

“HERMENÉUTICA DE LA
INTUICIÓN POÉTICA DEL CUERPO
EN OLGA OROZCO”

Tesis de doctorado en Filosofía
Paola Ambrosoni

2022

U. C. A

Agradecimientos:

A Gabriela Rebok, que siempre apostó por mí a pesar de mis dudas, y me incentivó a confiar en mis intuiciones. Haberla conocido a mis casi 50, fue una bendición inesperada, y que aceptara dirigir mi tesis, un lujo. Su enorme generosidad hizo posible que, aun desde Alemania, me acompañara siempre con una palabra de aliento que yo sentía como una palmada en el hombro. Gracias, Gabriela, por tu amistad con Olga y tu entusiasmo contagioso por su obra. Gracias por tu ejemplo como intelectual y maestra de tantos. Gracias por tu disponibilidad y sobre todo por tu cariño, que valoro muchísimo.

A Francisco Diez, que me ayudó a definir el tema, cuando andaba indecisa. Que, con su codirección, supo compensar la lejanía de Gabriela, orientándome y guiando cada paso de mi trabajo diario. No sólo compartió generosamente su conocimiento y experiencia conmigo, sino que supo rescatarme haciendo de “terapeuta” cuando me nublaba la inseguridad. Gracias por todo, Fran, pero más que nada por el cariño y la paciencia con que escuchaste mis devaneos mentales.

A Marisa Mosto, amiga querida y maestra mía de muchos años, que me animó para empezar con este desafío, y estando ella mucho más adelante en el camino de la investigación y la escritura, quiso ponerse a la par mía e incluirme en sus grupos y proyectos. Gracias por tu atención amorosa, por tu cercanía y tu sinceridad, siempre, Marisita.

A la U.C.A por ser mi casa durante los años de estudio y todo este tiempo de mi trabajo en la docencia. Porque allí conocí muchas personas valiosas que luego se convirtieron en guía para mi vida y mi carrera, como las que acabo de nombrar, además del querido y recordado Dr. Komar. Gracias a Olga Larre y Luis Rabanaque del posgrado de Filosofía, por la orientación que me brindaron, siempre con enorme

generosidad y palabras de aliento. Gracias Marimé Arancet y Marcos Pelicarić, por la hospitalidad con que me recibieron en su propio terreno, el de la literatura. Una bendición habernos encontrado en este camino.

A Lucio, mi amor, confidente y compañero de tantos años, que entendió mi necesidad de plantearme un desafío intelectual y me animó a hacerlo, porque cree en mí, mucho más de lo que yo creo en mí misma. Gracias por tu empuje y tu alegría. Y porque nunca me reclamaste las horas de atención que te robó mi tesis.

A mis hijos, Panchi, Juan y Pedro, que tantas veces me preguntaron “¿Cuánto te falta para terminar la tesis, Ma?” y tuvieron paciencia, y me felicitaron por cada pequeño logro en el camino. La mirada de ustedes me sostiene y me compromete a dar lo mejor en todo lo que hago.

A mis padres, Bea y Horacio, a quienes debo la vida y la educación, por su amor y su apoyo constante. De ellos aprendí que no hay que bajar los brazos, nunca.

A mis hermanos, que, más cerca o más lejos, me sostienen con su cariño. Especialmente a Sebas, que se conmueve, igual que yo, ante la belleza de los versos de Olga.

A mis amigas, compañeras de toda la vida. A las que fueron conmigo en un viaje inolvidable a la “casa-museo” de Olga Orozco en Toay. A las que preguntaron durante estos años, cómo iba con el doctorado, porque era importante para mí. A las que me pidieron que les leyera algún poema y lo disfrutaron conmigo. Por estar siempre. En fin, por la amistad incondicional, que enseña que nada es más importante en esta vida que el cariño verdadero. Ni siquiera esta bendita tesis.

A Dios, por todo. Por las palabras, por la belleza, por la poesía. Y por muchas cosas más que Él y yo sabemos.

Índice

Agradecimientos:	2
A-Introducción	6
A.1- ¿Por qué una obra poética?	7
A.2- ¿Por qué Olga Orozco?	10
A.3- ¿Por qué el cuerpo?	16
A.4- Estado de la cuestión.	20
A.5- Estructura del cuerpo de la tesis.	31
Capítulo I	34
El cuerpo obstáculo: las figuras oscuras del cuerpo	
1.1- Algunos antecedentes generales.	37
1.2- Cuerpo-cárcel: reminiscencias platónicas y gnósticas.	40
1.2.1- Lamento de Jonás (de <i>Museo salvaje</i> -1974)	51
1.2.2- Catecismo Animal (de <i>En el revés del cielo</i> -1987)	57
1.3- Cuerpo fragmentado: distancia y extrañamiento.	66
1.4- Cuerpo inepto: del hombre falible al hombre capaz.	71
Capítulo II	79
Cuerpo e identidad narrativa.	
2.1- Los libros en prosa y su relación con los poemas.	81
2.2- El recurso del desdoblamiento del sujeto.	87

2.3- La identidad narrativa: Orozco personaje y Orozco autora.	100
2.3.1- En la piel del personaje.	107
2.4- Cuerpo y narración: “El narrador”	111
2.5- Narración y unidad de vida: “Al pie de la letra” y “Les jeux sont faits.”	116
Capítulo III	125
Cuerpo y alteridad. Las figuras luminosas del cuerpo.	
3.1- Del extrañamiento al reconocimiento de sí.	127
3.2- Reconocer la propia identidad en la corporeidad.	131
3.3- La elegía como forma poética del reconocimiento.	137
3.4- El cuerpo redimido por los vínculos.	147
3.5- La condición ambigua de la experiencia del cuerpo.	154
3.6- El cuerpo en Orozco, entre el intelectualismo y el naturalismo.	157
3.7- El cuerpo como “mediador vulnerable” en Orozco.	161
3.8- El cruce entre la relación de sí consigo misma y de sí con los otros.	166
Consideraciones finales.	170
Bibliografía:	189
Fuentes:	189
Literatura secundaria:	190

A-Introducción

Esta tesis propone examinar el tema del cuerpo en la obra de Olga Orozco. Una hermenéutica de la experiencia poética de la corporeidad, contenida en su obra, permite revelar las ideas filosóficas subyacentes y los procesos reflexivos inherentes a este tema. Se trata de un trabajo que, desde el ámbito de la filosofía pone en relación literatura y pensamiento. Apoyados en la hermenéutica de Ricœur, intentaremos mostrar cuántos aspectos nuevos e innombrados aporta el lenguaje poético sobre una realidad tan íntima y siempre presente como el cuerpo propio, del cual nos resulta imposible tomar la distancia necesaria para comprenderlo conceptualmente.

Asimismo, siendo un tema de por sí actual en el pensamiento filosófico, —del cual se ha dicho mucho en los últimos años (M. Merleau-Ponty, Foucault, J.L. Nancy, etc.)— el hecho de tratarse de una autora argentina y contemporánea agrega actualidad y originalidad a la mirada. Una voz femenina y poética, tiene sin duda un lugar de privilegio para iluminar un tema insoslayable como lo es el de la corporeidad humana. Sobre todo, en una época en que se discute la pertenencia del cuerpo al ámbito de lo natural, o se lo reduce a ser mera construcción cultural. En una época en que se lo considera objeto de las nuevas tecnologías de poder biopolítico (M. Foucault), o se lo quiere “mejorar” tecnológicamente para evitar su obsolescencia (N. Bostrom, R. Kurzweil). En una época en que se lo reivindica como sede del empoderamiento y lucha contra el patriarcado (J. Butler).

La voz de Orozco como poeta, su interrogación metafísica al respecto, viene a enfocar el tema desde lo esencial, volviendo al misterio a veces obliterado, de lo paradójico que resulta la existencia de un ser que es consciente de su propia finitud y se encuentra habitando el mundo con un cuerpo, que lo constituye como identidad y al que intenta superar mediante la autoconciencia.

Tal como lo expone con mucha solvencia Gabriela Rebok en un trabajo al respecto, después de muchos siglos de alternancias entre considerar al cuerpo como la “parte maldita” y rescatarlo de alguna forma, asistimos a una época en que el cuerpo finalmente parece haber sido reivindicado, pero no siempre con la valoración que

realmente merece.¹ La mirada poética sobre el tema iluminará sin duda aspectos ontológicos, existenciales y éticos del cuerpo que raramente se encuentran en la cultura masiva contemporánea, que más bien ha convertido al cuerpo en un objeto de consumo —incitando mediante la publicidad al narcisismo, al culto por la forma y el rendimiento sexual— y que genera permanentemente miedo a la enfermedad y la vejez —no como recordatorios de nuestra finitud, en un sentido existencial— sino como acicate para empujarnos, otra vez, a consumir productos que prometen mantenernos lejos de tan terroríficas amenazas.

De modo tal que, podríamos decir, la experiencia profunda y personalísima del cuerpo atestiguada en la obra de Orozco dice mucho de lo que significa el cuerpo para todo hombre. Y esto se debe a que la poesía, *devela* algo universal, justamente porque, aunque surja de lo profundo de una experiencia íntima y personal, no se trata como sostiene Vattimo, de la mera “expresión de una tonalidad emotiva”, sino de una “exposición al relámpago del ser”.² Recordamos aquí que la propia Orozco define la poesía como un “relámpago en lo absoluto”, “un intento supremo de verdad y rescate en la perduración”, lo que refuerza la dirección y potencia filosófica de su obra.³

A.1- ¿Por qué una obra poética?

Sobre el final del último estudio de *La metáfora viva*, Ricœur señala la diferencia y la proximidad entre pensamiento filosófico y narración poética. Su intención es, por un lado, mostrar la posibilidad de enriquecimiento mutuo de ambos modos del discurso, gracias precisamente, a la diferencia que los separa. Por otro lado, salvar la autonomía del quehacer filosófico frente a quienes caen en la tentación de subsumirlo dentro del lenguaje poético. Su afirmación se ubica en la estela de Heidegger cuando afirma que “pensamiento y poesía moran en las más separadas

¹ Rebok, M. G. “El laberinto o el camino de la sabiduría: del cuerpo calumniado al cuerpo liberado”, en A. Fornari, C. Pérez Zavala, J. H. Wester (comp.s), *La razón en tiempos difíciles. Homenaje a Dorando J. Michelini*, Río Cuarto: ICALE (Intercambio Cultural Alemán-Latinoamericano), pp. 517-528.

² Vattimo, G. (comp.) *Filosofía y poesía, dos aproximaciones a la verdad*, Gedisa editorial, Barcelona, 1999, cfr. Introducción por Vattimo, G y Ferraris M. pp. 9-12.

³ Orozco, O. *Poesía completa*, Adriana Hidalgo editora, Bs As, 2013, pp. 466-467.

montañas”, pero que se debe reconocer igualmente que entre ellos “reina un parentesco profundamente apartado.”⁴ En este trabajo, intentaremos poner el acento más en el parentesco que en la lejanía de las moradas, ya que como el mismo Heidegger reconoce, “...también es posible, y a veces incluso necesario, un diálogo entre pensamiento y poesía, pues a ambos les es propia una relación destacada, si bien distinta, con el habla.”⁵

Por su parte, Gadamer también sostiene que es en la poesía donde la palabra tiene su posibilidad más extrema, donde es más verdadera, en el sentido de más reveladora de la verdad de los objetos y del mundo, por ser más “diciente”.⁶ Así experimentamos, al leer poesía, que “la palabra se consume en la palabra poética. Y se inserta en el pensamiento de quien piensa”, develando significaciones nuevas que sólo ella es capaz de mostrar.⁷

“¿Qué significa el surgir de la palabra en la poesía? Igual que los colores salen a la luz en la obra pictórica, igual que la piedra es sustentadora en la obra arquitectónica, así es en la obra poética, la palabra más dicente que en cualquier otro caso”.⁸ Debemos reconocer, entonces, que hay casos en que la poesía dice mucho más que cualquier ensayo filosófico. Que las imágenes y las metáforas —la palabra en su modo poético— penetran en la inteligencia “insertando” en ella un sentido nuevo, nunca antes pensado, y que esta alquimia se da únicamente por la gracia del decir poético. Esta mirada nueva sobre las cosas no podría haber sido hallada de otro modo, pero es importante subrayar que la palabra poética, la metáfora o la imagen, “se inserta **en el pensamiento**.”⁹ No es sólo un embellecimiento del discurso, no se trata de mera retórica. Apunta a algo esencial, devela un aspecto nuevo de la verdad de las cosas y se relaciona directamente con el pensamiento de un modo intuitivo.

Y precisamente por eso, este sentido nuevo nunca es completamente traducible “...porque el texto poético nunca puede ser agotado transformándolo en conceptos”,¹⁰ sin perder algo de su riqueza semántica en el proceso. Poesía y pensamiento no dicen

⁴ Heidegger, M. *Was ist das- die Philosophie?*, Pfullingen, Neske, 1956, p. 45. (Citado por Ricœur, P. en *La metáfora viva*, Asociación editorial La aurora, Bs As, 1977, p. 468.)

⁵ Heidegger, M, *De camino al habla*, Barcelona, Ediciones del Serbal-Guitard, 1990, p. 36.

⁶ Cfr Gadamer, Hans-Georg, *Arte y verdad de la palabra*, cap.1 “Acerca de la verdad de la palabra” tit. original: «Von der Wahrheit des Wortes», en *Gesammelte Werke*, vol. VIII: *Ästhetik*.

⁷ *Ibid.* Cap.1

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.* cap. 4.

del mismo modo, pero apuntan a lo mismo, a la verdad del ser. Y en los casos afortunados, pueden enriquecerse mutuamente, como esperamos que suceda con este trabajo.

Tal vez sea esa forma única y personal que tienen algunos poetas de ahondar en el pensamiento: invocándolo, abriéndole paso, haciéndole lugar, por así decirlo, mediante un lenguaje que lo condensa y lo transparenta al mismo tiempo. O la magia por la que algunas ideas se pueden mostrar con formas antes inconcebibles, formas que una vez vistas, descubren para nosotros lectores, costados impensados de aquellas ideas, y las hacen significar con nueva vida. Lo cierto es que la poesía es capaz de generar un acicate para el pensamiento.

De algún modo misterioso, los poetas interpretan un sentido nuevo de la realidad, cualquiera sea su objeto y encuentran, en la formulación poética, la ocasión de su develamiento. En palabras de Ricœur, “precisamente de esta aprehensión ‘tensiva’, brota una nueva visión de la realidad a la cual se resiste la visión ordinaria, ligada al uso cotidiano de las palabras. El eclipse del mundo manipulable objetivo abre así el camino a la revelación de una dimensión nueva de realidad y de verdad.”¹¹ Se trata de otra percepción, de una hondura que sólo los grandes poetas son capaces de descubrir, develando otros significados de los objetos, que ya no serán más eso que solían ser, cuando en el lector se produzca el prodigio por el cual el lenguaje despierta la experiencia evocada y la devela como verdadera.

Si bien, no todos los poetas ni todas sus obras alcanzan la altura o la profundidad necesaria para poner en diálogo poesía y pensamiento, es posible afirmar que Orozco se inscribe dentro de lo que llamaríamos los grandes poetas, aquellos que saben “incidir creativamente sobre una posibilidad escondida en las entrañas mismas del Ser.”¹²

El hecho de haber elegido una obra poética impone un estilo, el de la interpretación, que no es otra cosa que:

“una modalidad de discurso que opera en la intersección de dos campos, el de lo metafórico y el de lo representativo. Es pues, un discurso mixto, que, como tal, no puede dejar de

¹¹ Ricœur, P. *Hermenéutica y acción*, Prometeo libros, Bs AS, 2008, p. 37.

¹² Mandrioni, H.D. *Hombre y Poesía*, Ágape, Bs As, 2008, p. 205.

sufrir la atracción de dos exigencias rivales: por un lado, la claridad del concepto, por el otro, preservar el dinamismo de la significación que el concepto detiene y fija.”¹³

Intentaremos, entonces, utilizar el recurso a la palabra poética para “presentar” las ideas fundamentales que, dada la constitución ambigua y paradójica del tema a tratar —la corporeidad— no pueden decirse con claridad desde el ámbito de los conceptos. A veces las metáforas iluminan con toda la fuerza de la imaginación creadora y simbólica, como se da en el caso de los poemas de Orozco. En su obra se verifica el hallazgo de imágenes tan preñadas de sentido que nos mueven a articular y reflexionar especulativamente. En palabras de Ricœur, esta lucha por *pensar más* es el alma de la interpretación.¹⁴

A.2- ¿Por qué Olga Orozco?

“Lo que se dice haciendo poesía y lo que se dice pensando nunca son cosas iguales; más en ocasiones son lo mismo, a saber, cuando el abismo entre poesía y pensar se abre puro y decidido. Esto puede ocurrir cuando la poesía es sublime y el pensar profundo.”¹⁵ Heidegger lo dice respecto de Rilke, nosotros creemos que estamos ante otro de los afortunados casos en el que se da esta maravilla, de la “poesía sublime” y el “pensar profundo”.

La obra de Olga Orozco (1920-1999), poeta argentina nacida en Toay, La Pampa, es reconocida nacional e internacionalmente, no sólo por sus escritos poéticos, sino también por sus libros en prosa.¹⁶ De ella ha dicho Juan Gelman, en ocasión de presentarla al recibir un premio, que “Olga busca algo más fascinante que el milagro, es decir, la materia que los hace. Por eso en su escritura no hay milagros, toda ella es

¹³ Ricœur, P. *La metáfora viva*, Asociación Editorial La aurora, Bs As, 1977, p. 451.

¹⁴ *Ibid.* p. 452.

¹⁵ Heidegger, M., *Qué significa pensar*, La Plata, Terramar, 2005, p. 27.

¹⁶ Orozco, O. op. cit, pp. 481- 492 (Cronología: Premios nacionales e internacionales).

milagrosa.” Y también se ha preguntado: “¿qué hace a su escritura sino el ver lo invisible?” (...) “¿Qué persigue sino la palabra que está ante lo inefable?”¹⁷

En esa misma línea, el testimonio de otro poeta, venezolano y contemporáneo a Orozco, Juan Liscano, refiere que, desde sus primeros libros, “...ya está presente (en su obra) la intuición metafísica, mejor dicho, la necesidad metafísica que convierte a la metáfora en instrumento de servicio y abre el alma a su anhelo de plenitud.”¹⁸

También Ramírez Arballo, quien ha tomado la poética de Orozco como tema para su tesis doctoral, sostiene que “puede decirse con justicia que en su obra se manifiesta la idea heideggeriana 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.”¹⁹

Sirven, para ilustrar mejor la idea, las palabras de Cristina Piña, una de sus más conspicuas críticas, cuando sostiene que su poesía

“se lanza a la creación de un universo de inagotables resonancias y dinamismo incesante, que se interroga sobre todos los misterios y conjura los poderes ocultos en un alarde de extrema libertad, pero que, al mismo tiempo está controlada y fijada por una inteligencia siempre alerta y una sabiduría poética que impiden cualquier desborde o exceso”.²⁰

Lo dicho hasta acá basta para mostrar el reconocimiento, por parte de sus pares, de la profundidad de la búsqueda de Orozco, y tal vez sea suficiente para justificar su elección. Pero creemos necesario también, ubicar a la poeta en su tiempo y dentro de las coordenadas de la poesía argentina. En este sentido se la puede emparentar con la así llamada “generación del 40”, por la convergencia histórica, y sobre todo de influencias

¹⁷ <http://eljardinposible.blogspot.com/2017/09/la-indomable-y-feroz-memoria-juan-gelman>. Publicado en septiembre de 2017, consultado en julio de 2020.

¹⁸ Liscano, J. ed. *Veintinueve poemas* por Olga Orozco, Ed Monte Ávila, Venezuela, 1975, p. 20 (prólogo).

¹⁹ Ramírez Arballo, A. *La poética de Olga Orozco como proyección estética del pensamiento moderno: un modelo de doble lectura*. Tesis doctoral, Universidad de Arizona, 2008, p.178. <http://hdl.handle.net/10150/194414>.

²⁰ Piña, C. edit. *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*, Ed. Celtia, Buenos Aires, 1984, p.27.

romántico-surrealistas, según afirma César Fernández Moreno.²¹ Sin embargo, Olga Orozco es inclasificable, y ella misma se encarga, en varias entrevistas, de negar su pertenencia a un movimiento u otro.

No obstante, para ubicar su figura en el marco histórico en el que se inscribe, tal vez sea útil nombrar algunos poetas latinoamericanos contemporáneos, como Octavio Paz, Gonzalo Rojas, Oliverio Girondo o Enrique Molina. Importa reconocer sobre todos ellos la influencia innegable de Jorge Luis Borges, nacido más de 20 años antes que Olga, y recordar su profunda amistad con otra gran poeta argentina, unos años menor: Alejandra Pizarnik.

En cuanto a sus preferencias literarias, al menos las que ella misma reconoce como posibles marcas en su propio trabajo:

“reiteradas veces le hemos preguntado a Olga Orozco por sus afinidades electivas en lo poético. Nos confesó su preferencia por los clásicos: San Juan de la Cruz, Quevedo y Garcilaso, por los románticos: sobre todo Novalis, por los así llamados poetas malditos: Baudelaire, Rimbaud. De los más cercanos a nosotros destaca a Rilke, Milosz, Cernuda, Eliot, Michaux.”²²

Se trata de preferencias o incluso de cierto “aire de familia”, pero Orozco prefiere no llamarlas “influencias” y niega cualquier parecido en el estilo. Aun así, podemos seguir el rastro de su romanticismo, sobre todo en su concepción de la realidad como engañosa, que está siempre más allá de lo que vemos y cuyo fondo debemos buscar para entender su sentido profundo. Se percibe en sus poemas un anhelo de unidad, una nostalgia de la “edad de oro” que comparte con la cosmovisión romántica.

“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

²¹ Cfr. Cap. X, “La generación del 40” en Fernández Moreno, C. *La realidad y los papeles; panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*. Madrid, Aguilar, 1967, pp.216-238.

²² Rebok, M. G. “Si me quieres mirar”, entrevista por Pelicarić, I.M. con Olga Orozco, en *Revista Cruz del sur*, 2014, año IV, Número 9 Especial. ISSN: 2250-4478 http://www.revistacruzdelosur.com.ar/Numeros_001-010/RHCZDS-00901-Pelicarić-Si_me_quieres_mirar.pdf p.12 (prólogo).

que hay que descender para lograr comprender el fin último de la experiencia humana.”²³

A lo largo de toda su obra hay muchas alusiones a temas románticos. Gran parte de la imaginería que utiliza la autora podría emparentarse con la utilizada en la literatura romántica. Podemos enumerar una serie de recursos que comparte, por ejemplo, con el *Enrique de Ofterdingen*²⁴ de Novalis: la alusión a ciertos campos semánticos como la noche, la oscuridad y el claroscuro. La presencia constante de la muerte, los “emisarios de otro mundo”²⁵ y lo fantasmagórico, como la sensación de unidad cósmica experimentada por el yo lírico orozquiano, son claramente elementos que la identifican como neorromántica. También en lo que concierne al tono de los poemas, que suena elegíaco o salmódico, y retoma elementos antiguos como los cantos griegos o las Sagradas Escrituras.

Hay, en particular, una mención explícita a “la flor azul del sueño *de Novalis*”, que aparece así, con el genitivo, refiriendo con el símbolo, al autor romántico por antonomasia. Se encuentra en el libro *Mutaciones de la realidad* (1979), en un poema compuesto en ocasión de la muerte de Alejandra Pizarnik. El tema en torno al cual se construye el poema es justamente el tema de la poesía. Nada más cercano simbólicamente a la flor azul. La autora canta a su amiga poeta, trágicamente muerta a los 36 años. Nadie como ella, poeta a su vez, para entender lo riesgoso del oficio. Para tomar el peso a cada frustración, a cada intento. El título es tomado de una obra del conocido músico Maurice Ravel “Pavana para una infanta difunta”, y es en sí mismo un homenaje a Pizarnik, que gustaba de este tipo de intertextualidades.

Para nuestra poeta, la flor azul simboliza tanto la poesía como el amor en su versión más perfecta y pura. Alcanzarla es imposible en este mundo, “de este lado”. En la literatura orozquiana, ningún amor humano es plenificante. Siempre hay un abismo que no se puede salvar. Una distancia que incluso puede ser la propia piel, pero que no permite la fusión completa, y por lo tanto nos deja siempre con el anhelo incumplido, y

²³ Ramírez Arballo, A. *La poética de Olga Orozco como proyección estética del pensamiento moderno: un modelo de doble lectura*, p. 83.

²⁴ Novela romántica escrita en 1800 por Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, más conocido por su seudónimo “Novalis”, donde aparece la emblemática figura romántica de la poesía como “la flor azul”.

²⁵ “Pequeños visitantes”, “emisarios de otro mundo”, o sencillamente “emisarios”, son algunos de los modos en que Orozco se refiere a los muertos con los que se comunica.

la soledad que insiste. El destino del poeta es trágico, como lo es para los románticos del *Sturm und Drang*:

“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.”²⁶

El intento siempre frustrado por alcanzar lo imposible, por nombrar lo innombrable. Modos dramáticos y arriesgados, como inclinarse para cortar la flor azul, “donde no hacías pie, abismos hacia adentro.”²⁷

Es notable el recurso de Orozco a la imagen del jardín, que evoca la infancia. Este jardín aparece en múltiples ocasiones. Pero no siempre tiene relación con la “flor azul”, como en el verso antes mencionado: “Sólo había un jardín: en el fondo de todo hay un jardín donde se abre la flor azul del sueño de Novalis.” Vale aclarar que, en otros casos, cuando Orozco se refiere al jardín, muchas veces se trata de una esperanza, de una fe, que claramente apuntan al más allá de este mundo:

“Pero siempre hay una última salvación que es esperanzada.
 No la esperanza en sí misma necesariamente, pero sí, al final,
 una esperanza religiosa. Cuando yo era muy chica mi abuela
 me enseñó que en el fondo de todo hay un jardín. En ese
 jardín de mi infancia que ella me creó he sido muy feliz.”²⁸

También podríamos inscribir a Orozco entre los poetas surrealistas con quienes compartió no sólo un momento histórico, sino también el espacio en algunas publicaciones,²⁹ y una relación de amistad con Gironde, Molina y Girri, por nombrar

²⁶Orozco, O. “Pavana para una infanta difunta”, en *Mutaciones de la realidad*, op. cit. p. 255.

²⁷ Ibid.

²⁸ Pelicaric, I.M. “Si me quieres mirar” Entrevista con Olga Orozco, en *Revista Cruz del sur*, 2014, año IV, Número 9 Especial. ISSN: 2250-4478 http://www.revistacruzdelosur.com.ar/Numeros_001-010/RHCZDS-00901-Pelicaric-Si_me_quieres_mirar.pdf

²⁹ Como la revista *Canto*, con sólo dos números publicados en 1940, que de algún modo reúne a la que después se llamó “generación del 40” y la revista *A partir de cero*, dirigida por Enrique Molina entre 1952 y 1956, expresión del surrealismo de la época.

algunos. Sin embargo, su pertenencia al surrealismo es algo bastante discutido por los críticos y, en parte, negado por ella. En cuanto a algunos métodos como la libre asociación o la escritura automática, ella niega haberlos usado, al menos del modo en que los surrealistas lo hacían, pero reconoce que hay elementos del surrealismo que han influido sobre su poesía:

“Aunque no sea una surrealista ortodoxa, creo que hay elementos en común: el predominio de lo imaginario, búsquedas subconscientes, el fluir de las imágenes, la inmersión en lo onírico y en el fondo de sí mismo como cantera de sabiduría, la creencia en una realidad sin límites, más allá de toda apariencia y de toda superficie, y la avidez de captar esa realidad por entero en todos sus planos.”³⁰

Tanto en *Los juegos peligrosos*, el más surrealista de sus poemarios³¹, publicado en 1962, como en el titulado *Mutaciones de la realidad* de 1979, el aire de familia resulta innegable. Salpicadas a lo largo de toda su producción podemos rastrear ciertas creencias típicamente surrealistas: que la realidad no es siempre lo que parece, que los objetos tampoco son simplemente tales, que el yo puede desdoblarse o vivir muchas vidas paralelas o que el deseo y la imaginación son tan poderosos como el principio de realidad. También algunas marcas de estilo, que sin duda remiten al surrealismo: imágenes oníricas, mezcla de los sentidos y sus percepciones, temas nocturnos, tinieblas, sueños, visiones.

Consideramos a Olga Orozco surrealista, justamente en aquello que el surrealismo hereda del romanticismo. Es decir, en la convicción de que la realidad es muchísimo más rica y desbordante de sentido que lo que puede conocerse mediante la razón. Su escritura se levanta en contra del racionalismo o de los límites que la razón pretende imponer a la realidad. Su poesía revela una realidad que apunta por encima de sí misma, hacia lo eterno, o, por debajo, hacia una hondura impensable, donde todo es uno y ya no hay separación ni contrasentidos. La poesía de Orozco siempre indaga en lo

³⁰ Dujovne Ortiz, A. *La opinión cultural*, Bs As, 22 de enero de 1978.

³¹ Comparto esta afirmación con Juan Liscano, poeta venezolano y crítico de su obra, citado por Elena Legaz en su libro *La escritura poética de Olga Orozco: Una lección de luz*, Corregidor, Buenos Aires, 2010, p. 26.

sagrado, no se conforma con quedarse, resignadamente, habitando este lado. No aceptará jamás que la realidad pueda contraerse para entrar en los esquemas de nuestro conocimiento racional.

Por ello escribe uno de sus últimos poemas “Había una vez”, en honor a su abuela, relatora de cuentos fantásticos y considerada por Olga como la gran inspiradora del pensamiento mágico, aquella que la alentó durante toda su vida a seguir buscando el jardín en el fondo de todo. Por esto afirma, en tono abiertamente surrealista, al final de su último libro de prosa publicado en 1995: “Contra la falsa luz que no permite ver, elijo lo invisible. ¿Será porque también la luz es un abismo?”³²

A.3- ¿Por qué el cuerpo?

Habiendo presentado estas razones generales que emparentan poesía y pensamiento, y que inscriben a Olga Orozco en su marco histórico, corresponde acotar nuestro problema al tema específico que investigaremos: la intuición poética del cuerpo y su evolución a lo largo de la obra completa de Orozco. Salta a la vista, en una primera aproximación, que el cuerpo constituye un tópico muy recurrente en la literatura orozquiana, abordado en muchos de sus textos de juventud y madurez. Sin embargo, no lo son menos otros tópicos, como la muerte, el amor, Dios o la poesía.

Muchas lecturas críticas de la obra de la poeta argentina resaltan la búsqueda religiosa y la profundidad de los interrogantes metafísicos que se plantean en sus páginas. Esto es indudablemente cierto, y podríamos incluso afirmar que el estado de ánimo que subyace a los poemas de Orozco es la nostalgia por el paraíso perdido, el anhelo de la reunificación con lo divino, el tiempo cíclico en que se espera lo mismo que originariamente se perdió, la comunicación con lo sagrado que se evidencia tanto en los variados modos de evocar a Dios, como en la constante presencia de los muertos queridos.

No obstante, si bien es innegable que la lectura de Orozco conlleva una experiencia de inmersión en lo más profundo del espíritu humano, el costado corpóreo

³² Orozco, O. *También la luz es un abismo*, Emecé Editores, Bs As, 1995, p. 236.

es un tema explorado a fondo por la autora, justamente por interponerse frente a ese anhelo primigenio de unidad espiritual. Esta circunstancia, la de su visión metafísico-religiosa del mundo, pone al tema del cuerpo en un lugar de mucha visibilidad, como obstáculo o impedimento. El hecho de que un poemario entero —*Museo salvaje* (1974) — se dedique a la investigación poética del cuerpo, lo confirma. A lo largo de esta tesis iremos analizando otros posibles sentidos en los que Orozco concibe el cuerpo, que no se reducen al de “cuerpo-obstáculo”.

Es importante aclarar también, que será un tema muy presente en la obra de la pampeana, por tratarse de una cuestión identitaria. La poesía de Orozco, sin lugar a duda, revela una incansable búsqueda de sí misma, que no puede ignorar la realidad física del propio cuerpo. Es cierto, por lo tanto, que esta tesis aborda un aspecto menos conocido y tal vez por eso menos trabajado, dentro de los estudios dedicados a la autora, lo que constituye una buena razón para convertirlo en objeto de investigación.³³

Por todo lo dicho anteriormente, elegimos este tema como núcleo de trabajo. Porque el tema del cuerpo y su rol en la constitución de la identidad ha sido siempre, dentro de la antropología filosófica, un tema de nuestro interés. Y porque, además, se trata de un tema muy ambiguo, que ha sido enfocado de modos muy diversos, con valoraciones positivas o negativas en diferentes momentos de la historia. Un trabajo de María Gabriela Rebok,³⁴ recorre con sabiduría estas vicisitudes que ha sufrido el concepto del cuerpo, y nos ha valido de inspiración para ver en las miradas contradictorias sobre el cuerpo que aparecen en la obra de Orozco, un reflejo de lo que acontece al respecto en la historia de la filosofía y por qué no, también en la vida personal de cada ser humano como filósofo de su propia existencia.

A lo largo de su obra, la poeta evoca estas vicisitudes desde distintas experiencias vitales, que iluminan sus diferentes aspectos. Esas miradas de Orozco sobre su propio cuerpo, (aclaramos que no nos referimos al sentido —hoy en día tan difundido— de “sentirse a gusto” o no, con el cuerpo de cada uno, desde el punto de vista de la estética o la preferencia sexual, sino en el sentido más existencial de cuerpo como “condición encarnada”), o —como prefieren decir los fenomenólogos, después de

³³ Cfr. un trabajo nuestro sobre el cuerpo en la poética de Olga Orozco, “Cuerpo y alteridad en la poesía de Olga Orozco”, en *Revista Criterio*, Julio 2021, # 2478, ISSN 0011-1473.

³⁴ Cfr. Rebok, M. G. “El laberinto o el camino de la sabiduría: del cuerpo calumniado al cuerpo liberado.”

Husserl— su “carne”, han sido causa de las preguntas que motivan nuestra investigación:

- En varias de sus obras la poeta da a entender que la condición encarnada constituye una caída, ¿cómo representa poéticamente ese “castigo” de la encarnación? ¿Es el cuerpo un límite, una cárcel, al modo platónico de *soma-sêma*? ¿Qué sentido de negatividad inhiere en la experiencia poética de la corporalidad y de su carne que Orozco plasma en su obra?
- En esa línea, uno de sus tópicos principales es el sufrimiento ante la inadecuación y la fragilidad del cuerpo, el cual motiva la pregunta: ¿en qué sentido nuestro cuerpo es inadecuado? ¿Qué significa vivir humanamente y experimentar el mundo desde esa corporeidad? ¿Qué descubre su poesía en la comprensión de tal experiencia?
- Vivir humanamente implica la corporeidad como mediación, y de allí, la capacidad de narrar, de reconfigurar nuestra experiencia mediante las palabras. ¿Qué implica “contarse a sí mismo”? ¿Es capaz la poesía, o la literatura en general, de posibilitar la dialéctica interior que va constituyendo nuestra identidad? ¿Cómo se constituye, en concreto, la identidad narrativa?
- Orozco también presenta al cuerpo como aquel que comunica y hace posible el vínculo y el amor. ¿Qué motiva esa experiencia corporal del encuentro con el otro en su poética? ¿Qué nuevo sentido del cuerpo y del mundo posibilitan los vínculos? ¿Cómo es posible la experiencia de que el cuerpo del otro es también mi carne?
- Otro de los tópicos es la expresión poética del anhelo de trascendencia, de la comunión con lo divino. Entonces, nos preguntamos con Orozco ¿es posible pasar del “otro lado” con este cuerpo? ¿Hay algo de sagrado en el propio cuerpo, en aquello misterioso que lo constituye en puente privilegiado para el encuentro con los otros?
- El cuerpo es una realidad ambivalente, que posibilita la vida y al mismo tiempo la limita. ¿Qué significa la existencia encarnada para cada uno de

nosotros? ¿Cómo podemos descifrar el enigma del cuerpo y la vulnerabilidad?

Las grandes preguntas de la filosofía sobre la condición encarnada del hombre encuentran en la obra de Orozco un eco poético y una formulación intuitiva que las emparenta profundamente con el pensamiento. El objeto de esta tesis es indagar y desentrañar la evolución que se da entre las diferentes experiencias de la corporalidad a lo largo de toda su obra, desde el desprecio y el extrañamiento, hasta la alabanza y la celebración. Desde la experiencia del cuerpo como cárcel del alma, que es el motivo de la separación respecto de los otros, hasta aquella otra experiencia opuesta, de la donación de sí en los vínculos, como posibilidad de comunión en el amor.

Con este objetivo, la perspectiva hermenéutica de Ricœur aporta una serie de herramientas conceptuales claves para abordar la obra de Orozco:

- La noción de discurso metafórico y su potencia para el pensamiento filosófico, ya señalada.
- El enfoque narrativo respecto de la constitución de la identidad, que será de gran ayuda para comprender la búsqueda de integración de mismidad e ipseidad que atraviesa la obra de Orozco.
- El tema del reconocimiento de sí, a pesar del paso del tiempo, que, en el desarrollo histórico de la obra de Orozco, retorna insistentemente, como es natural al tratarse de un itinerario marcado por experiencias vitales.
- También, dentro del mismo ámbito temático, la noción de reconocimiento como agradecimiento y la noción de mutualidad del don, iluminará el análisis de algunas elegías y poemas de amor que son, precisamente las formas poéticas de esto mismo.
- Finalmente, la noción fenomenológica de cuerpo propio y carne que es base de las elaboraciones hermenéuticas ricœurianas y su idea del cuerpo como mediación pasiva y vulnerable de toda acción humana, que se revela como eje de nuestro problema en la obra de la poeta.

A.4- Estado de la cuestión.

La mayor parte de los trabajos interpretativos y críticos sobre la obra literaria de Olga Orozco —como es natural por tratarse de una poeta— la abordan desde el punto de vista estilístico o de la forma poética. Hay en este sentido, una importante variedad de artículos de crítica literaria, muchos de los cuales hemos leído e incluso hemos citado en el cuerpo de la tesis. Nuestro trabajo, como decíamos, pretende ser un análisis filosófico, desde el marco teórico de algunos conceptos de la hermenéutica de Ricœur. En este sentido, hay pocos antecedentes de trabajos estrictamente filosóficos sobre la obra de Orozco. Destacamos dos trabajos y un prólogo, de M.G. Rebok y un trabajo de tesis de Ramírez Arballo. De todos modos, aquí consignamos como antecedentes —con un criterio cronológico en base a las fechas de publicación— todas aquellas obras que, ya sea desde la crítica literaria, ya sea desde la filosofía, abordan en profundidad el tema del cuerpo en la obra literaria de Orozco.

María Gabriela Rebok, doctora en Filosofía, es conocedora no sólo de la obra, sino también, amiga personal de Orozco. Ella ha indagado en las profundidades de la obra orozquiana buscando las paradojas existenciales que la poeta logra reconciliar en forma de poemas. En un trabajo titulado “Finitud, creación poética y sacralidad en la obra de Olga Orozco”³⁵(1985), Rebok muestra el pasaje que va desde la apropiación de la ineludible muerte en la mismidad del sujeto, pasando por “la sufriente fecundidad de la creación poética”,³⁶ hasta arribar a la conciencia de ser uno con el todo en la comunión con lo Otro Divino. Subraya la importancia del tema de la reunificación, inherente a la noción de divinidad desdoblada en cada uno de nosotros. Se trata de un trabajo de análisis filosófico, que se apoya en las ideas heideggerianas para comprender el acontecimiento de lo sagrado en la simbólica de Orozco.

