundo material: se trata de la piel, entendida ésta como la zona de contacto e interacción más apremiante, la que permite, a modo de una vía

múltiple y expedita, la interacción con los fenómenos físicos que nos rodean. Al respecto, la ya citada crítica Margarita Baz establece lo siguiente:

Inspirado en estas formulaciones freudianas, D. Anzieu (1994) argumenta acerca de la importancia de la piel, en la medida en que proporciona al psiquismo las representaciones constitutivas del Yo y de sus principales funciones. La piel es en efecto un sistema de varios órganos de los sentidos (temperatura, presión, etcétera), además de estar en estrecha relación con los demás sentidos (oído, vista, olfato y gusto), con las sensibilidades kinestésicas y de equilibrio, y de cumplir un papel coadyuvante en otras funciones biológicas como respirar y transpirar, entre otras. Afirma Anzieu (1994:24) que las sensaciones táctiles y cutáneas introducen al bebé en un universo de gran riqueza y complejidad, el cual, si bien es difuso en un principio, “despierta el sistema percepción-conciencia que subtiende un sentimiento global y episódico de existencia y que proporciona la posibilidad de un espacio psíquico originario”.

(Carrizosa 30-31)

En el poema “Plumas para unas alas” Orozco constituye su decir lírico en versos en los que se focaliza la atención y la reflexión sobre ese gran órgano que nos arropa y protege, la piel:

Cautiva en esta piel,
 cosida por un hilo sin nudo a esta ignorancia,
 aferrada centímetro a centímetro a esta lisa envoltura que me protege

a medias y por entero me delata,
 siento la desnudez del animal,
 el desabrido asombro del santo en el martirio,
 la inexpresiva provocación al filo del cuchillo y al látigo de fuego.

(*Obra poética* 100)

La voz poética que propone la poeta argentina declara que la piel es la causante de su perpetua indefinición. En otras palabras, la piel sirve como una membrana que contiene y esclaviza al *yo*. No se puede superar sus límites y sólo permite, acaso, la insuficiente posibilidad de atisbar. Esa sensación de perpetua inminencia es referida como una condición que empequeñece y constriñe las infinitas posibilidades del *yo*:

No puedo tocar fondo.
 No consigo hacer pie dentro de esta membrana que me aparta de mí,
 que me divide en dos y me vuelca al revés bajo las ruedas de los
 carros en llamas,
 bajo espumas y labios y combates,
 siempre a orillas del mundo, siempre a orillas del vértigo del alma.
 No alcanza para lobo
 y le falta también para cordero. (*Obra poética* 100-1)

El límite de toda experiencia es la propia piel, el contorno del cuerpo y sus dominios. Más allá de la piel no hay nada, sólo una multiplicidad que se recombina en infinitas posibilidades. La frontera epidérmica es el comienzo de lo inasible, parece afirmarse.

Por otro lado, la experiencia como una síntesis de cuerpo y mundo entraña una relación de diálogo y ruptura con esa realidad polivalente que envuelve al individuo. Así, la epifanía y la agonía son vividas en términos de la esencialidad materialidad de la persona humana; con ello, todo atisbo de la univocidad simultánea está condenado a disolverse en el silencio. Por ello Orozco apunta hacia las márgenes de su propio cuerpo como si se trataran de una envoltura lastimosa. Casi como una recriminación declara:

Todo para perder en esta superficie donde sólo se inscriben los
errores sobre la borra de los años.

Y ese color de enigma que termina en pregunta,
esa urdimbre cerrada donde cruzan sus hilos la permanencia y la

mudanza,

esa simulación de mansedumbre alrededor de un cuerpo irremediable,

ese aspecto de falso testimonio con que encubre, bajo la misma lona,

el fantasma de ayer y de mañana,

ese tacto como una chispa al sol, o un puñado de vidrios, o un

huracán de mariposas,

¿a imagen de quién son?

¿a semejanza de qué dios migratorio fui arrancada y envuelta en esta

piel que exhala la nostalgia? (*Obra poética* 101)

Resultaría reiterativo citar más ejemplos, pues la voz poética es constante en esa referencia a sí misma como una entelequia dispersa y tironeada por la condena carnal. Es

siempre una presencia discontinua que, si acaso, sólo tiene el decir en el instante como comprobación de su propia existencia.

Como se ha señalado anteriormente, la novedad de esta aproximación estriba en la apreciación de la poesía orozquiana como crítica del cuerpo. El cuerpo que es el hogar, según el hablante poético lo ha repetido incasablemente en el poemario aquí analizado, de un ser indivisible y nuclear que participa de lo inefable. Visto así, los dominios de la carne son el escenario de la pugna entre la unidad y lo múltiple. Así también, el decir poético tal como ya se ha señalado en el presente documento, es equiparable al cuerpo en tanto que ambos comparten esa condición de tensión continua entre lo que se ansía y lo que se posee. Sin embargo, a pesar de la fatalidad de la existencia temporal, existe una posibilidad de redención: la imaginación y sus poderes.

IV.3 Lo imaginario: el arte de la superficie en *Mutaciones de la realidad*.

Otra perspectiva que enriquece el estudio y la comprensión de la obra de Olga Orozco es el de la lectura de su poemario *Mutaciones de la realidad* (1979) como manifestación poética en la que se articula cierto elemento irónico; con ello se detalla la revelación de lo particular dentro de una visión de mundo que pretende acceder a los páramos de una presupuesta esencialidad unívoca. En otras palabras, se trata de la recuperación de lo cercano como elemento, material y concreto, en el que operan las intuiciones metafísicas; con esto se individualiza lo universal y se revalúa el elemento subjetivo de la observación por encima de la sustancialidad incorpórea y el arquetipo. Lo

real es más real al cuestionarse, al desarticularse y al reconocerse como fin en sí mismo, lejos ya del modelo platónico del signo como trasunto.

Es inevitable establecer líneas de análisis comparativo entre esa disposición orozquiana que crítica los objetos y la visión del simulacro de Jean Baudrillard (1929-2007). En concreto, en el cuestionamiento del discurso como estrato referencial y demarcador: “Así pues, lo que ha estado en juego desde siempre ha sido el poder mortífero de las imágenes, asesinas de lo real, asesinas de su propio modelo, del mismo modo que los iconos de Bizancio podían serlo de la identidad divina” (Baudrillard 17).

La realidad en crisis es autotélica, o lo que es lo mismo, no depende ya de una significación ulterior, tampoco sirve de puente entre una realidad material y otra más de intangible lejanía metafísica. El modelo del simulacro tiene como condición esencial su inmanencia imaginativa; es decir, su emancipación del discurso: se transita del *logos* al *imagos*. Con lo anterior se instrumentaliza también una crítica, radical y feroz, del subjetivismo individualista. La realidad ha dejado de ser, según lo preconiza el conocido teórico francés, sirvienta de la voluntad del individuo; por lo contrario, es el individuo quien ha pasado a incorporarse a esa red de complejos y confusos signos que es el universo. Así, Baudrillard hace estallar la vieja dicotomía significante-significado, e incluso dentro del modelo lingüístico lacaniano de significante desplazado. Apenas disipado el humo de la explosión, se percibe un lento e interminable río de imágenes: son los fragmentos del mundo.

Se ha dicho que, según el modelo de Baudrillard, el objeto ha decidido invertir la intencionalidad implícita en el sujeto, produciendo con ello una imagen especular. Lo

que originalmente se ha tenido por el original ha sido, por efecto de la inversión descrita, transformado en una copia más, en un trasunto de sí. Con ello se articula un procedimiento de ironía radical que se sustenta en la sospecha como método de crítica. Se trata de una radicalización del racionalismo cartesiano, que veía en la inmutabilidad lógica del sujeto la confirmación de la existencia. Por lo contrario, en términos baudrillardianos, el juego de las posibilidades refractantes es prácticamente ilimitado. No existe mayor seguridad que la de estar participando de una danza caleidoscópica y, por ello, el sujeto es absorbido por la ubicua red de sentidos que lo rodean.

Según el propio Baudrillard, existen cuatro etapas en la evolución de la relación entre la imagen y la realidad:

- es el reflejo de una realidad profunda
- enmascara y desnaturaliza una realidad profunda
- enmascara la ausencia de realidad profunda
- no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro. (Baudrillard 18)

Con suma claridad, el pensador francés establece una línea evolutiva de la imagen, lo que sirve muy bien a los intereses del presente documento. Debido a ello, es posible confinar el poemario *Mutaciones de la realidad* dentro de una zona de transición que va de la imagen como enmascaradora de una realidad ausente y trascendente a esa otra imagen, autotélica e inmanente, que parece triunfar en nuestros días. En los primeros versos del poema “Mutaciones de la realidad” se lee:

Pero es sólo un deseo sedentario, como fijar la luna en cada puerta;
 nada más que un intento de hacer retroceder esas vagas fronteras que
 cambian de lugar
 --¿hacia dónde? ¿hacia cuando?—
 o emigran para siempre aspiradas de pronto por la fuga de la
 revelación impenetrable.
 Sé que de todos modos la realidad es errante,
 tan sospechosa y tan ambigua como mi propia anatomía.

(Obra poética 127)

Esas vagas fronteras son los límites de una realidad que ha perdido su estructura y que se muestra, si no amenazante, al menos ambigua e inasible. Por ello el hablante poético retrocede ante la visión plurivalente, se identifica con la angustia de quien no atina a definir lo otro como objeto o como sujeto interdialogico. Se pone, pues, en entredicho la realidad que envuelve al sujeto y al sujeto mismo. El proceso racional estalla y sólo permanece la conciencia de pertenecer a un mundo que se sobrepone y que no tiene salida posible. Unos versos más adelante y dentro del mismo poema se señala:

Cautiva, como yo con las constelaciones y la hormiga,
 quizás en una esfera de cristal que atraviesan las almas,
 la he visto reducirse hasta tomar la forma del ínfimo Jonás dentro de
 la ballena
 o expandirse sin fin hacia la piel exhalando en un chorro de vapor
 todo el cielo:

el insoluble polizón a tientas en la sentina de lo desconocido
o la envolvente bestia a punto de estallar contra las alambradas de
los limbos.

Y ni en la puerta exigua ni en la desmesurada estaba la salida.

(Obra poética 128)

Se plantea la idea de lo real como un tiempo presente que es accesible a los sentidos. La realidad encarna en un mundo plástico que muta y que recupera formas a voluntad sin que exista una aparente ley que rija las múltiples metamorfosis. Se trata, también, de una realidad sellada, en la que nada existe definido sino que el cambio y la constante evolución son la regla.

La voz poética asume la realidad como una alteridad que, con ser metamórfica y polisémica, es persona; le habla de tú y aun llega a narrar la relación entre ambas:

Ajena, como yo, a los desordenados lazos que nos unen
y que ciñen mi cuello con los nudos de la rebeldía, la desconfianza y
la extrañeza,
a veces me contempla tan absorta como si no nos conociéramos
y desplaza su alfombra debajo de mis pies hasta que pierdo de vista
su aleteo,
cuando no se me acerca con un aire asesino y me acorrala contra mis
precipicios
para desvalijarme con sus manos de asfixia y de insanía;
¿y acaso no simula de repente distintas apariencias entre dos

parpadeos?.

¿no me tiñe de luto las paredes?,

¿no cambia de lugar objetos y tormentas y arboledas, sólo para
perderme?

Y apenas si hay momentos de paz entre nosotras. (*Obra poética* 129)

Es de destacarse que esta relación entre la voz y la dúctil realidad que la rodea es tirante, tensa y en conflicto. Aún más, ese compromiso va de un lado a otro, como si el propio hablante se reconociera parte de la realidad y con ello abriera la puerta para que lo real, personalizado, pudiera observar y cavilar. Existe, pues, al mismo tiempo, una antropomorfosis del mundo material y una suerte de cosificación del yo. La puesta en juego de estos espejos encontrados genera una serie de posibilidades imaginativas; sin embargo, Orozco en su voz poética corta el paso a esta secuencia y mantiene todo dentro de un ámbito sellado. La metafísica no logra saciar la vocación del Ser, y éste se reconoce cercado por la valla de las contingencias.

Se hace preciso detenerse un poco en este punto para evitar la dispersión y destacar un elemento relacional de orden medular. Según la tipología imaginativa propuesta por Baudrillard, el paso previo al triunfo del simulacro consiste en la imagen como máscara de una “realidad” ulterior que se encuentra vacía. Es esta la condición regente a lo largo del poemario *Mutaciones de la realidad*, la de una imagen que se descubre por vez primera encubriendo la nada. Por ello es que la voz poética establece vínculos solidarios con la materia, porque se asume en la más terrible soledad y por ello también su temple de ánimo propende a la nostalgia, precisamente porque no existe

posibilidad alguna de comunión. El tono es propio del desencanto y no conlleva, como en el caso del simulacro, el elemento lúdico o paródico. Es decir, existe en esta reflexión lírica del vacío presentado una condición de desengaño. Sigue el poema aludiendo a la realidad personalizada:

Precaria como yo,
 aquí, donde somos apenas unos pálidos calcos de la ausencia,
 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.
 Y no consigue asir más que fantasmas de la desconocida imagen que
 refleja. (*Obra poética* 129)

Finalmente y de una forma clara, aludiendo al epígrafe de Rainer María Rilke que presenta el poema², Orozco acaba por declarar su escepticismo y aceptar con desilusión que, fatalmente, la rosa, es decir, el objeto, no esconde nada sino la intencionalidad de quien la mira:

No, tampoco tú,

² Rosa, oh pura contradicción, / voluptuosidad de no ser el sueño / de nadie bajo tantos párpados.