Elba Torres de Peralta, poeta y crítica literaria argentina, radicada en California, EE. UU, fue la primera en sistematizar una obra crítica acerca de la literatura de Orozco, al menos de lo escrito por la poeta hasta el momento de la publicación de su libro, en el año 1987. Hoy sabemos que Orozco publicaría dos obras posteriores a esa fecha, el poemario *Con esta boca en este mundo* (1994) y su segundo libro en prosa

³⁵ Rebok, M.G. “Finitud, creación poética y sacralidad en la obra de Olga Orozco”, en *Konvergencias Literatura*, año I, N° 3, septiembre 2006, (ISSN 1669- 9092).

³⁶ Ibid. p. 3.

También la luz es un abismo (1995). Más tarde, diez años después de su muerte, se publicarían los *Últimos poemas* (2009). La visión de Elba Torres es, a nuestro juicio, acertada, pero inevitablemente parcial, por un problema de cronología. La tesis del libro consiste en afirmar que el eje central de la poesía de Orozco es su visión de Dios como un ser inacabado, desdoblado en la multiplicidad de los seres humanos, cuyo dinamismo tiende a la reunificación. Esto se muestra, según la autora, en el último poema de *Los juegos peligrosos* (1962), titulado “Desdoblamiento en máscara de todos”. Coincidimos en resaltar la importancia de esta visión gnóstica y panteísta, y de la insistente búsqueda de la reunificación que se atestigua en la obra poética de Orozco, como ya lo había hecho Rebok dos años antes, en 1985.³⁷ Pero no podemos dejar de observar la evolución de su visión del mundo y de Dios, que se plasma en su literatura posterior.

Alejandro Ramírez-Arballo, profesor de literatura mexicano, presentó en 2008 su tesis doctoral en filosofía, por la Universidad de Arizona. La tesis se titula: “La poética de Olga Orozco como proyección estética del pensamiento moderno: un modelo de doble lectura.” Su trabajo propone abrir la interpretación de la obra de Orozco desde nuevas perspectivas respecto de las ya instaladas hasta entonces por la crítica. Con apoyo en la hermenéutica de H. G. Gadamer y de M. Beuchot, el interés de Ramírez Arballo se centra en demostrar que hay otra —más bien varias— lecturas posibles de cada obra de arte. En este caso, toma como marco teórico la modernidad y la posmodernidad, y lee desde allí la obra de Orozco, que, según el autor, estaría conceptualmente a caballo de ambas cosmovisiones, o tal vez precisamente en el quiebre (si es que no se trata de una continuidad, cosa que también se problematiza en la tesis). Enfatiza especialmente en dos libros: *Museo salvaje* (1974) y *Mutaciones de la realidad* (1979), de los cuales nos interesa sobre todo el análisis del primero, por tratarse del texto que concentra una de las visiones más características del cuerpo de la poeta argentina. Comenta el autor que este poemario es una crítica de Orozco a su propio cuerpo por considerarlo deleznable y no apto para su función más alta, una “fastidiosa carga anatómica”,³⁸ opinión con la que coincidimos, que es deudora de la cosmovisión gnóstica de la poeta, y de la que hablaremos en el capítulo I de este

³⁷ Rebok, M.G. (1985 b). “Olga Orozco y el anhelo de la unidad perdida”, en *Pliego de Poesía* (Gente de Letras), n. 1, pp. 1-3.

³⁸ Ramírez Arballo, A. *La poética de Olga Orozco como proyección estética del pensamiento moderno: un modelo de doble lectura.*, p. 205.

trabajo. También sostiene Ramírez-Arballo, que este sujeto fracturado y refractado en múltiples imágenes fragmentarias es típico de la posmodernidad, como un anticipo poético de esa idea, si bien, para el yo lírico, no deja de ser su morada. La morada, dice, “de un ser indivisible y nuclear que participa de lo inefable.”³⁹ Veremos, en el capítulo II, que nuestra idea acerca de la identidad orozquiana es más dinámica y dialógica, más coincidente con la noción ricœuriana de la “identidad narrativa”. Sin duda, es interesante y rico el aporte del académico mexicano, pero necesariamente, debido a la fecha de publicación de su trabajo, deja afuera los *Últimos poemas*, publicados póstumos en 2009, en los que se percibe un cambio importante en la actitud de la poeta argentina, sobre todo en lo que respecta a su valoración del cuerpo y del rol constitutivo del mismo en su propia identidad.

María Elena Legaz, crítica literaria y doctora en letras por la Universidad Nacional de Córdoba, publicó en el año 2009, un volumen dedicado al análisis y comentarios literarios respecto de la obra completa de Orozco. Su título *La escritura poética de Olga Orozco*. Su subtítulo *Una lección de luz*, es un verso de Orozco, que resume de alguna manera lo que Legaz opina sobre la poesía de la pampeana.⁴⁰ Escrito con mucha humildad y un gran respeto por la obra que analiza, se trata de un recorrido minucioso que va pasando por cada poemario, por cada libro en prosa, por cada ensayo, echando luz —si acaso es posible— sobre las palabras de Orozco, de por sí luminosas. Este excelente libro es obra de consulta obligada, y aporta una mirada con la que coincidimos, sobre el tópico del cuerpo, especialmente en el análisis de “Museo Salvaje”. Allí la autora no sólo rastrea en el poemario elementos bíblicos, gnósticos y surrealistas, sino que también constata el extrañamiento respecto del propio cuerpo y la dificultad que se da en Orozco para poseer y comprender una identidad definida. Subraya la ambivalencia de un cuerpo que parece tapiar todas las salidas, como un muro infranqueable y que, al mismo tiempo, de un modo misterioso, apunta a la trascendencia.

En el año 2010, la Universidad de Sevilla publicó un volumen dedicado a Orozco, con motivo del décimo aniversario de su fallecimiento. El libro se titula *Olga*

³⁹ Ibid. p. 209.

⁴⁰ El subtítulo del libro de Legaz es tomado del poema de Orozco titulado “En tu inmensa pupila” del poemario *La noche a la deriva*, en *Poesía completa*, p.271, en el que la voz poética, dirigiéndose a la noche sostiene: “no te reclamo una lección de luz.”

Orozco, Territorios de fuego para una poética, y reúne trabajos de autores varios, coordinados por Inmaculada Lergo Martín.⁴¹ La mayoría de los trabajos se aproximan a la obra de Orozco desde la crítica literaria, salvo el caso de Rebok, que lo aborda desde el marco teórico específico de la filosofía. Aun así, consignamos aquellos que han sido de especial interés para el desarrollo de nuestra investigación, ya sea por abocarse a la temática del cuerpo y la identidad, ya sea por enfocar la crítica literaria, desde un enfoque más filosófico o conceptual. Los comentaremos brevemente en el orden en que aparecen en el índice de la publicación.

El trabajo de Cristina Piña, titulado “El descentramiento del sujeto en la poesía de Olga Orozco”, aporta una línea fundamental para nuestra interpretación respecto a la evolución en la experiencia del cuerpo que se da en la obra de la poeta pampeana. Piña sigue la trayectoria que va desde el descentramiento hasta la rearticulación del sujeto a lo largo de la producción poética de Orozco. En ese sentido dice Piña, al final de su trabajo, que al descartar las prácticas del ocultismo se producirá en la visión religiosa de la poeta una profunda transformación. Insertando algunos elementos del gnosticismo en una visión más ortodoxamente cristiana, Orozco “se plantea la práctica poética como recurso básico de religamiento con lo Absoluto, lo cual implica trazar una figuración del yo, que, si bien está dividido, se encuentra embarcado en la búsqueda activa de su reunificación a través de la palabra.”⁴² Este análisis nos interesa porque sustenta nuestra tesis según la cual, el proceso de “re-articulación del yo” implicaría, necesariamente, una operación de integración de lo corpóreo y lo espiritual en una sola identidad reconfigurada.

Helena Usandizaga, en su trabajo titulado “Materialidad corporal y visión platónica en la poesía de Olga Orozco” reflexiona sobre el cuerpo en la obra de Orozco, apoyándose en el platonismo como clave de interpretación filosófica de algunos poemas. Rastrea en los poemas, ciertas figuras como la de la sombra, herencia de la “Alegoría de la caverna”, y la añoranza de la unidad perdida, de la otra mitad, como eco del mito del andrógino. Usandizaga sostiene que la relación cuerpo-alma, espíritu-materia, es más compleja en Orozco que en el dualismo espiritualista del filósofo griego, y postula una idea que es central para nuestra investigación: “esa tensión entre el

⁴¹ AA. VV, *Olga Orozco, Territorios de fuego para una poética*, Inmaculada Lergo Martín (coord), Universidad de Sevilla, Sevilla, 2010.

⁴² Piña, C. “El descentramiento del sujeto en la poesía de Olga Orozco”, en AA. VV, op. cit. p.161

rechazo del cuerpo como obstáculo y su aceptación en tanto que puerta o registro, es constante.”⁴³ Esta oposición cuerpo-alma, que genera inicialmente el rechazo, parecería quedar resuelta, según Usandizaga, hacia el final de la vida de la poeta —curiosamente en el momento de decadencia de su corporalidad—. En los *Últimos poemas* (publicados póstumos) la poeta celebra al cuerpo como intermediario, desapareciendo la oposición maniquea y quedando abierto el planteo de una posible supervivencia.

“Encarnadura e insurgencia: poética en Olga Orozco”, es el título del artículo de Asunción Horno Delgado. Allí aparece la escritura de Orozco como una forma de insurgencia frente a los límites que el cuerpo impone. Como si la hablante de los poemas quisiera, mediante la palabra y su capacidad restauradora, lograr que “la piel se introduzca en la palabra”, volver a encarnar un espíritu que se cuestiona la cancelación impuesta por la materia. Esto implicaría un anhelo de reunificación, de revertir el dualismo, como el que se da en el gnosticismo y una intención de “...preguntarse, cuestionar lo dado, cuestionar la entelequia mortal de nuestro cuerpo.”⁴⁴ Esto último es, sin duda, esencial en la poesía de Olga Orozco. En esa línea, Horno Delgado analiza *Museo salvaje* como un distanciamiento irónico, necesario para poder instalar, en los poemas últimos, una idea del cuerpo “empoderado”. También coincidimos con esa visión. Lamentablemente el trabajo cierra con una cita que no es de Orozco, y erróneamente se le atribuye.⁴⁵

El trabajo de Melanie Nicholson (Bowman), lleva por título “Un talismán en las tinieblas: Olga Orozco y la tradición esotérica”. Allí se revisan elementos del gnosticismo y del ocultismo, como el principio hermético de la analogía entre los mundos “de arriba y de abajo”. En esas tradiciones, como también en el romanticismo, el papel del poeta es el del vate, el intermediario que conecta con el otro lado. Y ese sería el intento de Olga Orozco, plasmado en sus rituales, conjuros, adivinaciones, “*juegos peligrosos*”⁴⁶ (para nombrar uno de sus libros de inspiración más ocultista). Nicholson encuentra que al final de un largo recorrido muchas veces frustrado o

⁴³ Usandizaga, Helena, “Materialidad corporal y visión platónica en la poesía de Olga Orozco”, en AA. VV, op. cit. pp. 165-177. Vale recordar aquí que en Platón también la valoración del cuerpo es cambiante y ambigua. Sobre todo, entre el Platón joven, del *cuerpo-cárcel* y el más maduro, que atenúa el dualismo dando cuenta de la interdependencia entre alma y cuerpo.

⁴⁴ Ibid. p.180.

⁴⁵ Ibid. p.188 “Tan sólo la fragilidad...” Se atribuye esa cita a Orozco, y se refiere el poema “Esa es tu pena”, del libro *En el revés del cielo*, al que no pertenece. Más aún, la cita no pertenece a ningún libro de poemas de Orozco.

⁴⁶ Título del poemario de Olga Orozco publicado en 1962.

derrotado en su afán de “pasar del otro lado”, Orozco vuelve sobre el poder del lenguaje cuando se pregunta, en su último poemario publicado en vida, cómo nombrar “con esta boca en este mundo.”⁴⁷ Concluye el trabajo afirmando que “la palabra final de Orozco no es una de fracaso, sino una de lucha continua” que intenta restituir al lenguaje su función sagrada, la de “nombrar”, la de vincular la palabra con la cosa.⁴⁸

En otro trabajo de título “El extrañamiento ominoso: *Museo salvaje* de Olga Orozco”, su autor, Jacobo Sefami explora la comprensión del mundo orozquiano, que implica siempre una melancolía, la búsqueda de la unidad perdida, incluso del sujeto con su propio cuerpo fragmentado y extrañado de sí. Este extrañamiento es el que produce la sensación de lo siniestro u ominoso, es decir lo familiar cuando se vuelve perturbador o aterrador porque no podemos reconocerlo como propio. Las partes del propio cuerpo desmembrado, tal como las vivisecciona Orozco en *Museo salvaje*, por ejemplo. Pero aún dentro de esa visión negativa y desesperanzada de un sujeto fragmentado y desamparado en un mundo que no comprende, lo que salva el autor respecto de la búsqueda orozquiana, al igual que lo hacía Nicholson, es la función de la palabra que indaga en lo inefable, que se atreve a “irradiar luz en el abismo, atisbar el silencio del absoluto.”⁴⁹

Hay un trabajo de especial interés para nosotros, que se titula “La repetición o el umbral de la creatividad. Un conjuro de la experiencia trágica”. Su autora, María Gabriela Rebok, tiene un método de aproximación diferente ya que su área es la filosofía. Aquí se dedica a una de las obras en prosa de la poeta, titulada *La oscuridad es otro sol*, donde interpreta algunos motivos de la infancia recordados por Orozco: la rueda del tiempo, la casa, la caída, el propio rostro, desde la perspectiva del concepto kierkegaardiano de “repetición”, como acontecimiento vital que corta el tiempo cronológico y que suele tener implicancias psicológicas y éticas para el sujeto. Rebok rastrea en este trabajo “los signos de redención en la gran tragedia ontológica, tragedia infiltrada en todos los vínculos”, que, a su juicio, Orozco intenta descifrar, en el amor,

⁴⁷ Título del último libro de poemas publicado en vida por Olga Orozco en 1994.

⁴⁸ Nicholson, M. “Un talismán en las tinieblas: Olga Orozco y la tradición esotérica”, en AA. VV, op. cit. p. 211.

⁴⁹ Ibid. p. 319.

la poesía y la búsqueda incansable de lo divino.⁵⁰ La perspectiva de Rebok influye en toda nuestra tesis, enriqueciendo con su aporte nuestro trabajo.

Otra aproximación interesante al problema del cuerpo en la obra orozquiana lo constituye el prólogo escrito por Tamara Kamenszain para la *Poesía completa* publicada en 2013. Después de proponer un contrapunto entre la visión negativa y pesimista de Pizarnik, respecto a la posibilidad de hacer coincidir las palabras con la realidad, y la de Orozco, más conciliadora, la autora aventura un feliz descubrimiento en Orozco que podría ser el legado de su viudez, lo ganado a través de la dolorosa experiencia de la muerte del hombre amado. Habla del rescate de las palabras más sencillas, aquellas que nombran las pertenencias del marido muerto, estas humildes realidades cotidianas, con todo su poder evocador. Y es desde ese lugar, que Kamenszian pega el salto de la realidad física de las palabras a la del cuerpo:

“Incluso Olga Orozco, en su libro póstumo *Últimos poemas*, sabiéndose ella misma cercana al acontecimiento de la muerte, (“¡Ah, los abusos del miedo probándome los trajes de la muerte!”) encuentra los puentes para acercarse a su propio cuerpo. En el poema “Himno de alabanza” llama al cuerpo “mi costado de inevitable realidad”, como si del surrealismo al realismo no mediara más distancia que la que pone un cuerpo a la hora de la muerte.”⁵¹

Aquí queda entrevisto algo —parcial, pero definitivo— de lo que constituye el objetivo central de esta investigación que recorre todo su poemario. Kamenszain se refiere al acontecimiento de la muerte. Nosotros intentaremos mostrar que también se dan, en la experiencia poética de Orozco, otros acontecimientos redentores del cuerpo. Parte de su itinerario —existencial y poético— es posible de ser iluminado desde el pensamiento filosófico a través de una hermenéutica que intente traducir en conceptos las imágenes y profundas intuiciones que la poeta presenta sobre la corporalidad.

⁵⁰ Rebok, M.G. “La repetición o el umbral de la creatividad. Un conjuro de la experiencia trágica” en AA. VV, op. cit. p. 393.

⁵¹ Kamenszian, T. ed. *Olga Orozco, Poesía completa* por Olga Orozco, Adriana Hidalgo editora, Bs. As, 2013, pp. 7 a 18.

En el año 2020, al cumplirse 100 años del nacimiento de Olga Orozco, y como resultado de un Proyecto Orientado a la Investigación Regional, (POIRE 2016-01) dirigido por Graciela Salto, y compilado por Dora Battistón, Sonia Bertón y otros, gracias a la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa, se publicaron dos volúmenes de estudios críticos sobre la obra de la poeta de Toay. Uno de ellos se titula *Los juegos de espejos, poética y subjetividad en Olga Orozco*. Los artículos allí contenidos son estudios críticos, todos ellos escritos por doctores en letras, semiólogos o investigadores en literatura. No se trata de un antecedente de estudio filosófico sobre la obra de Orozco, pero sin duda aporta miradas y apreciaciones muy valiosas. El libro se divide en tres partes, la segunda de las cuales nos interesa especialmente porque investiga “los nexos entre el cuerpo fragmentado, el desgarramiento del sujeto y la inefable presencia de la muerte”⁵². Se basa sobre todo en estudios acerca de *Museo Salvaje*, el poemario que, en 1974, publicara Orozco, acerca de su propio cuerpo. Enumeramos los dos más interesantes para nuestra investigación:

Visión del cuerpo en Museo salvaje, de Olga Orozco. Un rehén en las tinieblas, por Inmaculada Lergo Martín. Allí, después de revisar verso por verso dicho poemario, después de enumerar imágenes de la desproporción, de la inadecuación del cuerpo y del aislamiento del sujeto en su interior, la autora encuentra también, dispersas en las páginas de Museo Salvaje, ciertas alusiones a lo maravilloso del cuerpo, que se ratificarán en los últimos poemas. De allí una frase suya que coincide con algo central de nuestra tesis respecto de la experiencia poética del cuerpo que transita Orozco: “Hay, pues, que quedarse con esa doble mirada, con esa dualidad, con esa batalla continua.”⁵³

Otro trabajo de esa segunda parte dedicada al cuerpo y a la muerte como tópicos poéticos privilegiados en la obra orozquiana, es el de Carlos Hernán Sosa, titulado “La espectacularidad de un cuerpo ominoso, Museo salvaje de Olga Orozco.” El autor adjudica al poemario de 1974 el rol de ser un punto de inflexión en el itinerario poético de la pampeana, cosa que va en línea con nuestra interpretación. Sosa sostiene que “a partir de *Museo salvaje*, se constatan alteraciones que complejizan la mirada sobre estos

⁵² Salto, G. (et al.) *Los juegos de espejos: poética y subjetividad en Olga Orozco*; compilado por Graciela Salto; Dora Battistón; Sonia Bertón. Teseo; Universidad Nacional de La Pampa, Facultad de Ciencias Humanas, 2020, p.9. ISBN 978-987-723-236-3

⁵³ Ibid. p.188.

asuntos”⁵⁴ (se refiere al cuerpo y a la muerte), y en eso coincidimos. “El desocultamiento del cadáver camuflado en el cuerpo viviente es, con seguridad, la intranquilidad más impregnante que Orozco impone con el tratamiento del cuerpo en toda su obra poética.”⁵⁵ Veremos que la imagen del “cuerpo cadáver” será analizada sobre todo en el capítulo I de nuestra tesis.

El segundo volumen de la misma publicación lleva por título: *Médanos fugitivos: poética y archivo en Olga Orozco*. En este caso se trata de rastrear en su archivo personal donado a la “casa-museo”, las marcas personales de su poética, enraizando en su tierra natal —el pueblo de Toay— donde pasó los primeros años de su infancia, toda la vasta simbología que enriquece su estilo personalísimo. El libro proyecta alguna de las posibilidades que abre su obra literaria hoy e intenta desentrañar sus vínculos personales y literarios a partir del archivo contenido en su biblioteca, logrando así ubicar la figura de Orozco en el escenario cultural de su tiempo.

De todos los trabajos que reúne este volumen, el más interesante para nosotros es el de Ramírez-Arballo⁵⁶, que profundiza en las raíces gnósticas y simbolistas de la literatura de Orozco. El mismo autor había sido consignado en esta lista por su tesis doctoral. En cuanto a esta publicación, reconocemos su detallada recolección de símbolos y las metáforas en las que se expresan, todas relacionadas con la cosmovisión gnóstica que sin duda atraviesa gran parte de la obra de Orozco. Por eso son muy acertadas sus interpretaciones de muchos símbolos escondidos en metáforas como “la caída” o “el relámpago”, entre otros, que sin duda muestran su cosmovisión gnóstica. Sólo que Ramírez-Arballo parece no dar cuenta del cambio que se opera en los últimos dos libros de poemas, *Con esta boca en este mundo* (1994), y más notorio aún, en *Últimos poemas* (2009), publicado póstumo, en los que nosotros, junto con Cristina Piña y Tamara Kamenszain vemos el advenimiento de otro tipo de religiosidad, no ya centrada en la imagen de un Dios oculto y lejano, despreocupado del mundo, sino en otra, de un Dios más personal y amoroso.

⁵⁴ Sosa, C.H. “La espectacularidad de un cuerpo ominoso, Museo salvaje de Olga Orozco”, en Salto G. (et.al) *Los juegos de espejos: poética y subjetividad en Olga Orozco*, pp. 193-228

⁵⁵ Ibid. p. 207

⁵⁶ Ramírez-Arballo, A. “Conocimiento y símbolo en la poesía de Olga Orozco”, en Salto G. (et. al) *Médanos fugitivos: poética y archivo en Olga Orozco*, compilado por Graciela Salto; Dora Battiston; Sonia Bertón. Teseo; Universidad Nacional de La Pampa, Facultad de Ciencias Humanas, 2020, Vol II, pp.241-264

ISBN 9789877232479

En el año 2020, mientras estábamos trabajando en esta tesis, se organizó, como homenaje posdatado a causa de la pandemia, un seminario titulado: *La voz de Olga Orozco*, por el crítico y profesor universitario, Jorge Monteleone. La edición escrita de ese curso que se dictó *on line*, a cura de Malba Literatura, en Buenos Aires, se titula del mismo modo y se publicó en el año 2021.⁵⁷ En cuanto al abordaje desde la crítica literaria, muestra un profundo conocimiento de la autora y de su obra. Respecto del estilo de Orozco, de su ritmo y de su voz poética, las primeras clases del curso son muy logradas y el punto de vista de Monteleone resulta muy productivo.

En cuanto a la interpretación acerca del contenido de algunos de los poemas de sus últimos libros, en cambio, no concordamos con el autor en ciertas apreciaciones que consideramos personales y sesgadas por un afán de “corrección política” que tergiversa el espíritu de lo escrito por Orozco. Monteleone sostiene, por ejemplo, que al final de su vida la poeta se aleja de la religión porque rechaza la figura de un Dios que considera patriarcal, y en esa línea, interpreta algunos de los últimos poemas como una rebeldía frente a esta figura, como una toma de partido por el laicismo y por el feminismo. Mostraremos en el desarrollo de este trabajo por qué nuestra interpretación disiente completamente de ésta.

No podemos dejar de consignar aquí, como antecedentes, otros maravillosos prólogos a las diferentes antologías, aparte del ya listado arriba, de Tamara Kamenszain. Estos son: el de Juan Liscano a *Olga Orozco, veintinueve poemas*, publicado en Caracas en 1975, el valiosísimo estudio de Cristina Piña, a las *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*, de 1984, y el de Pere Gimferrer a *Eclipses y Fulgores*, de 1998, mismo año en que se publicó *Relámpagos de lo invisible*, prologado por Horacio Zabaljáuregui. Mención especial para el prólogo a *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, por Inmaculada Lergo Martín, del año 2010, que más que un prólogo es un estudio concienzudo y completo, que muestra una gran sensibilidad de la autora para la hermenéutica. Todos y cada uno de ellos aporta una visión personal y criterios de selección diferentes, cuya lectura ha enriquecido nuestro propio análisis.

También corresponde mencionar algunas entrevistas muy valiosas por revelar los puntos de vista propios de la autora, que se verán citadas en el trabajo.

⁵⁷ Una síntesis de lo expuesto en el curso había sido publicada, poco antes, en *Los juegos de espejos*, el volumen arriba comentado, bajo el título “La voz de Olga. Representaciones subjetivas en la obra de Olga Orozco”.

Especialmente la que llevó a cabo Iván Marcos Pelicaric, durante siete encuentros en los meses de enero y febrero de 1997, cuyo contenido, por la profundidad de la charla y la exhaustividad de los temas, ha sido de gran valor para este trabajo, y cuyo prólogo a cargo de María Gabriela Rebok resulta, una vez más, especialmente iluminador.

Hasta aquí el estado de la cuestión. Ahora explicaremos brevemente la metodología: para la interpretación de la obra poética, el método será el hermenéutico que propone Paul Ricœur. Vamos a intentar una hermenéutica que seguramente se quede a mitad de camino, ya que si bien, “toda ganancia de significación es a la vez una ganancia de sentido y una ganancia de referencia,”⁵⁸ ninguna agota los múltiples significados de una realidad dinámica que se muestra y se recrea mediante el lenguaje.

Esto no nos exime de poner todo nuestro esfuerzo para divisar lo que se pueda de los conceptos filosóficos que se adivinan detrás del lenguaje simbólico, pero nos advierte de antemano de la falsa ilusión de dominio. No pretendemos agotar ni iluminar completamente el decir de Orozco, ya que, en sus propias palabras “la luz de la razón plena puede hacerle a uno perder muchos caminos” (...) “la razón es pretenciosa; la razón quiere explicarlo todo.”⁵⁹ Nosotros no. Esperamos humildemente mostrar un camino posible en el mundo abierto por los poemas, pero será siempre el nuestro. Dejamos abierta la posibilidad y la invitación para que el lector haga el suyo propio.

Utilizaremos también el recurso hermenéutico a las obras en prosa de la misma autora: *La oscuridad es otro sol* (1967) y *También la luz es un abismo* (1995), por considerarlas clave para la mejor interpretación de su obra poética. A la hora de relacionar estas obras y su evolución con la vida de la poeta, tendremos en cuenta el método histórico-crítico, que nos permitirá sopesar motivos de la época y la cultura en la que le tocó vivir y escribir, así como hechos de su biografía, que en el caso de un poeta cobran una especial relevancia, por tratarse de un género literario que, más que ningún otro, se nutre de experiencias personales.

⁵⁸ Ricœur, P. *La metáfora viva*, p. 468.

⁵⁹ Posadas, C. “Apremiar a Dios para que hable”, entrevista con Olga Orozco, en *Periódico de Poesía*, noviembre de 2014 (en el decimoquinto aniversario de su muerte).

A.5- Estructura del cuerpo de la tesis.

Para terminar esta introducción se hace necesario explicar brevemente lo que intentamos mostrar, teniendo en cuenta el estado de la cuestión que hemos detallado, y lo que nos hemos propuesto como objetivo de investigación.

El cuerpo de la tesis consta de tres capítulos. El criterio de selección de los temas tratados en cada capítulo es coherente con la evolución que queremos mostrar, pero no siempre respeta un orden cronológico. Es decir que los capítulos han sido pensados desde una perspectiva sinóptica de la obra, seleccionando algunos poemas o fragmentos representativos de una actitud o mirada de la poeta respecto de su cuerpo, en cada caso.

Esto no significa que cada capítulo corresponda a un período caracterizado como distinto de otro, ya que no consideramos que haya algo así como períodos separables en la obra de Orozco. Más bien podemos notar una gran coherencia, que refleja la honestidad de la búsqueda de la autora, que, por abocarse a fondo a un asunto existencial, abarca y da lugar a ciertas contradicciones inherentes al tópico del cuerpo y la encarnación.

Así, el capítulo I se ocupa de “Las figuras oscuras del cuerpo”, teniendo en cuenta todos los modos poéticos de evocar al propio cuerpo como algo cargado de negatividad. Ya sea “sombra”, “obstáculo”, “muro”, “tapia”, “atroz envoltorio de la muerte”⁶⁰ o como “carnicería de leyenda”⁶¹, las imágenes están siempre teñidas de oscuridad y se refieren al cuerpo como causa del aislamiento, la incomunicación “cada cuerpo encerrado en su Babel, sin traducción desde su nacimiento”⁶² y el sufrimiento humano “los guantes de corteza y llaga viva que se contagian de todo cuanto rozan.”⁶³ Veremos que el cuerpo es visto como un castigo. Las ideas religiosas o filosóficas que sustentan esta visión son el gnosticismo y el platonismo. Intentaremos esclarecer algunos símbolos y su significado en el contexto de la literatura de Orozco.

⁶⁰ Orozco, O. “Una opulenta y abominable criatura que conozco” en *En el revés del cielo, Poesía completa*, p.357.

⁶¹ Orozco, O. “Tierras en erosión” en *Museo Salvaje* op. cit. p.188.

⁶² Orozco, O. “Canto XV” en *Cantos a Berenice* op. cit. p. 214.

⁶³ Orozco, O. “Atavíos y ceremonial” en *Mutaciones de la realidad* op. cit. p. 260.

Por otro lado, el cuerpo es objeto de quejas y de reclamos a causa de su ineptitud y su limitación. También recurriremos a la filosofía, en este caso a la antropología de Paul Ricœur para desentrañar la experiencia humana y la reflexión que subyacen detrás de poemas tan sufridos, casi llorados. En fin, este primer capítulo trata de todas las figuras negativas del cuerpo que recorre Orozco a lo largo de su producción literaria, y de la experiencia reflexiva que las motiva.

El capítulo III está pensado como contrapunto del capítulo I. Allí tematizamos las figuras luminosas del cuerpo, aquellas en las que Orozco expresa su admiración por este “intermediario heroico en todas las batallas de la tierra y el cielo”⁶⁴, aquellas en las que reconoce su función de puente, de “respuesta exacta para cada pregunta del deseo”⁶⁵, aquellas en que lo celebra y lo canta. Aparecen allí temas como el reconocimiento de sí mismo a través de la carne, la donación de sí en el encuentro con el otro, los vínculos humanos y su poder redentor. Recurriendo una vez más a Ricœur y su obra *Sí mismo como otro*, intentaremos esclarecer el sentido de alteridad del cuerpo propio —que propone Orozco— y el ensanchamiento interior que hace posible la acogida de la alteridad del otro.

También dedicaremos una parte del capítulo III a las elegías de Orozco, que muestran de forma poética el peso que adquieren los vínculos con los otros, cuya existencia resulta constitutiva de la propia identidad, ya que ésta se reconoce entretrejida con la de aquellos que amamos y cuya importancia queda resaltada por el desgarramiento interior que produce su partida.

Como se ve, los capítulos I y III están dispuestos en forma especular. Abren y cierran la investigación, comenzando por las figuras oscuras, cargadas de negatividad y desprecio, y cerrando con las luminosas, que evidencian otras posibilidades del cuerpo, como lugar de encuentro y donación de sí. Ya hemos dicho que esta distribución temática no coincide necesariamente con la cronología de las obras. Aunque, a grandes rasgos vamos a poder ver una evolución desde una mirada más negativa a otra más reconciliada con la corporeidad, esta no es una evolución lineal, y mucho menos superadora de los elementos contradictorios que siguen presentes desde el principio al fin de la obra y consecuentemente, de la investigación.

⁶⁴ Orozco, O. “Himno de alabanza” en *Últimos poemas*, op. cit. p. 442.

⁶⁵ Ibid.

Dicho esto, queda por explicar brevemente el sentido del capítulo II, en el que las ideas de Paul Ricœur sobre la identidad narrativa son de gran ayuda a la hora de entender el proceso personal por el que la autora va apropiándose de su identidad corpórea, aun cuando tenga que aceptar el sufrimiento y la muerte, o tal vez justamente a despecho de esto.

Por eso creemos que este capítulo, ubicado en el centro, es un elemento coligante de toda la tesis, que, al relacionar la escritura y la vida de la poeta, logra hacer más comprensible el camino por el cual ella, al tiempo que acepta su corporeidad, reconfigura su propia identidad y esto se refleja en su poesía.⁶⁶

Con esta estructura y con la humilde intención de profundizar en el tema propuesto hasta la mayor claridad posible, sabiendo, sin embargo, que ningún análisis abarcará por entero lo que Orozco dice, o quiere decir en sus poemas, ya que “toda verdadera obra de arte guarda un misterio último e irreductible, que configura su auténtica grandeza estética y que la convierte en inagotable fuente de sentido para quien la lee”,⁶⁷ comenzamos la escritura que da inicio a nuestra tesis.

⁶⁶ “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”. Ramírez Arballo, A. op. cit. p. 159.

⁶⁷ Piña, c. edit. *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*, p. 54

Capítulo I

El cuerpo obstáculo: las figuras oscuras del cuerpo

Entre los muchos temas que atraviesan la obra de Orozco, evocados directa o indirectamente en sus poemas, el de la finitud y la muerte es uno de los más presentes. Leyendo sus poemas no es difícil advertir que la atmósfera que se respira es de nostalgia y de queja. Nostalgia por el reino perdido, y muchas veces anhelado; reclamo o queja por lo ineludible de la muerte. La finitud, la condición de exilio respecto de la unidad perdida y la muerte con su ubicua presencia, atraviesan su obra.

De allí el tono elegíaco de muchos de sus poemas, algunos de ellos inspirados por la experiencia real e histórica de la muerte de sus seres queridos, otros, por muertes ficticias. Hay que recordar aquí, que su segundo libro de poemas, publicado en 1952, se titula *Las muertes* y es una especie de homenaje *post-mortem*, a algunos personajes de las obras clásicas de la literatura universal (Bartleby, Maldoror, o Miss Havisham, por nombrar algunos) de quienes Orozco evoca las circunstancias de su muerte, por quienes se lamenta y a quienes dedica cada poema.

Como quien hace un rodeo para demorar la llegada a un destino tan temido como inexorable, Orozco recorre, en su investigación poética, las variaciones imaginarias de las muertes ajenas, antes de atreverse a instalarse poéticamente en la propia.⁶⁸ El último poema del libro *Las muertes*, se refiere, sin ambages, a la muerte de la poeta, la misma que firma el poema. Se titula “Olga Orozco” y comienza con el verso: “Yo, Olga Orozco, desde tu corazón, digo a todos que muero.”⁶⁹

Se ha escrito mucho acerca de este poema y sus posibles interpretaciones. Ya sea destacando la habilidad que muestra la autora en el recurso de desdoblarse el sujeto, no sólo en dos sino en tres personas, ya sea refiriendo la enunciación a un “tú” en cuyo corazón la poeta ha muerto —metafóricamente— por la ruptura de una relación

⁶⁸ Digo “poéticamente”, porque existencialmente Orozco ha tenido desde siempre muy presente la idea de la muerte, como decíamos en el párrafo anterior. Desde muy joven confiesa haber sentido “angustias de muerte”.

⁶⁹ Orozco, O “Olga Orozco” en *Las muertes*, op. cit. p. 101.

amorosa, como sostiene Elena Legaz,⁷⁰ quien lo lee de un modo más autobiográfico. Como sea que se lo interprete, lo esencial es señalar la presencia de la finitud en su forma más definitiva y trágica, sobrevolando las páginas de Orozco. La muerte es sin duda, como para casi todos los poetas, un tema recurrente en su literatura.

Esto de ninguna manera implica la calificación de Orozco y su poética como pesimista o excesivamente nostálgica. Esta presencia de la muerte y de la finitud, lejos de oscurecer sus páginas las hace ganar en fuerza e intensidad. Como lo expresa una de sus más conspicuas críticas, “este juicio de “pesimismo” encierra —para nosotros— una valoración de la debilidad: aquella que no soporta la vida *in-tensa* (en tensión). No por ignorar la muerte nos convertimos en inmortales.”⁷¹

El punto por mostrar en este apartado es que su visión del mundo, en la que se inscribe su visión del ser humano y especialmente de sí misma, en sentido más existencial, es tal, que la muerte es una consecuencia de la encarnación y la encarnación misma es considerada como un castigo. En otras palabras, el cuerpo es el castigo inherente a una caída, en el sentido órfico-platónico-gnóstico⁷² y por lo tanto es sinónimo de cárcel, límite, sarcófago y condena a muerte.

Exploraremos los versos que consideramos claves para comprender estas ideas. A lo largo de su obra, hay varios libros donde se pueden encontrar referencias al tema de la finitud, del cuerpo y de la caída, con una tonalidad preponderantemente oscura. Si bien son temas que atraviesan toda su producción, es en los siguientes poemarios donde se concreta y aprecia mejor lo que queremos mostrar en este apartado.

- *Desde lejos* (1946)
- *Los juegos peligrosos* (1962)
- *Museo salvaje* (1974)
- *En el revés del cielo* (1987)

Para interpretar estos textos trataremos de extraer de sus imágenes y sus símbolos, algo que pensar, en sentido filosófico, tal como propone P. Ricœur, en su obra *La metáfora viva*. Allí el filósofo retoma la conclusión del libro *La simbólica del mal*,

⁷⁰ Cfr. Legaz, M. E. *La escritura poética de Olga Orozco*, Corregidor, Bs As, 2010, pp. 98-99.

⁷¹ Rebok, M.G. “Finitud, creación poética y sacralidad en la obra de Olga Orozco”, p. 3.

⁷² La línea órfico- platónica y los diversos tipos de gnosticismo coinciden en la consideración despectiva acerca del cuerpo. Sin duda hay mucha relación y también diferencias entre estos sistemas de pensamiento, pero aquí no nos detendremos en eso, ya que el objeto de este trabajo es la mirada sobre el cuerpo.

donde sostiene que la poesía y la filosofía se potencian mutuamente ya que el símbolo siempre “da que pensar” a la filosofía.⁷³ Sobre todo, agregamos nosotros, al tratarse de una autora con una obra de la calidad de la de Orozco, que explora temáticas profundamente existenciales, y cuyo universo simbólico es tan rico.

Ricœur sostiene que lo que el símbolo da que pensar, en el sentido de que moviliza, desde el momento cultural en que surge, un retroceso del pensamiento hacia lo primordial. Eso “primordial” sería el comienzo del planteo filosófico, en nuestro caso, del tema del cuerpo. Pero el comienzo, aclara el filósofo, nunca es un comienzo de cero. Siempre supone algo. Al menos el lenguaje simbólico o mítico en que se formularon las ideas que el pensamiento quiere esclarecer hoy. Para una filosofía hermenéutica, entonces, “el primer quehacer no es comenzar, sino, en medio del habla, volver a acordarse; volver a acordarse con vistas a comenzar.”⁷⁴

Nuestro objetivo será entonces profundizar en la experiencia de ser corpóreos, a partir del modo en que Orozco tensa el lenguaje al metaforizar, a partir de sus mitos contemporáneos (como los que pretende fundar ella misma en el libro *Las muertas*, por ejemplo) y de sus correspondencias simbólicas, a fin de decir lo que de otro modo quedaría silenciado en el lenguaje. Orozco nos recuerda, con su modo poético de decir, la naturaleza profunda de nuestro ser encarnados, que el lenguaje cotidiano muchas veces olvida y que la filosofía sólo logra pensar con dificultades. Esa es la intención y de alguna forma, la aplicación del método hermenéutico que utilizaremos.

También nos apoyaremos en algunas ideas claves del filósofo francés, para iluminar nuestro análisis de los poemas y revelar la potencia filosófica de los mismos. La pasividad del cuerpo, que se experimenta sobre todo en el sufrimiento, en la finitud, en los límites, tal como la desarrolla Ricœur en *Sí mismo como otro* (1990), y que tiene como antecedente su primera obra *Filosofía de la voluntad* (1950). La antropología del “hombre capaz”, explicitada en el libro *Caminos del reconocimiento* (2004), pero considerada en clave de carencia e incapacidad. Esta vía negativa, es decir, esta interpretación de la fenomenología ricœuriana del “hombre capaz”, no desde la generalidad de los casos, donde cada hombre se reconoce a sí mismo a partir de aquello que puede decir o hacer, sino pensando más bien en el caso (el que tematiza la poesía de Orozco) en que esto no se verifica, ayuda a revelar la noción de la corporalidad en la

⁷³ Cfr Ricœur, P. *Finitud y culpabilidad*, Editorial Trotta, Madrid, 2004, p. 481 y ss.