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.

(Obra poética 129)

La suerte está echada y el desmantelamiento de dicha relación referencial acaba por poner en jaque también al procedimiento metafórico. En consecuencia, la metáfora se vuelve ya no la comparación sintética, sino la metáfora de sí misma. Nada existe fuera de ella e incluso precede a la realidad material, fundando así, tal lo describe Baudrillard, un estadio absoluto, misterioso y autónomo: lo hiperreal.

Nuevamente, tal como se había señalado en el epígrafe anterior, es posible ver que la poesía orozquiana se encuentra a caballo entre dos épocas, y debido a ello es que se puede percibir en sus estructuras cierto mestizaje ideológico y estético en el que es preciso reparar cuando se plantea una estrategia de análisis teórico.

En el poema “La realidad y el deseo”, dedicado al poeta español Luis Cernuda, la voz poética retoma el tema de la realidad en el mismo tenor que en el poema anterior; la simplicidad y concreción de estos versos hace que resulte aún más claro lo que se ha explicitado en las líneas inmediatas precedentes. Por ejemplo, los versos iniciales, notoriamente emblemáticos, acusan lo siguiente: “La realidad, sí, la realidad, / ese relámpago de lo invisible / que revela en nosotros la soledad de Dios” (*Obra poética 135*)

La voz poética se angustia ante el mundo porque éste se escabulle en un constante desplazamiento que parece no tener final; aún más, la analogía como método de unificación de lo múltiple se resquebraja al punto de que la misma voz poética parece ver en el orbe sensible no otra cosa que una constante fragmentación, lo que ocasiona que el sujeto se disuelva en el intento de asir las formas materiales que lo rodean:

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... (*Obra poética* 135)

Hacia el final de este breve pero enfático texto, el hablante poético declara con cierta resignación (que resulta recurrente dentro de la poética orozquiiana), claudicar ante el reino de lo concreto. Tal situación, se ha dicho, resulta de importancia porque toda la obra de Orozco se monta sobre ese agudo interés por el reverso de las cosas, que no es otra cosa que la trascendencia metafísica. Sin embargo, este poema muestra con laconismo y claridad la ambigüedad de la escritora ante sus propios principios estético-filosóficos ya que parece, al final de la jornada, renunciar a su lucha por entrever el origen del fulgor de esta existencia: “La realidad, sí, la realidad: / un sello de clausura sobre todas las puertas del deseo.” (*Obra poética* 136)

Se ha mostrado aquí que la naturaleza de la obra orozquiiana es metafísica. Sus poemas encierran un desesperado anhelo de reconstituir la conciencia desde el otro lado u otra orilla. Se desconfía de los sentidos y se cree de modo fideista en los estadios de la totalidad y el absoluto. La particularidad de su obra radica en el hecho de que existe un elemento de escepticismo en el núcleo mismo de su propuesta; sin embargo, la insistencia continúa y con ella se acrecienta el sentido de lo fatal. No se trata de un acto de religación con la divinidad, sino de un cuestionamiento crítico de la realidad con base en intuiciones personalísimas.

En el poema “Los reflejos infieles” del mismo poemario (*Mutaciones de la realidad*) Orozco retoma el tema del yo-cuerpo para referirse a las realidades materiales, sus dobleces y sus sombras. En dicho poema, la voz poética afirma al iniciar lo siguiente:

Me moldeó muchas caras esa 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. (*Obra poética* 144)

Es decir, la presencia es hija de un estado original e inmutable, el que encarna en la persona como cuerpo. Al final de todo, como estrella necesaria y ominosa, el gran vórtice de la muerte:

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. (*Obra poética* 145)

La muerte, que Octavio Paz considera la gran ironía del pensamiento moderno (109), es en el caso de la poesía orozquiana la rendija mayúscula o la puerta de acceso al “otro mundo”. Sin embargo, es un umbral que no se puede cruzar de modo consciente. Por otro lado, la voz poética contrapone en el último verso del poema la dicotomía entre el arquetipo y el trasunto; aún más, enfatiza nuevamente este tono desencantado y desengañado al calificar de errónea obstinación el hecho de contrastar el presente y la hipotética totalidad ulterior, únicamente presupuesta. Esto, y acorde con lo que se ha venido señalando en los párrafos anteriores, implica un tironeo de fuerzas contrarias: las que apuntan hacia la profundidad sólo codificada en el mundo material y aquellas otras, convencidas de la necesaria e inmanente simplicidad de la experiencia corpórea. A esta última condición es posible apelar cuando se trata de reabrir el acto de interpretación de

la poesía de la poeta argentina, señalando con ello la condición ambivalente y dicotómica que manifiesta. Existe, pues, al menos parcialmente en estos poemas revisados, la condición de la duda en torno a los postulados metafísicos; con ello se abre la puerta a la idea de una realidad esencialmente actual y concreta; o sea, lo que el pensamiento posmoderno vigente ha tomado como bandera y esencia de sus visiones de mundo.

Por último, se hace preciso aludir a un poema titulado “Objetos al acecho”. En él, resulta de un modo visible y claro la relación de ambigüedad (o de transitoriedad) entre una visión de orden teleológico-trascendentalista y otra, más próxima al momento presente, en la que las capacidades de resolución analógica han sido demolidas por la fascinación que produce el vértigo del “aquí”.

En el poema en mención, la apariencia es un envoltorio uniforme y continuo en el que no es posible detectar una sola fisura que permita acceder al otro lado de las experiencias. Aún más, el ambiente general del poema refleja un estado de desolación individual, como si el hablante poético se encontrara en el centro de un desierto sin límites. Lo anterior ajusta bien con el estilo, la temática y el tono de los poemas con los que la argentina ha forjado su obra, y sería posible afirmar, sin exagerar, también su propia vida.

Los primeros versos anuncian ya la conflictiva relación con el mundo de los objetos al hacer referencia a esos seres, los arcontes³, quienes encarcelan el alma humana en la materia: “¿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

³ Dentro de la cosmovisión gnóstica, los arcontes son entidades que resguardan a los mortales, separados éstos de la divinidad innombrable.

ensimismamiento de las cosas” (*Obra poética* 148). Todavía más, la posición crítica llega a ser evidente y rotunda:

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.