⁷⁴ Ricœur, P. *Finitud y culpabilidad*, p.482.

poeta pampeana, sobre todo en su obra *Museo salvaje*, donde acusa a su propio cuerpo de ser inepto para aquello a lo que verdaderamente está llamado.⁷⁵

Asimismo, también en *Caminos del reconocimiento*, será clave el tema de su segundo estudio “Reconocerse a sí mismo”. En el caso de la obra poética estudiada, lo aplicaremos, especialmente, a la tematización que allí encontramos de la condición encarnada, como parte constitutiva de la identidad del yo poético, para revelar la potencia filosófica de un autorreconocimiento mediado por el propio cuerpo.

1.1- Algunos antecedentes generales.

Para comenzar a comprender el modo en que la autora expresa su relación con el propio cuerpo, retrocederemos hasta su primer libro de poemas del año 1946, titulado *Desde lejos*. La poeta afirma que en ese libro ya están “en semilla”⁷⁶ todos sus temas, que luego ella irá desarrollando en obras posteriores, un poco como lo dice Borges respecto de *Fervor de Buenos Aires*. Si bien no es de los poemarios que más tratan la corporeidad, vale la pena referir a un poema titulado “Después de los días”, donde se evoca al cuerpo como un fragmento, que se reincorporará al universo para volver a ser uno con el todo.⁷⁷ Esto sucederá en un futuro, “mucho después del llanto de la muerte” porque, “no acabarás entonces, mitad de mi vida fatigada de cantar lo terrestre”, “Tú volverás, ¡Oh corazón amante del recuerdo!, a las tristes planicies.” Aquí la voz poética enumera aquello en que se convertirá ese corazón: el “viento tormentoso de agosto”, una “visión luciente” en medio de la niebla, el “rumor doliente de los cercos” que guardaron la infancia. Finalmente le suplica:

“No te detengas, no, glorioso mediodía de mis huesos.

Ellos ven en el polvo un letárgico olvido, tan largo como el mundo

⁷⁵ Cfr Moratalla, T.D. “Cuerpo reconocido. El cuerpo en la hermenéutica del reconocimiento de Paul Ricœur”, en *Investigaciones Fenomenológicas*, vol. monográfico 2: *Cuerpo y alteridad* Universidad Complutense, Madrid, España, 2010, donde dice que todas estas capacidades de las que habla Ricœur vienen mezcladas con incapacidades, vulnerabilidades, etc.

⁷⁶ Cfr. Canal Encuentro, T.V Pública de Argentina, año 1997, documental: “Olga Orozco”.

⁷⁷ Orozco, O. “Después de los días”, en *Desde lejos*, op. cit. p.41.

y tú sabes, cuerpo mío, dichoso desde el tiempo,
que tu pecho está unido a ese incesante aliento que reconoce en él
una guarida,
que será necesario morir, para vivir el canto glorioso de la tierra.”⁷⁸

El cuerpo es concebido como un microcosmos, como parte fragmentaria de una totalidad que lo incluye y lo supera. Hay algo en común entre la propia respiración “tu pecho” y “ese incesante aliento” que simboliza el espíritu del cosmos. La voz poética se diferencia de los otros, de aquellos que ven en el polvo de la muerte, “un letárgico olvido”, porque ella, en su papel de oráculo, conoce lo que hay del otro lado. Adivina el destino de reunificación que aguarda al cuerpo. En ese entonces —hablamos de poemas de juventud— dicha totalidad parece coincidir con el cosmos o la naturaleza, al modo romántico de Novalis, por ejemplo, de quien Orozco retoma, entre otras figuras, la tan mentada imagen de “la flor azul” y la idea del poeta como oráculo.⁷⁹

Como hemos dicho en la introducción, hay mucha influencia de los románticos alemanes, reconocida por la propia poeta, en estos primeros poemas publicados a sus 26 años. Los románticos y los simbolistas, como Nerval, Baudelaire, Rimbaud y el propio Novalis, rescatan y amalgaman elementos de influencias orientales o directamente gnósticas, que a través suyo se filtrarán en la concepción del cuerpo de Orozco.⁸⁰

Tal como afirma Melanie Nicholson, en un estudio sobre el esoterismo en la obra de la poeta pampeana: “Aficionada no sólo a la literatura romántica, sino también al ocultismo, en sus varias manifestaciones culturales, Orozco dio eventualmente con el gnosticismo como base filosófica para su cosmovisión.”⁸¹ Estas influencias están presentes en su visión romántica de juventud y se mantendrán a lo largo de su obra, donde Orozco seguirá creyendo en una extraña combinación ecléctica, que le permite sostener a un tiempo la fe en la vida eterna y la creencia en la reencarnación.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Cfr Poema dedicado a la muerte de A. Pizarnik, “Pavana para una infanta difunta”, entre otros, en Orozco, O. op. cit. p. 255.

⁸⁰ Cfr Beguín, A. *El alma romántica y el sueño*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, pp.79-80.

⁸¹ Nicholson, M. “Un talismán en las tinieblas, Olga Orozco y la tradición esotérica”, en AA. VV, op. cit. p.193.

El contacto con el gnosticismo, directo o indirecto (a través de los románticos alemanes), va a teñir de oscuridad su mirada sobre el cuerpo. Se irá gestando una visión despectiva, cargada de culpa, negativa. Esta concepción, que nos proponemos explorar en esta parte de nuestro trabajo, se mantiene a lo largo de toda la producción de la autora, aun cuando por momentos convive con una mirada más luminosa, cuyo origen analizaremos más adelante.

Encontramos también, en nuestra investigación, un recuerdo de infancia referido por la propia Orozco, que resulta muy interesante en relación con esta visión del cuerpo de sus primeros poemas y parece constituir un antecedente histórico-biográfico de su visión negativa. Dicho recuerdo está narrado en primera persona por Lía, personaje protagónico de los relatos autobiográficos de la pampeana, que oficia como su *alter-ego*. Aparece en uno de los relatos del libro *La oscuridad es otro sol* (1967):

“(Debo aclarar que yo ignoraba la más elemental anatomía. Las referencias al cuerpo como un “saco de inmundicias” hechas por alguien que atronaba desde un “agujero de inmundicias”, en lo alto de un púlpito, más algunas definiciones encontradas al azar en el Diccionario de la Lengua donde se hablaba de la “baja e imperfecta naturaleza” y de los “feos vicios” que corroen el alma, me habían hecho desistir de un conocimiento más interno, por cualquier vía.)”⁸²

A partir de esta cita, se entiende que la educación de la poeta debe haber tenido el sesgo de un catolicismo mal transmitido, culposo y represivo, con una tendencia al desprecio por lo corporal.⁸³ Y no sólo desde el púlpito, sino también desde los textos escolares, influenciados por la misma interpretación del catolicismo imperante en esa época, especialmente en la alta sociedad del interior del país, de mentalidad conservadora.

⁸² Orozco, O. *La oscuridad es otro sol*, Ed. Losada, Bs As, 2010, p. 217.

⁸³ Tendencia del Catolicismo que viene de una larga tradición y que según M.G. Rebok en su trabajo “El laberinto o el camino de la sabiduría: del cuerpo calumniado al cuerpo liberado” se nutre de dos vías: “la asimilación de la tradición filosófica inspirada en Platón y Aristóteles y la gnosis, y, por otra parte, el surgimiento del ideal ascético en la moral...”

Dicho esto, es necesario aclarar, que la influencia del catolicismo en la visión del cuerpo de la poeta pampeana va a presentar una valencia doble. El juicio negativo que se evidencia en el recuerdo de infancia evocado arriba, el desprecio explícito por el cuerpo de boca de un sacerdote contrasta con otro aspecto, mucho más luminoso y esperanzador, que aporta una mirada salvífica del hombre en su totalidad, y que le llega a Olga de parte de su abuela materna, cuya fe católica, sencilla pero sólida, fue también un pilar en su formación. Sobre esta línea de influencia hablaremos más adelante.

1.2- Cuerpo-cárcel: reminiscencias platónicas y gnósticas.

El romanticismo, que influye en los primeros poemas de Olga Orozco, está impregnado a su vez de elementos de religiosidad oriental y gnosticismo, como decíamos anteriormente, que la poeta va a hacer suyos y en los cuales va a profundizar su búsqueda. La concepción del cuerpo de estilo romántico que veíamos en la obra de 1946, como parte que ha de reintegrarse a una totalidad cósmica, no es la definitiva. Se va a ir dando en Orozco una fusión muy personal de influencias y creencias, que además será dinámica, a lo largo de su vida y obra.

Vamos a mostrar en este apartado, apoyándonos en algunos poemas elegidos, la visión negativa y oscura del cuerpo, cuya raíz decíamos arriba, la encontramos en la educación temprana de la autora, pero que se completa con influencias de lecturas posteriores, algunas relacionadas con el platonismo y el gnosticismo. No sabemos exactamente cuáles hayan sido estas lecturas, pero hemos escuchado de boca de la propia Orozco en una entrevista con Danubio Torres Fierro: “Más que cristiana mi poesía es gnóstica”.⁸⁴

“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

⁸⁴ Torres Fierro, D. “Olga Orozco, hacia el verso primordial”, en *Memoria plural; Entrevistas a escritores latinoamericanos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986, p. 202.

pretérito que al mismo tiempo es, paradójicamente, una posibilidad futura; entre ambos extremos temporales persiste un presente signado por la expectación y la nostalgia.”⁸⁵

Este comentario sobre Orozco sirve para mostrar un aspecto importante en la poética de la argentina, que es la circularidad del tiempo. Lo que se espera al final es aquello que, en un principio, en el origen de los tiempos, se perdió: la unidad del todo. La concepción del tiempo que se desprende de algunos de los poemas de Orozco podría decirse que se asemeja a la borgeana.⁸⁶ Todos los tiempos pueden vivirse en un sólo instante y no es necesariamente lineal el modo humano de experimentar el tiempo. Más bien es en el interior del sujeto, en su memoria siempre viva, donde se convocan el pasado y el futuro para enriquecer al presente. Tal vez por eso se espera lo mismo que se echa de menos. La nostalgia y la esperanza coinciden porque el final y el comienzo de los tiempos son lo mismo. Y en esto la pampeana (y probablemente también Borges, pero no es el tema aquí) muestra una vez más la coincidencia con la mitología gnóstica.⁸⁷

El gnosticismo es un fenómeno religioso que se caracteriza por el sincretismo. Toma elementos del judaísmo herético, de otras religiones orientales como la iránica e intenta fusionarlos con el cristianismo. Se desarrolla paralelamente al platonismo y neoplatonismo, de donde parece tomar cierta terminología filosófica. Se difunde sobre todo en Oriente, pero también en Occidente, en los primeros siglos después de Cristo, y pretende ser la primera tentativa histórica de desarrollo de un sistema filosófico-teológico del cristianismo.⁸⁸

Una de sus expresiones históricas más conocidas, y cuya influencia explica algunos elementos simbólicos en los poemas de Orozco, es el maniqueísmo del S III

⁸⁵ Ramírez Arballo, A. op. cit. p. 46.

⁸⁶ Uno de los pocos textos ensayísticos escritos por Orozco, fue un discurso titulado “Jorge Luis Borges en su historia de la eternidad”, donde trata del tema del tiempo en Borges. Este discurso fue leído por la poeta en el Palazzo Vecchio, en ocasión de un Congreso Mundial de Poetas celebrado en Florencia, Italia, en Julio de 1986.

⁸⁷ Sostiene Legaz, respecto de las doctrinas gnósticas: “Coincide Orozco con las doctrinas planteadas por Borges en muchos de sus relatos y ensayos, pero con la diferencia de que Borges las utiliza estáticamente y Orozco parece creer en ellas, por lo menos en forma momentánea. Legaz, M.E, op. cit, p. 182

⁸⁸ Sobre el gnosticismo quedaría muchísimo por decir. Hemos consultado bibliografía de Hans Jonas y de Francisco García Bazán, ambos especialistas en el área, con el propósito de mostrar la posible influencia en cuanto a la mirada despectiva de Orozco acerca del cuerpo, que es el tema de este trabajo. No pretendemos para nada ser exhaustivos al respecto, dada la vastedad de literatura al respecto. Sin duda podría escribirse otro trabajo que analizara distintos aspectos en la obra de Orozco desde esta perspectiva.

d.C. Esta doctrina (dentro de las consideradas gnósticas) sostiene la existencia de dos naturalezas, luz y oscuridad, bien y mal. Según estos mitos, Dios es fragmentado y aprisionado, a causa de una caída original, dentro de la materia, por seres demoníacos que offician como principios del mal. Estos pueden ser el “demiurgo” o “los arcontes”, según las diferentes tradiciones de las que provengan los mitos.

“Desde el punto de vista del drama divino total, este proceso forma parte de la restauración de la propia totalidad de Dios, que en tiempos precósmicos se ha visto menoscabada por la pérdida de fragmentos de substancia divina. Fue sólo a través de éstos como la deidad se vio inmersa en el destino del mundo...⁸⁹ Con la consumación de este proceso de reunificación (según algunos sistemas), el cosmos, desprovisto de sus elementos luminosos, llegará a su fin.”⁹⁰

Podemos reconocer en el maniqueísmo, elementos que coinciden con la filosofía platónica, como la figura del demiurgo (que los gnósticos toman del *Timeo* platónico), el desprecio por la materia y el exagerado espiritualismo. Varios de estos elementos en común del gnosticismo y el platonismo se encuentran, con mucha claridad, detrás de la visión negativa del cuerpo en la literatura de la argentina.

En los párrafos que siguen intentaremos hacer más explícitos estos elementos, gnósticos o platónicos, rastreándolos en algunos poemas elegidos. En algunos casos, es muy difícil determinar la fuente de influencia, ya que, aunque se trata de dos líneas diferentes, una escuela filosófica y un movimiento religioso, en muchos casos el vocabulario y las figuras simbólicas son comunes. Pero es importante tener claro lo que afirma García Bazán: “la gnosis no es platónica, parece afín al platonismo que pitagoriza, ya que ha crecido junto a él, pero no se confunde con éste. Su inspiración debe buscarse en el esoterismo judeocristiano.”⁹¹

El hecho de que algunos elementos míticos o simbólicos sean comunes a ambas corrientes (platonismo y gnosticismo) da lugar, según la mirada de cada lector, a una u

⁸⁹ Los fragmentos son llamados también “*scintillas*”, o “chispas” divinas.

⁹⁰ Jonas, H. *Lo Gnosticismo*, Società Editrice Internazionale, Torino, 1991, p. 66.

⁹¹ García Bazán, F. *El gnosticismo, esencia, origen y trayectoria*, Ed. Guadalquivir, Buenos Aires, 2009, p.18.

otra interpretación⁹². Nosotros sostenemos que no hay en la poética de Orozco una intención de fundamentación de tipo filosófica, ni una búsqueda de rigor teórico. Su poesía es, entre otras cosas, la expresión y el testimonio de su experiencia personal de impotencia y perplejidad frente al sufrimiento y la limitación. Y esta insoslayable experiencia, común a todos los hombres, la empuja tanto al desprecio platónico como al rechazo gnóstico por el mundo físico y el cuerpo, como presuntas causas del mal.

En este sentido, encontramos un fuerte parentesco entre el espíritu del gnosticismo y el de la poética de Orozco. Tanto Hans Jonas como Francisco García Bazán, dos grandes estudiosos del tema, coinciden en señalar que el fenómeno del gnosticismo se sustenta sobre la experiencia de la contingencia y la miseria humana.

En palabras de H. Jonas, “La gnosis es un reconocimiento acobardado de la precariedad del ente y un deseo desmesurado de encontrarse con el Ser en sí.”⁹³ Más allá del problema de determinar sus fuentes, si se trata de doctrinas judeo-cristianas heréticas o de religiones orientales anteriores al cristianismo —asunto que los autores discuten y que nos aleja del tema de este trabajo— sostiene Jonas que, en términos antropológicos o existenciales, “sus fuentes radican en la experiencia de la miseria humana, y en el deseo insobornable de que el ser, la vida, tengan un sentido.”⁹⁴

Al respecto, opina Francisco García Bazán que estos hombres de profunda espiritualidad, (los gnósticos), buscando la solución al problema del mal, que se presenta como un hecho insoslayable, intentaron una explicación mítica que los lleva al dualismo religioso (distinto del “dualismo metafísico”, que, según el autor, sería una contradicción en los términos).⁹⁵

“Es la experiencia diaria del mal, ínsita en la naturaleza de la propia finitud y la percepción de que ella forma parte de una

⁹² En este sentido hay trabajos sobre la obra de Orozco que investigan una u otra corriente de influencia. Ya hemos citado antes uno de ellos sobre el esoterismo (gnóstico), de Nicholson, Melanie. Más adelante nombraremos otro, pero adelantamos aquí que ambos tienen fundamento real en los textos.

⁹³ Jonas, H. *La gnosis y el espíritu de la antigüedad tardía*, Institución Alfons el Magnanim, Valencia, 2000, p. 23.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Cfr García Bazán, F. *Gnosis, la esencia del dualismo gnóstico*, Ediciones Castañeda, Buenos Aires, 1978. Allí sostiene el autor que la metafísica es el esfuerzo intelectual por encontrar un fundamento último, que tiene que ser único o no sería tal. Por lo tanto, el dualismo gnóstico es religioso, no metafísico. Es la respuesta casi necesaria al problema del mal. Si creemos en un dios bueno y perfecto, entonces ¿quién creó el mal? Esto lleva a afirmar una segunda figura, como contraparte del dios bueno, que pueda dar razón de los desórdenes y la iniquidad del mundo.

experiencia más amplia (la de nuestra contingencia — subjetivamente inalienable, fatal e insobornable— la que, a su vez, para poderse dar, reclama, en su fondo, la presencia de lo infinito, que es puro en sí mismo e inmutable), la intuición central que sobreentiende el dualismo del gnóstico, el que, porque aspira a lo puro, se reconoce como tal en su raíz, y al par, comprende que lo puro y lo impuro no pueden realmente convivir.”⁹⁶

Vamos a encontrar en los poemas de esta etapa de Orozco, un estado de ánimo muy semejante a lo descrito por estos investigadores. La idea de la vuelta a la unidad originaria que aparecía en *Desde Lejos* se mantendrá vigente, pero desde la perspectiva del gnosticismo, es decir, como origen y fin escatológico de los tiempos, tal como veremos a continuación. De allí la constante alusión orozquiana a la nostalgia y al “otro reino”.

Respecto de su concepción antropológica, coincidentemente con la del gnosticismo, Orozco parece sugerir que lo divino de cada uno está encerrado en el cuerpo. Su condición material y opaca es —para ella— un obstáculo para que se realice la reintegración definitiva como retorno a la unidad originaria. También veremos que, como punto de llegada, como meta trascendente, en esta etapa juvenil de la poesía orozquiana, se registra un panteísmo (del griego “*pan*”: todo y “*theos*”: dios, es decir que todo lo que existe es emanación del principio divino y volverá a ser uno al reunificarse en la sustancia divina).⁹⁷

La búsqueda profundamente religiosa que guía el poemario que vamos a analizar, ya se evidencia desde el epígrafe con que inaugura el libro *Los juegos peligrosos* (1962): “Lo eterno es uno, pero tiene muchos nombres”. Tomado del Rig-Veda⁹⁸, el epígrafe elegido por la autora deja en claro, desde el comienzo, que en materia de religiones el espíritu de Orozco es abierto y ecléctico. Afirma la autora que se trata de una recopilación de intentos poéticos de jugar con lo más arriesgado, como

⁹⁶ García Bazán, F. op. cit. pp. 25-26.

⁹⁷ Más adelante veremos que este panteísmo de su juventud evolucionará hacia un “panenteísmo” en otros poemas de su madurez, como se puede ver por ejemplo en “Himno de alabanza”, de *Últimos poemas*, publicado en 1999.

⁹⁸ Uno de los libros védicos más antiguos de la tradición hinduista. Su composición se estima entre el 1700 y el 1200 AC. Se trata de una colección de himnos dedicados a los dioses y está escrito en sánscrito.

puede ser el juego del amor o el de intentar nombrar lo innombrable: la propia identidad, lo sagrado, la muerte.⁹⁹

Allí, junto a poemas que exploran territorios ocultos, como la cartomancia o la magia, —temas típicamente esotéricos— aparecen algunos que se internan en las profundidades del yo y se topan, inevitablemente, con la condición encarnada. La mirada es entonces mucho más despectiva que en el primer libro, como por ejemplo en el siguiente fragmento del poema “Espejos a distancia”, que dice así:

“—Carne desconocida,

carne vuelta hacia dentro para sentir pasar el arenal del mundo,

carne absorta, arrojada a la costa por el desdén del alma —

Yo no entiendo esta piel con que me cubren para deshabitarme.”¹⁰⁰

Con la expresión “carne desconocida” la voz poética expresa el más asombrado extrañamiento de sí. La condición encarnada le resulta extraña y no la reconoce. Y no sólo eso, también le hace sentir su desdén: “arrojada a la costa por el desdén del alma”. La imagen “de sentir pasar el arenal del mundo” indica una experiencia angustiosa y sofocante que remite a la pasividad del cuerpo frente al sufrimiento. Ricœur echa luz sobre esta metáfora al mostrar que el cuerpo nos abre al mundo, “incluso cuando me aísla en el sufrimiento, pues la soledad del sufrimiento también está asediada por las amenazas del mundo al que me siento expuesto como un flanco sin protección.”¹⁰¹ Orozco poetiza esa experiencia en la que se escucha el desdén órfico-platónico por el cuerpo, que forma parte de su herencia filosófica.

También asistimos a una expresión de sorpresa genuina y existencial que resuena en el adjetivo “absorta”, predicado de la “carne”. Este adjetivo alude al yo poético, que se encuentra, “absorto”, con su propia carne. En seguida se confirma esta referencia del adjetivo al yo, cuando en el verso siguiente, la voz poética exclama: “Yo no entiendo esta piel con que me cubren para deshabitarme.” El sujeto que no entiende la piel está cubierto por ella, pero no se encuentra allí. La piel está deshabitada. Hay una

⁹⁹ Cfr. Canal Encuentro, documental: “Olga Orozco”.

¹⁰⁰ Orozco, O, “Espejos a distancia”, en *Los juegos peligrosos*, op.cit. p.112.

¹⁰¹ Ricœur, P. op. cit. 1era parte “El hombre falible” p. 37.

negación expresa a identificar al yo poético con su cuerpo. De hecho, el poema se titula “Espejos a distancia” y trata del yo que se busca a sí mismo y no se reconoce en sus imágenes. Entre éstas, la del propio cuerpo, la carne. La voz poética no entiende su propio cuerpo ni se reconoce en él.¹⁰²

Antes del final del extenso poema, Orozco recurre a las preguntas retóricas, típicas del estilo salmódico que caracteriza su decir poético.¹⁰³ “¿He transportado años esta desolación petrificada? ¿La he llevado conmigo para que me tapiara como un muro la tierra prometida?”¹⁰⁴ En estos interrogantes, el cuerpo es caracterizado como una sustancia que se ha vuelto dura como la piedra y que deja a quien la transporta desolado. La soledad y el aislamiento son consecuencia de la pérdida de la unidad con lo divino.

El cuerpo es concebido como la causa de esa separación original, y podríamos decir, de toda soledad al impedir la vuelta a la unidad originaria. Este cuerpo, como lo ve la poeta, esta carne desconocida y deshabitada, se va a interponer entre el yo lírico y los otros pues la vivencia de “cada cuerpo encerrado en su Babel, sin traducción desde su nacimiento”¹⁰⁵ genera el sentimiento de profundo aislamiento que impregna las páginas de Orozco.

En este poema la carne aparece caracterizada como “un muro”, “una tapia” que nos hace imposible ver la tierra prometida. El muro simboliza lo opaco, lo sólido, lo infranqueable. Encontramos amalgamados aquí elementos de la visión judeocristiana: la alusión a “la tierra prometida”, del gnosticismo: “he transportado”, “he llevado conmigo”, expresiones que denotan un fuerte dualismo, de un yo que no se identifica con su parte corpórea, y que sufre la desolación en la que estamos todos, esperando la reunificación.

Algo similar sucede con la “caída” que es una figura simbólica compartida por la tradición órfico-platónica y el gnosticismo. Aparece en el mito platónico del carro alado, donde el filósofo ilustra metafóricamente que las almas caen desde el mundo de las ideas y vienen a encarnar en un cuerpo material.¹⁰⁶ También aparece en los mitos

¹⁰² La perplejidad por la existencia en este mundo material es una de las características propias de los iniciados en los misterios gnósticos.

¹⁰³ Recordamos aquí que el gnosticismo se nutre también, entre otras fuentes, de la hermenéutica de la palabra revelada en las Sagradas Escrituras.

¹⁰⁴ Orozco, O. “Espejos a distancia” en *Los juegos peligrosos*, op. cit. p. 112.

¹⁰⁵ Orozco, O. “Canto XV” en *Cantos a Berenice*, op. cit. p. 214.

¹⁰⁶ Cfr. Platón, *Diálogos III, Fedón, Banquete, Fedro*, Editorial Gredos, Madrid, 1988, Fedro, 246a-254e

fundantes del gnosticismo, como lo muestra con abundantes ejemplos, Hans Jonas.¹⁰⁷ El caso del poema que analizaremos a continuación se aproxima, por su estilo, al mítico-religioso de la gnosis. La voz poética se dirige a la persona o sustancia divina reprochándole el exilio y el encierro en el cuerpo. El poema se titula justamente “La caída” y explora la contradictoria naturaleza humana.

“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 anudaste a mi cuello, para que fuese dura la caída
y la sombra que arrastro,
esta mancha de escarnio que pregonas tu condena en el mundo.”¹⁰⁸

El condenado en este caso es Dios, que ha sufrido la caída y cuyo lado tenebroso, los arcontes, según la mitología gnóstica, al crear el mundo han exiliado en él pequeñas partes suyas (“las chispas divinas”). El cuerpo, como decíamos arriba, es el signo de la separación. Oficia como ruptura, fragmento, lastre. Las imágenes son elocuentes: piedra anudada al cuello para hacer más pesada la caída. “Sombra que arrastro”, dice la voz poética. Lastre y sombra son vocablos utilizados por Platón para referirse, por un lado, al cuerpo como lastre del alma, que no permite su elevación al mundo celeste, y por otro a las cosas de este mundo, meras sombras, que no nos dejan ver con claridad y obstruyen el verdadero conocimiento.

En el diálogo *Fedro*, al hablar de la causa de la caída de las almas al mundo sensible, dice Platón: “Pero cuando, por no haber podido seguirlo, no lo ha visto (a lo verdadero), y por cualquier azaroso suceso se va gravitando llena de olvido y dejadez, debido a este **lastre**, pierde las alas y cae a tierra.”¹⁰⁹ En el libro VII de *La república*, en la célebre alegoría de la caverna, al referirse a las cosas del mundo sensible dice de estas que son “meras **sombras**” de los objetos inteligibles. Si consideramos que en la concepción platónica los cuerpos pertenecen a las cosas de este mundo —el sensible—, bien puede aplicarse a ellos el calificativo de “sombras”.

¹⁰⁷ Cfr. Jonas, H. *Lo gnosticismo*, p. 81 y ss.

¹⁰⁸ Orozco, O. “La caída” en *Los juegos peligrosos* op. cit. p. 132.

¹⁰⁹ Platón, *Diálogos III, Fedón, Banquete, Fedro*, 246a-254e.

El texto clave de Platón es el que aparece en el diálogo *Crátilo*, donde se puede rastrear el origen órfico de esta visión negativa sobre el cuerpo: “...Son sobre todo los órficos que me parecen haber establecido este nombre, pensando que el alma expía las faltas por las que es castigada, y que, para conservarla, posee, a guisa de muralla ese cuerpo que representa una prisión. Él es, entonces, según su nombre propio, el cuerpo-cárcel (*sôma-sêma*) del alma hasta que ésta haya pagado su deuda y que no hay motivo alguno para cambiar una sola letra.”¹¹⁰

En el mismo poema, unos versos después, dirá que el cuerpo es la “señal del exilio que te lleva a partir y a volver a nacer en este mismo oficio de tinieblas”¹¹¹, y en otro poema del mismo libro, hablará de un

“perdido país anunciado por el sueño y la sed,

el miedo y la nostalgia,

y el insaciable tiempo que llevamos de migración en migración”¹¹²

refiriéndose a la reencarnación, sostenida por el orfismo, el platonismo y más tarde por la religión gnóstica. También se refiere a la pertenencia original del alma al mundo divino, al “perdido país” o al “otro reino”, que son maneras con que Orozco nombra al *topos uranos* del platonismo y al “más allá” del gnosticismo.

Según el filósofo griego, en ese mundo que se ubica en las espaldas del cielo, habitan las almas originariamente, antes de la mencionada caída. Y de ese mundo tienen nostalgia, por eso ansían volver mediante el conocimiento. En correspondencia con la simbología del mito platónico que será retomado luego por los gnósticos de origen helénico, el poema orozquiano hace referencia a la nostalgia y a la sed, dando a entender que nada de este mundo puede calmar ese tipo de sed, que sólo se sacia cuando alimentamos al alma con la verdad.¹¹³ Tanto en el mito griego como en el gnosticismo,

¹¹⁰ Cfr Platón, *Cratilo o del lenguaje*, trad. y edic. de A. Dominguez, Trotta, Madrid, 2002, 400c. Aparece aquí la ambigüedad del cuerpo: es tanto *cárcel* como *signo*.

¹¹¹ Orozco, O. “La caída” en *Los juegos peligrosos*, op. cit. p.133.

¹¹² Orozco, O. “Sol en Piscis” en *Los juegos peligrosos*, op. cit. p. 144.

¹¹³ El alimento apropiado para las alas del alma -dirá Platón en el Fedro (246 d3- 248 d) es “el pasto de la verdad”, que se da en aquellas llanuras a espaldas del cielo.

el alma busca el conocimiento —*Gnosis*—, que en este mundo resulta imposible de alcanzar.¹¹⁴

Del mismo modo Orozco muestra que el cuerpo, la materia, es lo que nos mantiene separados del Todo “hasta que se desprenda en negro polvo la mascarilla última/ esa que te recubre con la cara del hombre”.¹¹⁵ Y agrega al final del mismo poema, “Hay aquí una escalera, una sola escalera sin tinieblas para el día tercero”,¹¹⁶ simbolizando con la escalera sin tinieblas al conocimiento sin ignorancia¹¹⁷ y amalgamando, como lo hacen los textos gnósticos, símbolos propios del cristianismo, ya que la figura del “día tercero” alude claramente a la resurrección y la consecuente salvación en Cristo.

Las referencias de este poemario evidencian con claridad que la visión del cuerpo está decididamente influida por ideas órfico-platónicas y gnósticas, sin duda entretejidas con otras, de procedencias diferentes, como la tradición católica en que fue educada la poeta. Hay varios trabajos que analizan estas líneas de influencia en Orozco. Por ejemplo, el de Melanie Nicholson, “Un talismán en las tinieblas: Olga Orozco y la tradición esotérica”, en que se investiga la relación de la obra de Orozco con el ocultismo de tradición gnóstica y también el de Helena Usandizaga, titulado “Materialidad corporal y visión platónica en la poesía de Olga Orozco”¹¹⁸, más bien enfocado en destacar los elementos platónicos que sostienen, según la autora el dualismo de Orozco y su visión negativa sobre el cuerpo.¹¹⁹

El último poema de *Los juegos peligrosos*, titulado “Desdoblamiento en máscara de todos”, la voz poética anuncia proféticamente el final y la reunificación en la sustancia divina. Alude, justamente, al desdoblamiento de Dios, a su fragmentación en

¹¹⁴ Vale la pena aclarar aquí que el conocimiento al que aspiran los gnósticos es de tipo revelado, transmitido por tradición y que captaría en su totalidad la sustancia divina, identificando al conocedor con su objeto y realizando de este modo la salvación. No se trata de lo mismo que plantea el platonismo como conocimiento racional de las cosas por sus causas, que serían las ideas. Pero los versos de Orozco se podrían interpretar en ambos sentidos.

¹¹⁵ Orozco, O. “La caída” en *Los juegos peligrosos*, op. cit. p. 133.

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ En el universo simbólico de Orozco el conocimiento se asimila a la luz y la ignorancia o el error, a la oscuridad, símbolos utilizados por los gnósticos que a su vez los toman de la mitología irania (cfr. García Bazán, *Gnosis, la esencia del dualismo gnóstico*, pp.238 -245).

¹¹⁸ Ambos trabajos fueron publicados en un volumen dedicado a Orozco por la universidad de Sevilla *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, coordinado por Inmaculada Lergo Marín en 2010.

¹¹⁹ Debemos aclarar que este trabajo reconoce también una oscilación entre la visión deudora del platonismo y por lo tanto despectiva respecto del cuerpo, y otra más positiva del cuerpo como “puerta o registro”, por lo tanto, lo consideramos como uno de los antecedentes de nuestra propia investigación.

las creaturas. Interpreta el anhelo de unidad como “víspera de Dios” que está “uniendo en nosotros sus pedazos”. Este poema resulta un núcleo central de la poética orozquiana, tesis que defiende Gabriela Rebok en su trabajo de 1985, como dijimos en la Introducción.¹²⁰

Aquí es conveniente, para comprender mejor las ideas debajo de los poemas, hacer una distinción de tipo teológico. Hemos dicho más arriba que en la concepción del cuerpo de su juventud, Orozco proponía una especie de panteísmo en que el cuerpo iba a volver a ser parte del todo, un todo divino, que se identificaba con el universo. Aquí, en *Los juegos peligrosos* (1962) ya han transcurrido algunos años de vida y de experiencias, y la idea de panteísmo (todo es Dios. Dios y el universo son el mismo ser) parece quedar superada por otra, más compleja pero más acorde a la noción de Dios que se deja ver en la poética orozquiana a partir de aquí y en adelante: la del **panenteísmo**.

La diferencia parece pequeña por cifrarse tan sólo en una sílaba, pero no lo es. Afirmar que **Dios es todo** lo que hay, como afirma el panteísmo, significa de algún modo rebajar a Dios, al hacerlo coincidir con la suma de los entes finitos. El pan-enteísmo, en cambio, propone que “todo está **en** Dios”. El universo está en Dios, en el sentido de que nada puede existir fuera de Dios, y por eso mismo la noción de Dios incluye la de todo lo creado, pero **no** se reduce a esa suma. El universo transparenta a Dios, lo deja ver, ya que Dios está también **en** el universo, por su acto creador. Pero Dios incluye y supera al universo, ya que, si bien nada puede darse fuera de Dios, Él es infinitamente **más** que su creación. La relación entre el mundo y Dios es de *transparencia y diafanía*.¹²¹

Esta aclaración ayuda a comprender mejor el contenido del poema, en torno a la relación de los seres finitos con el Infinito¹²². Otra autora crítica, Elba Torres de Peralta¹²³ publicó, dos años después de la aparición del trabajo de Rebok, un concienzudo estudio sobre Orozco, que otorga una importancia central al poema “Desdoblamiento en máscara de todos”. Para Torres de Peralta, este poema sintetiza la intención fundamental del decir poético de la poeta pampeana: que todo tiende a volver a la unidad originaria en que éramos Uno con lo divino. Es importante subrayar que la

¹²⁰ Rebok, M.G. “Olga Orozco y el anhelo de la unidad perdida”, en *Pliego de Poesía* (Gente de Letras), n° 1, pp. 1-3. 1985.

¹²¹ Cfr. Boff, L. “Panteísmo versus panenteísmo” en *Koinonía*, 484. 20- 4- 2012.

¹²² Volveremos sobre este punto en el apartado 1.2.2 que lleva por título “Catecismo animal.”

¹²³ Torres de Peralta, E. *La poética de Olga Orozco*, Editorial Playor, Madrid, 1987.

fecha en que ve la luz el trabajo de Torres de Peralta es anterior a la aparición de los últimos dos volúmenes publicados por Orozco en vida. Estos son: *En el revés del cielo* (1987) y *Con esta boca en este mundo* (1994). Sobra decir que la autora no incluye tampoco el libro que se publicó póstumo y que reúne los poemas que la autora había dejado terminados y corregidos, antes de su fallecimiento, titulado *Últimos poemas*, del año 1999.

Del primero, *En el revés del cielo*, del que Torres de Peralta tuvo noticia, al parecer cuando estaba a punto de publicar su obra crítica, hace mención en la última página, aclarando que lo ha leído detenidamente y no ha hecho más que afianzar su idea de que la creación literaria de Orozco “gira alrededor de un eje único, firme y sólido”¹²⁴ que, a su juicio, es el de la búsqueda de la reunificación con lo divino.

Sin dejar de reconocer la centralidad y persistencia de la “tesis” expresada en el poema “Desdoblamiento en máscara de todos” en la obra de Orozco, considero que no es definitiva. Ambos trabajos, el de Rebok de 1985 y el de Torres de Peralta de 1987, por haber sido publicados antes de la muerte de la poeta, comparten la inevitable limitación de haber analizado una obra incompleta.

En nuestra opinión, contando con la ventaja histórica de conocer la obra completa de la autora, encontramos que sus últimos tres libros de poemas son decisivos, en lo que respecta a su visión del cuerpo en relación con lo divino. Percibimos allí un cambio de mirada sobre la vida, sobre el mundo y lo sagrado, que repercute naturalmente, en su experiencia de la existencia “encarnada”. En el poemario de 1987, *En el revés del cielo*, aparecen dos poemas fundamentales a la hora de pensar en la evolución de su intuición poética del cuerpo, “Catecismo animal” y “El narrador”, sobre ellos volveremos más adelante.

1.2.1-Lamento de Jonás (de Museo salvaje -1974)

Nos detendremos aquí en 1974, año en que aparece *Museo Salvaje*, un libro fundamental porque está dedicado exclusivamente a la exploración poética del propio cuerpo y es un paso decisivo hacia una mirada diferente a este respecto. Orozco parece

¹²⁴ Torres de Peralta, E. op. cit. p. 189.

seguir buscando la unidad en la fragmentación, cosa que no dejará de perseguir hasta sus últimos poemas, pero en este caso no se ocupa de la reunificación de las partículas de Dios dispersas en el cosmos, sino de su propia identidad corpórea.

Cuando el lector se va adentrando en este libro, apenas unas páginas recorridas, se topa con la ambivalencia que comienza a salir a la luz. El primer y segundo poema, sin ir más lejos, muestran claramente dos concepciones diferentes del cuerpo. Una más luminosa y otra más oscura¹²⁵.

En el primer poema, titulado “Génesis”, de estilo profético o salmódico, se lee:

“Y el alma descendió al barro luminoso para colmar la forma semejante a su imagen

y la carne se alzó como la cifra exacta,

como la diferencia prometida entre el principio y el final”.

En cambio, en el segundo, “Lamento de Jonás”, se describe el encierro del sujeto poético dentro de su cuerpo, análogo al del profeta en la ballena. Se evidencia aquí, en la oposición de estas dos figuras del cuerpo, la doble valoración que parece empezar a mostrar Orozco al respecto: por un lado, se recuerda la creación de un cuerpo que es imagen y semejanza del alma, y por otro se describe la experiencia humana del encierro, el exilio, la caída.