(*Obra poética* 148)

La realidad, tal como es señalada en estos versos, contradice la esperanza en el más allá, y con ello se transita de un estado visionario a uno de presencia bruta. En ese período de estupefacción las apariencias no engañan, son ellas en sí mismas, y nada más. El mapa borgesiano ha cubierto la totalidad del territorio y la escala perfecta se ha cumplido, desapareciendo con ello el marco del espejo. Esto (cierto) y aquello (falso) se han disipado.

Sin embargo, y totalmente a tono con el constante contrapunteo que se ha observado en la estructuración de los poemas orozquianos, el hablante poético intuye en la quietud impenetrable de los objetos una intencionalidad manifiesta, pero inmóvil e invisible. Se trata de una suerte de miedo pánico, un sobresalto ante la presentida emboscada de las sombras:

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.

Exhalan cierto brillo de utensilios hechos para la enajenación y el
extravío,
contienen el aliento para el ataque indescifrable,
transforman sus oficios en esta exasperada, malsana geometría del
suspenso (*Obra poética* 148).

Es aquí que el hablante poético se convierte en un espectador activo, recuperando de la nada misma una serie de emociones que lo habitan, que él mismo asume como fundamentales y constitutivas de su conciencia. Es su enunciación lo que transforma la realidad, abriendo con ello las tan ansiadas fisuras en el macizo compacto de lo sensitivo; en otras palabras, la acción de lo inerte surge como un procedimiento de la contemplación. Con ello, la autora se cuestiona a sí misma, abriendo así la posibilidad de una aprensión fenomenológica, pero también, eliminando la relación jerárquica y unidireccional entre el sujeto y el objeto. Es, sin duda, un momento de inflexión en la poética orozquiana el observar este juego de perspectivas que implica la traslación del *yo* hacia el exterior, unificando con ello la realidad en una sola, cerrada y múltiple red de signos en movimiento.

El poema aludido anteriormente agrega lo siguiente en versos que aquí se consideran para los fines explicativos:

Son gárgolas ahora.

Son ídolos alertas en muda interrogación a mi poder incierto.

Se ha cambiado la ley:

mis posiciones me presencian.

Se han mudado los credos:

El bello acatamiento se extingue bajo el sol de la sospecha.

(Obra poética 148)

Bien se podría deducir de las palabras anteriores una suerte de mecanismo del desengaño que empapa los momentos finales de *Mutaciones de la realidad*. Es, pues, ese “bello acatamiento” una clara alusión a la ensoñación fideista que resuelve mucho de los conflictos de la conciencia humana. Se anticipa el fin y el hablante poético se transfigura por virtud de un pensamiento acrítico que acierta en desmontar sus arrebatos analógicos y unificadores. El velo de la ilusión se ha rasgado y muestra al mundo tal cual es, desprovisto y ensimismado:

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 (*Obra poética 148-9*).

Se hace preciso aclarar algunos detalles que permitan afianzar la perspectiva de lectura establecida en el presente epígrafe. Se ha mencionado, siguiendo a Baudrillard, que la imagen concebida como sinónimo de hiperrealidad es precisamente eso, una superposición y una apropiación del concepto racionalista y moderno de la realidad. No

existe ya una referencia a algún valor significativo ulterior e inaprensible a través de los sentidos, sino que todo lo vital es experimental. La realidad es lo que se ve y es siempre en sí misma, puro juego y presencia perecedera. Sin embargo, lo que en el filósofo, teórico y sociólogo francés es una invitación al juego como praxis del esencial estar en la zona del divertimento, en Orozco es angustia pura. La intuición negativa, es decir, la que genera la posibilidad conceptual de un más allá vacío hace que el hablante poético de estos poemas adquiera un tono y un temple anímico de profunda desazón. Por ello es posible afirmar, llegado este momento dentro del estudio, que la obra de Olga Orozco puede ser calificada como neorromántica y existencial en tanto que funda como modelo expresivo-ideológico un sistema de analogías e ironías, pero sobre todo el hecho de que en el centro de ese Ser que configura el hablante poético se encuentra una honda preocupación moral, la que se descubre en el afán de reconocerse trascendente, a pesar de la evidencia.

Es posible afirmar que el concepto de imagen alcanza en la obra de Orozco un indudable grado de intensidad. No busca, por audaz contraste y tal como lo acostumbraron los surrealistas, el juego de rompimiento de las líneas de causalidad lógica; por lo contrario, si las imágenes que ha producido la pluma de la argentina son difusas o visionarias se debe precisamente a que nacen del espíritu humano y este último, en tanto misterio, mantiene hasta el día de hoy su condición abisal. Lo que resulta interesante (lo mismo ocurre con el segmento que se ha dedicado al análisis de la representación del cuerpo) es la condición de ambigüedad que le es característica a su obra, tanto en el plano ideológico como en la constitución estética. De esto se puede

deducir que la aplicación de conceptos propios de la teoría contemporánea acentúa o hace patente los rasgos desplazados de la obra de Olga Orozco. Es decir, su arte pertenece a una estirpe en agonía, la de aquellas expresiones que hacen coincidir cierto formalismo tradicional, un deseo de indagación próximo a la filosofía y un temple solemne y ritual no exento de cierto aire religioso. A pesar de lo anterior, en su obra se anticipa ya el abandono de dichas maneras y el renacimiento lúdico de nuestra era.

IV.4 Conclusiones preliminares

Las páginas anteriores han buscado la revitalización de la lectura de la obra de Olga Orozco. Como parte esencial de los presupuestos teóricos del presente documento ha estado en todo momento presente la idea del contraste interpretativo y la relectura. Por tal motivo, las páginas recién concluidas han examinado aquellas caras de la poesía orozquiana desatendidas tradicionalmente por parte de una crítica obsesiva, si no es que puramente autocomplaciente. El resultado de abrir nuevos frentes de análisis y escrutinio en obras ampliamente analizadas permite siempre un doble beneficio: la autocrítica de los medios de interpretación y análisis, así como la movilización de las lecturas conclusivas habituales.

En el caso concreto de *Museo Salvaje* es posible afirmar que en él se lleva a cabo el establecimiento de un bosquejo crítico del cuerpo; para conseguir tal objetivo, la voz poética procede a desarticular lo que ha sido considerado comúnmente como una entidad orgánica. Con ello, la voz poética siembra o funda distancias, abre espacios, rompe barreras. Se transita, pues, de un estado de petrificación a uno de dinamismo y juego. Al

mismo tiempo que se desconstruye el tramado corporal se desmonta también el cuerpo textual, consiguiendo con ello un efecto estético de centro desplazado y de dilución de los márgenes. La cabellera, los pies, la piel, las manos, el corazón o la fragua de los intestinos configuran en sí mismos entidades autónomas que cuestionan la totalidad estructural. El *yo* personal no es monolítico sino plegado y rizomático; así lo expresa la configuración que de él hace la propia Orozco a través de su voz lírica. Sin embargo, esta definición no implica la radicalización o la abolición de las concepciones jerárquicas de la materia y el espíritu. Ciertamente, y tal como se ha hecho notar ya, la estratagema del desmembramiento lírico no interrumpe la inercia ideológica de la poesía orozquiana, sino que la alimenta. Al establecer un *yo* poético que se reconoce distinto de la corporalidad que lo sustenta, la voz se asume trascendente y etérea. Rompe así, también, con la idea de la precisa correspondencia entre el ser y la carne; dicho en otras palabras, asume la vieja antinomia entre la materia y el espíritu, señalando siempre a aquella como carcelera de la chispa original y sagrada.