El espíritu del primer poema, “Génesis”, se acerca más a la mirada bíblica, cuya concepción antropológica de raíz semítica, es siempre la del hombre comprendido como una unidad de carne y espíritu. El barro originario, la materia de la que el cuerpo está hecho, es luminoso y es semejante al alma. No hay oposición ni lucha entre ambos elementos, y ambos son creados como si se tratase de una correspondencia, la carne es la “forma semejante a su imagen”. Si bien hay elementos gnósticos en este poema, al referirse a la creación del cuerpo parece acercarse más a la tradición judía, en la que la mirada del cuerpo o la carne (*sarx*) no es despectiva. La antropología bíblica

¹²⁵ Elegimos las metáforas de la luz y la oscuridad para diferenciar las miradas acerca del cuerpo, por ser muy utilizadas por la autora (por ejemplo, en los títulos de sus obras en prosa *La oscuridad es otro sol* y *También la luz es un abismo*) y muy caras a la tradición del romanticismo y del gnosticismo.

veterotestamentaria no es dualista. Considera que el hombre es un ser corpóreo que posee un espíritu, entendido éste, no como una sustancia separada, sino como la capacidad humana de escuchar el llamado de Yahvé.¹²⁶

El segundo poema, en cambio, si bien comparte con aquel la inspiración en las Sagradas Escrituras, ya que tematiza el mito de Jonás y la ballena, deja ver un sesgo completamente dualista y despectivo respecto del cuerpo. Retomemos la historia de Jonás, para iluminar el sentido general del poema. El profeta Jonás, en el Antiguo Testamento (Jonás 1-3) es tragado por un gran pez y pasa tres días y tres noches en su vientre. Se trata de un castigo. Jonás desobedece a Yahveh huyendo en un barco para no llevar a cabo el pedido del Señor. Por eso Yahveh desata la tormenta que provoca que Jonás sea eventualmente tragado por la ballena. No es difícil ver en el castigo al que es sometido este profeta, la prefiguración de los tres días y tres noches que Cristo permaneció muerto. Según cuenta el relato, pasado ese tiempo y cuando el Señor lo ordena, el pez lo escupe en tierra firme y así lo salva para que pueda cumplir el designio divino.

Es claro que el castigo de Jonás es, al mismo tiempo, la posibilidad de su salvación: si el gran pez no lo hubiera tragado, se habría ahogado en las aguas revueltas por la tormenta. Esta posibilidad del cuerpo como lugar salvífico, que se insinúa en el relato bíblico, será desarrollada en el capítulo III, dedicado a las “Figuras luminosas del cuerpo”. Aquí continuamos con el análisis de “Lamento de Jonás”, ya que expresa muy bien la concepción del cuerpo como castigo, de la que venimos hablando. Leemos algunos pasajes elegidos del poema:

“Este cuerpo tan denso con que clausuro todas las salidas,

este saco de sombras cosido a mis dos alas,

no me impide pasar hasta el fondo de mí;

una noche cerrada donde vienen a dar todos los espejismos de la noche,

unas aguas absortas donde moja sus pies la efigie de otro mundo” (...)

¹²⁶ Cfr. Gevaert, J. *El problema del hombre*, Ed. Sígueme, Salamanca, 1995, p. 72-73.

“Pero es mejor no estar, porque hay trampas aquí.

Alguien juega a no estar cuando yo estoy

O me observa conmigo desde las madrigueras de cada soledad.

Alguien simula un foso entre el sueño y la piel” (...)

“Es difícil salir.

Me tapian con un muro que solamente corre hacia nunca jamás;

me eligen para morir la duración;

me anudan a las venas de un organismo ciego que me exhala y

me aspira sin cesar.” (...)

“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.

¿Y quién ha dicho acaso que este fuera un lugar para mí?”¹²⁷

La poeta apela a la imagen de Jonás para evocar la idea de estar encerrado, vivo, dentro de un cuerpo denso, opaco. La condición de mortal que Cristo comparte con el hombre es la primera consecuencia de su condición de encarnado y a esa condición alude, metafóricamente, el mito de Jonás. Orozco cambia la metáfora: del entierro de Cristo en su tumba, a su encierro —el de la voz poética— en el cuerpo. Estar enterrado en la tumba y estar encerrado en un cuerpo son nociones muy ligadas en el acervo

¹²⁷ Orozco, O “Lamento de Jonás”, en *Museo salvaje* op. cit. p. 162.

filosófico. En seguida viene a la memoria el antiguo juego de palabras “*sôma-sêma*”, es decir, cuerpo-cárcel o cuerpo-tumba:

“Los misterios órficos habían introducido la concepción del cuerpo-cárcel, lugar de expiación de las culpas cometidas en existencias pasadas. Y se le atribuye a los pitagóricos — concretamente a *Filolao* (frag. 14)— el haber interpretado el cuerpo como tumba, gracias al juego etimológico *sôma-sêma*.”¹²⁸

En el final del poema aparecerá incluso, con más claridad aún, la alusión al castigo en la figura del cuerpo como “verdugo” que ha pactado con la muerte. Pero si bien el cuerpo pacta con la muerte, se evidencia también una sospecha incipiente. Unas líneas más abajo, hay un verso que dice “a veces permanecen casi como el anuncio de la resurrección”: en estas líneas podemos encontrar la marca de la herencia del catolicismo en que fue educada la autora, sobre todo por influencia de su madre y de su abuela, catolicismo al que habíamos hecho referencia al principio de este capítulo y que aparecerá salpicado por toda su obra.¹²⁹ La fe heredada en la resurrección de la carne aparece aquí mezclándose con la creencia en la reencarnación, de corte gnóstico y anunciando otra posible interpretación del cuerpo.

Volviendo al desarrollo del poema, en el 5to verso, la autora se sitúa dentro de un cuerpo opaco, pero que tiene un fondo. En lo que ella llama “el fondo de mí”, dice encontrar una “efigie de otro mundo” mojando sus pies en las aguas absortas. Es un fondo desfondado, permeable a lo misterioso. “Pero es mejor no estar, porque hay trampas aquí” se refiere a no estar “en el fondo de mí”, en esa oscuridad. La presencia interior de algo que no pertenece a este mundo, la constatación de su condición mixta, mezclada y contradictoria continúa dejando la marca del dualismo. Orozco intuye la presencia de un principio, que Platón llamaría el alma, y el gnosticismo la “chispa

¹²⁸Cfr. Rebok, M.G. “El laberinto o el camino de la sabiduría: del cuerpo calumniado al cuerpo liberado”, p. 519.

¹²⁹ Cfr. Orozco, O. *La oscuridad es otro sol*, p.163-175 el capítulo “Por amigos y enemigos” en que la autora refiere las noches en su casa de Toay cuando, durante su insomnio, escuchaba por ejemplo las oraciones de su abuela.

divina”¹³⁰, un fragmento desprendido de la divinidad, que, según el poema, no coincide con el cuerpo ni con el sujeto que habla.

“Alguien juega a no estar cuando yo estoy” o “me observa conmigo”. La voz poética expresa de esta forma su experiencia de la dualidad interna, del desdoblamiento. ¿Dónde reside, entonces, el yo?, nos preguntamos desde el análisis filosófico: ¿En la conciencia, como “*res cogitans*”, separada del cuerpo, como proponía Descartes? ¿en “el fondo de mí”, en la interioridad, donde también se encuentra Dios como pensaba Agustín? ¿en el “abismo entre el sueño y la piel”, como podría sostener el surrealismo de André Breton?

La poeta no lo aclara. No es su función aclarar ni explicar estos temas propios de la filosofía. Ella ve, como en un “relámpago”, un “parpadeo”¹³¹ y expresa en imágenes lo intuitivo. Nosotros desde la orilla del pensamiento conceptual, buscamos correspondencias con las diferentes posturas filosóficas. A Orozco parecen no preocuparle, ni las filiaciones, ni las supuestas incoherencias filosóficas. Continúa con el verso “es difícil salir”. La constatación de que estamos tapiados, con el tiempo contado, atados a un “organismo ciego”, como Jonás a su ballena. Todas las imágenes que Orozco nos propone son muy tajantes, de finitud, límite y sinsentido. Este “guardián opaco”, que es el cuerpo, “nos arroja en una náusea” El final del poema parece confirmar la coincidencia temática del poema con el existencialismo: soy “el pacto con la muerte.”

En la visión de Jean Paul Sartre, el hombre es un ser *para la muerte*, concepto que a su vez Sartre toma de Heidegger,¹³² y que en el contexto del pensamiento sartreano quiere mentar esa condición humana, que hace de la vida un sinsentido y de la angustia un sentimiento inevitable.¹³³ Cuando tomamos conciencia de haber sido arrojados a la existencia, y caemos en la cuenta de que existir no tiene ningún sentido, se nos presenta la sensación que Roquentin, el protagonista de la novela más conocida de J.P. Sartre, denomina “la náusea”. Sabemos que Orozco leyó “*La nausea*”, y que

¹³⁰ Según el gnosticismo, en sus diversas expresiones, el hombre está compuesto por tres elementos. El cuerpo, el alma o “*psyché*” y la chispa divina, o “*pneuma*”. Esto da lugar a que se diga de los gnósticos o iniciados, los “*pneumáticos*.”

¹³¹ Cfr. “Alrededor de la creación poética” en Orozco, O, *Poesía completa*, p. 465.

¹³² Es importante destacar que la primera formulación de este concepto de “ser-para -la -muerte” es de Heidegger, en su obra *Ser y Tiempo*, parágrafos 46 a 53. Así como también la expresión “situación límite”, utilizada por J.P Sartre, pertenece originalmente a Karl Jaspers.

¹³³ Cfr. Sartre, J.P, *El existencialismo es un humanismo*, ediciones Huascar, Lima, 1974.

también ha absorbido, del ambiente cultural de los años setenta, en que se escribe este poema, la influencia del existencialismo francés.¹³⁴

La última pregunta del poema, “¿Y quién ha dicho acaso que este fuera un lugar para mí? se dirige tal vez a aquel que decidió castigarnos confinándonos a un cuerpo (el de la ballena). La cercanía entre la imagen del cuerpo como lugar de encierro del yo y la imagen del cetáceo que se tragó al profeta es muy lograda. Transmite patentemente la sensación de impotencia del yo poético, dentro de un organismo vivo, al que no puede persuadir de nada, dada su condición bestial. El hecho de que “este lugar”, el cuerpo, el mundo, la condición mortal, sea un “lugar para mí” resulta inentendible y exige una respuesta. Pero la respuesta no llega y la voz de la poeta suena como una denuncia. Es la denuncia de una contradicción, de una inadecuación. La sospecha de un error.

Del libro *Museo salvaje* no analizaremos aquí más que estos dos poemas introductorios. Los 15 restantes son diferentes a estos desde el punto de vista del estilo y del contenido. Si bien la visión del cuerpo sigue siendo negativa y oscura (como en todo este poemario), por tratarse de poemas fragmentarios, cada uno dedicado a la exploración poética de una parte o función del cuerpo, serán tratados, bajo esa óptica, en el apartado correspondiente al “Cuerpo fragmentado.”

1.2.2- Catecismo Animal (de *En el revés del cielo* - 1987)

Las imágenes poéticas examinadas hasta aquí presentan claramente una valoración oscura y negativa del cuerpo que comienza en los primeros poemas de Olga Orozco, pero que se mantendrá en sus poemas de madurez encontrándose incluso en el poemario titulado *Últimos poemas*, publicado póstumo en 1999. Esta visión del cuerpo, que atraviesa toda su producción, lo hace a veces a costa de generar aparentes contradicciones, como veremos más adelante. Digo aparentes, porque no se trata de contradicciones lógicas, sino del contraste que surge de resaltar alternativamente, dos

¹³⁴ Dice Orozco: “en Sartre, en *La náusea*, yo me reconocí en muchas cosas. Tengo amigos con los que he hablado alguna vez a fondo de esto (no son más de dos, seguramente) amigos que tenían algunas sensaciones parecidas y he visto libros marcados por ellos de *La náusea* que dicen: “Sensación de Olga”. Pelicarić, I.M. “Si me quieres mirar”, p.74.

aspectos igualmente constitutivos de una realidad paradójica, como lo es la de la corporeidad humana.

Tomaremos algunos poemas del libro *En el revés del cielo* del año 1987. Un ejemplo de esta mirada oscura, lo constituye el poema “Catecismo animal”:

“Somos duros fragmentos arrancados del reverso del cielo,
trozos como cascotes insolubles
vuelto hacia este muro donde se inscribe el vuelo de la realidad,
la mordedura blanca del destierro hasta el escalofrío.
Suspendidos en medio del derrumbe por obra del error,
enfrentamos de pie las inclemencias, la miserable condición del rehén,
expuestos del costado que se desgasta al roce de la arena y al golpe del azar,
bajo el precario sol que quizás hoy se apague, que no salga mañana.
No tenemos ni marca de predestinación ni vestigios de las primeras luces;
ni siquiera sabemos qué soplo nos expulsa y nos aspira (...)”¹³⁵

Como lo define la R.A.E, un “catecismo” es la instrucción escrita o libro que contiene la doctrina cristiana. En este caso se trata de un “Catecismo animal”, título que anticipa a los lectores que la doctrina que vamos a encontrar allí no tiene que ver con lo espiritual, como los catecismos que conocemos. El acento está puesto en el papel del cuerpo, de la sangre, de todo lo que nos hace pertenecer al reino de los animales.

Teniendo en cuenta el título del libro al que pertenece, *En el revés del cielo* no es difícil suponer que se refiere a este lado. Hemos hablado ya de los dos mundos del gnosticismo. Este y el otro lado. También presentes en la tradición platónica con los nombres de “mundo de las ideas” y “mundo de los sentidos”. En este libro, y especialmente en el poema citado, Orozco se refiere al lado en el que nos encontramos atados al cuerpo. El lado de la finitud, el del destierro.

¹³⁵ Orozco, O. “Catecismo animal” en *En el revés del cielo*, op. cit. p. 337.

“Suspendidos en medio del derrumbe por obra del error”. Otra vez la denuncia de la inadecuación, como había dicho en el final de “Lamento de Jonás”. Vivimos en la miserable condición del rehén, del prisionero. Desgastándonos “al golpe del azar”, en la más absoluta de las precariedades, bajo un sol “que quizás hoy se apague, que no salga mañana”.

Finitud y —para agravar el sufrimiento—, conciencia de la finitud. “No tenemos ni marca de predestinación”, cosa que haría más soportable el saberse mortales, pero salvados. “Ni vestigios de las primeras luces”, que anunciarían el fin de la condena, del destierro. Orozco muestra la condición de la vulnerabilidad humana, “expuestos del costado que se desgasta al roce de la arena” y de la incertidumbre en la figura del sol que “quizá hoy se apague, que no salga mañana.”

El sufrimiento humano es un dato irreductible, en el decir de Ricœur¹³⁶, que no podemos negar ni ignorar. El sufrimiento humano, implica entonces, necesariamente, la pregunta por el sentido. Y de alguna manera, los mitos y tal vez toda la literatura, no son más que intentos de responder este enigma. “El mito, cuando dice de qué modo empezó el mundo, dice de qué manera la condición humana fue engendrada en su forma globalmente miserable.”¹³⁷

La realidad innegable del mal y el sufrimiento humano despierta, también en Orozco, una protesta, un reclamo. Aunque la voz poética hable del azar o de un “soplo”, cuando dice “no sabemos qué soplo nos expulsa y nos aspira”, no logra disimular el hecho de que reclama *a alguien*. Un reclamo no se dirige nunca a lo inconsciente, la misma palabra “re-llamar”, contiene la idea de llamar dos veces. Y no se llama sino a alguien que pueda responder. Sabemos, por experiencia, que el hombre está signado por este preguntar que no recibe nunca una respuesta definitiva. Y la esperanza de las grandes religiones es la de algún día, finalmente, entender. Sobre todo, el sentido del sufrimiento. Esto lo comparten, aunque con diversas formulaciones, el gnosticismo y el cristianismo.

Unos versos más abajo, en el poema, va a aparecer la figura de Dios, el posible destinatario del reclamo. O más bien la esperanza de que “se cumpla Dios”. Se trata, como hemos dicho ya, de un Dios futuro, que para “cumplirse” debe reunir sus fragmentos

¹³⁶ Ricœur, P. « Psychanalyse et interprétation. Un retour critique », Entrevista con Paul Ricœur, Giuseppe Martini (2003), in *Etudes ricœuriennes / Ricœur studies*, Volume 7, n°1, 2016, 28.

¹³⁷ Ricœur, P. *El mal, un desafío a la filosofía y la teología*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2007, p. 29.

dispersos. “Nadie se extraña por ese Dios en movimiento, porque es un Dios vivo, y todo lo que vive se verifica moviéndose (el crecer también es un movimiento).”¹³⁸ Al paréntesis de la cita de Rebok, podríamos agregar que el “cumplirse” es también una forma del crecer y del moverse.

El poema describe un ansia, una necesidad de ver y de encontrar la salida: “el sabor de la sed”, “la manera de traspasar la niebla”. Son signos de la carencia, de lo que falta, de lo que no alcanza. La sed y la visión nublada o neblinosa son marcas de esta existencia a medias, que refiere a otra, más plena. Aparece el anhelo. Siempre el exilio implica la añoranza del “reino perdido”. Señala la desproporción entre las expectativas y lo que realmente sucede, entre el llamado y nuestra imposibilidad de responder. Y en la obra orozquiana, aparecen ambas figuras, la del exilio y la del anhelo o la nostalgia como caras de una misma moneda. Los siguientes versos expresan todo aquello que se anhela:

“Ah descubrir la imagen oculta e impensable del reflejo,
la palabra secreta, el bien perdido,
la otra mitad que siempre fue una nube inalcanzable desde la soledad
y es toda la belleza que nos ciñe en su trama y nos rehace,
una mirada eterna como un lago para sumergir el amor en su versión insomne,
en su asombro dorado...”¹³⁹

En la enumeración aparecen metafóricamente los anhelos más hondos del corazón humano. Aquello que deseamos y nos resulta imposible encontrar. La verdadera identidad, siempre desconocida e imposible de comprender: “la imagen oculta e impensable del reflejo”. La finitud que se hace evidente en el límite del lenguaje y en la insaciabilidad del deseo “la palabra secreta, el bien perdido”; la perfecta comunión con los otros, esa “otra mitad” siempre inalcanzable, desde la soledad en la que transitamos la vida; la belleza que nos salva, que nos “rehace”, y finalmente “una mirada eterna como un lago para sumergir el amor en su versión insomne, en su asombro dorado”: la eternidad a la que tiende siempre el amor.

¹³⁸ Rebok, M. G. “Finitud, creación poética y sacralidad en la obra de Olga Orozco”, p.6.

¹³⁹ Orozco, O. “Catecismo animal” en *En el revés del cielo*, op. cit. p. 337.

Planteos filosóficos que son tan antiguos como el hombre, ya que son sus tendencias más profundas: la pregunta por la identidad, por la posible felicidad y por la eternidad del amor humano. Ya en Platón, en el diálogo Fedro, queda planteada la estrecha relación que engendra el deseo, entre el amor y la belleza.¹⁴⁰ Se trata de deseos profundos, que duermen en el corazón de cada hombre y que encuentran, en estas metáforas de Orozco, la posibilidad de despertar nuevamente en quien las lee. Como despiertan también el dolor y la angustia, que caen con todo su peso en el siguiente verso:

“Pero no hay quien divise el centelleo de una sola fisura para poder pasar

Nunca con esta vida que no alcanza para ir y volver,

que reduce las horas y oscila contra el viento,

que se retrae y vibra como llama aterida cuando asoma la muerte.

Nunca con este cuerpo donde siempre tropieza el universo.

Él quedará incrustado en este muro.

Él será más opaco que un pedrusco roído por la lluvia hasta el juicio final.

¿Y servirá este cuerpo más allá para sobrevivir,

el inepto monarca, el destronado, el frágil desertor obligatorio,

rescatado otra vez desde su nadie, desde las entrañas de un escorial de brumas?

¿O será simplemente como escombros que se arroja y se olvida?

No, este cuerpo no puede ser tan sólo para entrar y salir (...)”¹⁴¹

La figura de la vida que “oscila contra el viento”, que “se retrae y vibra como llama aterida cuando asoma la muerte”, nos pone de cara a la fragilidad, a la precariedad

¹⁴⁰ Cfr. Platón, Fedro 246 d3- 248 d.

¹⁴¹ Orozco, O. “Catecismo animal” en *En el revés del cielo*, op. cit. p. 337.

de nuestra condición mortal. Y la voz poética no tarda en señalar, como siempre, al mismo presunto culpable: “Nunca con este cuerpo donde siempre tropieza el universo”. Metáfora de aquello que está fuera de lugar, la imagen del universo que tropieza con el cuerpo nos vuelve a remitir a la idea del error, de la inadecuación. Si el universo se dirige a alguna parte, si tiene algún sentido, este cuerpo lo hace tropezar. No puede esquivar la dureza, la opacidad, el cascote en el camino. La cosmovisión gnóstica se trasluce aquí mostrando el sinsentido del cuerpo, o más bien su sentido negativo, como lugar del castigo y del exilio.

Pero un verso más abajo aparece la sospecha de la resurrección: “El será más opaco que un pedrusco roído por la lluvia hasta el juicio final, ¿y servirá este cuerpo más allá para sobrevivir (...)?” Aquí vuelven a aparecer ciertas creencias del catolicismo que Orozco no sabe a ciencia cierta si comparte o no, mezcladas como están, con su cosmovisión gnóstica. Igualmente se cuelan en el reclamo, al fin y al cabo, humano —más allá de cualquier dogma— por la supervivencia del cuerpo.

Parece escucharse, de fondo, la voz de la entrañable abuela de Olga, repitiendo el Credo. La madre de su madre, Doña Laureana Rodríguez Ezcurra, casada con Orozco (recordemos que el apellido con que firma Olga es el materno) era una mujer de familia tradicional puntana, profundamente creyente y practicante. En los relatos en prosa de Orozco es evocada en todo su esplendor y la poeta la recuerda rezando.¹⁴² Representa para ella la fe y el acatamiento de una verdad revelada, sin discusión. En la infancia la poeta pampeana aprendió, seguramente, de su madre y de su abuela ese catecismo católico. Aquí, en este poema titulado “Catecismo animal”, antiguas certezas de su fe heredada se incorporan al texto, pero entre signos de interrogación “¿Y servirá este cuerpo, más allá, para sobrevivir?” Cuestionamientos de la experiencia vivida y sufrida que ponen en duda la creencia, tal vez para contradecirla, tal vez para confirmarla.

La voz poética que pregunta por la posible supervivencia es la misma que califica al cuerpo, unos pocos versos más abajo, como “inepto monarca”, aludiendo a la experiencia de que, en esta vida, el que impera es él, pero no sabe cómo hacerlo, o lo hace mal. Paul Ricœur en su análisis sobre lo involuntario corporal nos advierte sobre este rechazo a la condición encarnada que se da, por ejemplo, en el estoicismo, y que es consecuencia de la experiencia de nuestra propia voluntad investida por lo

¹⁴² Cfr. *La oscuridad es otro sol*, libro de relatos autobiográficos, donde la abuela de Orozco es evocada más de una vez rezando, y como un referente importante en la educación religiosa de su nieta.

involuntario¹⁴³. En otras palabras, cuando nos damos cuenta de que ciertas necesidades pretenden imperar, que nuestro arbitrio no es del todo *libero*, sino más bien *servo*, tendemos a rechazar de plano al cuerpo como un “inepto monarca”, siguiendo la metáfora de Orozco.

También lo llamaré “frágil desertor obligatorio”, ya que todo parece indicar que el cuerpo no puede seguir peleando hasta el final. Ya sea que lo interprete desde la concepción platónica, como desde el gnosticismo, el cuerpo deserta, obligatoriamente. No es apto para la vida en otro reino. El más allá del platonismo es un mundo de arquetipos o ideas puras: no cabe un cuerpo con su carga de finitud y de imperfección. El más allá del gnosticismo es la vuelta a la totalidad divina, a la ansiada Unidad del todo: el cuerpo, lugar del castigo, parte material y fallida de la creación, obra de los demiurgos, tampoco tendría sentido allí.

Y, sin embargo, dentro de su cosmovisión decididamente espiritualista, a Orozco se le presenta la duda respecto de la posible supervivencia del cuerpo. Parece que en ella se enfrentaran esta concepción negativa y oscura del cuerpo, de la que veníamos hablando, con otra más luminosa, la del cristianismo de su abuela, que sostiene la fe en la resurrección. O tal vez esté tomando forma en su pensamiento y en su obra, aquella intuición de la que hablamos antes, a propósito de “Desdoblamiento en máscara de todos”, cuando hicimos mención del panteísmo y su diferencia con el pan-teísmo. Si bien son términos muy parecidos, decíamos, la diferencia de significado es grande. Y aquí empiezan a verse algunas consecuencias.

El **panteísmo** implica identificar a Dios con el Cosmos, con la suma de todo lo que existe, identificándolo con las creaturas y concibiendo a la divinidad como un todo, una “sustancia divina” (no un Dios personal). En el caso del **gnosticismo**, como hemos explicado, hay un dualismo religioso (no metafísico, ya que éste sería una incoherencia)¹⁴⁴, donde se sostiene, por un lado la existencia de un principio Divino, causa de todo lo bueno, y por otro lado la existencia de los arcontes o dioses intermedios que han fragmentado y atrapado en la materia partes de esa divinidad originaria, y que constituyen el principio del mal.¹⁴⁵ Dentro del **panenteísmo**, que

¹⁴³ Ricœur, P. *Lo voluntario e involuntario*, Filosofía de la voluntad I, Buenos Aires, Ed. Docencia, 1986, p. 396.

¹⁴⁴ Recordemos la aclaración hecha en la nota nro 93, al pie de la p. 41

¹⁴⁵ Para profundizar este tema, cfr. García Bazán, F. “Gnosis, la esencia del dualismo gnóstico”, anteriormente citado en esta tesis.

parece sostener Orozco —aun cuando no lo tematiza como tal, sólo podemos rastrearlo en su literatura— Dios está en el universo y todo lo que existe transparenta de algún modo a Dios, pero Él es siempre más que la suma de todo lo creado, por ser infinitamente perfecto.

La visión panenteísta no sería incompatible con la creencia en un Dios personal, o en la resurrección de la carne, como sostiene la fe cristiana. En el contexto del panenteísmo, en todo lo creado hay presencia de lo divino, ya que el creador no está por fuera de la creación, sino que, sin dejar de trascenderla, se manifiesta en ella, como transparencia. Así el hombre, como ser corpóreo y creado, puede ser rescatado y redimido, ya que por su carácter de creatura es ontológicamente bueno, y, por lo tanto, posible de ser divinizado. Respecto del “más allá” al que cruzaremos después de la muerte, dentro de esta cosmovisión, no implica necesariamente una fusión con el todo, impersonal y completa, como lo sería en el caso del panteísmo, sino que bien puede tratarse de una resurrección personal y un encuentro con un “Tu” divino, que es trascendente pero omnipresente al mismo tiempo.

Aquí, en este poema “Catecismo animal”, empieza a tomar forma esa sospecha de que Dios está en todo, incluso en el cuerpo, y que entonces el cuerpo no puede ser solamente “como escombros que se arroja y se olvida”, y la sospecha es tal, que en los versos finales la voz poética reclama abiertamente por la supervivencia del propio cuerpo como sede de las experiencias humanas más constitutivas y profundas, reclama por la “resurrección de la carne.”¹⁴⁶

Pero veremos que la intuición de Orozco acerca de su condición encarnada es siempre fluctuante, y que la mezcla de creencias es parte de esa fluctuación. Así como sostuvo el panteísmo al estilo romántico en su juventud, y luego el gnosticismo, tan despectivo respecto del cuerpo, por momentos, en algunos poemas, parece sostener esta cosmovisión panenteísta que acabamos de explicar. Si bien la influencia del cristianismo permanece por debajo, en la persona de Olga y en su pensamiento, no se deja ver con claridad. Aparecerá con más fuerza en una etapa posterior. De todos modos, la poeta es consciente de sus fluctuaciones en materia de creencias. Se da cuenta de la incoherencia de algunas tesis entre sí, y sin embargo las sostiene, aún en contra de ciertos principios lógicos. Tal vez porque su oficio de poeta le ha enseñado que es tarea

¹⁴⁶ Tal como reza el credo del catolicismo tantas veces escuchado por Orozco de boca de su abuela materna.

inútil querer reducir lo sagrado a la estrechez de la lógica humana. Así es que varios años después, en una etapa más cercana a la muerte, la autora confesará en una entrevista:

“...hay muchísimas cosas acerca de las que tengo dudas. Por ejemplo, yo considero de alguna manera que soy cristiana; entonces, dentro de lo cristiano, voy hacia el dogma católico. Pero hasta dónde, no sé. Porque, incluso, podría decir que a veces tengo dudas de que exista o no la resurrección. No la resurrección de la carne, eso sí sé que existe... Pero no sé cómo puedo creer en eso, si a un mismo tiempo puedo creer en la reencarnación. No entiendo cómo hago esa fusión. Tal vez, ni la quiera analizar demasiado yo misma, ¿no?”¹⁴⁷

En esta etapa, sin embargo, todavía tiene más presencia y peso la mirada negativa y oscura acerca del cuerpo. Por eso, antes de terminar este apartado, veremos algunos poemas que vuelven sobre la condición encarnada como algo que se interpone, que no permite pasar al “otro lado”. No habrá lugar, en estos poemas, para la sospecha de la posible resurrección del cuerpo, que se cuele en “Catecismo animal”, convocada por el recuerdo de la fe de su abuela.

En “Muro de los lamentos”, por ejemplo, se refiere, desde el título, a la finitud con la figura del muro, cercana a la de la “tapia” que habíamos analizado en “Lamento de Jonás.” No es casual que ambos títulos (“Muro de los lamentos” y “Lamento de Jonás”) evoquen el lamento, dado que sendos poemas son quejas frente a la inadecuación entre el anhelo y lo posible, en el mismo tono oscuro que veníamos registrando. Aquí la voz poética se lamenta de que aquella pared que había sido “transparencia entreabierta” se haya vuelto muro. Y al final pregunta, aludiendo al cuerpo, o tal vez, sencillamente a la condición finita “¿No será que yo llevo esta pared conmigo?”¹⁴⁸

También en el poema titulado “El obstáculo” se refiere al cuerpo cuando dice “Son superfluas las manos y excesivos los pies para esta brecha esquiva.” “Siempre

¹⁴⁷ Pelicarić, I.M, op. cit. p. 45.

¹⁴⁸ Orozco, O. “Muro de los lamentos” en *En el revés del cielo* op. cit. p. 345.

sobra un costado...” “No llegaré jamás al otro lado”¹⁴⁹. La negación es aceptada con tristeza. No hay esperanza de que el anhelo se colme.

Sólo nos queda, antes de cerrar este apartado, insistir en un punto: que esta mirada oscura del propio cuerpo no será completamente superada nunca y permanecerá a lo largo de todo el itinerario vital y poético de Orozco. Incluso en *Últimos poemas* (1999), donde predomina una mirada muy diferente sobre el cuerpo —de la que hablaremos en el apartado titulado “Las figuras luminosas del cuerpo”— aún allí, quedan vestigios de estas figuras oscuras. Como en “Balance de la sombra”, publicado póstumo, cuando la voz poética se pregunta, respecto de su “sombra”, que simbólicamente representa a su cuerpo, “pero ¿quién eres tú?, ¿quién eres?” y conjetura como posible respuesta, “...o acaso estés aquí sólo para testimoniar, con tu insistente opacidad, la culpa y la caída.”¹⁵⁰

1.3- Cuerpo fragmentado: distancia y extrañamiento.

Olga Orozco escribe a sus 54 años *Museo Salvaje*, como un modo de superar la sensación de extrañamiento que su cuerpo le provocaba. Consultada por la intención que anima dicho poemario, en una entrevista del año 1997, ella misma cuenta, que, a lo largo de su vida, consistentemente, había tenido una sensación rara respecto de su cuerpo: la de estar conviviendo con un extraño. Tanto que era un tema recurrente en su terapia. Y resulta que el libro fue para ella una forma de exorcizar esa sensación.

“Fiel al dicho que al fantasma se lo mata con su nombre, yo traté de llevar a fondo esas cosas de enajenación y de extrañeza frente a mi propio cuerpo. De modo que empecé a inspeccionarme a fondo: me miraba un ojo con un espejo y escribía el poema al ojo; me inspeccionaba las manos, que siempre me produjeron bastante extrañeza... En cuanto

¹⁴⁹ Orozco, O. “El obstáculo” en *En el revés del cielo* op. cit pp. 341-342.

¹⁵⁰ Orozco, O. “Balance de la sombra”, en *Últimos poemas* op. cit. p. 446.

empezaba a mirar un poco insistentemente cada parte de mi cuerpo, me producía extrañeza.”¹⁵¹

Esta misma idea, la de la extrañeza que nos causa el propio cuerpo, es analizada por Ricœur desde la fenomenología, cuando retoma, en el último estudio de *Sí mismo como otro*, la génesis de la noción de alteridad y pasividad en Husserl como fondo y fundamento de su teoría de la acción. En el camino de una fenomenología de la pasividad, la alteridad primera es la propia, la de la carne, que precede a cualquier otra alteridad y pasividad, incluso la del extraño u otro distinto de mí.¹⁵² Es decir que el primer extraño es el propio cuerpo que como carne “es el lugar de todas las síntesis pasivas sobre las que se edifican las síntesis activas [...] en una palabra: ella es el origen de toda ‘alteración de lo propio.’”¹⁵³

Orozco parece haber intuido este principio, y se comporta como fenomenóloga al reconocer esta primera alteridad como extrañeza y misterio. Otras teorías de la encarnación, en planteos hermenéuticos como el de Richard Kearney, afirman: “La alteridad nos golpea más fuerte precisamente en su misteriosa intimidad: está tan enterrada dentro nuestro que se nos aparece como un extraño que nos asusta y hasta nos horroriza, pero es en realidad nuestra propia alteridad. Somos extraños para nosotros mismos.”¹⁵⁴

La escritura del libro *Museo salvaje* será, para Olga, una estrategia para acercarse al cuerpo propio, como una “cura de espanto” frente a lo que la llega a horrorizar. Apropiarse, mediante la palabra, de aquello que ella sentía extraño y ajeno. Para superar esta sensación, Orozco se someterá, en su rol de poeta, a un juego de extrañamiento de sí llevado al límite del desmembramiento. Podríamos pensar en los escorzos de Husserl, para continuar encontrando semejanzas entre la poesía de Orozco y la fenomenología. La visión del cuerpo que predomina en este poemario es la de un cuerpo fragmentado que es minuciosamente observado con una intención muy crítica, aunque no necesariamente despectiva. Se trata de una mirada demorada y sorprendida,

¹⁵¹ Pelicarić, I.M, “Si me quieres mirar”, p.87.

¹⁵² Cfr Ricœur, P, *Sí mismo como otro*, SXXI Editores, México 2006, Estudio X, 328-397.

¹⁵³ Ibid. p. 360.

¹⁵⁴ Kearney, R. “The Recovery of the Flesh in Ricœur and Merleau-Ponty”, *Somatic desire: recovering corporeality in contemporary thought*, Lanham, Lexington Books, 2019, pp. 41-55. p. 51 (la traducción es nuestra).

una especie de ejercicio de autoobservación frente a un espejo de aumento, con un nivel de detalle lindante con la obsesión.

La poeta se propone explorar poéticamente la condición encarnada, que tanto le cuesta aceptar, poniendo el acento en la limitación y la carencia, pero sin perder de vista que se trata de la única condición posible en este mundo. El resultado es el libro, un itinerario lúdico, metafórico y creativo, compuesto por dos poemas introductorios y quince que podríamos llamar anatómicos. Cada poema se detiene en un miembro del cuerpo, por ejemplo, en el corazón (“Lugar de residencia”), los ojos (“En la rueda solar”) y la piel (“Plumas para unas alas”). Así, como si se tratase de estudios preliminares de un desnudo, va recorriendo la cabellera, las manos, los pies, y el esqueleto, por nombrar algunos, y va dedicando a cada parte, un poema.

Los primeros dos, ya analizados arriba, se refieren a la condición encarnada, en términos más generales. “Génesis” introduce al libro con una explicación mítico-religiosa del origen de esta extraña condición. “Lamento de Jonás”, por su parte utiliza la primera persona para dejar en claro cuál es la experiencia propia de la poeta respecto de su cuerpo: la sensación de encierro que le provoca. Ambos poemas abren el telón de la exploración poética que sigue. Ponen sobre el escenario al cuerpo y su condición ambivalente y contradictoria, y disponen al “espectador” —continuando con la metáfora teatral—, a detenerse en el drama del autorreconocimiento que se despliega, parte por parte, delante de sus ojos.

De esta especie de vivisección poética podemos decir, en términos generales, que está escrita en un estilo muy barroco, cargado de imágenes y de versos largos. Pero también, que no todos los poemas del libro están escritos en versos. Algunos son breves prosas poéticas. Si tomamos como ejemplo “En el jardín de las delicias”, que se refiere a la sexualidad, podemos darnos una idea general de todo el libro, tanto por la forma como por el contenido. El título nos remite a la obra pictórica de Hyerónimus Bosch¹⁵⁵, famoso tríptico renacentista, repleto de símbolos. Una mirada al cuadro nos puede dar una idea del estilo, también pletórico de imágenes muy ricas en significación, del que están compuestos estos poemas. Si bien el contenido tiene que ver con la sexualidad, no se trata de un poema erótico. Aparecen allí, como en el tríptico, temas de fondo: la

¹⁵⁵ Pintor de los Países bajos, (1450-1516), más conocido como “El Bosco”.

creación, el deseo, el pecado y la condena. Todos temas muy presentes en el universo de la obra orozquiana.

Sin detenernos más en la descripción del estilo literario, vamos a lo que principalmente nos interesa aquí. Hablo de intentar profundizar en la visión del cuerpo que subyace a este descuartizamiento ficcional al que asistimos. Se trata de un cuerpo fragmentado por la mirada de la poeta. Como si a Orozco le resultase más fácil, integrar a su propia identidad el costado carnal, paulatinamente, parte por parte.

La lectura y la representación de este cuerpo fragmentado nos trae a la imaginación la mesa de cirugía de algún osado médico del Renacimiento. Esa mesa sobre la que se practicaban las ya mencionadas “vivisecciones” o “estudios anatómicos”. Prácticas contemporáneas a la obra del Bosco, atrevidas e irreverentes como su tríptico, y que sin duda cambiaron la visión del cuerpo, de quienes las llevaban a cabo, y más tarde de la sociedad. El cuerpo en la antigüedad y durante toda la edad media, había sido considerado algo sagrado, templo de Dios para el cristianismo, y portador de un rostro humano, inescindible de la persona. “Con los anatomistas, y especialmente a partir de *corporis humani fabrica* (1543) de Vesalio, nace una diferenciación implícita dentro de la *episteme* occidental entre el hombre y su cuerpo.”¹⁵⁶

Estos hechos históricos están profundamente relacionados con la visión dualista moderna y en ciertos sentidos también contemporánea, de la cual la poeta es deudora. Le Breton en su obra *Antropología del cuerpo y modernidad*, traza el itinerario que lleva desde estos primeros médicos anatomistas hasta Descartes y su visión del cuerpo como *res extensa*, separado del yo, que se identifica con el pensamiento o la conciencia (*res cogitans*). En esta línea afirma también Gabriela Rebok:

“Encontramos aquí otra vez el *cuerpo-cadáver*, que está también en la *genealogía* de la *medicina moderna*. La *ideología del dominio* avanza aún más, produciendo el *cuerpo-máquina*, el *cuerpo-límite*, el *cuerpo-extensión*, el

¹⁵⁶ Le Breton, D. *Antropología del cuerpo y modernidad*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2010, p. 46.

cuerpo-objeto. En definitiva, el *cuerpo se elude* en la definición del *sujeto* al que le basta el pensar.”¹⁵⁷

El punto cúlmine de este dualismo cartesiano se expresa en las *Meditaciones metafísicas*, cuando dice “me consideré, en primer término, como teniendo un rostro, manos, brazos, y toda esta máquina compuesta de huesos y carne, tal como aparece en un cadáver, y a la que designé con el nombre de cuerpo.”¹⁵⁸

Creemos que es posible a trazar un paralelismo: si bien este poemario surge como un intento subjetivo de la propia Orozco, de exorcizar sus sentimientos de extrañeza, podría tener, desde el punto de vista de la intención, cierta analogía con el intento llevado a cabo en los siglos XV y XVI —por parte de los primeros anatomistas del renacimiento— de convertir al cuerpo humano en objeto de dominio. Cuando aquellos grandes genios de la ciencia, como lo fueron Da Vinci o Vesalio intentaban, mediante la investigación, conocer a fondo el funcionamiento de esta “máquina perfecta”, sin duda, querían apropiarse del cuerpo humano haciéndolo algo conocido, quitándole el halo de misterio o de sacralidad.