En relación al análisis de este poemario se puede concluir, de un modo necesariamente preliminar, que resulta factible considerarlo un modelo estético de transición, un modelo que retrata con suma nitidez el desplazamiento evolutivo de la ideología moderna, avasallada ésta por la desesperación de lo novísimo. La ruptura como sistema entraña una contradicción esencial y una condena; por un lado, la *tabula rasa* como garantía de valor estético (y moral) simplifica toda acción artística, reduciéndola a simple procedimiento operativo; por otro lado, la ley de la obligada destrucción del pasado inmediato entraña la condenación de la repetición y la circularidad. Por ello en

este libro de poemas es posible ver con claridad cierta tensión entre clasicismo y contemporaneidad; si bien, el basamento corresponde a la cosmovisión gnóstica y paracristiana ya explicitada con anterioridad, los mecanismos para mostrar dicha raíz religiosa y filosófica participan y proyectan las usanzas artísticas, así como las preocupaciones (y obsesiones), de nuestros días.

Es importante señalar que, de acuerdo con las presentes páginas, el desgaste de la ruptura y la visión progresista de la historia en el arte y las ideas han de verse desplazadas por un espacio de simultaneidad y recombinación sin parangón. Con ello se legitima el tiempo presente como la condición propia del individuo. Por otro lado, y en plena correspondencia con esa concepción personal del aquí como el escenario natural de las personas, el cuerpo interactúa con el acto de la percepción, y ya no como la mera aprehensión fenomenológica, sino como agente y objeto.

En otra dirección, y en relación al poemario *Mutaciones de la realidad*, es preciso afirmar que su construcción parece nacer del extrañamiento frente a lo dado, lo que, sin modificarse en lo absoluto, muta en algo más, anulando con ello el principio de no contradicción; es decir, la realidad es lo mismo y no lo es; es semejante a sí, pero es diferente. La ambigüedad se ha vuelto premisa ante la voz poética, y ésta se exaspera al no reconocer el elemento diferenciador y jerárquico tan propio de la cosmovisión moderna. En estos poemas el observador se convierte en participante de lo observado, su posición modifica la realidad al recrearla, al reinventarla; por ello, su mirada es activa y es ese dinamismo un proceso de integración que disuelve las fronteras entre la visión y la conciencia.

Si la realidad muta no es por obra de un proceso físico-químico de trastorno progresivo; tampoco dicha transformación ocurre porque las prácticas comunales como reflejo de las ideas rectoras se modifiquen o se modernicen. Mas bien, estas posibilidades mecanicistas dan muestra de una concepción, ora naturalista, ora sociológica, que se apoya en la evolución y en las prácticas económicas. En el caso concreto que nos concierne, la realidad cambia al desprenderse de toda finalidad ulterior, al cerrarse sobre sí misma y al adquirir a través del señorío de la imagen la condición total. Es este concepto, basado en las ideas de Jean Baudrillard sobre el simulacro y la hiperrealidad, el que se ha utilizado para apuntalar una lectura que intenta penetrar un discurso lírico poseedor de la complejidad conceptual, además del escrúpulo compositivo y los dobleces ideológicos.

La realidad transformada o transfigurada tiene como característica esencial la de ser un modelo semejante a su referente. Debe mucho este concepto a la idea borgesiana del mapa o el espejo, recuperada por el sociólogo francés. Debido a ello, el sentimiento de aquél que decide desarrollar un procedimiento de lectura no es otro que el del aturdimiento o conmoción ante un texto que escapa la reducción interpretativa, y que entraña, ciertamente, cierta circunstancia polisémica y ubicua.

La naturaleza de lo múltiple y complejo, de lo unitario y lo fragmentado, de la incansable movilidad de los signos, reclama una posición crítica capaz de adaptarse a tales condiciones. Por ello, a lo largo de todas estas páginas se ha intentado promover un procedimiento interpretativo no discriminatorio. A ese modelo, análogo y abarcador, se le ha denominado de equilibrio dinámico. Es precisamente una reflexión a modo de

corolario lo que a continuación se realiza y en ella se persigue apuntalar, de un modo necesariamente exiguo aunque preciso, los demarcadores nodales que han sostenido la totalidad de esta ya prolongada deliberación teórica.

EPÍLOGO: EL EQUILIBRIO DINÁMICO

La hermenéutica analógica es un procedimiento de interpretación que se basa primordialmente en la movilidad; en otras palabras, no se trata de una estructura sino de un haz de posibilidades. Más que discriminar, el hermeneuta intenta integrar todos los elementos posibles de un cuerpo de significado, el cual se propone comentar y justificar. No se trata de un método sino de un procedimiento que se modifica sobre la aproximación y que, dada la heterogeneidad textual, puede encarnar en distintas y múltiples variantes¹.

Al lo largo de todas las páginas anteriores se ha intentado proceder de esa manera, partiendo de ciertos prejuicios interpretativos² y discriminando aquellas suposiciones de lectura que la evidencia textual ha echado por tierra. El resultado de esta tentativa implica una conclusión parcial de naturaleza limitada. En otras palabras, la interpretación de la obra de Olga Orozco que se ha venido desarrollando en el presente documento proclama la convergencia, y con base en ésta se plantea la reevaluación textual como una necesidad de redefinición crítica.

Como resultado de lo anterior se ocasiona una tensión explicativa que, en el mejor de los casos, alcanza el estado de equilibrio o de fusión de horizontes. Se trata de un pacto de lectura que en apariencia refleja un talante conclusivo, pero que en su esencia entraña un vigoroso tráfico de significados. Concluir algo de un texto es siempre, a pesar

¹ Cuando aquí se define como un procedimiento no metódico se pretende enfatizar su flexibilidad y su esencial adaptabilidad.

² El término prejuicio es usado aquí como un punto de partida en el proceso interpretativo, es decir, un juicio previo, no como una opinión equivocada e irremisible.

de la intensidad del esfuerzo que pueda suponer tal empresa, un estado transitorio de la interpretación; casi no se requiere explicar el por qué de tal situación, se trata, pues, de las transiciones epocales y de la heterogeneidad de los contextos. Lo que aquí se lee de tal modo, allá y por especificidades que le son propias, reclama un acto perceptivo de diferente naturaleza. Es, por lo tanto, el contexto o escenario lo que determina, en gran medida, las conclusiones que el lector establece frente a una estructura textual dada³.

El título de estas páginas conclusivas se refiere a la paradójal condición del lector. El individuo, dada su naturaleza particularmente limitada, no sólo no puede acceder a una visión completa de los elementos significantes de un texto, sino que debe renunciar a todo interés absoluto, resignándose a trabajar con segmentos mucho más restringidos y justificables. Así, el procedimiento hermenéutico establece un grado de flexibilidad suficiente, capaz de hacer coincidir los intereses del receptor y las disposiciones concretas presentes en un discurso literario o en un producto cultural cualquiera.

El modelo de lectura aquí propuesto consiste en la movilización de las estructuras líricas –tropológicas y significativas— de la obra de Olga Orozco con el fin de recuperar, con base en perspectivas teóricas⁴ comunes hoy en día, nuevas posibilidades de interpretación. Para realizar lo anterior se parte de la idea de que las obras literarias y artísticas no se encuentran selladas como si fueran sepulcros, sino que más bien son

³ Es necesario aclarar que esta declaración no pretende promover un relativismo estético absoluto, pues si bien las opiniones críticas varían dado los contextos epocales, también es verdad que Leonardo o Goya o Monet siguen siendo considerados artistas soberbios e indispensables.

⁴ Se trata del concepto de hiperrealidad y del cuerpo refractado.

estructuras de puertas y ventanas abiertas. A través de esos espacios, nuevos aires epocales pueden transitar, modificando así lo que tradicionalmente se había establecido como norma canónica. En cierta medida, lo que aquí se ha planteado pretende contradecir el supuesto teórico que asume la historia de la crítica como una sumatoria ascendente y lineal del conocimiento; ciertamente se ha partido de un *corpus* teórico establecido, pero se ha invertido la direccionalidad y la intencionalidad del procedimiento de análisis, llamando la atención sobre la necesaria crítica de las perspectivas univocas en materia de análisis de la cultura y sus discursos.

Si bien el primer capítulo de esta tesis se ocupó de mostrar una visión rauda y general de la génesis y posterior evolución de las corrientes hermenéuticas, este epílogo desea señalar la capital importancia que las ideas del filósofo y humanista mexicano Mauricio Beuchot en torno a la hermenéutica han tenido a lo largo de la presente exploración interpretativa. Para Beuchot, la hermenéutica y la analogía se reclaman la una a la otra, propiciando en su conjunción un procedimiento sintético de análisis; dicha táctica de lectura invoca la audacia y la curiosidad como condiciones necesarias, pero también reclama el complemento del tiento y la prudencia. En otras palabras, la hermenéutica analógica pondera los estadios contextuales de los que la obra se nutre y desde los cuales se conforma, pero no por ello incorpora la libre asociación (o la ocurrencia) en el sistema de la interpretación. Se trata de una epistemología políglota pero no lúdica. Finalmente, se persiste en la idea tradicional de la significación implícita en el signo, aunque se flexibiliza el rigor estructural que reclamaba un significado central

y plenamente justificado en constitución formal de la obra y desde ella. El propio maestro mexicano define su propuesta de la siguiente manera:

Para comprender lo que es una hermenéutica analógica, conectemos la hermenéutica con la analogía. La analogía se coloca entre la univocidad y la equivocidad, aunque en ella predomina esta última, a saber, la diferencia. Por eso, una hermenéutica analógica, tal como yo la entiendo, intenta evitar el univocismo de los científicismos o positivismos, al igual que el equivocismo que se nota en muchos de los propugnadores de la posmodernidad. Dará un equilibrio y una mediación, por la proporcionalidad que la misma analogía implica. Es una hermenéutica que usa como modelo de interpretación la analogía. (38)

Se ha dispuesto, pues, en el centro de todo, lo relacional como sistema abierto de lectura; así, la posibilidad de vincular lo moderno y lo posmoderno, lo teleológico y lo entrópico, lo trascendente y lo inmanente, descubre el intersticio a través del cual ha sido posible el establecimiento de dos nuevas vertientes de lectura que ahora median de manera inédita y organizada entre la obra orozquiana y sus lectores: la refracción del cuerpo y la segregación absoluta de la imagen.

En el caso de Orozco, su poesía permanece fiel a un derrotero de orden metafísico y parareligioso, como ya se ha querido demostrar ampliamente; por tal motivo, la autora utiliza de modo recurrente los mismos símbolos e imágenes, los que a lo largo de su obra encuentran plena pertinencia y justificación. Esta uniformidad hace que el intento de

promover una lectura diferida se convierta, necesariamente, en una tarea muy complicada. El procedimiento, de orden analógico, consistió en la exploración de las zonas de indefinición y tirantez dentro de su obra.

Después de esta larga jornada de reflexión y análisis es posible afirmar que la poesía de la argentina detenta como núcleo de su propuesta ético-estética el de la duda existencial. Construye, ciertamente, un tramado poético que invoca poderes ultraterrenos y absolutos; sin embargo, resultan más intensas las vacilaciones respecto a ese supuesto orden cósmico que todo justifica. Se trata de una artista en transición, que lleva a cuestas una pesada genealogía de desesperados y desconfía de todo, salvo de la poesía y de su poder redentor. Más adelante se retomará esta idea.

En el segundo capítulo se ha realizado un análisis estilístico que permite conocer las formas, mecanismos y procedimientos estructurales de su poesía. Siguiendo parcialmente las líneas propuestas por Melanie Bowman, se ha explorado en las concavidades y resonancias de una enunciación profundamente vinculada a la tradición hebrea. A través de dicho procedimiento, Orozco consigue proporcionarle a su obra un temple ceremonial así como cierta densidad canónica próxima a la liturgia y la profecía. Desde el punto de vista temático, las estructuras clásicas de la tradición judaica son reforzadas por la inclusión de símbolos e imágenes que aluden a la condición de exiliados de los seres humanos en este mundo. Con ello se refuerza la idea orozquiana de la existencia como vagabundeo en un sitio yermo de puertas cerradas.

Finalmente, el presente análisis estuvo mayormente regido por dos lineamientos estructurantes de naturaleza contraria: la visión moderna y posmoderna⁵. Como se anticipa ya desde las primeras páginas del presente documento, Olga Orozco pertenece a una generación de autores y artistas movilizados por la visión romántica; es decir, se trata de una expresión de naturaleza moderna. Sin embargo, en sus poemas se perciben zonas de expresión que anticipan algunas de las maneras, procedimientos y perspectivas que han penetrado la literatura y el pensamiento de la contemporaneidad.