La intención de Orozco es también la de dejar de sentir extrañeza por su propio cuerpo, y acercarse a él mediante la observación detallada, casi fenomenológica. Podríamos decir, al menos, que comparte con los anatomistas la visión del cuerpo como un objeto, en el sentido de la mirada teoricista. Olga se detiene a observar su cuerpo como fenómeno, casi haciendo *epoché*, por momentos, respecto del hecho de que es ella misma quien lo habita. Obviamente sus poemas transmiten una experiencia muy personal, que no puede reducirse a la búsqueda de un saber objetivo. No obstante, hay aquí una mirada teoricista o naturalista en Orozco, que no es ajena al intento filosófico de descripción fenomenológica del cuerpo propio que desarrolla la hermenéutica de Ricœur.

En el caso de la poeta, la experiencia del cuerpo propio plasmada en el texto es muy ambigua, por lo siguiente: por un lado, hay una necesidad de separar, mirar las partes y maravillarse de la perfección de cada detalle, apropiándose de su cuerpo por medio del conocimiento, al modo de los anatomistas, y por otro la de denunciar la inadecuación de cada órgano para aquello que la poeta supone que sería su “verdadera”

¹⁵⁷ Rebok, M.G. op. cit. p. 521.

¹⁵⁸ Descartes, *Meditaciones metafísicas*, citado por Le Bretón, en la op. cit. p. 47.

y “más alta” función, herencia indudable de su mirada platónico-gnóstica. Hemos dicho arriba que la mitología gnóstica alude siempre a la caída, a una lejanía de la divinidad que implica un descenso en el orden de la perfección. Cuanto más lejos de la unidad primigenia, más rebajado su estatus ontológico, más imperfecto es el hombre.

El hecho de cantar poéticamente al cuerpo, por oscura o despectiva que pueda parecernos la mirada, no deja de ser un intento de acercamiento, un ir al encuentro de aquello que la poeta consideraba ajeno, para, de algún modo, hacerlo propio. No se puede dudar, si se lo mira en retrospectiva, del avance que este libro implica en la visión de la poeta sobre su propio cuerpo y sobre su identidad. Pero tampoco se puede dudar acerca del desprecio y la queja frente a la incapacidad del cuerpo que expresan estos poemas. Y justamente de eso trata el siguiente apartado.

1.4- Cuerpo inepto: del hombre falible al hombre capaz.

Aquí vamos a entrar en un tema central, que aparece en todos y cada uno de los poemas de *Museo Salvaje*, y en varios poemas a lo largo de toda la obra de la poeta pampeana: la consecuencia, en la naturaleza humana, de su estado de “caída”. Según la concepción de Orozco, hay una disminución de las capacidades del hombre, reflejada en el cuerpo. Originariamente, el hombre era parte del todo, de la divinidad. Estaba entonces en contacto, formaba parte del “otro reino”. Pero después de “la caída”¹⁵⁹— mito fundante del gnosticismo que ya hemos explicado— ha quedado disminuido, mutilado, incapaz.

A partir de la denuncia de estas incapacidades subrayadas por Orozco, especialmente en los poemas de *Museo Salvaje*, haremos un camino de retroceso, con ayuda de la filosofía de Ricœur, hacia la idea del cuerpo que, sin negar la falibilidad, o tal vez gracias a ella, se reconoce justamente como el único intermediario posible, por ser la sede de las capacidades del hombre en el mundo.

¹⁵⁹ Cfr análisis del poema titulado “La caída” en apartado 1.2 de esta tesis.

Comenzaremos viendo algunos versos que expresan la experiencia de la inadecuación del cuerpo, tomados de diversos poemas de *Museo Salvaje*:

- Cuando dice, respecto de los oídos: “Con dos cavernas sordas para escuchar la voz que rompe contra el muro”¹⁶⁰
- O respecto de los ojos: “Con dos estrías vanas para ver desde un claustro la caída”¹⁶¹
- “Hasta la ciega condena de estos ojos que me impiden mirar y que sólo atestiguan la división debajo de estos párpados”¹⁶²

También estos, referidos a las manos, la piel y los pies:

- “No son manos que sirvan para entreabrir las sombras, para quitar los velos y volver a cerrar”¹⁶³
- “No me sirve esta piel que apenas me contiene, esta cáscara errante que me controla y me recuenta, /esta túnica avara, cortada en lo invisible a la medida de mi muerte visible.” “...” “No consigo hacer pie dentro de esta membrana que me aparta de mí.”¹⁶⁴
- “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”¹⁶⁵

De la lectura del poemario completo, condensada en estos extractos, podemos notar cómo la autora se queja del propio cuerpo a causa de sus limitaciones, intentando ponerlo en palabras, que sería el modo poético, tal vez, de asumir la finitud. Pero nunca logra identificarse completamente con este cuerpo obstáculo, con este cuerpo inepto.

¿Por qué espera la poeta que sus pies sepan volar, que sus manos sepan entreabrir las sombras y que sus oídos escuchen la voz del otro lado del muro? Porque el misterio y lo sagrado insisten con su luz y hacen resaltar, por contraste, la opacidad, la torpeza y la inadecuación de su propio cuerpo. Porque el hombre caído, o al menos esta mujer, la que escribe estos versos, se siente incapaz de aquello a lo que está

¹⁶⁰ Orozco, O. “El continente sumergido”, en *Museo salvaje*, op. cit. p. 169.

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Orozco, O. “En la rueda solar” en *Museo salvaje*, op. cit. p.176.

¹⁶³ Orozco, O. “Esfinges suelen ser” en *Museo salvaje*, op. cit. p.171.

¹⁶⁴ Orozco, O. “Plumas para unas alas” en *Museo salvaje*, op. cit p. 179.

¹⁶⁵ Orozco, O. “El sello personal” en *Museo salvaje*, op. cit. p.183.

llamada. Y esto se debe a que parte de una autocomprensión sesgada: se concibe a sí misma como incapaz, ya que bajo la mirada peyorativa del platonismo/gnosticismo, su finitud, y especialmente su condición encarnada, son la triste consecuencia de una caída, de un error.

En este punto puede ayudarnos el pensamiento de Paul Ricœur, acercando conceptos desde la orilla de la reflexión filosófica. Justamente el lamento poético de Orozco por la inadecuación parece un eco literario de aquello que el pensador francés vio con mucha claridad en su obra del año 1960, titulada *Finitud y culpabilidad*. Dentro de esta obra, en el primer volumen *El hombre falible*, Ricœur analiza la pre-comprensión que cada hombre tiene de sí mismo, como la patencia de su propia capacidad de fallar. “Como dice Descartes al comienzo de la IV Meditación, este ser es tal que «me hallo expuesto a una infinidad de fallos, de modo que no debe extrañarme si me equivoco».”¹⁶⁶

Esta falibilidad parece fundarse, según Ricœur, en una desproporción o paradoja que se evidencia en el hecho de que el hombre es de algún modo intermediario entre lo finito y lo infinito. Es al mismo tiempo, más grande y más pequeño que sí mismo. “El hombre está tan destinado a la racionalidad ilimitada, a la totalidad y a la beatitud, como obcecado por una perspectiva, arrojado a la muerte y encadenado al deseo.”¹⁶⁷ Este lugar del medio, entre la razón que unifica y la diversidad de lo sensible, entre la trascendencia y la cerrazón de la perspectiva individual, es parte de la constitución ontológica del ser humano, como muestra Ricœur, en su interpretación del famoso mito del carro alado de Platón: allí se explica la condición mixta de los mortales, distinguiéndola de la de los inmortales. Las almas de los vivientes se presentan, metafóricamente, bajo la figura de un carro alado, compuesto de un cochero y dos caballos. “Los caballos y aurigas de los dioses son todos ellos buenos y constituidos de buenos elementos; los de los demás están mezclados”¹⁶⁸. En el caso de los mortales hay un caballo que “está constituido de elementos contrarios y es él mismo contrario”¹⁶⁹, lo que dificulta la conducción, provocando tensiones.

¹⁶⁶ Ricœur, P. *Finitud y culpabilidad*, p. 21.

¹⁶⁷ Ibid. p. 23.

¹⁶⁸ Platón, op. cit. *Fedro*, 246 d3- 248 d.

¹⁶⁹ Ibid.

En la misma obra de Ricœur, la parte titulada *La simbólica del mal* se ocupa de analizar los distintos mitos del origen y su intento de explicar esta condición mixta del hombre. Es llamativa la coincidencia de sentido entre el mito hebreo del génesis, que el autor llama “mito adámico” y el de los mitos órfico-platónico-gnósticos, “del alma exiliada”. En un caso se trata del símbolo del alma “expulsada del paraíso” (mito adámico), y en el otro del alma “caída”, respecto de su pertenencia a la unidad divina originaria. Es decir, en ambos casos, la línea interpretativa coincide en mostrar un alma degradada respecto de su naturaleza original. Ambas visiones describen al hombre como un ser que sufre la tensión entre dos mundos, y cuya existencia implica siempre inadecuación. En un caso por la culpa original, de haber desobedecido la Ley de Yahveh, en el otro por la finitud (casi siempre atribuida al elemento material, es decir al cuerpo) que lo separa del todo infinito. Ambas miradas se ensamblan y conviven en la comprensión de sí misma de la poeta argentina, mostrando alternativamente, y de modos siempre metafóricos, uno u otro matiz.

Queda todavía otra pista en la antropología ricœuriana, que puede aportar luz para entender lo que está detrás de la queja de Orozco. Decíamos arriba, siguiendo el poema, que la voz poética no se reconoce a sí misma y a su destino trascendente, en este cuerpo limitado, que no alcanza. Esta falta de reconocimiento se relaciona con aquella idea de inadecuación más general de la que hablábamos, pero más específicamente con las capacidades (también ellas desproporcionadas, o más bien inadecuadas) del propio cuerpo. Dentro del segundo estudio de su obra *Caminos del reconocimiento*, el filósofo francés se detiene en el análisis de lo que él mismo llama “fenomenología del hombre capaz”¹⁷⁰. Parte de la recapitulación del tema del obrar humano y su agente en la literatura griega para, después de pasar por la filosofía cartesiana y kantiana como aportes modernos a la noción de *ipseidad*, atar finalmente la conciencia de sí con la de las propias posibilidades de actuar y reconocerse en los propios actos.

Enumera entonces algunas capacidades que definirían a un sujeto humano actuante. Dichas capacidades son poderes del orden práctico y tienen que ver con aquellas acciones a través de las cuales nos reconocemos a nosotros mismos y esperamos ser reconocidos. Poder decir, poder hacer, hacerse cargo de los propios actos, poder narrar la propia vida. Todo esto implica reconocerse a sí mismo en la puesta en

¹⁷⁰ ¹⁷⁰ Ricœur, P. *Caminos del reconocimiento: Tres estudios*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 121 y ss.

práctica de estas capacidades y al mismo tiempo, pretender o esperar de parte de los otros su reconocimiento, que nos confirma en nuestra propia identidad.

Aquí nos interesa lo que puede haber en común entre la poeta argentina y el pensador francés, en cuanto a la atestación de sí, como sujeto que se reconoce a sí mismo en un cuerpo capaz. Ricœur comienza su capítulo sobre el reconocimiento de sí mismo con la frase “El camino es largo para el hombre ‘actuante y sufriente’ hasta llegar al reconocimiento de lo que él es en verdad, un hombre ‘capaz’ de ciertas realizaciones.”¹⁷¹ Todas las realizaciones humanas por las que va pasando en su análisis, se apoyan en el cuerpo propio. No podría hablarse de un hombre que actúa en el mundo si no tuviera unas manos con las cuales dejar su huella, tampoco un hombre que dijera “yo puedo”, o “fui yo quien lo hizo”, si no tuviera una boca con la cual pronunciar esas palabras. En ese sentido es significativo que el último libro publicado por Orozco en vida se titule “Con esta boca en este mundo”. La propiedad de una boca y su existencia situada en un mundo, con toda la concreción y la limitación que esto implica, son condiciones de posibilidad para su decir poético. De algún modo llegará a la constatación a la que llega también Ricœur, aunque no lo explicita,¹⁷² de que hablar de “hombre o mujer actuante” implica, tácita pero inevitablemente, la referencia al cuerpo del hombre actuante.

Volviendo a Orozco, el espíritu de *Museo Salvaje* es la búsqueda de la unidad aún en el aparente desmembramiento, y detrás de esta, una búsqueda más profunda: la de la aceptación del propio cuerpo. Esta noción, la de aceptación de la condición encarnada, podríamos acercarla conceptualmente a la noción de reconocimiento de sí propuesta por Ricœur en la obra citada, ya que, como acabamos de mostrar, el lugar desde el cual actuamos en el mundo no es otro que nuestra propia realidad corpórea.

Hemos visto más arriba cómo se hacía referencia, en los fragmentos que hablaban de las manos o los ojos, por ejemplo, a aquellas capacidades que Ricœur enumera como definitorias del *homo capax*. Lo que la poeta quiere patentizar es más bien el desprecio por el cuerpo considerado como obstáculo, ya que sus poemas

¹⁷¹Ibid. p. 97.

¹⁷² Esta constatación, implícita en Ricœur, la hace explícita Moratalla, T.D, en su trabajo, “Cuerpo reconocido. El cuerpo en la hermenéutica del reconocimiento de Paul Ricœur”. En *Investigaciones fenomenológicas*, Vol. monográfico 2 “Cuerpo y alteridad”, 2010, p. 225.

denuncian la inadecuación de estas capacidades para lo que se supone que deben hacer. Como bien lo expresa María Elena Legaz en su análisis crítico de *Museo Salvaje*:

“La piel que no trasciende en alas y plumas para volar, el oído que no puede escuchar la palabra sagrada, los ojos que no poseen la mirada necesaria para atisbar el misterio, las manos que parecen demasiado próximas e insuficientes, el corazón que se experimenta como ser extraño perdido en un laberinto que no se reconoce, son elementos convergentes para un balance provisorio del cuerpo al que se unen los pies, que como la piel, resultan un impedimento para volar o para pasar de una dimensión a otra.¹⁷³”

Pero, aun así, aun cuando las creencias gnósticas de Orozco la empujen a una visión negativa, aun cuando quede todavía mucho desprecio en la mirada, Legaz dice de *Museo salvaje* que es un “balance provisorio del cuerpo”. Y coincidimos con ella en esto: lo dicho allí no será todo lo que hay para decir acerca del cuerpo, y el balance final tardará todavía, años en llegar. En el mismo libro, tal vez más calladamente se deja oír también, cierto agradecimiento o reconocimiento por el propio cuerpo que nos pone en el mundo y nos hace capaces de actuar, bien o mal, acertando y errando. Tanto es así, que la poeta, al aclarar que no coincide con un comentarista que ha visto en este poemario una especie de “asco al cuerpo”, sostiene lo siguiente:

“...fue una época de angustias, y la angustia esencial mía era la angustia de muerte con relación a cierta sensación de enajenamiento con respecto a mi cuerpo, que Yurkievich confunde con asco y con algo demoníaco, y está muy equivocado. Jamás. El cuerpo siempre me ha parecido un intermediario sagrado.”¹⁷⁴

Ricœur, en la misma línea, y subrayando las posibilidades o capacidades del cuerpo propio, sostiene: “Mi cuerpo me abre al mundo por medio de todo lo que puede

¹⁷³ Legaz, M. E. *La escritura poética de Olga Orozco, una lección de luz*, p. 172.

¹⁷⁴ Colombo, M. Somoza, P y Tracey, M. “Boca que besa no canta, entrevista con Olga Orozco, en *Último Reino, revista de poesía*, 22-23 (1994):10-18

hacer; está implicado como poder en la instrumentalidad del mundo.”¹⁷⁵ Pero recuerda Moratalla, comentando al filósofo francés “Por otro lado, no podemos olvidar que estas capacidades se encuentran también mezcladas con vulnerabilidades, incapacidades, de la propia condición humana.”¹⁷⁶ Este aspecto es registrado por Orozco con toda claridad. Así lo experimenta, desde dentro de su propio cuerpo, y así lo canta. O más bien lo lamenta.

En “Mis bestias”, poema referido a las vísceras, por ejemplo, pregunta el sujeto poético: “¿y es esto una gran parte de lo que yo llamaba mi naturaleza interior?”¹⁷⁷ Se puede tomar ese interrogante como una muestra más de su desprecio por el cuerpo, pero también como un comienzo de aceptación de la mera corporeidad. Como si la voz poética, en esta aventura de extrañamiento que es el poema, se encontrase frente al interrogante y se sorprendiera a sí misma, asintiendo. Ya decía Zaratustra a los calumniadores del cuerpo: “dices “yo”, y te sientes orgulloso de esta palabra, pero, aunque no quieras creerlo, lo que es mucho más grande es tu cuerpo, y su gran razón. Esa no dice “yo”, pero hace yo.”¹⁷⁸.

En este mismo sentido, en “Lugar de residencia”¹⁷⁹, poema dedicado al más simbólico de los órganos, repite acompasadamente, como siguiendo el ritmo de un latido: “¿Y el corazón de quién?” “¿Y el corazón de quién?” resistiéndose todavía a aceptar, pero en parte sospechando, la identidad entre la carne y el yo. Del mismo modo que Ricœur en su fenomenología no distingue entre persona y cuerpo, simplemente pregunta ¿quién habla? ¿quién actúa? y la pregunta siempre lo conduce a un sí mismo que responde, aquí la poeta se pregunta a sí misma ¿de quién es el corazón? y ya comienza a sospechar la respuesta.

Es de subrayar que justamente en el corazón, en lo más íntimo del yo, la voz lírica se topa con los otros: con “todas las remotas criaturas que prolongan tu credo, sin saber;” con “quienes escarbaron en ti, con uñas y con plumas, un lugar a su imagen y a su tan pasajera semejanza”, adivinando de este modo la inevitable presencia de la alteridad en el proceso de la constitución de la identidad propia. Este rasgo del

¹⁷⁵ Ricœur, P. *Finitud y culpabilidad*, p. 38.

¹⁷⁶ Moratalla, T.D “Cuerpo reconocido. El cuerpo en la hermenéutica del reconocimiento de Paul Ricœur”, p. 226.

¹⁷⁷ Orozco, O. “Mis bestias” en *Museo Salvaje*, op. cit. p.164.

¹⁷⁸ Nietzsche, F. *Así hablaba Zaratustra*, trad. Andrés Sánchez Pascual, ed. Alianza, Madrid, 1972, p.78.

¹⁷⁹ Orozco, O. “Lugar de residencia”, en *Museo Salvaje*, op. cit. p.166.

reconocimiento de sí, que siempre se conjuga con la alteridad, es subrayado por Ricœur como la piedra sobre la que se va a apoyar la teoría del reconocimiento mutuo¹⁸⁰.

Sin duda, aunque más no sea por la inadecuación, destacando lo que falta, lo que no alcanza, el poemario ha sido ocasión para la poeta de reconocer su propio cuerpo, y para nosotros, sus lectores, de reflexionar sobre el nuestro. La poética de Orozco funciona como mediadora entre ella y sí misma, ella y su costado encarnado. Al mismo tiempo nos incita a los lectores a filosofar sobre nuestra existencia corpórea, nos plantea un tema que a veces, por exceso de cercanía, no podemos pensar. La lectura de su propia experiencia personal hecha poema, nos va llevando a reconocer nuestro cuerpo como propio. “Reconocerlo” en el sentido de analizarlo, examinarlo, distinguirlo entre otros cuerpos, pero también reconocerlo en otro sentido, aquel que le gusta subrayar a Ricœur, como sinónimo de agradecerlo.¹⁸¹

¹⁸⁰ Cfr, Ricœur, P. *Caminos del reconocimiento*, pp.125-126.

¹⁸¹ Veremos en la parte “Figuras luminosas del cuerpo” cómo lo agradece y lo reconoce explícitamente en un poema titulado “Himno de alabanza”.

Capítulo II

Cuerpo e identidad narrativa.

A lo largo de la obra de Olga Orozco podemos encontrar, como una constante, la pregunta por la propia identidad. A pesar de los avatares del tiempo y en distintos momentos a lo largo de su vida, como un “hilo invisible” que va encuadrando toda su obra, Olga Orozco no deja de preguntarse a sí misma “¿quién eres?”.¹⁸² Tamara Kamenszain hace este mismo señalamiento en su prólogo a la *Poesía completa*, en el que coinciden muchos de sus críticos. Por ejemplo, María Elena Legaz, también subraya una “obsesiva constatación del extrañamiento y de la imposibilidad de entender o de poseer una identidad definida”¹⁸³ y Juan Liscano, cuando prologa un poemario suyo, escribe:

“En ella hay siempre ese asombro ante sí misma. Y es porque se ve y se siente. La gente anda ausente de sí, mecánicamente, como dormida, y nada puede sorprenderla tanto como verse de pronto en el espejo. Olga Orozco, en cambio, es toda avidez de verse, saberse, identificarse. Por eso está preguntándose siempre a sí misma y descubriendo en los espejos sus fantasmas, su aura o uno de sus seres: ‘Quién era yo, desnuda, bajo esos velos de eternidad tejidos por la sed en el palacio de los espejismos?’”¹⁸⁴

Con la ayuda de algunos conceptos relevantes del pensamiento de P. Ricœur, como su concepción de la “identidad narrativa” y sus estudios sobre el reconocimiento de uno mismo, intentaremos esclarecer dos cuestiones centrales de la identidad en relación con el cuerpo:

1. La primera, por tratarse de una poeta, de qué manera la propia identidad buscada coincide con esa voz con la que ella se cuenta a sí misma y narra su propia

¹⁸² Kamenszain, T. ed. *Poesía completa* por Olga Orozco. En el prólogo se encuentra esta imagen del “hilo invisible” que une toda la obra de Orozco y que es justamente la pregunta por la identidad.

¹⁸³ Cfr, Legaz, M. E. op.cit. p.182.

¹⁸⁴ Liscano, J. ed. op. cit (prólogo).

historia. Olga ofrece, a través de la escritura, su experiencia personal que patentiza de un modo privilegiado esta relación entre texto y vida. El oficio de poeta tiene para ella el peso de un destino ineluctable. Cuando en las entrevistas le preguntan cómo fue que empezó a escribir, confiesa que desde pequeña preguntaba a los mayores sobre muchas cosas que parecían no tener respuesta, y que comenzó a escribir, como un modo de contestarse a sí misma. Ya desde el inicio la escritura es, para la poeta, un diálogo interior, que se exterioriza en el texto. El desdoblamiento del sujeto como recurso literario, muy utilizado tanto en la poética de Orozco, como en sus libros en prosa, será una pista que seguiremos para mostrar explícitamente, esta dialéctica constitutiva de la propia identidad, de la que habla el filósofo. Es decir que, desde la literatura, los textos de la argentina servirán como evidencia, en registro poético, que nos ayudará a ver más clara la verdad enunciada en la tesis planteada por Ricœur.

2. La segunda cuestión a esclarecer, tiene que ver con la aceptación de la identidad corpórea y de la finitud en esta dialéctica narrativa de la identidad orozquiana. El tema del cuerpo —eje central de nuestro estudio— en este capítulo se entrelaza con el tema de la identidad personal que lo implica. No hay identidad personal sin cuerpo, ni cuerpo que no esté afectado por la temporalidad. Por eso resultarán importantes los libros de relatos, en los que la autora se busca a sí misma en los recuerdos de infancia, ya que vuelve sobre sus experiencias infantiles y sobre su propia imagen de niña para reconfigurarla desde la adulta que narra. Veremos que, como sucedería en el caso de cualquier poeta, la búsqueda de sí misma estará mediada por su escritura. En este caso, sin embargo, es de destacar el papel que juega la peculiar relación de Orozco con su corporeidad —por momentos de desprecio, de minuciosa observación o incluso de agradecimiento y admiración—, pero siempre constituyendo un lugar privilegiado de atestación y de reconocimiento de sí misma.

El análisis ricœuriano nos será de gran ayuda. En *Tiempo y Narración III*, Ricœur deja planteado un tema que recogerá luego, en el año 1986 en una conferencia titulada precisamente *La identidad narrativa*. La tesis de que la identidad se constituye dialécticamente, con los mismos parámetros de una narración, será desarrollada en sus *Gifford Conferences* (1986), luego publicadas en *Sí mismo como otro* (1990). Y más tarde en *Caminos del reconocimiento* (2004). Dentro de este enfoque narrativo de la identidad, el papel del cuerpo quedará sugerido en la distinción entre los aspectos *idem*

e *ipse* que la constituyen dinámicamente y asumen su carácter temporal. Aunque no encontramos una filosofía del cuerpo desarrollada como tal en Ricœur, su concepción de la carne como constitutiva de la identidad puede vislumbrarse por debajo de la fundamentación ontológica de su ética. Tomás Domingo Moratalla encuentra indicios de una filosofía del cuerpo ricœuriana, implícita en su dialéctica del reconocimiento,¹⁸⁵ Jean Luc Amalric, por su parte, rastrea antecedentes del rol del cuerpo como mediación, tanto en *Voluntario e involuntario* como en *El hombre falible*, hasta arribar finalmente a *Sí mismo como otro*, donde queda sugerido que la carne juega precisamente ese rol mediador en la dialéctica entre ipseidad y mismidad.¹⁸⁶

Veremos cómo Orozco, mediante el recurso del desdoblamiento se enfrenta a sí misma y por momentos, también a su cuerpo como alteridad de sí. El aspecto de finitud, de límite, que el cuerpo necesariamente impone a la identidad es vivido, en ocasiones, como obstáculo para la unificación consigo misma. Esto se explica si tenemos en cuenta la cosmovisión gnóstica que empapa su obra durante varios años. Pero sabemos que cuando hablamos de la constitución de la identidad, se trata siempre de un proceso dialéctico, y como tal, dinámico. Es decir que por debajo de la noción de “sí misma” hay siempre implícita una relación con la corporeidad, aunque a veces ésta no se explicita abiertamente. Dicha variabilidad de la relación de la poeta con su propia constitución corpórea podría entenderse, desde la perspectiva narrativa de Ricœur, como una de las “aporías que se encuentran vinculadas a una reflexión presuntamente inmediata sobre lo que llamamos ‘historia de una vida.’”¹⁸⁷

2.1- Los libros en prosa y su relación con los poemas.

¹⁸⁵ Cfr. Moratalla, Tomás Domingo, “Cuerpo reconocido. El cuerpo en la hermenéutica del reconocimiento de Paul Ricœur”, en *Investigaciones Fenomenológicas*, vol. monográfico 2: *Cuerpo y alteridad*, Universidad Complutense, Madrid, España, 2010.

¹⁸⁶ Cfr. Amalric, Jean-Luc, “La médiation vulnérable. Puissance, acte et passivité chez Ricœur” *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, Vol 9, No 2, 2018, pp. 44-59 ISSN 2156-7808 (online).

¹⁸⁷ Cfr Ricœur, P. “La identidad narrativa” en Mara Stoopen Galn (coord.) *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México, UNAM, FFyL, 2009, pp. 341-355, p.343.

Esa historia de vida que va adquiriendo unidad mediante la narración, es un itinerario que puede recorrerse siguiendo los poemarios, pero cuyo sentido, avances y retrocesos, se entienden mejor si agregamos la lectura de los libros en prosa. Además de los diez poemarios que componen su poesía completa, Orozco escribió dos libros de relatos autobiográficos, titulados *La oscuridad es otro sol* (1967) y *También la luz es un abismo* (1995). Se trata, en ambos casos, de recuerdos de infancia, y su lectura nos conecta con la niña que fue, con la frescura de sus recuerdos infantiles, de una etapa ingenua y pre-reflexiva.¹⁸⁸ Si bien podemos distinguir la voz de la Olga adulta, la narradora, que cada tanto interpreta desde el presente en que escribe aquellas experiencias, lo relatado, en cambio, parece mantener la frescura propia de esos años de infancia y rescatar la pureza y la novedad de cada sensación descrita, sin interferencia de la visión filosófica o reflexiva de la adulta.

Desde la óptica del romanticismo, la infancia es la verdadera patria del hombre, sobre todo si es poeta. El hecho de que Orozco escriba dos libros autobiográficos que recopilan recuerdos de esa época, constituye un intento de encontrar su identidad concreta, corpórea e histórica, anclada en un espacio y un tiempo determinados. Su propia biografía adquiere mayor cohesión, podríamos decir que “se hace carne”, cuando, desde nuestro lugar de lectores, logramos recrear las experiencias relatadas allí.

Sabemos, ya que ella misma lo ha admitido en varias entrevistas, que los relatos se corresponden con recuerdos personales, de su infancia en Toay, La Pampa, donde aparecen personajes basados en la realidad, como su madre, su padre o su abuela, junto con otros modificados por la ficción y el recuerdo, que no dejan por eso de ser autorreferenciales. La niña que protagoniza los relatos infantiles es la misma que ha ido cambiando a lo largo del tiempo y que, ya adulta, ha devenido poeta. Relatar desde el punto de vista de la niña es el recurso del que se sirve Orozco para poder ver, en ese espejo en el que se mira, su propio cuerpo infantil, con su afectividad y sus sensaciones a flor de piel, a fin de reconocerse en esa niña, a pesar del paso del tiempo, como una y la misma.

El caso del primero, *La oscuridad es otro sol* (1967) es particularmente curioso, por la anécdota que da razón de su origen. En varias ocasiones Orozco refiere que

cuando comenzó su terapia psicológica, en la década del 60, a causa de una “angustia de muerte” muy fuerte y recurrente, con el Dr. Fernando Pagés Larraya, este le recomendó escribir recuerdos, sueños y asociaciones libres. Cuenta que, terminada la terapia, el médico le devolvió todos los papeles escritos por ella en una carpeta y le dijo “Usted acá tiene un libro”, y ella sorprendida vio que, agregando y sacando algo, destacando algunos ejes narrativos, surgiría *La oscuridad es otro sol*. Cuenta también que siempre había escrito en verso, pero en esta ocasión, tratándose de una terapia para atenuar la angustia, le resultó más adecuada la prosa, porque “a mí la prosa me descansa, me da alivio... Me da alegría escribir en prosa. En cambio, con la poesía sufro mucho, pero lo tengo que hacer.”¹⁸⁹

“Hay épocas en que el tejido del texto de la vida está muy enmarañado y entonces conviene recurrir a un pre-texto para encontrar la trama verdadera y su revés, ocultos en algún sub- o entre-texto. Los relatos de infancia son tan sólo o nada menos que ese pre-texto mediador, pero a precio de todo un ‘vértigo hacia dentro’.”¹⁹⁰

Esta afirmación de Gabriela Rebok apunta justamente a la función de mediación que estos textos cumplen respecto del tejido de la vida de Orozco.¹⁹¹ Nosotros queremos mostrar aquí que, tanto en los poemas como en la prosa, la pregunta por la identidad de la poeta ocupa un lugar preeminente. Y que para aceptarse a sí misma, para constituir narrativamente su identidad, deberá de uno u otro modo aceptar también su costado corpóreo.

En *La oscuridad es otro sol*, se evocan temores, angustias, fantasías y pasiones infantiles que habían quedado grabadas en la memoria y en el cuerpo, cuya interpretación desde la adulta que escribe, seguramente haya resultado terapéutica de cara a las angustias del momento en el que fueron escritas.

El segundo libro en prosa, *También la luz es un abismo*, surge como una continuación o profundización del anterior, casi treinta años después y ya en una etapa

¹⁸⁹ Pelicarić, I.M, “Si me quieres mirar” p.37.

¹⁹⁰ Rebok, G. ed. “Si me quieres mirar” ent. Pelicarić, I. M. con Olga Orozco (prólogo).

¹⁹¹ Crítica y amiga personal de Olga Orozco, Rebok escuchó de la poeta esta anécdota, que además está registrada en varias entrevistas, y nos la relató en ocasión de la escritura de la presente tesis.

de la vida en la que el pasado se vuelve cada vez más presente, de cara a la muerte. Podemos decir de este segundo libro, a diferencia del primero, que en él se adivina la intención de la autora de reflexionar sobre determinados temas desde la adulta que escribe, partiendo de algún suceso infantil como disparador. Tal vez no tenga la frescura del recuerdo evocado espontáneamente como sucede con *La oscuridad es otro sol*. Pero tiene el valor de ponernos en contacto con la Olga adulta, de edad avanzada, que aparece detrás de la niña Lía, reconfigurando recuerdos y poniéndolos en perspectiva dentro de una trayectoria vital mucho más completa. Hay que recordar que entre el primero y el segundo median no sólo muchos años de vida, sino también seis libros de poemas, ya que éste fue el último libro publicado en vida de la poeta.

Allí se lee, entre otras, la siguiente reflexión acerca del cuerpo, que muestra una mirada más reconciliada respecto de su rol en la constitución de la identidad:

“Tal vez si yo no cubriera con mi cuerpo la abertura por donde podría mirar hacia Allá, hacia el otro lado, vería un escenario parecido. Pero mi cuerpo cubrirá esa abertura, esa posibilidad mientras esté: es la condición. También es la defensa para que mis ojos resistan, para que todo en mí permanezca en su sitio hasta el final.”¹⁹²

Lejos del asco o del desprecio, en este párrafo se deja ver una actitud de valoración del cuerpo como condición de posibilidad para esta vida, e incluso, tal vez, para la otra, donde se vería “un escenario parecido”. Esta es la mirada, más esperanzada y reconciliada con la condición encarnada que va a prevalecer en los últimos poemas, publicados *post mortem*, unos cinco años después de la publicación de *También la luz es un abismo*.¹⁹³

Los títulos de ambos libros abrevan de la misma simbología tan cara a la poeta pampeana, y heredada, sin duda, del romanticismo alemán: la oscuridad y la luz, el claroscuro. Este segundo volumen que se titula *También la luz es un abismo* (1995) juega con el título del primero, como si respondiera a la primera paradoja, con una

¹⁹² Orozco, Olga, *También la luz es un abismo*, p. 141

¹⁹³ De esta valoración trataremos en el apartado 3.7 del cap III, titulado: “El cuerpo como ‘mediador vulnerable’ en la poesía de Orozco.”

nueva: es cierto que *La oscuridad es otro sol*, tan cierto como que la luz puede también no tener fondo, ser excesiva, abismal. Tal vez sea por este juego de contrastes, que Olga, que dice ser “la hijastra preferida” de la noche, ha escrito poemas que resultan siempre tan luminosos.¹⁹⁴

Destacamos el hecho de que muchos críticos como Cristina Piña, María Elena Legaz y Gabriela Rebok, por nombrar algunos, han recurrido a los libros en prosa para descifrar algunos enigmas, sobre todo simbólicos, que surgen de los poemas.¹⁹⁵ En los relatos de infancia, hay pistas que, al volver luego sobre la poesía, descubren sentidos personalísimos de algunas figuras que de otro modo el lector no podría apreciar en su justa medida.

Un ejemplo, entre muchos, es la figura de la torcaza muerta, figura que aparece en algunos poemas como por ejemplo en “La cartomancia”, cuando frente a la carta de la muerte, dice:

“Ella, la Emperatriz de tus moradas rotas,
 la que funde tu imagen en la cera para los sacrificios,
 la que sepulta la torcaza en tinieblas para entenebrecer el aire
 de tu casa...”¹⁹⁶

El lector no entiende completamente el sentido de “la torcaza sepultada”, ni la relación con el aire tenebroso, si no ha leído, en los recuerdos infantiles de la poeta, que ese crimen, el haber matado accidentalmente a una torcaza cuando era sólo una niña, la llenó de una culpa casi imborrable. Por eso también en otro poema, cuando la muerte hace cuentas con su vida, cambia “un alfiler por la torcaza muerta”,¹⁹⁷ o agradece, en “Himno de alabanza”, entre otras muchas cosas, a la torcaza por “la incesante queja que acompañó mis lágrimas y duelos.”¹⁹⁸

¹⁹⁴ Orozco, O “En tu inmensa pupila”, en *La noche a la deriva*, op. cit. p. 271.

¹⁹⁵ Cristina Piña en su estudio preliminar de *Páginas elegidas por la autora*, Elena Legaz, en su obra crítica titulada *La escritura poética de Olga Orozco*, Gabriela Rebok en su prólogo a la entrevista con Pelicarić y en su trabajo “La repetición o el umbral de la creatividad, un conjuro de la experiencia trágica”, en *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, Universidad de Sevilla, 2010.

¹⁹⁶ Orozco, O. “La cartomancia” en *Los juegos peligrosos*, op. cit. p. 107.

¹⁹⁷ Orozco, O. “Guardianas nocturnas”, en *En el revés del cielo*, op. cit. p. 327.

¹⁹⁸ Orozco, O. “Himno de alabanza” en *Últimos poemas*, op. cit. p. 442.

El sentido de algunas figuras simbólicas se amplía y profundiza al leer los libros en prosa. Con los personajes sucede lo mismo: adquieren, en el relato, toda su dimensión histórica y el peso que realmente han tenido en la vida de la poeta puede calibrarse mejor a partir del lugar que ocupan en sus recuerdos personales, antes de pasar al registro poético. Es mucho más conmovedor leer “Si me puedes mirar”, la elegía escrita en honor a su madre muerta, después de haber leído algunos capítulos como “Unas tijeras para unir” o “Juegos a cara y cruz”, de *La oscuridad es otro sol*. Allí, en el recuerdo de la hija, el personaje de la madre despliega toda la riqueza de su carácter y cobra un peso afectivo que hace que la lectura del poema que evoca su muerte sea aún más desgarradora.

No quedan dudas respecto de que los relatos de infancia son autorreferenciales. Los nombres de los personajes no son los nombres reales, pero el rol de cada uno está respetado, y muchos de los acontecimientos son comprobadamente ciertos, como la nevada en Toay, aquel invierno de la infancia de la poeta, cuando su hermano Emilio todavía vivía.¹⁹⁹ La estrecha relación entre los relatos de infancia y las experiencias vitales de las que hablan sus poemas nos lleva a afirmar que también su producción poética es, en gran medida, autobiográfica. En una entrevista le preguntaron si su literatura, en términos generales lo era, a lo que respondió:

O.O: “Casi siempre es autobiográfica. Claro que cuando yo escribo un yo no es un yo personal, exclusivamente mío, ni mucho menos. Mi yo es un tú. Creo que cuando empleo un tú tal vez ése sea mi yo.

AHD: ¿Y cuando habla de su padre y de su madre?

OO: Son mi padre y mi madre, como es mi abuela, como son mis hermanos quienes desfilan a veces por mi poesía (...) Son los seres inmediatos. Los de siempre.”²⁰⁰

¹⁹⁹ Cfr. con el poema “Para Emilio en su cielo” en Orozco, O. op. cit. p. 32.

²⁰⁰ Horno-Delgado, A. Entrevista con Olga Orozco en *Hispanic Poetry Review* <https://journals.tdl.org/hpr/index.php/hpr/article/view/112>, p.3.

Esto se comprueba sobre todo en la producción escrita en las últimas dos décadas de vida de Orozco, en que el yo lírico coincide, casi siempre, con el yo existencial. Precisamente en esa época, la concepción negativa que evidenciaban los poemas de Orozco acerca de la corporeidad sufre un cambio hacia una valoración más integrada y positiva, como hemos visto en la cita de *También la luz es un abismo*.²⁰¹ Veremos que, en un mismo movimiento, la autora se reconcilia con su cuerpo y unifica, de algún modo, la historia de su vida, reconociéndose dueña de su propia voz en la escritura. Pero para llegar a esta coincidencia, va a recorrer una larga travesía que intentaremos rastrear en sus hitos más significativos.

2.2- El recurso del desdoblamiento del sujeto.

Hemos dicho que una de las pistas tras la cual planeábamos ir en este capítulo era la del uso del sujeto lírico y el recurso de su desdoblamiento, ya que es una de las formas en que Orozco se va acercando a sí misma. Si prestamos atención en su obra, nos encontramos, en muchos casos, con la utilización de este recurso. También utilizado por Borges en relatos célebres, como “Borges y yo”²⁰² o “El otro”²⁰³, el desdoblamiento consiste en duplicar el sujeto poético, enfrentando un personaje, que puede llevar el nombre del autor o el de un *alter-ego*, con otro “yo”, que se identifica con la voz de quien escribe, y por lo general lleva su nombre. Así, en los relatos antes nombrados, se dan conversaciones entre Borges y Borges, o Borges y “el otro”, que ficcionalmente se encuentran en momentos diferentes de la vida del escritor.

En “Borges y yo”, el desdoblamiento se produce como si se tratara de un extrañamiento de sí, de un reconocimiento del otro, de Borges, “a quien le ocurren las cosas” que implicaría aceptar la inconcebible coexistencia de ambos, para cerrar lúdicamente generando la sospecha de la indistinción: “no sé cuál de los dos escribe esta página.”²⁰⁴

²⁰¹ Cita 187, p.80 de esta tesis

²⁰² Borges, J.L. *Obras completas*, Emecé, Bs As, 1984, Tomo II, p.183.

²⁰³ Borges, J.L. *Obras completas 1975-1985*- María Kodama y Emecé Editores, Bs. As. 1989, p.11.

²⁰⁴ Borges, J.L. *Obras completas*, Emecé, Bs As, 1984, Tomo II, p.183.

Pero, si bien se trata de la descripción de una circunstancia bastante inusual, no encontramos saltos en el tiempo ni se desafía para nada la lógica de la sucesión temporal. De hecho, aparecen marcas del presente, de un pasado donde el otro fue ganando protagonismo, y de un futuro incierto en el cual, quien supuestamente escribe, cree estar destinado a perderse bajo la figura del otro. Es muy elocuente, desde la noción de la identidad narrativa, la frase: “Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito.”²⁰⁵ Ya en “El otro” y en “Veinticinco de agosto de 1983”²⁰⁶, se evidencian estos juegos. Se trata de encuentros de Borges (autor) en unas determinadas coordenadas espaciotemporales, desde las cuales escribe el texto, con otro “Borges” (personaje) que parece estar en las suyas propias. Son relatos que apuntan justamente a “temas que constituyen preocupaciones filosóficas y metafísicas fundamentales en el pensamiento borgeano: la identidad y el tiempo”²⁰⁷ y por eso nos interesan especialmente, ya que ambos temas y su relación, hacen a la dialéctica de la que estamos hablando.

En ambos casos, la trama del relato va a atribuir la magia del encuentro a las leyes del sueño. La sospecha de la falta de lógica y de la violación de ciertos principios de la realidad queda resuelta cuando el autor explica que se trata de un sueño, que todo sucede dentro del plástico universo onírico. Como sea que se intente hacer más comprensible, lo cierto es que este recurso es utilizado con el fin de bucear en los misterios de la identidad. Es un experimento ficcional que hace estallar nuestra concepción del yo como uno indivisible y nos sumerge en el problema del tiempo como flujo dentro del cual creemos ser algo permanente y sólo somos versiones momentáneas de lo que solemos llamar “nosotros mismos”.

“Me incliné sobre él y los dos hablamos a un tiempo. Sé que los dos mentimos. Una tenue sonrisa iluminó el rostro envejecido. Sentí que esa sonrisa reflejaba, de algún modo, la

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ Borges, J.L. *Obras completas 1975-1985* pp. 377-380.

²⁰⁷ Rojas, S. “El desdoblamiento creador-personaje en Borges. Usos y efectos de creación”, *Confluencia*, Vol 11 nro 1 (FALL 1995), p. 76.

mía. —Nos hemos mentido —me dijo— porque nos sentimos dos y no uno. La verdad es que somos dos y somos uno.”²⁰⁸

“Somos dos y somos uno”: se combinan aquí ambos aspectos de la identidad como *idem* y como *ipse*, señalados magistralmente por Paul Ricœur y que permiten entender mejor la dialéctica entre identidad y cuerpo en nuestra autora.

Nos referimos a la dialéctica que el pensador francés explica como fundante de su modelo de identidad dinámica y narrativa. Lo insólito que nos interesa comentar de estos casos en la literatura fantástica de Borges, es que el reconocimiento de la propia identidad se produce sobre un personaje que, ficcionalmente, se enfrenta a “sí mismo” como otro, por obra del desdoblamiento. Se trataría entonces de un caso que no puede darse en la realidad —por eso se confunde con un sueño—, pero que pone al sujeto del reconocimiento en el doble papel de reconocido y reconocedor. Juega con la noción de “sí mismo como otro”, llevada al paroxismo.²⁰⁹

Podríamos citar muchos otros ejemplos de la literatura donde se lee esta misma experiencia de la búsqueda de sí mismo, en el espesor de un yo que tiene sus entresijos. “¿Cuántos soy? ¿Quién es yo? ¿Qué es este intervalo entre mi persona y yo?”²¹⁰ se pregunta Pessoa, encarnando a Bernardo Soares, uno de sus tantos *alter-ego*. Desdoblar el sujeto de este modo, permite poner foco en la relación que se da entre el problema de la identidad y el del tiempo, relación sobre la que se apoya la teoría de Ricœur, y que ilumina la dialéctica de Orozco.

En los textos referidos, el recurso de desdoblarse el autor en un personaje que se encuentra consigo mismo como protagonista de la trama, nos sugiere que tal vez el tiempo es una ilusión y el yo puede existir en dos puntos de la línea temporal simultáneamente. Nos pone de frente al misterio del ahora, del antes y del después, las tres dimensiones del tiempo, como si pudiéramos desordenarlas a nuestro arbitrio.

La identidad se desdobla ¿en un intento de recuperar una versión anterior, resistiendo así al devenir? ¿o sólo para mostrar lo ineludible del paso del tiempo al contrastar en una misma imagen al Borges joven y al viejo? ¿hay una identidad que permanece por detrás de la experiencia del tiempo, que siempre es también una

²⁰⁸ Borges, J.L., *Obras completas 1975-1985*, p. 378.

²⁰⁹ Título del libro de P. Ricœur.

²¹⁰ Pessoa, F. *Libro del desasosiego (como Bernardo Soares)*, Emecé editores, Buenos Aires, 2004, Par. 213.

experiencia del mundo que habitamos? ¿o el mero transcurrir termina por diluir al sujeto?

El propio Borges parece darnos la respuesta en un escrito irónicamente titulado “Nueva refutación del tiempo.”²¹¹ Después de seguir a varios filósofos idealistas en sus complicadas cavilaciones alrededor del tema del tiempo, su inexistencia y su relación con la identidad del sujeto, el autor termina por admitir con cierto realismo crudo: “El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.”²¹² El autor se identifica con el tiempo al punto de llamarlo “la sustancia de la que estoy hecho”. Identidad y tiempo son una y la misma cosa. No podemos pensar la identidad, y mucho menos la relación identidad-cuerpo, por fuera de la experiencia del tiempo.

En el caso de Olga Orozco, su concepción del tiempo y de la memoria, influenciada probablemente por el propio Borges, hace posible también, este tipo de juego de desdoblamiento.²¹³ Parece natural, dentro de su literatura que no reconoce el límite del tiempo como mera línea de duración que corre en un único sentido, y que concibe a la memoria como siempre viva y vivificante del pasado, del presente y del futuro, que la autora-protagonista pueda hablar con la niña que fue y profetizar la anciana que será. Podríamos decir que sus escritos en prosa oscilan entre la autobiografía y la ficción, dentro de lo que podríamos llamar autoficción,²¹⁴ como sostiene Denise Vargas en su artículo:

“Por eso creo que el modo en que Olga concibe el tiempo es la semilla que origina su escritura autoficcional: no se rige por el tiempo cronológico sino por un tiempo vidente, cuya

²¹¹ Borges, J.L. *Obras completas*, pp.132-145.

²¹² *Ibid.* p.145.

²¹³ Cfr Legaz, M. E. “La escritura poética de Olga Orozco...” p. 13, donde sostiene que en su literatura hay un “influjo visible o subterráneo de corrientes estéticas, concepciones de creadores y pensadores argentinos y universales (Borges, por ejemplo, Milosz siempre)”.

²¹⁴ “La autoficción se caracteriza por su oscilación entre el género autobiográfico y la ficción. En esta nueva categoría, el nombre del autor se corresponde con el del narrador y protagonista del relato o, también podemos encontrar un desplazamiento en la figura del narrador - protagonista - autor a través del cambio de nombre, pero, al mismo tiempo, el texto presenta pistas que permiten establecer una identificación entre estos tres sujetos.” De Vargas, Denise, en *Espejos: la autoficción desde Olga Orozco*, ponencia para el IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas, Rosario, 2015.

lectura revela un porvenir. Aquel modo ambivalente de concebir el tiempo atraviesa la escritura autoficcional, que también es ambigua, donde hay un juego entre lo autobiográfico y la ficción.”²¹⁵

Es decir que el esconderse detrás de la máscara de la niña Lía —protagonista de los relatos que se supone son “de infancia”— sería un recurso para aparecer disimuladamente en su propia obra, como *in figura* (al modo en que los pintores del barroco aparecían disfrazados como algún personaje dentro del cuadro) pero al mismo tiempo podemos identificarla como *alter-ego* (autobiográfico) de la propia Olga, por indicios que nos va dejando la autora y que señalan mojones de su propio itinerario vital.

Podemos ver en Orozco el uso de este recurso, en diferentes momentos de su obra, como si se tratara de pistas que la dirigen hacia el encuentro consigo misma, a la identificación definitiva con su propia voz. La poeta mantiene un diálogo consigo misma, entre lo que cambia y lo que permanece de su yo, que muchas veces se exterioriza en un texto y nos deja ver el dinamismo con que va construyendo dialécticamente su propia identidad, a medida que la va plasmando en poemas o narraciones. El análisis de esos textos aportará luz al planteo del filósofo francés desde la experiencia poética del cuerpo propio y la identidad, en la poesía de Orozco.

Este proceso se va dando gradualmente, desde un desdoblamiento inicial en sus primeros poemarios, *Desde lejos* (1946) y *Las muertes* (1952) en los cuales el yo lírico se enfrenta a sí mismo y se hace otro, probándose las vidas y las muertes de personajes literarios en un ejercicio de intertextualidad; pasando por un astillamiento o fragmentación casi total del sujeto en el libro *Los juegos peligrosos* (1962), donde se juega, justamente, con ideas como la de identidad, unidad, trascendencia, tiempo y eternidad; hasta una apropiación de la voz poética que se identifica con la hablante en los *Últimos Poemas* (1999).

Hay un poema especialmente célebre, con el que la autora cierra el libro *Las muertes*, que sirve para mostrar la destreza de la autora en el manejo del mencionado

²¹⁵ Vargas, D. “Olga Orozco en narrativa: ¿autobiografía o autoficción?” en las *Actas del IV Jornadas de Lengua, Literatura y Comunicación*, Centro Universitario Regional Zona Atlántica de la Universidad Nacional del Comahue, Viedma, 2 y 3 de octubre de 2014, E- Book.
<https://sites.google.com/site/jornadaslenlitycom/home/acta-iv-jornadas>, ISSN 2314-2162, 2015.

recurso. Continuando con la lógica del poemario, por la cual cada poema recibe el nombre del personaje literario o legendario cuya muerte se canta, éste último se titula, para sorpresa del lector, “Olga Orozco” y alude, ni más ni menos que a la muerte de quien firma el poema. En esta ocasión la poeta llega a jugar con más de dos puntos de vista o sujetos enunciativos

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

(...) aun labra la desdicha en el rostro de aquella que se buscaba en mí

igual que en un espejo de sonrientes praderas,

y a la que tú verás, extrañamente ajena: mi propia aparecida

condenada a mi forma de este mundo.”²¹⁶

Poema de perspectivas múltiples donde un sujeto se multiplica por tres: la que enuncia y se llama Olga Orozco, la que se buscaba en ella, “mi aparecida” y por último la que la verá, extrañamente ajena, que es la misma del sujeto enunciador, pero en este caso nombrado como un tú, a quien se dirige el poema. Dice al respecto Alicia Genovese: “como si no fuese suficiente con las complicaciones que plantea un yo poético, hay aquí en un mismo poema, una segunda persona, (un tú) y una tercera (un ella), dialogando con el yo que tiene el nombre de la autora.”²¹⁷

Siguiendo su biografía y la cronología de los poemarios, nos encontramos en estos últimos poemas de su vejez —el cuerpo ya cansado—, ante la certeza de la muerte que se acerca inexorable, que “consume un poco cada día esta mano que asomo a través de la jaula, /a través de mi cuento, hasta el otro final.”²¹⁸ No es casual que la frase “hasta el otro final” se refiera al final de la vida, representado por el final del cuento. Hay una coincidencia entre lo relatado y lo vivido que es innegable. La que narra es la voz de la propia Olga, que siente que “la enemiga invisible, la voraz”, le consume la mano un poco cada día. En poemas como el citado “Cuento de invierno”, o “Algunas

²¹⁶ Orozco, O. “Olga Orozco” en *Las muertes*, op. cit. p.101.

²¹⁷ Genovese, Alicia, “Olga Orozco; distancia y cercanía del yo”, en *Hablar de poesía III*, 6 (2001).

²¹⁸ Orozco, O. “Cuento de invierno”, en *Últimos poemas*, op. cit. p.433.

anotaciones alrededor del miedo”²¹⁹ pareciera que esta circunstancia límite fuera la que mueve al yo lírico a narrarse en primera persona: ya no hay tiempo para prolongar la incertidumbre,

“Pero debo seguir, suspendida del hilo,

aferrada de un último color

con tal de no caer sólo alma desnuda y desvarío

sobre la boca abierta del abismo

aquí dónde voy cayendo

y caigo y caigo hacia ninguna parte.”²²⁰

Ahora sí es momento de reconocerse a sí misma y de narrarse en primera persona. Subrayemos la advertencia: “pero debo seguir... con tal de no caer, sólo alma desnuda y desvarío”. ¿Si el alma está “desnuda”, sin el cuerpo, entonces desvaría? Pareciera dar a entender aquí que el cuerpo fuese, para la voz poética, una tabla de salvación, el último bastión de la “cordura” frente al desvarío (la palabra cordura alude, justamente, por su etimología a *cor*, *cordis*: corazón, el órgano más vital del cuerpo).²²¹

Orozco se reconoce a sí misma a partir de la experiencia del propio cuerpo y sus límites —la inminencia de la muerte—, como encarnada e inevitablemente finita. Su oficio de poeta le permite mediar esta experiencia en el lenguaje, reflejarse en los versos que escribe, y recordarnos a los lectores, gracias a la mediación de la lectura, la inminencia de nuestra propia muerte.

Por su parte, Ricœur apoya la noción de reconocimiento de sí sobre las capacidades que hacen de cada hombre protagonista y responsable de ciertas realizaciones, por las cuales es reconocido por los demás y también por sí mismo. Entre ellas, enumera capacidades como la de decir, de hacer, de contar y contarse. Respecto

²¹⁹ Orozco, O. “Algunas anotaciones alrededor del miedo”, en *Últimos poemas*, op. cit. p.443.

²²⁰ Ibid.

²²¹ En este mismo sentido, cuando en la cultura actual se sobrevalora la mente, o lo intelectual concebido como algo separado e independiente del cuerpo, cabe advertir sobre el riesgo de perder el sentido de realidad que viene dado por el cuerpo y su arraigo al mundo.

de esta última, la poeta hace honor a su oficio ejerciendo, como nadie, la capacidad de contarse, de darle una unidad y una coherencia a la trama de la propia vida.

Sostiene Ricœur, que la comprensión de sí es una interpretación, y que esta interpretación, a su vez, encuentra en la narración una mediación privilegiada, que hace de la historia de una vida, una historia de ficción.²²² La literatura en general, es un intento de configurar un sentido para la vida propia, algunas veces narrándola en primera persona, como se puede ver en varios de los poemas de Orozco, o mediante la elaboración ficcional de “otros”: “Aprender a contarse, es también aprender a contarse de otras maneras.”²²³ “Es posible ser todos los otros —dirá Olga— una mata de hierba, una tormenta encerrada en un cajón, la mirada de alguien que murió hace dos mil quinientos años.”²²⁴

Esto nos remite nuevamente a la hibridación que se da en la obra de Orozco entre autobiografía y autoficción, principalmente en los textos en prosa, pero también de modo más sutil, en los poemas. Un recorrido por su obra en prosa nos muestra que el mentado recurso del desdoblamiento es también utilizado con frecuencia allí. *La oscuridad es otro sol* tiene como personaje principal a una niña llamada Lía, que relata en primera persona y desde su punto de vista infantil, los acontecimientos. Pero cada tanto aparece la voz de Olga, desde su propia perspectiva adulta, trayendo al presente desde el cual escribe, esas historias memorables y eternas. Así comienza el libro:

“Había una vez una casa (no). Había en un tiempo una casa (no). Había en varios tiempos casas que eran una sola casa. ¿Era realmente una casa o era un espejo fraguado por los tres tiempos de modo que cada uno era la consecuencia y el motivo del otro? Si, 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.”²²⁵

²²² Cfr Ricœur, P. *Sí mismo como otro*, p.107.

²²³ Ricœur, P. *Caminos del reconocimiento* p. 134.

²²⁴ Orozco, O. “Alrededor de la creación poética”, op. cit. pp.465-474.

²²⁵ Orozco, O. *La oscuridad es otro sol*, p. 9.

Notamos desde el inicio, el desdoblamiento de un yo que existe en el pasado y el futuro al mismo tiempo. Ya se deja entrever aquí la apretada trama que teje el problema del tiempo con el de la identidad; el problema de la unidad del yo y la permanencia o la simultaneidad de la memoria, a pesar del transcurrir.²²⁶

La referencia a los espejos y a las máscaras, que en todos los casos simbolizan la identidad corpórea de un rostro que se refleja o que se esconde, puede verse claramente como una marca borgeana, ya que Orozco comparte con Borges la intuición que este expresa tan acertadamente en “El espejo de los enigmas”, cuando dice “no hay en la tierra un ser humano capaz de declarar quién es, con certidumbre (...) ni cuál es su nombre verdadero,²²⁷ su imperecedero nombre en el registro de la luz.” Este problema de la identidad que se busca en sus reflejos vanamente, lo ha visto Rebok en un trabajo sobre Borges, cuya interpretación podría aplicarse análogamente a estos párrafos de Orozco.²²⁸

La figura del espejo, tanto en el caso del autor de “El Aleph” como en el caso de Olga Orozco, acarrea el antiguo sentido proveniente de las Sagradas Escrituras, cuando se lee en Corintios, XIII, 12: “ahora vemos como en espejo, en enigma...”. En el caso aquí analizado del párrafo de la pampeana, se refiere a la imagen especular de su propio rostro de niña y de anciana, como si fueran máscaras intercambiables, recurso que muestra cómo se relacionan, bajo la mirada de la poeta, la corporeidad y el tiempo, cuyo transcurrir va constituyendo la identidad, uniendo lo cambiante con lo permanente.

El relato de la muerte de su hermano Emilio, cuyo nombre en la ficción es Alejandro, es un relato titulado “Y todavía la rueda”. Allí, después de una larga descripción, pletórica de figuras oscuras y tenebrosas de esa noche de cabalgata interminable, de retorno a la casa paterna, se lee la frase: “entonces la rueda del viaje, la rueda de fuego pasa sobre mí, sobre la cara de Alejandro, sobre la repetición del sollozo. Y todavía.”²²⁹ Este último “y todavía” deja ver la presencia de Olga adulta enmascarada en la niña Lía del relato. Olga, que es la que escribe, para quien en el presente en que recuerda, el tiempo se sigue repitiendo en la rueda de su memoria y su

²²⁶ Estos temas serán retomados desde el análisis ricœuriano del reconocimiento de sí.

²²⁷ En este mismo sentido, hay un poema dedicado a Valerio su marido muerto, titulado “En la brisa un momento”, donde Orozco escribe: “Y hasta quizás podríamos nombrarnos con los últimos nombres, esos que solamente Dios conoce y descubrir los pliegues ignorados de nuestra propia historia...”

²²⁸ Cfr. Rebok, M. G. “Entre el espejo y el sueño, una interpretación filosófica de Borges”, en *Revista Criterio*, N° 2243, 1999.

²²⁹ Orozco O. *La oscuridad es otro sol*, p.17.

hermano sigue muriendo, “todavía”. Esta idea de reiteración remite a una concepción del tiempo interior como cíclico, simultáneo y reversible, concepción que también la emparenta con la concepción borgeana del tiempo.

En el mismo libro encontramos pasajes en que la voz narrativa asume la segunda persona del singular o la primera del plural, o se sitúa en otro punto de la historia (en que ya no puede ser la niña Lía, porque sabe cosas que llegarán con la adultez) como cuando dice que María de las Nieves —nombre de ficción de su hermana mayor— surge vestida de fantasma “sin saber que, ahora que no está, daría los ojos que no querían verla con tal de que volviera con el mismo traje que abandonó entonces...”²³⁰ salteando una treintena de años y situando al yo narrativo en otro tiempo. En uno de los capítulos finales, donde se evoca el recuerdo de la madre muerta, vuelve a aparecer este yo múltiple, que contiene en sí al personaje de Lía y a Olga, la autora de los relatos:

“La niña y la anciana están ahora en mí y te lloran con unas lágrimas que no pasarán después jamás por el llanto de nadie. Intento mirar con sus ojos esta puerta para detenerla (...) Y de pronto no hay puerta ni infancia ni vejez. Una unidad de tiempo, de lugar y de acción ha convocado aquí los siglos, las distancias y los actos.”²³¹

“Intento mirar con sus ojos” ¿con los ojos de quién? nos preguntamos: ¿de la niña, de la anciana? ¿o de Olga, que sería otra? Son siempre los mismos ojos, pero miran desde momentos diferentes de la vida. Hay una unidad personal y corpórea por debajo del paso del tiempo y las experiencias que éste va trayendo. Antes veíamos a la anciana probarse la máscara de la niña, y viceversa. Aquí la niña y la anciana están unidas en la voz poética, que no es una ni la otra, sino ambas: la identidad encarnada de Orozco, que se hace una con su dolor y lo narra para resignificarlo. “No hay puerta, ni infancia, ni vejez”, la categoría de la realidad (la puerta) se disuelve y al disolverse, deja al tiempo sin efecto (no hay infancia ni vejez). Pero, sin embargo, hay un acontecimiento, la muerte de la madre, que no se disuelve y que no tendrá comparación con otras muertes. Un acontecimiento que cambiará radicalmente la vida y la identidad

²³⁰ Ibid. p.15.

²³¹ Ibid. p. 211.

de la autora, quedando de un modo misterioso, por fuera del tiempo. Esas lágrimas “no pasarán después jamás por el llanto de nadie”.

El segundo libro de relatos autobiográficos de Orozco, *También la luz es un abismo*, evidencia una intención clara de narrar la propia vida y de reconciliar el pasado con el presente en un único sujeto narrativo que abarca lo vivido desde el hoy. La memoria, en el universo oroquiziano, no es nunca aquella que mira sólo para atrás.²³² Siempre vuelve al presente, cargada de significaciones nuevas, enriquecida.

La pequeña Lía sigue siendo el personaje protagónico y la autora recurre, aquí también, al desdoblamiento del sujeto narrativo. Los hechos son relatados en primera persona por Lía y por momentos, por su *alter-ego* adulto, la autora, que asoma cada tanto al relato desde su propio tiempo, siempre presente. Orozco logra, de esta manera, la doble trama, como en dos planos. Como cuando en un sueño se cuele un sonido de la vigilia y casi no se distingue, pero de algún modo sabemos que no pertenece al sueño. Así la voz de Olga se mezcla en el relato como en el siguiente pasaje:

“Mientras tomaba mi copa de naranjada vi a mamá de pie, frente a la ventana abierta con su copa levantada hacia el cielo, así como he brindado yo después, año tras año, con todos los que estaban en aquella lejana Nochebuena, como brindo contigo, Valerio, con la certeza de encontrar tu copa a través del inmenso firmamento que tiembla, tan frío, y sin embargo constelado por la presencia de la ausencia, y mis lágrimas se confunden con las burbujas y me parece que suben y nos humedecen las mejillas”.²³³

Desde el punto de vista de la estructura, la falta de puntos, el uso de la sola coma genera la idea de continuidad ininterrumpida, como sucede con los pensamientos

²³² Cfr. con el discurso titulado “Alrededor de la creación poética”, en Orozco, Olga, *Poesía completa*, p. 470 donde se alude a esto: “Qué memoria es esa que sólo recuerda hacia atrás?”, dice la reina blanca de Alicia en el país de las maravillas, y entonces es posible responderle que la memoria es una actualidad de mil caras.”

²³³ Orozco, O. *También la luz es un abismo*, p.143. Es de subrayar que dice “con la certeza de encontrar tu copa”. No habla de una esperanza o un anhelo sino de una certeza. Se deja ver aquí la profunda fe en el más allá, la convicción religiosa que impregna toda su obra.

que se van hilvanando en la conciencia. Queda claro que asistimos a un diálogo interior. Como si la autora nos hubiese permitido espiar en ese ámbito secreto e íntimo.

En este segundo libro en prosa, Orozco relata hechos del pasado y los va amalgamando con reflexiones del presente, en un intento por conocerse a sí misma, por constituir su propia identidad al narrar el itinerario de su autoconocimiento. Respecto del contenido de la narración, podemos distinguir a la niña Lía, tomando su copa de naranjada en Nochebuena, de la otra, Olga, que se denomina “yo” y que brinda con Valerio.

Valerio fue su segundo marido, el amor correspondido, la relación más profunda y duradera de la vida de la poeta. Claramente no es parte de los recuerdos de infancia. En el citado pasaje, la voz de Olga vincula al recuerdo infantil de Lía, una nota actual, del tiempo en que se escribe el texto. El yo poético, Lía-Olga, se identifica con una y con otra indistintamente, ya que son la misma desdoblada.

Algo parecido sucede en el capítulo final, cuando se produce un salto de la primera a la segunda persona en la enunciación. Olga entra de pronto en el relato de Lía —su otro yo infantil— que estaba relatando en primera persona su despedida de la casa de Toay, y se dirige a ella en segunda persona:

“...tampoco sabes hacia dónde vas, criatura; no lo sabrás nunca. Sólo sabes que detrás de todo ese doloroso suspenso te espera el mar. Te han dicho que el mar no cesa, que las olas son las mismas desde el comienzo del mundo, que avanza y retrocede, tanto al avanzar como al retroceder. Engañoso, ¿no? ¿Será así todo lo desconocido?”²³⁴

La pobre criatura que no sabe se enfrenta al dolor de la separación y más allá, al mar desconocido. Una figura de lo eterno, de lo que siempre es igual, pero es al mismo tiempo movimiento. Ella no lo sabe entonces, y la autora agrega que no lo sabrá nunca, desde su experiencia de vida del momento, muy posterior al de los hechos narrados, cuando se vuelve para hablar con Lía, la niña del relato. Desde la madurez en la que escribe a sus 75 años, como en un diálogo interior y al mismo tiempo plasmado en el texto, busca la unificación consigo misma en la figura de Lía, su yo infantil.

²³⁴ Orozco, O. *La oscuridad es otro sol*, p. 234.

Y prosigue contando que la pequeña Lía no podrá explicar lo que le pasa, el motivo de su llanto, que sentirá siempre que algo falta:

“Y tú no podrás explicar que se trata de algo que aún no está, o que no ha dejado de estar, que es algo que se asomará o faltará después, más allá, algo como el anuncio de la pena por la dicha que se irá...”²³⁵

“Nada hay más indefenso que la dicha”²³⁶, afirma Orozco en una entrevista. La nostalgia aparece en su vida desde la más tierna niñez, aun cuando no sabe todavía reconocer su causa. Nostalgia por la dicha perdida. Nostalgia que se rebela ante al paso del tiempo, como una forma de proteger la identidad frente al abismo de la muerte. Nostalgia porque la dicha, como la vida misma, es finita. Tal vez porque el tiempo parece ensañarse con la identidad, destrozarla o consumirla, como decía Borges, ésta procura resistir mejor su embate al desdoblarse.

Dice Orozco al respecto:

“Yo creo que la memoria es una de las armas que tengo contra el tiempo. Mis dos armas contra el tiempo son la memoria y la transgresión de barajar los tiempos, de alterarlos, de cambiarlos, de darles otro orden, como si pudiera existir un tiempo circular o, incluso a saltos. Me parece que, de alguna manera, es un modo también, de luchar contra la muerte”.²³⁷

Nos interesa poner el foco en la relación que se establece entre ambos problemas filosóficos, el de la identidad y el del tiempo, íntimamente entretejidos, como bien lo subraya Ricœur. En ciertos textos de Orozco, el recurso de desdoblarse el yo lírico en un personaje (niña) que habla consigo misma (adulta), nos pone de frente a las tres dimensiones del tiempo, presente, pasado y futuro, como si pudiéramos desordenarlas a nuestro arbitrio.

²³⁵ Ibid. p. 235.

²³⁶ Campos, M.A. Entrevista con Olga Orozco en *Revista Letralia*, ed. nro. 77, septiembre de 1999, Cagua, Venezuela.

²³⁷ Pelicarić, I.M. “Si me quieres mirar”, p.126.

Además, se trata también aquí del reconocimiento de la propia identidad a lo largo del tiempo transcurrido. Hay una sí misma que se hace otra, en el caso de Orozco, se hace tan “otra” que toma otro nombre en la ficción, —la niña Lía—, pero no por eso deja de reconocerse. Paul Ricœur va a recurrir, en su obra, a otro ejemplo de la literatura, tomando una escena de *En busca del tiempo perdido*, de M. Proust, para ilustrar este enigma.²³⁸

De todas formas, en los casos vistos hasta aquí, queda claro que el desdoblamiento es justamente eso: el sujeto literario no se enfrenta a un otro, en el sentido cabal de la palabra, sino a un sí mismo duplicado, como en espejo. La búsqueda de la propia identidad empuja a la poeta a enfrentarse a sí misma, jugando con las posibilidades que la literatura le brinda, para verse, mirarse detenidamente y reconocerse. Juega a ser otra, sin dejar de ser ella misma, duplicándose en su propia imagen, que se refleja como en un espejo. Este ejercicio pone al sujeto lírico en el doble papel de reconocido y reconocedor, a despecho del tiempo transcurrido. Se trata, a mi juicio, de un intento poético de negar la finitud, el envejecimiento y la mortalidad, consecuencias inevitables de la corporeidad que a Orozco le cuesta tanto asumir y que, consiguientemente, dificultan su identificación con su propio cuerpo.

Mirado desde la lectura de Ricœur, podríamos decir que Orozco pone en evidencia, en un registro poético, la estructura dialéctica de la identidad que el filósofo describe. La poeta, al desdoblarse, parece poner en juego los distintos modos del sí mismo, ipseidad y mismidad, para configurar mediante ese recurso literario, el misterio de su propia identidad entretejido con el misterio del tiempo.

2.3- La identidad narrativa: Orozco personaje y Orozco autora.

Hemos explicado anteriormente cómo va desarrollando Ricœur el planteo de la identidad narrativa, desde el final del tercer tomo de *Tiempo y narración*, pasando por una conferencia del año 1986, hasta su obra *Sí mismo como otro* (1990) donde distingue

²³⁸ Cfr. Ricœur P. *Caminos del reconocimiento*, pp. 90-93.

dos usos del término: la identidad como *idem*, y la identidad como *ipse*, conjugándose dialécticamente. Soy yo mismo como *idem* en la medida que soy el mismo numérica y cualitativamente, con un mismo código genético, un carácter y un nombre que permanece en el tiempo. Soy yo mismo como *ipse* en la medida en que cambio a través del tiempo y, aun así, soy capaz de mantener mis promesas y la fidelidad a mí mismo, es decir que permanezco en mí mismo a pesar de los cambios.²³⁹

Soy idéntico a mí mismo, en la medida en que soy numérica y cualitativamente el mismo, y aquí parece indistinguible mi carácter *idem* del carácter *ipse*, que me refiere a mí mismo. En cierta medida coinciden. Pero en cuanto puedo cambiar, cumplir mis promesas o mantenerme fiel a una causa, unos valores, o una persona, en esos casos se verifica mi ipseidad. Es decir que ambos usos del sí mismo, por momentos se solapan y por momentos se distinguen, pero es justamente su relación dialéctica la que posibilita configurar la identidad personal como una narración. De este modo se unifican la permanencia en el tiempo a la que refiere la mismidad, con la variabilidad, la discontinuidad y las contradicciones a las que cada individuo tiene que enfrentarse en las peripecias de la propia vida, sin dejar por eso de ser uno consigo mismo.

“La persona, entendida como personaje de relato, no es una identidad distinta de sus experiencias. Muy al contrario: comparte el régimen de la identidad dinámica propia de la historia narrada. El relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la de la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje.”²⁴⁰

Ciertamente identidad y tiempo no son independientes en esta dialéctica. Es justamente el problema de la temporalidad humana el que lleva a Ricœur a pensar la identidad en su aspecto dinámico y dialéctico. Nuestra doble experiencia del tiempo, como tiempo “cosmológico” por un lado: una sucesión infinita de instantes que van pasando y al que estamos sometidos por el hecho de ser corpóreos, y el tiempo “fenomenológico”, por el otro: la vivencia del presente en cuya duración se articulan el

²³⁹ Cfr. Begué, Marie-France, *La poética del sí mismo*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2003, pp 225-228

²⁴⁰ Ricœur, P. *Sí mismo como otro*, p. 147.

pasado y el futuro, y dentro de cuyos límites acontece nuestra vida. Esa vida es justamente la unidad de sentido que intentamos configurar por medio de la narración.

Lo que se pone en juego es la permanencia a pesar del paso del tiempo. Permanencia de un sí mismo que no se identifica con un sustrato material ni psicológico, “...no quiero dar a entender que el criterio psicológico tendría una afinidad privilegiada para la ipseidad, y el criterio corporal para la mismidad”, aclara Ricœur, sino más bien con las propias capacidades y la posibilidad de designar como “míos” los acontecimientos de una vida, que refieren siempre a un quién.²⁴¹

En esta concepción de la identidad como trama narrativa, el carácter tiene el doble valor de ser lo que permanece (lo adquirido como hábito), pero también la causa de las innovaciones, el centro de iniciativa desde el cual actuamos, desde el cual dejamos nuestra huella en el mundo. Así como el carácter, a primera vista parece ser un aspecto del sí que no cambia, y sin embargo es también dinámico y fuente de innovaciones,²⁴²

“En sentido inverso, el criterio corporal no es por naturaleza extraño a la problemática de la ipseidad, en la medida en que la pertenencia de mi cuerpo a mí mismo constituye el testimonio más pleno en favor de la irreductibilidad de la ipseidad a la mismidad. Por semejante a sí mismo que permanezca un cuerpo —aunque no sea el caso: basta comparar entre sí los autorretratos de Rembrandt—, no es su mismidad la que constituye su ipseidad, sino su pertenencia a alguien capaz de designarse a sí mismo como el que tiene su cuerpo.”²⁴³

Este planteo de Ricœur que combina su “antropología del hombre capaz” (capaz de designarse a sí mismo como dueño de su cuerpo) con la idea husserliana del cuerpo

²⁴¹ Ibid. p.125.

²⁴² La acepción de la palabra en inglés, *character*, que significa personaje, agrega a lo dicho otro matiz: cada uno de nosotros actúa en su vida como un personaje que puede ser reconocido por permanecer idéntico a sí mismo, pero cuya identidad se constituye también gracias a las experiencias vividas y a pesar del tiempo transcurrido.

²⁴³ Ricœur, P. *Sí mismo como otro*, p.125.

que él desarrolla como “alteridad primera de la carne”, será la clave para entender lo que puede aportar la argentina, como poeta y filósofa, a la tesis de la identidad narrativa. Podríamos decir, sin temor a equivocarnos, que es en la exacta medida en que la autora acepta la alteridad primera del cuerpo y lo asume como propio en su vulnerabilidad, que su vida va adquiriendo una unidad de sentido, y ella misma se va constituyendo como una identidad narrativa.

Explica Ricœur que la similitud entre la noción de persona y la de personaje de una trama, se apoya en algunos rasgos comunes. Uno de ellos consiste en ser el “particular de base” de las acciones o de poder autodesignarse como responsable de lo que sucede. Hay un aspecto, la condición corpórea, que a veces queda implícito pero que en este contexto conviene explicitar:

“Otro de los rasgos de la noción de persona que confirma la de personaje, consiste en que éste (el personaje) también es, en cierto modo, un cuerpo, en la medida en que mediante su acción interviene en el curso de las cosas, produciendo cambios en el mismo. Además, el personaje es el soporte de predicados físicos y psíquicos...”²⁴⁴

Desde el punto de vista del filósofo francés, la tesis de la identidad narrativa, puesta a jugar en el campo de la antropología y de las acciones humanas, sirve para comprender mejor, como ya hemos dicho, la relación entre tiempo e identidad. Permite conjugar la permanencia de un sí mismo, con las posibles e inevitables mudanzas a las que el tiempo lo expone. Se trata siempre de una identidad móvil, pero con anclajes.

Desde la literatura de Orozco, vemos cómo la identidad se construye, de hecho, mediante la creación poética, y una de sus preocupaciones principales pasa por integrar al yo su aspecto corporal, encarnado, que es justamente la causa de la finitud, es decir de la inscripción de esta pequeña e insignificante vida en el transcurrir del tiempo, su anclaje en la historia.

Todo lo dicho acerca de la tesis del filósofo sobre la identidad constituyéndose dialécticamente, podemos encontrarlo reflejado en los textos de Orozco, donde vemos cómo la autora, permanece (en el sentido *idem* de la identidad), por detrás de los

²⁴⁴ Ricœur, P. “La identidad narrativa”, p. 350.

avatares de su propia vida, pero también poetiza, en el sentido más original del verbo *poiein*, el aspecto *ipse* de su identidad, que coincide por momentos con la niña Lía, protagonista de los relatos autobiográficos, o con algún aspecto de sí misma, como la propia corporeidad. Estas intuiciones de la poeta parecen confirmar la tesis de Ricœur, al tiempo que aportan a la reflexión filosófica aspectos nuevos, que provienen de la propia subjetividad de Olga y de su singular concepción de la condición encarnada.

Decíamos arriba que hay una intención siempre presente en la poesía de Orozco de responder a la pregunta por la identidad de la poeta. Desde el primer poema del libro *Desde lejos*, donde aparece la pregunta referida a sí misma, “¿Quién eras tu...?”,²⁴⁵ pasando por el poema “Espejos a distancia”, donde sigue buscándose y repite incesantemente “¿Quién era yo?”.²⁴⁶ También la encontramos en algunos juegos con el nombre propio y la identidad como el que se plasma en el poema “Para ser otra”, en que la voz poética habla consigo misma convocada bajo tres nombres diferentes. Parecería que estos tres aspectos de sí, uno por cada nombre: Mátrika Doleesa, Griska Soledama, o Darvantara Sarolam, constituyen su identidad desde dentro, o son aspectos móviles de sí misma. Allí, exagerando el juego de ser otra, llega a preguntarse: “¿y este nombre secreto con que me nombran todos y se nombran? (...) ¿Quién soy? ¿Y dónde? ¿Y cuándo?”²⁴⁷

La permanencia del nombre propio, el hecho de que cada yo se autodesigne y sea reconocido por los otros por su nombre, es un fuerte indicio, desde el uso del lenguaje, que nos lleva a pensar en la continuidad de un núcleo, nunca estable, pero sí punto de apoyo o anclaje de la identidad. Pero Orozco en este poema citado, genera “variaciones imaginativas” acerca de su identidad y se designa a sí misma con tres nombres diferentes. Lleva al límite este “juego peligroso” de desmontar la propia identidad hasta perder el sentido del nombre propio.²⁴⁸

Se patentiza en este poema de Orozco la necesidad de encontrarse a sí misma, aún a costa de perderse momentáneamente en estos juegos y variaciones imaginativas, a través del ejercicio de la escritura. El paralelo de este poema —en los relatos

²⁴⁵ Orozco, O. “Lejos, desde mi colina” en *Desde lejos, Poesía completa*, p. 23.