En cuanto al primero de los márgenes, conviene reflexionar nuevamente, así fuera de un modo necesariamente escueto, sobre el porqué de denominar, tal como lo hace el título del presente análisis, la poética de Olga Orozco como una proyección estética del amplio período denominado modernidad. Existe una circunstancia doble que parece justificar tal aseveración y dicha condición consiste en la función organizadora de la analogía y la ironía, presentes en el centro mismo de su poesía. Se trata, como bien menciona Paz, de un dilema irresoluble⁶, complejidad que una figura medular dentro de la tradición poética moderna intentó dilucidar:

“Mallarmé quiere resolver la oposición entre analogía e ironía: acepta la realidad de la nada –el mundo de la alteridad y la ironía no es al fin y al cabo sino la manifestación de la nada--, pero acepta asimismo la realidad de la analogía, la realidad de la obra poética”. (112)

⁵ Capítulo III y IV.

⁶ El hecho de que dicha dicotomía se presente y se acepte como un dilema sin solución hizo que la época trocara, alrededor de los años sesenta, la concepción teleológica y direccional de la vida por un estadio verdaderamente novedoso, presente y convergente.

Por ello se mencionaba líneas arriba que Orozco pierde la fe en el juego de especulaciones imaginativas que intentan resolver el desgarramiento de su propia existencia, pero no lo pierde en el acto poético, en el que ve, según sus propias palabras, un estado de exaltación del Ser sólo equiparable a la efusión del místico y al espasmo sexual. Ella lo dice con palabras muy claras:

Separado de la divinidad, aislado en una parte limitada de la unidad primera o desgarrado en su propio encierro, el individuo siente permanentemente la dolorosa contradicción de su parte de absoluto y de sus múltiples, efervescentes particularidades. Quiere ser otro y todos sin dejar de ser él, no invadiendo sino compartiendo. Ese sentimiento de separación y ese anhelo de unidad, sólo se convierten en fusión total, simultánea y corpórea, en la experiencia religiosa, en el acto del amor y en la creación poética ⁷. (Zabaljáuregui 297)

Ahora bien, cómo entronca una actitud tan decidida en el postulado preliminar que ha señalado que la obra orozquiana acusa síntomas de un estadio de transición estético e ideológico. La respuesta a esta pregunta remite al título del presente epílogo, es decir, a la función necesariamente aproximativa de toda interpretación. Si bien en el pasado inmediato, críticos de la obra orozquiana como Elba Torres de Peralta, Manuel Ruano o Melanie Bowman insistieron en lo evidente, ahora y después de las páginas que ya concluyen, se hace posible ampliar el marco interpretativo. Por ello se ha partido de la

⁷ Es importante hacer notar que para Olga Orozco la experiencia de la simultaneidad se circunscribe al instante. Nada hay más allá de esa pequeña chispa que parece hacer pactar lo imposible: los extremos absolutos.

duda de la realidad como signo, como elemento que implica una función referencial; en otras palabras, la voz poética orozquiana parece fatigarse, renunciar a su tarea imposible. Es aquí que el desenfado anticipa el nacimiento de las nuevas formas culturales, basadas éstas en un desprecio del pasado mítico y del futuro utópico. Paz, en sus *Hijos del limo*, asevera con claridad sintética: “La poesía que comienza ahora, sin comenzar, busca la intersección de los tiempos, el punto de convergencia. Afirmo que entre el pasado abigarrado y el futuro deshabitado, la poesía es el presente”. (211) De tal manera que podemos aseverar, con base en lo mencionado por el poeta mexicano, que la poesía orozquiana implica un estado de inminencia y es a un tiempo una posibilidad y un síntoma. Se trata de la posibilidad del advenimiento de un arte y un pensamiento realmente nuevo y, a la vez, del síntoma de una visión de mundo agostada, de una visión tradicional fincada en la necesidad de la brusca negación del pasado y la eterna reinvencción del futuro. Los tiempos que corren parecen gritar a cada momento: la vida es aquí y es ahora.

Ahora bien, para concluir este recorrido se hace pertinente preguntar si esta recomposición paradigmática⁸ implica, en su fragmentación y su asistematicidad, la pérdida absoluta del pasado, la eliminación de las riquezas de la cultura tradicional y la disipación indolora de toda esperanza. Estas preguntas fundamentales habrán de ocupar en su resolución el interés de las nuevas generaciones y aun de sus hijos; tal es mi opinión.

⁸ Aquí se dice paradigmático porque atañe no sólo al arte, sino a toda actividad humana. Se trata, pues, de una verdadera recomposición de las estructuras sociales tradicionales y el umbral de un (verdaderamente) nuevo modo de ser y estar en el mundo.

OBRA CITADA

- Agís Villaverde, Marcelino. *Del símbolo a la metáfora : introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1995.
- Aguayo, Enrique, y Mauricio Beuchot. *La hermenéutica filosófica de Mauricio Beuchot*. Puebla, México: Ducere, 2001.
- Alcalá Campos, Raúl. *Hermenéutica : teoría e interpretación*. 1. ed. México: Plaza y Valdés, 2002.
- Altamiranda, Daniel. *Teorías Literarias*. Vol. 1. Buenos Aires: Editorial docencia, 2001.
- Anderson, Perry. *The origins of postmodernity*. London ; New York: Verso, 1998.
- Baudrillard, Jean, Antoni Vicens, y Pedro Rovira. *Cultura y simulacro : La precesión de los simulacros. El efecto Beaubourg. A la sombra de las mayorías silenciosas. El fin de lo social*. 5a. ed. Barcelona: Kairós, 1998.
- . *La ilusión y la desilusión estéticas*. Colección Galería. Serie Estudios. Caracas: Monte AVila Editores Latinoamericana C.A., 1997.
- . *Simulacra and simulation*. The Body, in theory. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.
- Balderas Vega, Gonzalo. *Filosofía y religión : una hermenéutica desde la crisis de la racionalidad moderna*. Cuadernos de fe y cultura ; 16. 1st ed. México, D.F.: Universidad Iberoamérica, 2003
- Berciano, Modesto. *Debate en torno a la posmodernidad*. Síntesis filosofía. Hermeneia ; 2. Madrid: Editorial Síntesis, 1998.