²⁴⁶ Orozco, O. “Espejos a distancia” en *Los juegos peligrosos*, op. cit. p.112.

²⁴⁷ Orozco, O. “Para ser otra” en *Los juegos peligrosos*, op. cit. p.120.

²⁴⁸ *Los juegos peligrosos* es el título del poemario donde encontramos este poema. Hay que agregar que en este libro y en particular en este poema, hay indicios de que la autora podría estar hablando de vidas pasadas, pero también pueden interpretarse como partes del yo, que ella considera móvil y siempre abierto a la alteridad.

autobiográficos— es un capítulo titulado “Juegos a cara y cruz”,²⁴⁹ donde Lía cuenta algunos juegos de su infancia y entre ellos este juego de “ser otra”. Lo primero que hay que hacer —explica— para poder ser otra, es repetir persistentemente, el propio nombre, musitándolo en voz baja, hasta que “se convierte en un martillo que, bien manejado, hace trizas el yo.”²⁵⁰ El sonido del propio nombre repetido puede resultar tan absurdo como la costumbre de creerse realmente un individuo separado, una identidad que permanece inmóvil, por detrás de los cambios. Estas perplejidades de la niña Lía y de Olga, la escritora, van a sonar entre sus versos, como también las preguntas que relacionan la propia identidad con una instancia otra, abierta a la trascendencia: “¿Quién llama? ¿Pero quién llama desde tu nacimiento hasta tu muerte?”²⁵¹

Para ejemplificar un caso parecido, de un tipo de variación imaginativa donde se llega al eclipse de la identidad, Ricœur recurre a la novela “El hombre sin atributos” de Robert Musil, respecto de la cual sostiene: “El punto de apoyo del nombre propio resulta tan insignificante que se transforma en algo superfluo. Lo inidentificable se convierte en innombrable.”²⁵²

Podemos afirmar, entonces, que mirados a la luz de la teoría ricœuriana de la identidad narrativa, muchos poemas de Orozco adquieren una dimensión filosófica inesperada. Sus intuiciones poéticas dan testimonio de esta realidad —la identidad narrativa— que Ricœur intenta conceptualizar, y que ella simplemente siente y expresa, en otro registro, mediante imágenes. Esas imágenes, símbolos y metáforas constituyen un modo privilegiado de ayudarnos a comprender más a fondo el problema de la identidad y el tiempo y, en concreto, el de la identidad y el cuerpo propio.

Hay textos reveladores de la profunda comprensión de la constitución dialéctica de la identidad por parte de Orozco. Tomemos el poema “Ceremonia nocturna”, que comienza diciendo “En el fondo de ti hay siempre alguien que con la noche gime”. Allí describe a ese “alguien” como una niña que se remite siempre “a su madre la todopoderosa” (esto es una pista que remite a *La oscuridad es otro sol*, ya que así veía a su madre la niña Lía, protagonista de esos relatos) y que “trata de tomarse de tu mano,

²⁴⁹ Perteneciente al libro *La oscuridad es otro sol*.

²⁵⁰ Orozco, O. *La oscuridad es otro sol*. p. 219.

²⁵¹ Orozco, O. “La cartomancia” en *Los juegos peligrosos, Poesía completa*, p. 107.

²⁵² Ricœur, P. *Sí mismo como otro*, pp.148-149.

su propia mano en el impredecible porvenir”. Este magnífico poema que pone sobre la mesa la dificultad de reconocerse a sí mismo y de identificarse con el pasado, sobre todo cuando está cargado de dolor, termina con estos versos:

“Entonces ella gime desde el fondo de ti;

llora puntual, sumisa, desamparadamente.

Aunque alzara una antorcha no la podrías ver,

sepultada debajo de los años.

Es difícil mirar hasta tan lejos a través de otras lágrimas.

¿Y si fueses, tan lejos, la culpable?”²⁵³

La autora se triplica, una vez más. Esta vez no en tres personajes diferentes como lo eran los del poema “Para ser otra”, sino en tres Olgas, en diferentes momentos de su itinerario vital. Habla consigo misma, y se trata de “tú”. Pero esta sí misma con la que habla, resulta ser también, en simultáneo, la otra, la niña que se lamenta con su madre por una pena que no ha logrado sanar a pesar del paso del tiempo, y trata de tomarse de una mano que es la suya propia —de Olga—, la que escribe. Es decir que la niña y el tú al que se dirige el poema son la misma persona, en diferentes momentos de la vida. Y este tú, a su vez es “sí misma” —la voz poética habla consigo misma— respecto de la voz que dialoga con ella. Tal vez esta sí misma, la adulta, sea hoy, tan lejos en el tiempo, la causante de la pena de la niña.

La que pregunta, sin embargo, parece estar más allá de esos hechos, y parece coincidir con la permanencia, el modo *idem* de la identidad según Ricœur, mientras que la niña y la adulta transitan las vivencias que enriquecen la *ipseidad*. Todo lo que queda planteado en el poema, especialmente en la última pregunta, pone en evidencia lo problemático del intento de unificación de la identidad. Orozco hace patente la experiencia del dolor y del sufrimiento como obstáculo que dificulta el asumirse una con los aspectos dolientes del yo.

²⁵³ Orozco, O. “Ceremonia nocturna”, *En el revés del cielo*, op. cit. p. 379.

2.3.1-En la piel del personaje.

En términos de la hermenéutica ricœuriana podríamos decir que, para aceptar la propia corporeidad, Orozco necesita pasar por su reconfiguración poética, es decir, para asumirse una, corpórea y finita, debe ponerse “en la piel de su personaje”. Veremos que en varios poemas aparecen metáforas referidas a la piel. La piel es el órgano del tacto y la ocasión para experimentar la vulnerabilidad. Ambos temas, tacto y vulnerabilidad son tópicos importantes dentro de la fenomenología hermenéutica. Cuando sufrimos una herida, caemos en la cuenta de nuestra finitud y entendemos el dolor de los otros. Cuando tocamos a otro percibimos su existencia y al mismo tiempo confirmamos la nuestra.

“Gracias a esta apropiación de la apercepción táctil, me atesto en lo otro de mí que es mi carne, revelándose la profunda alteración de lo propio que eso me significa. En su mediación, me enfrento a la intimidad de una paradoja: lo más mío es, al mismo tiempo, lo más otro de mí y debe ser asumido en la dialéctica de mi identidad narrativa.”²⁵⁴

Esta misma experiencia corporal se evidencia y profundiza en el poema titulado “Plumas para unas alas”, del poemario *Museo salvaje*, donde la poeta se refiere a la propia piel. La piel tiene un valor simbólico ligado a la identidad, que puede rastrearse en la historia de la literatura. Por ejemplo, la cicatriz por la cual la criada reconoce a Ulises después de su larga ausencia, las marcas de nacimiento, o las huellas digitales en los cuentos policiales, entre otros. También en la cultura popular, a través de los dichos, se manifiesta esta valoración: “no me gustaría estar en la piel de fulano”, queriendo significar que uno no quisiera ser él, en determinada circunstancia. También decimos que tenemos “un problema de piel” con alguien cuando sentimos rechazo, y ese rechazo, por inexplicable que sea, es rechazo hacia la persona completa del otro. No se dirige solamente a su piel.

²⁵⁴ Diez Fischer, F. M. “Tacto lingüístico y carnal en la hermenéutica contemporánea” *Hermenéutica o Subtilitas explicandi et subtilitas aplicandi*, Tucumán, Editorial Círculo Hermenéutico - Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino (UNSTA), 2021, p. 63.

La piel nos cubre por completo, delimita nuestro ser respecto de los demás seres.²⁵⁵ Seguramente eso sea, en parte, el fundamento de estos modos de decir. Pero en este poema, Orozco descubre, mediante el uso de la metáfora, aspectos nuevos de esa misma piel, descrita poéticamente

“Un metro sesenta y cuatro de estatura sumergido en la piel

lo mismo que en un saco de obediencia y pavor.

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...”²⁵⁶

La frase “sumergido en la piel lo mismo que en un saco”, nos trae a la memoria uno de los relatos de infancia de la autora del poema. Ya hemos dicho que éstos son autobiográficos y que sirven como claves para entender mejor la simbólica de sus poemas. En *La oscuridad es otro sol*, Orozco relata sus aventuras en el pueblo junto a un grupo de niños y adolescentes que se proponían “misiones” o resolvían “misterios” referidos a leyendas del acervo popular de Toay. Para pertenecer a ese grupo de “espías”, cada uno debía mostrar su valor superando alguna prueba. A la niña Lía — *alter-ego* de la poeta— le toca permanecer escondida durante unos minutos dentro de una bolsa, encerrada y a oscuras, ambas sensaciones que la aterran y que quedarán en su memoria, como correlato sensorial de esa concepción negativa del cuerpo que hemos visto en “Lamento de Jonás”. La relación con el recuerdo de infancia muestra, por propiedad transitiva, la identificación del saco (la bolsa) con el cuerpo, en el recuerdo infantil, y de la piel con la condición encarnada, en este poema. “Un saco de obediencia y pavor”: la obediencia, impuesta por la piel, al código de la finitud y de la decrepitud. El pavor, que es principalmente el miedo a la muerte, sin duda, pero también a quedar expuesta y sentirse vulnerable.

²⁵⁵ Cfr. Connor, S., *The Book of Skin*, London, Reaktion Books, 2003.

²⁵⁶ Orozco, O. “Plumas para unas alas” en *Museo salvaje*, op. cit. p. 179.

La ignorancia a la que estamos cosidos implica, dentro de la cosmovisión gnóstica, la imposibilidad de conocer nada plenamente, mientras estemos limitados por la piel: “...nos condenan a la ceguera, a la adivinación aproximada, al conocimiento a tientas”, había dicho Lía en el relato de infancia.²⁵⁷ El final de la cita del poema describe esta piel que “nos protege a medias”, ya que ciertamente nos cubre, pero también es el órgano del dolor y las heridas. “Y por entero me delata”, en la medida en que es permeable a las emociones, que no podemos disimular: desde el sonrojarse en el pudor de la intimidad, hasta el rechazo más inexplicable y epidérmico del que hablábamos arriba. Insistimos en el hecho de que todos estos aspectos negativos de la piel, descritos por Orozco, son también predicados del cuerpo como un todo, en otros poemas. Seguimos con un fragmento más donde se lee:

“...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 el de mañana.”²⁵⁸

Aquí encontramos un eco de lo que dice Ricœur respecto de lo que cambia y lo que permanece (*idem e ipse*) de la propia identidad, en la imagen de “los errores que se inscriben sobre la borra de los años”. El tacto, como sentido de la piel, parece registrar corporalmente las peripecias de la vida, “sobre la borra de los años”, es decir sobre el trasfondo de la duración. En otro poema publicado casi diez años después, dirá “basta que una palabra me atravesase, —sobre todo si es ‘siempre’ o ‘nunca’, ‘acaso’ o ‘demasiado’ para que quede impresa como una quemadura hasta el subsuelo de mi anatomía”.²⁵⁹ La imagen de la quemadura, que es necesariamente epidérmica, se acerca

²⁵⁷ Orozco, O. *La oscuridad es otro sol*, p. 72.

²⁵⁸ Orozco, O. “Plumas para unas alas” en *Museo salvaje, Poesía completa*, p. 179

²⁵⁹ Orozco, O. “Rara sustancia” en *La noche a la deriva*, op, cit. p. 299.

metafóricamente a lo más profundo, donde podríamos ubicar la identidad, cuando alude al “subsuelo de su anatomía.”²⁶⁰

También la “urdimbre donde cruzan sus hilos la permanencia y la mudanza”, o la “misma lona” que encubre al “fantasma de ayer y el de mañana”, nos hablan de la unidad detrás de lo mudable, y de la temporalidad como dimensión ineludible dentro de la cual se va constituyendo dinámicamente la identidad.

Pero no olvidemos que la piel es el órgano del contacto, de la apertura y la exposición a la alteridad, y Orozco registra ese sentido de un modo maravilloso cuando escribe, en un poema de amor, que su dolor está hecho de lo que ha dejado el hombre que amaba y que ya no está a su lado. Entre esas tristes herencias recuerda “la dulzura de dormir con toda tu piel cubriendo el costado del miedo” —metáfora hermosa de la protección que sólo el amor puede dar— y se queja por la soledad que “cuando la nombro con tu nombre/crece como una llaga en las tinieblas”.²⁶¹

La vulnerabilidad, la posibilidad de ser heridos, tiene por sede la piel, este órgano que nos pone en contacto con el mundo y con los otros. Motivo por el cual, el hecho de ser corpóreos nos convierte a todos en vulnerables, y nos permite acceder, de algún modo, a la vulnerabilidad ajena.²⁶²

Ya sea que se trate de acontecimientos vividos, más aún si son desfavorables, ya sea que se trate de palabras pronunciadas, más aún si son definitivas, quedarán grabadas en la piel, como una llaga. La piel aquí simboliza la identidad, que irá encontrando en la unidad de los relatos de Lía, o en la unidad de sentido de los poemas, una analogía con la unidad de vida de la autora.

²⁶⁰ Este juego de lo interior y lo exterior que constituyen la identidad, se puede ver también en el verso ya citado de *Museo salvaje*, cuando refiriéndose a sus vísceras, exclama la voz poética: “¿Y es esto una gran parte de lo que yo llamaba mi naturaleza interior?” en Orozco, O. “Mis bestias” en *Museo salvaje*, op. cit, p. 165.

²⁶¹ Orozco, O. “No hay puertas” en *Los juegos peligrosos*, op. cit. p.115

²⁶² Cfr. Ambrosoni, P. “De la relación entre el sentido del tacto y la prudencia”, en en *Communio Argentina*, XXIX ,2022/3 en imprenta. Allí se relaciona la sensibilidad del tacto con la prudencia y la empatía, en base al pasaje aristotélico del *De anima*, donde se afirma que los hombres somos los animales mejor dotados en este sentido, por tener “la carne más blanda”, lo que sería la causa de nuestra prudencia y capacidad de discernimiento.

2.4- Cuerpo y narración: “El narrador.”

A esta altura de nuestro estudio, podemos diferenciar dos problemas diferentes que se van delineando, en este intento de profundizar los conceptos de Ricœur a través de las imágenes poéticas de Orozco:

- la identidad del sujeto lírico como identidad encarnada, es decir del yo que se identifica con su propio cuerpo.
- la identidad del sujeto lírico como identidad narrativa, es decir dialéctica, móvil y atravesada por la temporalidad.

Respecto de la condición encarnada, hemos acompañado a la autora recorriendo todos los aspectos oscuros del cuerpo en el capítulo anterior, y, así y todo, nos vemos forzados por el sentido común a acordar con ella que (aún con ciertos reparos) la corporeidad es el único modo posible de estar en el mundo. No olvidemos que, en el capítulo III, nos dedicaremos a los poemas donde la corporeidad es celebrada y reconocida, sin dejar por eso de tener en cuenta sus aspectos oscuros y negativos.

Respecto de la capacidad de constituir la propia identidad en el acto de narrar, hemos dicho bastante en los primeros tres apartados de este capítulo, donde analizamos la relación entre los libros en prosa y los poemarios, el recurso del desdoblamiento del sujeto y la relación entre la Olga Orozco personaje y la escritora.

Intentaremos en esta parte del trabajo, apoyándonos en la “fenomenología del hombre capaz”, de Paul Ricœur, especialmente del libro *Caminos del reconocimiento* (2004), acercar conceptualmente ambos conceptos, el cuerpo y la narración, en la dialéctica del reconocimiento. “Poder decir” es una de las capacidades básicas de todo sujeto. Y es claro que nada se podría decir sin un cuerpo dotado de una boca, una lengua, una garganta, es decir, un aparato fonador. Esta capacidad, la de hablar, la de designarse a sí mismo con un nombre propio, dándose a conocer a los demás, por ejemplo, se apoya en el cuerpo y es inseparable de él. Sin duda, la capacidad de narrar la propia historia, que deriva de la capacidad de decir, lo será también.

“Poder narrarse” a sí mismo, poder responder a la pregunta “¿quién eres?”, mediante la narración de la propia historia de vida, es uno de los fundamentos de la noción de identidad narrativa en la antropología ricœuriana. Además, no podemos olvidar que “el cuerpo es ocasión, lugar y medio de ejecución de las capacidades

lingüísticas, activas, narrativas, responsivas y ejecutivas de la persona; no es algo distinto a ella, es el medio en que ella se muestra en el mundo, se hace mundo.”²⁶³

Para mostrar mejor esta idea, desde la orilla de la literatura, queremos analizar, dentro de la obra de Orozco un poema muy particular, titulado “El narrador”. Decimos que es particular, porque este texto se inscribe en un poemario (*En el revés del cielo*, de 1987) donde convive con otros que expresan sentimientos de lo más ambiguos respecto de la condición encarnada, en su mayoría peyorativos. Justo después de un poema titulado “Una opulenta y abominable criatura que conozco”, cuyo título se refiere ni más ni menos que al cuerpo, inesperadamente, en “El narrador” la autora le otorga a éste mismo, la capacidad de erigirse en narrador de la propia historia de vida. El título despista: uno adivina que el poema se referirá a alguien que narra algo. Pero resulta que “El narrador” es el cuerpo mismo, personificado, como el autor de un relato que no es más que la historia de vida del sujeto, cuyo cuerpo narra. Cito desde el principio:

“En paz es un relato descriptivo el que repite paso a paso el cuerpo,

una enumeración de llanuras y ocasos, de barcas y colinas,

que no tiene comienzo ni final,

lo mismo que un fragmento entresacado del texto de otra historia.

¿Pero quién permanece como un lagarto inmóvil bajo el sol?

En cuanto cunde el miedo, la penuria o la peste,

la narración se altera en esos puntos donde se quiebra el orden,

y entonces aparecen crónicas de invasiones y derrotas,

episodios oscuros donde hay fieras ocultas y algún otro es el rey

y uno es un fugitivo debajo de la piel,

²⁶³ Moratalla, T.D. “Cuerpo reconocido. El cuerpo en la hermenéutica del reconocimiento de Paul Ricœur”, p. 229

tal como si habitara en el párrafo intruso de una leyenda negra.

Igual hay que perder hasta concluir sin conocer jamás el verdadero desenlace.”²⁶⁴

Intuición genial, a mi juicio, la de Orozco, que descubre la profunda analogía entre cuerpo y texto, carne y expresión. Ya Ricœur lo decía claramente en la introducción a *Sí mismo como otro*:

“El cuerpo es a la vez un hecho del mundo y el organismo de un sujeto que no pertenece a los objetos de los que habla. Esta extraña constitución del propio cuerpo se extiende desde el sujeto de la enunciación hasta el propio acto de enunciación: en cuanto voz lanzada al exterior mediante la expiración y articulada por la fonación y toda la mímica, la enunciación comparte la suerte de los cuerpos materiales. En cuanto expresión del sentido buscado por un sujeto hablante, la voz es el vehículo del acto de enunciación por cuanto que remite al «yo», insustituible centro de perspectiva sobre el mundo.”²⁶⁵

Hay un trabajo de R. Kearney que, desde la fenomenología, contribuye a elucidar esta profunda analogía que Orozco intuye y expresa poéticamente. El trabajo trata sobre la recuperación de la experiencia de la carne en Merleau Ponty y Ricœur, y entre otros temas, explora la posibilidad de leer el cuerpo como un texto.²⁶⁶ El autor sostiene que la “hermenéutica del cuerpo por el cuerpo”, en la fenomenología ricœuriana, precedería al trabajo de inferencia que se da en la lingüística formal de los signos. Sería como un saber tocar, sentir, leer un cuerpo. Se trataría de una sabiduría encarnada, apoyada en el tacto, que nos prepara mejor que ninguna otra para la filosofía.

Orozco, en el poema, encuentra para cada momento, para cada circunstancia de la vida narrada por el cuerpo, el paralelismo con algún género literario. Hay una clara

²⁶⁴ Orozco, O. “El narrador”, *En el revés del cielo*, op. cit. p. 360.

²⁶⁵ Ricœur, P. *Sí mismo como otro*, p. 36.

²⁶⁶ Cfr. Kearney, R. “The Recovery of the Flesh in Ricœur and Merleau-Ponty.”

intención de acercar el mundo del cuerpo al de la literatura, que sorprende al lector después de haber leído tantos poemas despectivos acerca de la condición encarnada.

Desde lo descriptivo a la leyenda, pasando por la fábula, la novela o los cuentos de terror, este poema trata de la carne que se lee como un texto. Identidad narrada y sostenida por el cuerpo que se expresa. “La expresión no existe fuera del cuerpo y el cuerpo no existe fuera de la expresión.”²⁶⁷ Podemos volver sobre lo dicho arriba respecto de la piel que nos delata, aquello que el cuerpo no puede disimular y que “narra” de algún modo un estado anímico, como el rubor o la palidez. “En tanto pasividad mediadora de toda acción narrativa, la carne es ella misma una textura. Hay una historia de la carne, la trama del tiempo de su mediación, que puede ser llevada al lenguaje y devenir texto.”²⁶⁸

Es notable cómo en el propio registro del cuerpo, según el poema, se dan los dos modos de la identidad. La frase “en paz es un relato descriptivo”, muestra el aspecto de permanencia-mismidad (*idem*), de un relato en que no hay acción. Ese cuerpo idéntico a sí mismo que podemos reconocer aun cuando el tiempo vaya pasando con su “enumeración de llanuras y ocasos”. En cambio, el verso “Pero ¿quién permanece como un lagarto inmóvil bajo el sol?” sugiere la imposible estabilidad, implica la necesaria participación de este “quien”, en el dinamismo de la vida con sus contradicciones y peripecias. Nadie puede ser inalterable o permanecer inalterado a través del tiempo. Porque como nos dice el poema, aparecen “el miedo, la penuria o la peste”, y entramos en episodios oscuros, con finales abiertos, que irán conformando el modo *ipse* de la identidad.

“La narración se altera en esos puntos donde se quiebra el orden”, podría ser la descripción de la construcción de una trama que Ricœur utiliza como modelo para explicar la mimesis poética.²⁶⁹ La acción que se imita en las tragedias, por ejemplo, es justamente la que se describe aquí, la trama de una vida. “Otro es el rey y uno es un fugitivo debajo de la piel”, podría tratarse de una peripecia como tantas, donde uno pierde el dominio de su propia vida. Y hay que concluir, es decir morir, “sin conocer el

²⁶⁷ Kearney, R. op. cit. p. 45.

²⁶⁸ Diez Fischer, F. M. “Tacto lingüístico y carnal en la hermenéutica contemporánea”, p. 69.

²⁶⁹ Cfr Ricœur, P. *Tiempo y narración I*, Siglo XXI editores, México, 2004, trad, Agustín Neyra, Cap: La triple mimesis. 113-161.

verdadero desenlace”, que sólo se conocerá del otro lado, según la simbología del universo orozquiano.

Todo esto, que estamos leyendo en el poema, puede ser leído en el cuerpo, en los cuerpos de cada uno de nosotros. Tener un cuerpo es nuestro modo de estar en el mundo. Y al estar en el mundo, sufrimos, nos alteramos, amamos, y compartimos también la experiencia del tiempo con todos aquellos que tienen un cuerpo en el mundo. Por eso la narración es, según Ricœur, mediación entre el tiempo cósmico y el tiempo vivido, ya que nos permite comprender de algún modo el misterio del tiempo e inscribir en él nuestra propia experiencia vital, al narrarla.

Vuelvo a subrayar la gran intuición poética de Orozco: la imagen del cuerpo como un texto narrativo, una fábula, una leyenda. En fin, un texto fruto de la *poiesis*. Parece tratarse de una ilusión de espejos enfrentados: el cuerpo puede ser un texto poético y esto puede reflejarse, a su vez, en un texto poético.

Es de destacar que, según la poeta, este “texto del cuerpo” puede ser leído también, como “un fragmento entresacado del texto de otra historia”, imagen que resulta muy iluminadora. Pensemos, por ejemplo, en la filiación, en el misterio de la natalidad que nos otorga un lugar y un tiempo en el mundo y nos abre, necesariamente, a la alteridad de aquellos otros de quienes histórica, genética y afectivamente dependemos. Lo mismo ocurre con la hermandad, la amistad y todos los vínculos. El hecho de tener un cuerpo entre los cuerpos me hace participar de una trama tejida por todos aquellos que sienten como yo, y cuyo mundo es el mismo que el mío.

Además, es clara, aunque no se explicita, la siguiente idea: este cuerpo que narra es un cuerpo que puede ser leído por otro. Orozco da voz al cuerpo, en un doble sentido: no sólo porque escribe acerca de su propio cuerpo, poniéndolo en palabras, sino también, porque reconoce la potencia del cuerpo de ser lenguaje, palabra, signo (*sêma*). El cuerpo es ciertamente la marca de la finitud, pero al mismo tiempo es sede de múltiples significaciones, para uno mismo y para los otros. Sólo hay que saber interpretarlo. Imposible pensar el cuerpo como algo cerrado en sí mismo. Todo lo contrario: el cuerpo comunica. Es posibilidad de apertura y de encuentro con la alteridad. Por este motivo volveremos sobre “El narrador” en el capítulo dedicado al cuerpo y la alteridad, ya que sólo hemos citado algunos fragmentos, y queda mucho por decir de la riqueza de sus imágenes.

2.5- Narración y unidad de vida: “Al pie de la letra” y “*Les jeux sont faits.*”

Sostiene Ricœur que la narración hace más comprensible el misterio del tiempo al permitir la construcción de una trama y al configurar las experiencias de un hombre concreto, en un tiempo presente, que depende de un pasado y se proyecta al futuro, dándole un sentido de unidad. De otro modo el tiempo como concepto cósmico o como planteo filosófico, no deja de ser una aporía para el ser que actúa y sufre.

“El relato resuelve a su modo la antinomia: por una parte, confiriendo al personaje una iniciativa, es decir, el poder de comenzar una serie de acontecimientos, sin que este comienzo constituya un comienzo absoluto, un comienzo del tiempo, y, por otra parte, dando al narrador en cuanto tal el poder de determinar el comienzo, el medio y el fin de la acción.”²⁷⁰

Para el filósofo francés, la acción y la pasión son dos categorías prácticas, por lo tanto, las tramas que configuran el campo de la vida narrada pueden englobar tanto el obrar como el padecer. Por este motivo incluye junto con la poesía dramática, a la poesía lírica, sobre todo si se trata de elegías o lamentaciones, donde la *poiesis* reconfigura el sentido de los padecimientos.²⁷¹

En la literatura de Orozco, los casos más visiblemente narrativos son, sin duda, los relatos autobiográficos de sus dos libros en prosa en los cuales hay una clara intención de reconfigurar el sentido de lo vivido para sí misma. No olvidemos que el primero surge como parte de una terapia de introspección, y el segundo es una continuación, en la misma línea, casi treinta años después. Cuando Pelicarić le pregunta a la escritora en una entrevista, si sus libros de relatos son prosa o poesía, ella contesta

²⁷⁰ Ricœur, P. *Sí mismo como otro*, p. 146.

²⁷¹ Cfr, Ricœur, P. *Tiempo y narración I*, pp. 31 a 35 (introducción).

que son en prosa, porque la poesía no narra “...yo creo con Bachelard que la poesía es vertical; es decir, que explora en lo alto y en los abismos (...) Y que, en cambio, la prosa es horizontal: sigue una línea recta sin mayores altibajos o los puede tener como se le ocurra.”²⁷²

Su respuesta sugiere que la poesía estaría fuera del tiempo, cortándolo verticalmente, mientras que la narración, en cambio, se desarrolla linealmente. Vemos que distingue claramente dos modos de hacer literatura que no son equiparables. Hecha esta salvedad, creemos que si bien en los poemas que vamos a analizar no podemos hablar estrictamente de trama, ni de narración, se trata de poemas donde la autora registra una especie de balance del propio transcurrir, de lo vivido hasta ese momento, tanto de lo actuado, como de lo sufrido. Se trata entonces de textos poéticos, como las elegías y las lamentaciones a las que se refería Ricœur, que configuran ciertos acontecimientos en una trama y en un marco de tiempo humano, dotando a lo vivido de una unidad de sentido.

La reconfiguración a la que Ricœur alude como el tercer momento de la mimesis se produce en el lector, al insertarse en sus propias coordenadas vitales y generar un mundo de intersección entre el texto y el que lee. El lector está llamado a convertirse en el acto de leer, en el propio lector de sí mismo, como dice Ricœur parafraseando a Proust.²⁷³ Porque la obra permite al que escribe, ganar conciencia de sí mismo, y al que lee, reconocer, en ciertos aspectos del autor, aquellos propios que ignoraba como tales. Orozco ha hablado de esto mismo en un discurso en torno al acto creador de la poesía:

“Al lector le corresponde entonces instalarse frente al poema que interroga y responde, en su condición de objeto y de sujeto, y rehacer a través de ese mapa su propio territorio de fuego, retomar el camino de su revelación. Cada intérprete encontrará en cada vocablo su propio alcance, no por ambiguo, sino por encerrar una infinita posibilidad.”²⁷⁴

²⁷² Pelicarić, I.M. “Si me quieres mirar”, p. 37.

²⁷³ Cfr Ricœur, P. *Caminos del reconocimiento*, p. 92.

²⁷⁴ Orozco, O. “Alrededor de la creación poética” op. cit. p. 472.

Recuérdese aquí que el territorio de fuego fue antes atravesado por la poeta, en el acto creador, que no es otra cosa que la búsqueda de su propia revelación. Por eso podemos decir que también hay un movimiento hacia la autoconciencia en el autor — que en los casos que vamos a citar coincide con el yo poético— quien, al escribir, reconfigura el sentido de las experiencias vividas y las unifica en la trama que va constituyendo su propia identidad. “La mediación narrativa subraya, de ese modo, ese importante carácter del conocimiento de uno mismo que consiste en ser una interpretación de sí mismo.”²⁷⁵

Lo que queremos mostrar aquí es la profunda relación entre la escritura y la identidad en Olga Orozco, y dejar en evidencia cómo el acto de escribir es para ella imprescindible para comprender mejor los acontecimientos de su propia vida, al tiempo que su vida va adquiriendo un carácter textual, narrando su propia identidad. Esto, que como explicamos antes, se da de un modo privilegiado en los relatos autobiográficos, creemos que también puede verse en algunos poemas. Hemos elegido dos que parecen tener este carácter de recuento o de balance y que por lo tanto cierran, siempre provisoriamente, el itinerario hasta entonces transitado, como si se tratara del final de una historia.

El primero pertenece al poemario *La noche a la deriva*, publicado en 1983. Ya el título “Al pie de la letra” plantea un sentido metafórico. Si bien nos introduce en un mundo de textos y de escritura, la frase alude más bien a cierta actitud de acatamiento a lo que está escrito, a la puntillosidad para cumplir con la “pequeña ley”.²⁷⁶ Este sentido, el figurado, es el que más utilizamos. No es casual, como en ningún poema de Orozco, la elección del título.

En este poema se describe un juicio final, presidido por un alto tribunal que “registra cada trazo que se inscribe sobre los territorios insomnes del destino”. La voz poética es la acusada que no confiesa, sólo dibuja con su propia trayectoria, “la escritura fatal, el ciego testimonio.” Se trata de la trayectoria vital y el rastro que ésta deja, como si cada acontecimiento se inscribiera, componiendo con otros el sentido de un texto:

“Retrocesos y avances, inmersiones y vuelos, suspensos y caídas, componen ese texto
cuya ilación se anuda y desanuda con las vacilaciones (...)

²⁷⁵ Ricœur, P. “La identidad narrativa” p. 353.

²⁷⁶ Así se refiere Orozco a la ley de este mundo, el mundo de lo finito y perecedero.

¿Y cuál será el sentido total, el que se escurre como la bestia de la trampa? (...)
 o huye sin detenerse, por los blancos de las encrucijadas, laberinto hacia adentro? (...)
 ¿Delación o alegato? no alcanzo a interpretar las intenciones del esquivo mensaje. (...)

Pero hay alguien a quien no logra despistar la ignorancia,
 alguien que lee aún bajo las tachaduras y los desmembramientos de mi caligrafía
 mientras se filtra el sol o centellea el mar entre dos líneas.

Impresa está con sangre mi confesión. Sellada con ceniza.”²⁷⁷

Otra vez se trata de una intuición poética que se corresponde con una aproximación conceptual del campo de la filosofía. Un poema que con su imaginería logra establecer un universo simbólico donde la vida es un texto. No sólo por el hecho de que pueda ser narrada, como contenido de un relato —cosa que supone, obviamente, toda literatura—. Aquí Orozco fuerza el sentido ordinario del término “texto” y lo acerca metafóricamente a la vida y su sentido. La vida es una narración. Como si cada paso, cada decisión trazara la caligrafía de un vocablo que, unido a otros, va urdiendo la trama del texto de una vida.

“Si la acción puede ser entendida como un texto, entonces ella también puede ser interpretada según su propia semántica que se apoya sobre ‘frases de acción’ que ‘dicen’ y ‘denotan’ al agente.”²⁷⁸

Por eso está “impresa con sangre” y “sellada con ceniza” la confesión. El texto es la escritura de la propia vida, frase por frase, decisión por decisión. Sin embargo, a pesar de haber sido escrito por el yo poético, en cada uno de sus actos, hay una cierta indeterminación que permanece: el resultado final parece ser muy difícil de interpretar.

²⁷⁷ Orozco, O. “Al pie de la letra” en *La noche a la deriva*, op. cit. p. 310.

²⁷⁸ Begué, M.F. *La poética del sí mismo*, p. 347.

Tal vez esté escrito en una lengua que los hombres, de este lado, hemos olvidado o que apenas sabemos balbucear.

“Como un texto, la acción humana es una obra abierta, cuya significación está ‘en suspenso’”.²⁷⁹ Ese aspecto es justamente el que ilumina Olga Orozco cuando sostiene que la escritura sólo es transparente en su sentido total, a ese “alguien”, del otro lado, que sabe leerlo, “aún bajo las tachaduras” de nuestra caligrafía.

Que “centellee el mar entre dos líneas”, o “que se filtre el sol” parece sugerir que, por oscuro que sea ese texto, siempre deja pasar algo de luz. La transparencia, la luz, el centelleo son imágenes muy utilizadas por Orozco, en cuyo universo simbólico representan el conocimiento o la verdad que se devela. Igual habrá que esperar el dictamen del “alto tribunal”, según el poema.

El segundo poema elegido pertenece al poemario *Con esta boca en este mundo*, del año 1994 y se titula “Les jeux sont faits”, tomando una frase en francés, cuyo sentido en español podría acercarse a “la suerte está echada”. Remite a la idea de un destino final, y de la ignorancia de los hombres que intentan saber si las decisiones que toman, o han tomado, los acercan o los alejan de aquello que supuestamente debía suceder.

El motivo de la elección de este poema tiene que ver con el tono de lamentación, por un lado, y con el contenido de balance de lo vivido hasta allí, por otro. Pero vale también, como motivo, el hecho de que repite insistentemente, aun cuando no llegará a responderla, la pregunta que quedaba planteada en “Al pie de la letra.” Me refiero a la pregunta por el sentido total de esa escritura que copia la trayectoria de una vida. Ese es el elemento en común que, a mi juicio, mejor se relaciona con el motivo ricœuriano de la unidad narrativa de una vida.

Los dos primeros versos aluden al esplendor del día, como si fuera la causa de la lamentación que engendra el poema. “¡Tanto esplendor en este día! ¡Tanto esplendor inútil, vacío, traicionado!” la luz resplandece inútilmente, porque “Nada me trae el día”, sentencia la voz poética,

“El tiempo se hizo muro y no puedo volver,

²⁷⁹ Ricœur, P. *Del texto a la Acción*, p.197. Citado por Begué, M. F, *Paul Ricoeur, La poética del sí mismo*.

aunque ahora supiera dónde perdí las llaves y confundí las puertas,

o si fue solamente que me distrajo el vuelo de algún pájaro,

por un instante apenas, y tal vez, ni siquiera,

no puedo reclamar entre los muertos”

Perder las llaves, confundir las puertas, o simplemente dejarse distraer por el vuelo de algún pájaro son gestos nimios que, sin embargo, nos hacen equivocar el camino. Una vez que han sucedido, el recorrido cambia inevitablemente, y uno sólo sabrá al final, si ha llegado a destino. De todos modos, quedará escrito el derrotero y el itinerario equivocado tendrá tal vez, consecuencias que no eran las previstas (¿previstas por quién? ¿por aquel que lee detrás de las tachaduras y los borrones del poema anterior?) “...Y de pronto este día que fulgura/como un negro telón partido por un tajo, desde ayer, desde nunca/ ¡Tanto esplendor y tanto desamparo!”

El negro telón partido por un tajo deja pasar una luz que se hace insoportable. El esplendor, ese rayo de luz, se recorta contra el negro telón del desamparo. Y es insoportable la paradoja que genera el sentimiento de desamparo en un día tan luminoso. La luz, en la simbólica de Orozco, atestigua por el sentido, la sensación de desamparo, parece negarlo. El poema continúa con este juego entre la luz y la oscuridad, el bien y el mal, y se pregunta entonces si la trama que dibujan estos contrarios se lee del derecho o del revés. “Cuál es, en el recuento final, el verdadero, intocable destino? / ¿El que quise y no fue? ¿El que no quise y fue?” Aquí encontramos la insistencia de la pregunta del poema anterior. Se trata de una pregunta que quedará abierta, pero que sin duda está buscando unificar el sentido de lo vivido.

Como lo explicaba Ricœur en *Tiempo y Narración I*, construir una trama implica unificar los acontecimientos favorables y también los desfavorables (como perder las llaves o confundir las puertas) para darles un sentido narrativo. En la misma línea sostendrá también en *Sí mismo como otro*, refiriéndose a la necesidad narrativa, que este tipo de acontecimiento, que podría suceder o no, que es contingente en el plano de los hechos, “sólo se convierte en parte integrante de la historia cuando es

comprendido después, una vez transfigurado por la necesidad, de alguna forma indirecta, que procede de la totalidad temporal llevada a su término.”²⁸⁰

El intento de llevar a su término la totalidad de la historia personal, de unificarla al configurar su sentido en la escritura, en el caso de Olga Orozco, llega con la madurez, de cara a la muerte, más o menos inminente. La edad avanza y el cuerpo, con todo el peso de la finitud, va acusando el paso del tiempo.

El primer poema, “Al pie de la letra” lo escribe a sus sesenta y tres años y el segundo “Les jeux sont faits”, sólo cinco años antes de su muerte. Con ese poema cierra el libro “Con esta boca en este mundo” (1994), que fue el último que publicó en vida. Al final del poema escuchamos una especie de ruego: “Madre, madre/ vuelve a erigir la casa y bordemos la historia, / vuelve a contar mi vida.” Se puede ver aquí la noción de filiación biológica, la dependencia del cuerpo propio respecto de los cuerpos de los progenitores, como un hecho natural que implica también una dimensión cultural y social: el origen de un nombre propio y la inscripción en un árbol genealógico. A todo eso se refiere Ricœur cuando habla del “reconocimiento de sí en el linaje.”²⁸¹ También podemos interpretar el llamado a la madre, como reconocimiento de la inevitable participación, a nivel simbólico, de la madre en el relato de la vida del yo lírico. “El problema de la identidad tiene una doble vertiente: privada y pública. Una historia de vida se mezcla con la de los otros.”²⁸²

La cosmovisión indudablemente religiosa de Orozco implica la fe en un sentido último que tal vez desde aquí no llegamos a conocer. Ese sentido último toma la forma de una esperanza, una certeza de que “en el fondo de todo hay un jardín”, como le gusta repetir en diferentes escritos.²⁸³ Y es esa esperanza la que la lleva a querer vivir de nuevo, a repetir lo vivido: “vuelve a contar mi vida”. No como en un eterno retorno, que sería el infierno de lo mismo, más bien como quien narra y vuelve a narrar, para entender mejor lo que ha sucedido. Como esas historias que nos contamos o nos cuentan respecto de nosotros mismos y que nos hacen aprender algo más de ese misterio que somos, reforzando nuestra identidad.