- Bengoa Ruiz de Azúa, Javier. *De Heidegger a Habermas : hermenéutica y fundamentación última en la filosofía contemporánea*. Biblioteca Herder. Sección de teología y filosofía; 195. Barcelona: Editorial Herder, 1992.
- Berman, Marshall. *All that is solid melts into air: the experience of modernity*. New York, N.Y., U.S.A.: Viking Penguin, 1988.
- Beuchot, Mauricio, y Francisco Arenas-Dolz. *10 palabras clave en hermenéutica filosófica*. Colección 10 palabras clave en/sobre ; 35. Estella (Navarra): Editorial Verbo Divino, 2006.
- . *Hermenéutica, analogía y símbolo*. México: Herder, 2004.
- Beuchot, Mauricio, y Carlos Pereda. *Hermenéutica, estética e historia : memoria Cuarta Jornada de Hermenéutica : 12 de julio de 2000*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Clásicos, 2001.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. 6. ed. 2 vols. Madrid: Gredos, 1976.
- Bousoño, Carlos. *Epocas literarias y evolución : Edad Media, Romanticismo, Época contemporánea*. Madrid: Gredos, 1981.
- Carlos, Luís F. Adriano. *Fenomenología do discurso poético : ensaio sobre Jorge de Sena*. 1. ed. Porto: Campo das Letras, 1999.
- Concha, Víctor G. de la. *El Surrealismo*. Madrid: Taurus, 1982.
- Cosgrove, Charles H. *The meanings we choose : hermeneutical ethics, indeterminacy and the conflict of interpretations*. Journal for the study of the Old Testament. Supplement series; 411. London ; New York: T & T Clark International, 2004.

Chaparro Amaya, Adolfo, y Christian Schumacher. *Racionalidad y discurso mítico*.

Colección Textos de ciencias humanas. 1. ed. Bogotá, D.C.: Instituto Colombiano de Antropología e Historia Centro Editorial Universidad del Rosario, 2003.

Cuerpo: significaciones e imaginarios. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 1999.

Eco, Umberto. *The limits of interpretation*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1990.

---. *Obra abierta*. 2. ed. Barcelona: Ariel, 1979.

Fernández Moreno, César. *La realidad y los papeles; panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*. Madrid: Aguilar, 1967.

Gadamer, Hans Georg. *Truth and Method*. 2nd rev. ed. New York: Crossroad, 1989.

García Berrio, Antonio, y Teresa Hernández Fernández. *La poética : tradición y modernidad*. Madrid: Síntesis, 1988.

Gutiérrez Robles, Alejandro, y Mauricio Beuchot. *La hermenéutica analógica, hacia un nuevo orden de racionalidad : círculo de hermenéutica, diálogos con Mauricio Beuchot*. 1a ed. México: Plaza y Valdez : Universidad Intercontinental, 2000.

Hernández Sánchez, Antonio, Javier Espinosa, y Universidad de Castilla-La Mancha. *Modernidad y posmodernidad*. 1. ed. Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.

Jonas, Hans. *Gnostic Religion : Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*. 2Rev.ed. ed. London: Routledge, 1992.

Maliandi, Ricardo. *Dejar la posmodernidad : la ética frente al irracionalismo actual*.

Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1993.

Martín Prada, Juan. *La apropiación posmoderna : arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. 1. ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 2001.

Mateo Gambarte, Eduardo. *El concepto de generación literaria*. Madrid: Síntesis, 1996.

Nicholson, Melanie Bowman *Occultism, Gnosticism, and Geminine Archetype in the Poetry of Olga Orozco*. Diss. The University of Texas at Austin, 1995. ProQuest Digital Dissertations. ProQuest. The University of Arizona Main Library. 10 Sep. 2007 <<http://www.proquest.com/>>

“Olga Orozco:entrevista” *Común presencia* . 2006. Fundación Común Presencia. 15 Oct. 2007<<http://comunpresenciaentrevistas.blogspot.com/2006/12/olga-orozco-entrevista.html>>

Orozco, Olga, Gloria Alcorta, and Antonio Requeni. *Travesías*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1997.

Orozco, Olga, and Manuel Ruano. *Obra poética*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 2000.

- Ortiz-Osés, Andrés, y Patxi Lanceros. *Claves de hermenéutica : para la filosofía, la cultura y la sociedad*. Serie Filosofía (Universidad de Deusto) ; v. 35. Bilbao: Universidad de Deusto, 2005.
- Ortiz Osés, Andrés. *La nueva filosofía hermenéutica : hacia una razón axiológica posmoderna*. Circulo universidad. Barcelona: Circulo de Lectores, 1995.
- . *La oscuridad es otro sol*. Valencia: Pre-Textos, 1991.
- Paz, Octavio. *La otra voz : poesía y fin de siglo*. 1. ed. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- . *Los hijos del limo; del romanticismo a la vanguardia*. [1. ed. Barcelona,: Seix Barral, 1974.
- Pellettieri, Osvaldo. *Tradición, modernidad y posmodernidad*. Colección Estudios de teatro argentino e iberoamericano. Buenos Aires: Galerna : Facultad de Filosofía y Letras Fundación Roberto Arlt, 1999.
- Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura Argentina*. 1. ed. Buenos Aires: Taurus, 2006.
- Ricœur, Paul. *Interpretation Theory : Discourse and the Surplus of Meaning*. Fort Worth: Texas Christian University Press, 1976.
- Rivero, Eliana. "Dialéctica de la persona poética en la obra de Julia de Burgos." *Revista de crítica literaria latinoamericana* II.4 (1976): 31-41.
- Robinson, Theodore Henry. *The Poetry of the Old Testament*. London,: Duckworth, 1947.

- Rodríguez Iturbe, José. *Luces y sombras en la crisis de la modernidad y la posmodernidad*. Caracas, Venezuela: [s.n.], 1999.
- Running, Thorpe. "Imagen y creación en la poesía de Olga Orozco." *Letras Femeninas* 13 (1987): 12-20.
- Soler Cañas, Luis. *La Generación poética del 40*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Subsecretaría de Cultura, Ministerio de Cultura y Educación, 1981.
- Soufas, Christopher. "Julius Petersen and the Construction of the Spanish Literary Generation." *Bulletin of Spanish Studies* 79.2-3 (2002): 247-62.
- Torres de Peralta, Elba. *La poética de Olga Orozco : desdoblamiento de Dios en máscara de todos*. Madrid: Playor, 1987
- Torres Fierro, Danubio. *Memoria plural : entrevistas a escritores latinoamericanos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1986.
- Thomas. *Suma teológica de Santo Tomás de Aquino*. 16 vols. Madrid: Editorial Católica, 1947.
- Vattimo, Gianni. *En torno a la posmodernidad*. 1. ed. Barcelona: Anthropos, 1994.
- . *The end of modernity : nihilism and hermeneutics in post-modern culture*. Cambridge, UK: Polity Press in association with B. Blackwell, 1988.
- Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. 1a. ed. Barcelona: Ariel, 2002.
- Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. Morelia, México: Publicaciones de la Universidad Michoacana, 1939.