²⁸⁰ Ricœur, P. *Sí mismo como otro*, p.141.

²⁸¹ Cfr Ricœur, P. *Caminos del reconocimiento*, pp. 244-248.

²⁸² Ibid. p.136.

²⁸³ Orozco, O. “Pavana para una infanta difunta”, en *Mutaciones de la realidad*, op. cit. p. 255.

“Es en la historia narrada, con sus caracteres de unidad, de articulación interna y de totalidad, conferidos por la operación de construcción de la trama, donde el personaje conserva, a lo largo de toda la historia, una identidad correlativa a la de la historia misma.”²⁸⁴

El personaje en este caso es la propia autora, la voz poética reconciliada consigo misma, que se hace cargo del misterio de su vida, probablemente en un intento por comprenderlo mejor. Nos damos cuenta de su permanencia como protagonista a lo largo de toda su historia, que coincide con su biografía y con su evolución literaria, ya que insiste siempre en las preguntas por la identidad —que en esta etapa ya acepta como corpórea e inevitablemente finita — y por el sentido último de la existencia.

La unidad de una vida no se revela como tal desde “este lado”, diría Orozco. No adquiere un sentido final que se pueda interpretar. Toda su literatura es una búsqueda de la propia identidad, como ya lo hemos dicho reiteradas veces, y su poetizar (ya sea en forma de poesía lírica o en prosa) implica siempre “narrar” la propia vida. Pero la pregunta por el sentido total la deja abierta y alude a “alguien” trascendente que sabe leer esa escritura, que puede ver el revés de la trama.

En el universo simbólico de Orozco, la casa implica la infancia, la pertenencia, la familia y también el jardín que está “en el fondo de todo”, porque “el jardín apuntado por Olga Orozco no es una *naturaleza* sagrada, sino la *vincularidad* interhumana que remata en un Dios último y cuyo horizonte es invisible”²⁸⁵. Todo esto parece condensarse en estos versos finales, “Madre, madre/ vuelve a erigir la casa y bordemos la historia, / vuelve a contar mi vida.” con el uso del verbo “bordemos” en plural. Esta historia —la de la hablante— no ha sido bordada por ella sola. Se borda *con* la madre, como figura de la alteridad, que en este caso es precisamente quien ha nutrido, biológica y espiritualmente, la vida que se narra. Orozco alude así a una trama en la que están tejidas nuestras vidas, cuerpos e identidades, con las vidas, los cuerpos y las identidades de todos aquellos cuyos “hilos” no se sostendrían si no estuvieran “anudados” con el nuestro, como en un “entramado”. Este final que relaciona una

²⁸⁴ Ricœur P. *Sí mismo como otro*, p.142.

²⁸⁵ Rebok, M. G. “Finitud, creación poética y sacralidad en la obra de Olga Orozco”, en *Konvergencias literarias*, año 1, vol. 3, septiembre 2006. ISSN-1669-9092

historia de vida con la identidad y la vida de los otros nos da el pie necesario para entrar en el capítulo sobre el cuerpo y la alteridad.

Capítulo III

Cuerpo y alteridad. Las figuras luminosas del cuerpo.

Después de analizar las figuras oscuras del cuerpo (capítulo I) y habiendo relacionado la noción de cuerpo en la literatura de Orozco con la de identidad narrativa desde los aportes que ofrece Paul Ricœur (capítulo II), llegamos con este capítulo al punto donde convergen dos grandes intuiciones filosóficas en la obra poética orozquiana. Por una parte, la del cuerpo propio y la de su alteridad vulnerable como experiencia contradictoria y ambivalente y, por otra, la del peso que adquieren los vínculos afectivos en la constitución de una identidad y en la aceptación de la propia condición encarnada.

Si bien la poeta argentina nunca deja de considerar los aspectos negativos del cuerpo —y los tendrá muy presentes, incluso en sus últimos poemas—su mirada ha ido cambiando a lo largo de su itinerario poético, como lo hemos adelantado en varias ocasiones. Reconocer el peso de la finitud y el aislamiento, no le impide celebrar las dádivas que la condición encarnada le ofrece. Por eso, esta última parte se titula “Cuerpo y alteridad: las figuras luminosas del cuerpo”. Aquí, en el juego que se genera entre ambas nociones, aparecerán otros aspectos del cuerpo, iluminados por los sentimientos de aceptación y agradecimiento, según lo canta Orozco en sus poemas de madurez.

La noción de alteridad en sentido amplio de “otredad” y “extrañeza”, puede aplicarse a la experiencia que Orozco tiene de su propio cuerpo como algo “otro” respecto de su identidad.²⁸⁶ Esta idea la expresa con mucha claridad cuando hablando de su cuerpo lo llama “mi sombra”, misteriosa e inseparable, “sombra fugaz y sombra de mí misma, mi sombra ensimismada,/ si, tu, la más cercana pero lo más extraña.”²⁸⁷ Estos versos, tomados del libro *Últimos poemas*, publicado póstumo en 2009, hacen patente la alteridad de la propia carne, que es tan íntima y por momentos tan ajena, pero

²⁸⁶ Hemos visto múltiples y variados ejemplos de imágenes en este sentido en el capítulo I del cuerpo de esta tesis.

²⁸⁷ Orozco, O. “Balance de la sombra”, en *Últimos poemas*, op. cit. p. 446.

que configura desde dentro la identidad, en la misma medida en que la voz poética la reconoce como el único modo posible de estar en el mundo.

Sin embargo, es importante subrayar que esta nueva mirada, este sesgo más reconciliado de la poeta con la condición encarnada, que intentaremos mostrar aquí, se relaciona con la experiencia de la apertura, del encuentro con la alteridad en sentido estricto: la alteridad del “otro”, del que no soy yo y cuyo ser “otro” respecto de mí, me confirma en la existencia. El cuerpo toma el lugar del encuentro con los otros, sobre todo en la experiencia unitiva del amor, que lo convierte en “la respuesta exacta y el espejo donde alguien recupera el paraíso.”²⁸⁸

La fenomenología permite abordar estos temas con solvencia. En particular es Paul Ricœur quien, desde las raíces fenomenológicas de su hermenéutica, aporta conceptos claves como el de “carne” o “cuerpo propio” y el de la “parición” (*Paarung*) o el “emparejamiento” de cuerpo con cuerpo, que el francés retoma a partir del análisis husserliano y profundiza en varias de sus obras, principalmente en *Sí mismo como otro* (1990), como enseguida veremos. También aporta las ideas de “reconocimiento de sí mismo” y de “reconocimiento mutuo”, que son tratadas en la obra que lleva por título *Caminos del reconocimiento* (2004). Allí se esclarece un posible vínculo entre el cuerpo propio y la identidad narrativa, que coincide justamente con la articulación filosófica que Orozco expresa y piensa poéticamente, y que será el núcleo central de este último capítulo de nuestra investigación.

En esa última obra, Ricœur sostiene que, además de la dialéctica *idem-ipse*, en cuyo dinamismo se constituye la identidad narrativa, ésta se consolida en la relación con otros, que son también “sí mismos”. La relación del sí con los otros va tejiendo, como en un entramado, la vida y la identidad propias. La noción de “entramado” que utiliza Ricœur, procede de Husserl y de la tradición fenomenológica. Describe la interdependencia de una identidad con otra. Es notable la coincidencia con la obra poética de Orozco, en que la palabra “trama” aparece en varias ocasiones, aludiendo al tejido que ata, como si fuesen hebras, una historia con otra y que, sólo una vez tejida, se configura como trama y da, a cada hebra, un sentido que nunca podría alcanzar aisladamente. En esa línea, veremos cómo la relacionalidad, ya sea respecto de los otros, ya sea respecto del Otro absoluto, que se plasma en los poemas de Orozco, oficia

²⁸⁸ Orozco, O. “El narrador”, *En el revés del cielo*, op. cit. p.360.

de fundamento para que ella logre asumir como propia su corporeidad, en el juego dialéctico de alteridad e ipseidad, así como el sentido de su itinerario vital que la conduce al encuentro consigo misma.

3.1- Del extrañamiento al reconocimiento de sí.

Tal como señala Kearney, en *Carnal Hermeneutics* (2015), el concepto de “carne”, como cuerpo propio, es tratado por Ricœur en varios momentos de su reflexión, desde sus primeros estudios sobre la voluntad, en *Lo voluntario y lo involuntario* (1950) hasta *Caminos del reconocimiento* (2004), pasando por *Sí mismo como otro* (1990). Particularmente allí, en el estudio X de esa obra, se detiene el autor para profundizar en el carácter enigmático de la experiencia del cuerpo propio. Retoma algunos planteos anteriores, como el del análisis de los particulares de base de Strawson, donde se confirmaba que decir “persona” es también decir “cuerpo”, en la medida en que cada uno es para sí su propio cuerpo.²⁸⁹ O el de la identidad personal, problematizado por los casos límites de Parfit, donde se vinculaban criterios corporales y psíquicos a una misma identidad, cuyo anclaje se encontraba justamente en el cuerpo.²⁹⁰

Ricœur relaciona la pasividad de este fenómeno del anclaje, con el padecimiento del sufrir, que puede provenir tanto del cuerpo propio —por ejemplo, cuando se enferma— como del otro que inflige sufrimiento. Ambos casos coinciden en la categoría de pasividad y de alteridad. Aquí Ricœur reconoce su deuda con Maine de Biran, quien distingue el “yo” como agente, de su contrario —que es también su complemento— la pasividad corporal. Ésta se percibe ante la resistencia que cede al esfuerzo y puede manifestarse en grados diferentes: así es como los objetos del exterior, por ejemplo, atestiguan su existencia resistiendo al tacto activo. El sujeto que toca confirma, al mismo tiempo, su propia existencia y la del objeto exterior. “Con la variedad de estos grados de pasividad, el cuerpo propio aparece como el mediador entre

²⁸⁹ Cfr. Ricœur, P. *Sí mismo como otro*, estudio I.

²⁹⁰ Cfr. *Ibid.* estudio V.

la intimidad del yo y la exterioridad del mundo.”²⁹¹ Vemos aquí esbozada una ontología de la actividad y la pasividad, que Ricœur retoma de Maine de Biran y que él mismo continuará desarrollando como base de su teoría de la acción en el marco de su hermenéutica del sí. No olvidemos que el planteo de Ricœur no termina allí. También conjuga esta dialéctica con la de la alteridad de los otros, que, como yo, perciben el mundo y lo configuran como mundo común.

El filósofo francés avanza en su análisis del tema, remitiendo a los que él denomina “los tres grandes filósofos de la carne”: G. Marcel, M. Merleau Ponty y M. Henry.

Se refiere a la distinción que posibilita la lengua alemana —y que Husserl subraya— entre los vocablos *Körper* y *Leib*, es decir entre cuerpo y carne. El cuerpo como *Körper*, es decir como una cosa física entre las cosas, objeto del estudio de las ciencias naturales, por tratarse de un cuerpo orgánico, y el cuerpo como *Leib*,²⁹² es decir mi cuerpo propio, como mi carne viviente, que constituye el centro a partir del cual se producen todas mis percepciones y resulta ser una especie de “alteridad primera”, que me constituye como apertura a la alteridad, desde dentro. Es lo más primordialmente mío, lo más próximo, mi órgano del querer y del sentir. Es decir, parafraseando a Ricœur, que la ipseidad implica una alteridad propia cuyo soporte es la carne.²⁹³

La categoría del cuerpo, en la antropología ricœuriana de la acción, se va construyendo a partir de la atestación de nuestras capacidades, de la experiencia de “poder hacer” algo en el mundo. Es el anclaje —como decíamos arriba— del yo en el mundo. El cuerpo juega el rol de mediación entre el yo que actúa y el mundo en el cual esas acciones tienen lugar, al que pertenecen. “El cuerpo propio es el lugar mismo —en el sentido fuerte del término— de esta pertenencia, gracias a la cual, él sí puede poner su sello sobre esos acontecimientos que son las acciones.”²⁹⁴

Ricœur esboza, en este estudio X, el complemento ontológico de su teoría de la acción descubriendo una necesaria pasividad y alteridad. Allí propone tres formas diferentes de entender la alteridad como constitutiva de la identidad del sí. Enumera, la alteridad de la carne, como primera alteridad, luego la alteridad del otro como extraño,

²⁹¹ Ibid. p. 357.

²⁹² “*Leib*” se relaciona con “*Leben*” (vida), es el cuerpo viviente con cierta autonomía de iniciativa articulada al todo dinámico.

²⁹³ Cfr. Ibid. p. 360.

²⁹⁴ Ibid. p. 354.

y por último la alteridad de la conciencia, en tanto foro interior. Examinaremos en la obra de Orozco, esta idea del cuerpo como primera alteridad que revela no sólo la dimensión del “yo puedo” sino también la del “yo sufro”.

En el caso de la experiencia poética del cuerpo en Orozco, hemos visto que la condición corpórea es vivida, por momentos, con una carga de extrañeza tan pesada, que la vuelve casi irreconciliable con la propia identidad. Es decir que esa categoría de “alteridad primera” de la que habla Ricœur, que sería la condición de posibilidad de acogida del otro en mí, en la raíz fenomenológica de su hermenéutica, es llevada al paroxismo por Orozco, cuando poetiza, sobre todo en sus poemarios más tempranos, las figuras oscuras del cuerpo. Se trata de los poemas más imbuidos de gnosticismo o platonismo, en los que concibe al cuerpo como un obstáculo o un lastre.

Por momentos, al referirse al cuerpo propio, desde esta mirada despectiva, Orozco parece estar hablando casi de un intruso, de un extraño, de un “otro”, que no es parte de sí misma. Lejos de posibilitar el encuentro con el otro, la experiencia poética de Orozco registra al propio cuerpo como la causa del aislamiento del yo lírico. La experiencia de extrañamiento llega allí a su punto culmine. La relación del yo con su cuerpo es comparable a la relación de un preso con la cárcel en la que paga su castigo, al modo en que lo concebían los órficos: “esa *muralla que representa una prisión* recibe de su carácter penal, su sentido de alienación: al convertirse en instrumento de expiación, el cuerpo se torna lugar de exilio.”²⁹⁵

Pero podemos atestiguar, a lo largo de toda su obra, cómo la relación de la poeta con su propia carne va cambiando. Desde el extrañamiento descrito, hasta los últimos poemas, podemos decir que Olga se va acercando a su propio cuerpo con una actitud diferente, que mucho tiene que ver con su apertura a la alteridad, con sus vínculos interpersonales. Esa alteridad que venimos rastreando en los poemas y en los libros en prosa, se revela cada vez más como constitutiva de la propia identidad, y alumbra una mirada de mayor aceptación respecto del cuerpo propio.

En este capítulo queremos mostrar, la reconciliación que se produce entre la escritora y su experiencia del cuerpo propio como lugar identitario, que coincide, paralelamente, con la apropiación por parte de Orozco de su voz poética. Es decir, en otros términos: asistimos en los últimos poemarios, al proceso de apropiación de la

²⁹⁵ Ricœur, P. *Finitud y culpabilidad*, p. 423.

escritora respecto de lo escrito por ella misma, que no es más que la propia identidad — decididamente corpórea— reconfigurada por la *mímesis* narrativa y abierta a la relación con los otros y con lo absoluto.

Sin embargo, esto no implica que la mirada negativa respecto del cuerpo haya desaparecido completamente, ya que insiste en algunos poemas como por ejemplo en “Relato en un vitral”, del libro *Con esta boca en este mundo*, donde se leen los versos:

“mi cuerpo no soy yo; es un cuerpo sin nadie,
decapitado a ciegas por los tigres guardianes de las tentaciones,
a cambio de otros cuerpos, vanos,
siempre inconclusos, siempre deshabitados...”²⁹⁶

Parece referirse al viejo extrañamiento, utiliza ciertamente un vocabulario similar, si lo juzgamos por la carga de negatividad. Pero lo que aquí se lee en este sentido, tiene más que ver con el sufrimiento inherente a la experiencia vital de cualquier ser humano, signada tanto por los límites que impone la corporeidad, como por la natural tendencia a vincularse con los otros, condiciones que resultan en una inevitable vulnerabilidad. No se trata ya, nos animamos a decir, de la queja anterior por la inadecuación. Se trata del sufrimiento humano, sencillamente. Sufrimiento que, sin dudas, tanto como el placer, está anclado en la afectividad de un cuerpo. De todos modos, dicho esto, hay que aclarar que en general, salvo excepciones, estos últimos poemas atestiguan una mirada de mayor aceptación por parte de la poeta. Más reconciliada con la corporeidad, como veremos en el siguiente apartado.

²⁹⁶ Orozco, O. “Relato en un vitral” en *Con esta boca en este mundo*, op. cit. p. 401.

3.2- Reconocer la propia identidad en la corporeidad.

Ricœur indica en su enfoque fenomenológico del reconocimiento, que los hombres son —o esperan ser— reconocidos por sus capacidades. Esto implica, necesariamente, que al reconocer al otro reconozcamos al “cuerpo actuante” del otro y en caso del reconocimiento de sí mismo, al propio cuerpo. Porque es claro que no existe un hombre capaz de actuar en el mundo, de hacer que algo suceda, que no se apoye en una existencia terrestre y corpórea. ¿Quién podría decir sin una boca, narrar sin una memoria, o reconocer a los demás sin ojos para verlos u oídos para escucharlos?

Siguiendo la indagación de Moratalla²⁹⁷, que se pregunta si hay una filosofía del cuerpo implícita en la del reconocimiento —aunque tal vez Ricœur no la explicita demasiado—, su respuesta es esclarecedora para nuestra investigación: no hay “hombre capaz” que no experimente sus capacidades como dependientes de un cuerpo que es límite y posibilidad al mismo tiempo, por lo tanto, aunque parezca ausente,

“El cuerpo (...) presente en esta filosofía, se deja interpretar bajo el paradigma del reconocimiento. El cuerpo no es algo que se constituye frente a la persona, no es algo frente a la mente o al alma, es algo gracias a lo que somos personas. Identidad reconocida y cuerpo reconocido, en este planteamiento, vendrían a coincidir.”²⁹⁸

Por eso, porque hablar del reconocimiento de una persona necesariamente implica el reconocimiento de su corporeidad, es que Moratalla distingue tres aspectos del cuerpo que están implícitos en la filosofía del reconocimiento y que son:

- el cuerpo **identificado**: como objeto en el mundo, diferente a las cosas y a otros cuerpos, como cuerpo propio, único.
- el cuerpo **capacitado**: como ocasión y medio para la acción humana. El lugar en que la persona despliega sus capacidades lingüísticas, activas,

²⁹⁷ Cfr. el trabajo de Moratalla, “Cuerpo reconocido. El cuerpo en la hermenéutica del reconocimiento de Paul Ricœur”.

²⁹⁸ Ibid. p.228.

narrativas, responsivas y ejecutivas; se muestra al mundo y se “hace mundo”.

- el cuerpo **agradecido**: como interviniendo en la relacionalidad, en el reconocimiento mutuo. Es el cuerpo que se da en el amor, en la amistad, en el erotismo. Que nos permite “ser con los otros”, afectarlos y ser afectados por ellos. Cuerpo-gesto, cuerpo-expresión.

Moratalla se refiere como tercer aspecto, al “cuerpo agradecido”, ya que se está moviendo dentro del contexto del “reconocimiento-agradecimiento”. A nosotros, en este contexto más amplio, nos parece más acertado hablar —para no perder de vista el aspecto de pasividad del cuerpo— de “cuerpo **relacional**”, ya que no siempre se alcanzan los estados de paz y de reconocimiento mutuo. Muchas veces, lamentablemente, se trata del cuerpo vulnerado, abusado, ignorado. Sin embargo, no pierde por esto su carácter de “cuerpo **relacional**” cuya identidad se construye a partir de las relaciones (que pueden ser tanto de reconocimiento como de desconocimiento) con esos “otros” de sí.

Como observa con acierto Moratalla, esta hermenéutica del cuerpo reconocido no deja de presentar incertidumbres y dificultades, sobre todo en una época en que la tecnología puede hacernos dudar de la consistencia de su aparición, o en la que se vuelve completamente vulnerable, en los umbrales de la vida y la muerte, que resultan cada día más difusos.

De lo que estamos seguros, sin embargo, es de que no podríamos identificarnos y reconocernos a nosotros mismos sin distinguir el cuerpo propio del resto de los objetos del mundo. Tampoco podría darse la “atestación” de las capacidades propias sin tener en cuenta a los otros que nos rodean y con quienes nos ponemos en diálogo mediante el decir, el hacer o el narrar.

Especialmente, cuando nos referimos a la capacidad de narrar —la literatura en sentido amplio— que es casi impensable si se prescinde de la presencia de quien escucha o lee lo narrado. ¿Qué decir de un amor o una amistad donde no tuviera lugar el propio cuerpo? ¿O el del otro?²⁹⁹ La identidad humana, en fin, no puede concebirse

²⁹⁹ El fenómeno relativamente nuevo del sexo virtual pretende exactamente eso: una relación en la que el cuerpo del otro no ocupa su lugar. Se limita a ser una imagen despersonalizada.

separada de la alteridad, de la relación con las otras identidades, tan humanas y corpóreas como la propia.

Esto tiene sin duda implicancias éticas, desde el momento en que actuamos, contamos, prometemos y nos responsabilizamos, siempre frente a otros. Por eso es importante subrayar que, reconocer nuestro propio cuerpo como parte constitutiva y esencial de la identidad, como el anclaje de nuestro ser en el mundo, implica también reconocer el cuerpo del otro, con sus propias capacidades y vulnerabilidades. Como se pregunta Francisco Diez Fischer, en un trabajo sobre el sentido del tacto: “¿Qué dolor por otro que sufre podría experimentar un ser sin cuerpo propio o, peor aún, con una carne invulnerable que no sintiera dolor físico? ¿Qué simpatía podría tener sin *pathos*?”³⁰⁰

Olga Orozco, en su obra poética, problematiza especialmente su propia realidad corpórea y sufriente. Si bien no lo hace desde los argumentos, es cierto que aporta al pensamiento su experiencia vital puesta en palabras, que enriquece y ayuda a profundizar la reflexión filosófica.

Ese sendero del reconocimiento de sí que abre el yo lírico en busca de la aceptación de la propia condición encarnada, parece comenzar en la investigación poética sobre el cuerpo que registra el poemario *Museo salvaje*.³⁰¹ Hemos procedido siguiendo esas huellas, teniendo claro que ninguna evolución espiritual puede ser una línea recta, ni apuntar sin vacilaciones, hacia una única dirección. Aun así, admitiendo dudas, avances y retrocesos, creemos advertir una superación de algunos viejos enconos o resentimientos contra el cuerpo, y vemos apuntar el reconocimiento de la propia corporeidad, como constitutiva de la identidad, en los poemas de madurez.

Para mostrar esta reconfiguración de sí misma recurrimos a la producción poética más tardía de la autora. Si bien su identidad parece irse unificando y ganando en profundidad a lo largo de toda su obra y su vida, veremos cómo “este arduo trabajo de adueñarse de la propia voz”³⁰² como lo entiende Kamenzain, la irá acercando y reconciliando con su ipseidad (en términos de Ricœur), que claramente implica, como parte constitutiva, una corporeidad. Esto se evidencia sobre todo en sus últimos escritos: *Con esta boca en este mundo* (1994) y *Últimos poemas* (1999), donde puede escucharse

³⁰⁰ Diez Fischer, F. M. “Tacto lingüístico y carnal en la hermenéutica contemporánea”, p. 67.

³⁰¹ Cfr. cap I de esta tesis.

³⁰² Kamenzain, T. ed. en *Poesía completa* por Olga Orozco, p. 8 (prólogo)

claramente la voz del yo lírico identificada con la persona empírica y corpórea de la autora.

En el poemario titulado *En el revés del cielo* (1987), aparecen algunos adelantos. Se dejan ver algunos virajes suaves de lo que luego será un golpe de timón más decidido. Como la queja que se escucha en “Rara sustancia”: “pero jamás consigo estar completa, no logro aparecer de cuerpo entero”³⁰³ donde la voz poética se pregunta en qué consistirá su propia “naturaleza inacabada”, “Que vira sin cesar hacia otros brillos, otras fronteras y otras permanencias”³⁰⁴, sin negar, más bien reclamando incluso, por su parte corpórea. O en “Cantata sombría” del mismo poemario, cuando frente a la muerte que oficia el misterio “separando las fibras de la perduración y de la carne”, se pregunta quién reclamará por ella cuando muera, e intenta una respuesta: “al menos que me retenga el hombre a quien le faltará la mitad de su abrazo.”³⁰⁵ Aquí el aspecto corporal queda claramente implicado en el abrazo, como símbolo del contacto físico entre los amantes.

También el poema “El narrador”, hemos visto que descubre en el cuerpo la capacidad de narrar su propia historia, que es la historia de cualquier hombre, con sus miedos, sus amores, desencuentros y soledades. Este poema pone al cuerpo en un lugar de privilegio y le otorga un *status* identitario inédito. Incluso se lo trata de “reverso del alma”, “opaca versión de lo invisible.”³⁰⁶

A los poemas póstumos, publicados en el año 1999, pertenece “Himno de alabanza”, cuyo título ya habla de un registro propio del *ágape*, como figura privilegiada del reconocimiento mutuo. Según Ricœur: “Además, lo festivo del don es, en el plano de la gestualidad, lo que es por otra parte, el himno en el plano verbal.”³⁰⁷ Cuando el reconocimiento se acerca, en el plano semántico, a la gratitud por el don recibido, ésta se expresa mediante una alabanza. Se trata en este caso del agradecimiento por los dones recibidos en la vida, y en especial por el propio cuerpo, cuando dice:

“Te agradezco estos ojos que se agrandan

³⁰³ Orozco, O. “Rara sustancia” de *La noche a la deriva*, op. cit. p. 299.

³⁰⁴ Orozco, O. “Rara sustancia” de *La noche a la deriva*, op. cit. p. 299.

³⁰⁵ Orozco, O. “Cantata sombría” en *La noche a la deriva*, op. cit. p. 330.

³⁰⁶ Orozco, O. “El narrador”, en *En el revés del cielo*, op. cit. p. 360.

³⁰⁷ Ricœur, P. op. cit. p. 307.

para ver tu escritura secreta en cada piedra,

Esta boca con el sabor de *siempre, tal vez y nunca más*,

las manos y la piel donde arrojan su aliento los emisarios de territorios
invisibles,

El perfume de la estación que pasa, su ráfaga hechicera ceñida a mi garganta
y el reclamo insistente del sonido que atruena con el cuerno para las cacerías,

¡Ah, sentidos, mis guardianes insomnes,

refugios instantáneos en un mundo improbable y sin fondo como yo!

Desde lo más profundo de mi estupor y mi deslumbramiento yo te celebro,

cuerpo, suntuoso comensal en esta mesa de dones fugitivos,

Intermediario heroico en todas las batallas de la tierra y el cielo,

Tú, mi costado de inevitable realidad.”³⁰⁸

Aquí se muestra patentemente, la evolución que se da en la obra de Orozco, desde una mirada despectiva hacia otra más reconciliada y de aceptación respecto de la corporeidad. Se aprecia mejor el cambio de perspectiva, si recurrimos a la comparación del antes y el después.

En *Museo Salvaje* (1974) se reconocían las capacidades del cuerpo, pero haciendo foco sobre todo en su inadecuación. De esto hemos visto sobrados ejemplos en el capítulo I. Por ejemplo, cuando respecto a los ojos, dice Orozco: “la ciega condena de estos ojos que me impiden mirar, y que sólo atestiguan la división debajo de estos párpados”³⁰⁹. En “Himno de alabanza” (1999), en cambio, leemos: “Te agradezco estos ojos que se agrandan para leer tu escritura secreta en cada piedra.”³¹⁰; y en otro poema

³⁰⁸ Orozco, O. “Himno de alabanza” en *Últimos poemas*, op. cit. p. 441.

³⁰⁹ Orozco, O. “En la rueda solar” en *Museo salvaje*, op. cit. p.175.

³¹⁰ Orozco, O. “Himno de alabanza” en *Últimos poemas*, op. cit. p. 441.

del mismo libro (1999), “estos ojos que vienen de muy lejos saben ver más allá.”³¹¹ Subrayamos aquí la atestación de la capacidad de ver frente a la experiencia antes descrita de la incapacidad. Lo que se experimentaba como incapacidad: “yo no puedo” ver con estos ojos, luego pasa a “yo puedo” (¡y soy tan capaz, que veo hasta tu escritura secreta!) con estos mismos ojos.

La sentencia pronunciada en *Museo salvaje* acerca de las manos: “no son manos que sirvan para entreabrir las sombras, para quitar los velos y volver a cerrar”, contrasta con el agradecimiento por “las manos y la piel donde arrojan su aliento los emisarios de territorios invisibles”³¹², que justamente subraya la capacidad de las manos y la piel, para poner en contacto un mundo con otro, el visible con el invisible, el de los vivos y el de los muertos.

Este poema, “Himno de alabanza” canta a un cuerpo que lejos de ser despreciado por su inadecuación, es justamente el que hace posibles las percepciones que abren al encuentro con el mundo y con la trascendencia. La enunciación está dirigida a un tú sagrado, al que se agradece y se reconoce como causa del cuerpo y, al mismo tiempo, como causa de “la escritura secreta en cada piedra.” El cuerpo deja de ser un castigo, se ha convertido en cambio, en motivo de celebración. Los ojos, la piel, los oídos, los sentidos todos, ofician de guardianes en un mundo “sin fondo como yo”.

Orozco nos habla aquí de un yo poético, cuyo fondo comunica con el fondo del mundo. Cuya identidad conecta con lo divino, que lo incluye, pero que también lo supera. Postura que podríamos calificar de “panenteísta”, que afirma la trascendencia del creador, sin negar su presencia en todo lo creado, (concepto explicado en el capítulo I.³¹³)

Para sorpresa del lector, y también de la voz poética, que se ocupa de aclararlo cuando afirma: “desde lo más profundo de mi estupor y mi deslumbramiento, yo te celebro, cuerpo”, el poema es una celebración agradecida. Un himno, que según Ricœur es la forma literaria del *agápe*, como correlato afectivo: No se trata de la reunión festiva de los creyentes, sino del *agápe* como amor incondicional que desea el bien del otro.

³¹¹ Orozco, O. “Un relámpago apenas” en *Últimos poemas*, op. cit. p. 450.

³¹² Orozco, O. “Himno de alabanza” en *Últimos poemas*, op. cit. p. 441.

³¹³ Esta visión metafísica, la del panenteísmo, que llena de sentido cada rincón del mundo visible y todas sus posibles capas, es más compatible con la concepción de un Dios personal, que a nuestro juicio sería la figura divina con la que se relaciona Orozco en sus últimos años de vida.

“Pues el *agápe*, habla; por extrañas que sean sus expresiones, se ofrecen a la comprensión común; el discurso del *agápe* es ante todo un discurso de alabanza. En la alabanza el hombre se regocija a la vista de su objeto que reina por encima de todos los demás objetos de su cuidado.”³¹⁴

Ese sujeto del que hablábamos arriba, la propia voz de Olga que canta en primera persona no es entonces una conciencia, ni un ser puramente espiritual. Se trata de un yo encarnado, que agradece por su cuerpo y lo celebra por su cualidad de “suntuoso comensal en esta mesa de dones fugitivos”, que lo reconoce como “intermediario heroico” y “costado de inevitable realidad”.

Nada más cercano a la noción ricœuriana del cuerpo, que esta última definición. El cuerpo visto como mediación entre la naturaleza y el espíritu, como polo pasivo de todas las síntesis activas, como único modo posible de estar en el mundo. La frase “mi costado de inevitable realidad” dice en pocas pero precisas palabras, los aspectos más esenciales de la corporeidad: es un “costado” del yo, no la totalidad, pero un costado, sin el cual la persona no sería tal. Y es “inevitable realidad”, en un doble sentido: porque sin él no seríamos, es decir que nuestra realidad humana, en cuanto tal, se diluiría hasta el no ser; y porque la realidad, el mundo, no podría existir para nosotros si no pudiéramos percibir, gozar y sufrir corpóreamente. Esta experiencia del “cuerpo agradecido”, plasmada especialmente en el poema analizado, fundamenta a su vez, la gratitud en forma de canto poético por los cuerpos de los otros, a quienes se ha amado y que ya no están.

3.3- La elegía como forma poética del reconocimiento.

Hablábamos, en el apartado anterior, del cuerpo agradecido. Uno de los gestos más presentes en los poemas elegíacos de Orozco es el de agradecimiento. Aquí veremos una forma literaria que, como el himno, es también un modo de reconocer y

³¹⁴ Ricœur, P. *Caminos del reconocimiento*, p. 281.

dar gracias a los seres queridos que nos han dejado para atravesar la puerta de la muerte. Los poemas elegíacos en general, y los de Orozco en particular, tienen intención conmemorativa, pero también de reconocimiento por la vida y la persona del muerto, a quien se dedica el poema.

Siguiendo el camino propuesto por Ricœur, hemos entendido que el reconocimiento de sí debe ser inscripto en el ámbito de la mutualidad, ya que de otra forma quedaría mutilado, incompleto. Sólo allí alcanza su grado pleno. Y sobre todo bajo las formas de la gratitud y el perdón, donde no hay equivalencia posible entre lo recibido y lo dado a cambio. Ya sea por imposibilidad de retribución de la deuda, implicada en el agradecimiento, como por el olvido de la ofensa, que corta la cadena de la venganza y engendra el perdón.

Hay algunos ejemplos en el decir poético de Orozco que parecen coincidir con esta reflexión. Estos poemas podrían inscribirse dentro del ámbito del *agápe* o de la *philía*, como formas de reconocimiento mutuo. Hablamos de reconocimiento mutuo, ya que se reconoce al ser querido y se le agradece por habernos reconocido previamente, en vida, es decir por haber visto y valorado aquellas capacidades que nos hacen ser quienes somos. Es claro que el reconocimiento en el caso de las elegías no puede ser simultáneo, porque aquel a quien se canta no tiene ya la oportunidad de retribuir. Pero esto no invalida la reciprocidad del don, que tiende siempre a superarse,³¹⁵ como veremos en estos poemas, que son himnos o alabanzas dirigidas a la memoria de algún ser querido.

Como afirma Ricœur en la introducción a *Tiempo y narración I*, “Veo en las tramas que inventamos el medio privilegiado por el que reconfiguramos nuestra experiencia temporal...”³¹⁶ Y estas tramas, según el filósofo francés, “no sólo reconfiguran el obrar, sino también el padecer: por lo tanto, también los personajes en cuanto agentes y en cuanto víctimas.”³¹⁷ Las circunstancias como el sufrimiento o la muerte, el costado trágico de la vida, “implican una dimensión de pasividad accesible al discurso poético, en particular en formas como la elegía y la lamentación.”³¹⁸ De esto

³¹⁵ Cfr Ricœur, P. *Caminos del reconocimiento*, pp. 284-292 “Las paradojas del don y el contra don y la lógica de la reciprocidad”, donde se trata la obra de Marcel Mauss *Essai sur le don*, específicamente acerca del *potlatch* en las poblaciones maoríes de Nueva Zelanda.

³¹⁶ Ricœur, P. *Tiempo y narración I*, p. 34.

³¹⁷ Ibid.

³¹⁸ Ibid.

trata justamente el esfuerzo de la poeta por reconfigurar su experiencia liminal de la temporalidad que es el “nunca más” pronunciado por la muerte.

Nos referimos, por ejemplo, a la elegía que Orozco dedicó a su madre. Atravesada por un profundo dolor y un agradecimiento infinito, es un clarísimo ejemplo de lo que Ricœur llamaría “la reciprocidad en el don”. El poema parece haber sido escrito en la inmediatez del hecho, a juzgar por la patencia del dolor que expresa, pero recién vio la luz en el año 1962, diez años después de la muerte de Cecilia Orozco —no olvidemos que la poeta toma el apellido materno como nombre artístico—. “Si me puedes mirar” se inscribe en el poemario *Los juegos peligrosos*, y se abre con una evocación:

“Madre: es tu desamparada criatura quien te llama,
quien derriba la noche con un grito y la tira a tus pies como un telón caído,
para que no te quedes allí, del otro lado
donde tan sólo alcanzas con tus manos de ciega a descifrarme,
en medio de un muro de fantasmas hechos de arcilla ciega...”³¹⁹

Reconocer la propia condición de “desamparada” acentúa el dolor filial por la pérdida del amparo materno. Este sentimiento de angustia y desesperación, evocado también por la ceguera de la madre y de los fantasmas que la rodean, se hace más y más fuerte a lo largo del poema. Dice en otro momento que no sabe buscar a su madre “acaso porque nunca supe aprender a perderte” y que por eso permanece “con los pies enredados por las raíces de mi sangre en duelo, sin poder avanzar”. La busca a través de paisajes en donde cada detalle le recuerda a la madre muerta y no quiere mirar, no quiere enterarse de que ya no está. Entonces exclama:

“Madre, madre, ¿quién separa tu sangre de la mía?
¿Qué es eso que se rompe como una cuerda tensa golpeando las entrañas?”

³¹⁹ Orozco, O. “Si me puedes mirar” en *Los juegos peligrosos*, op. cit. p.129.

“¿A quién interrogar por el indescifrable misterio de mis huesos?

¿Quién me oirá si no me oyes?”³²⁰

Las entrañas sufren la tensión de la separación. El cuerpo, ese “misterio indescifrable”, acusa recibo, se experimenta profundamente afectado. El miedo a la soledad definitiva lleva al yo lírico a interrogar detrás de aquella puerta “que no logró cerrar mi nacimiento”, y que comunica con el supuesto “otro lado”. Pero entre tantas voces no distingue la de la madre muerta. Y lamenta no sentir ya el calor de “esa compasión que infundiste a mis huesos”, ni la caricia de la mano materna en su “cabeza de huérfana”. Sensaciones todas, que evocan el cuerpo de la hija como lugar de encuentro y acogida del amor materno.

Hay que decir también que este poema evoca el tema ricœuriano del “reconocimiento de sí mismo en el propio linaje,” que implica que un hijo reconocido por sus padres se convierte en “ese inestimable objeto de transmisión” al que se le transmite la vida y se le da un nombre en determinada sociedad.³²¹ Así, la trama de la vida de la hija queda entrelazada desde lo biológico, con el cuerpo, la sangre y los huesos de su madre. Así, la trama de la vida de Olga se entrelaza también, en el tejido social, con la historia materna y paterna que la inscriben en ella y la hacen figurar en ese árbol genealógico único. El poema finaliza con los versos:

“Y aunque cumplas la terrible condena de no poder estar cuando te llamo,

sin duda en algún lado organizas de nuevo la familia,

o me ordenas las sombras,

o cortas esos ramos de escarcha que bordan tu regazo para dejarlos a mi lado cualquier día,

o tratas de coser con un hilo infinito la gran lastimadura de mi corazón.”³²²

³²⁰ Ibid.

³²¹ Así lo denomina Ricœur en su obra *Caminos del reconocimiento*, pp. 244-248.

³²² Orozco, O. “Si me puedes mirar” en *Los juegos peligrosos*, op. cit. p.130.

De una belleza desgarradora, esta elegía fruto del amor filial, describe también la impotencia de esa madre que no puede atender al llamado de su “desamparada criatura”, que seguramente sigue, “en algún lado”, “ordenándole las sombras” a su hija, o cortando un ramo de escarcha para dejarlo a su lado, porque “... más potente que las temidas metamorfosis o el desplazamiento obligado de una dimensión a otra, es la permanencia de su rol maternal.”³²³ Rol impecablemente descrito por la poeta, como si Olga, que nunca tuvo hijos, entendiera perfectamente lo que siente una madre, la suya propia, cuando la muerte no le permite estar ahí para atender su angustioso llamado.

Aunque el yo lírico se identifica claramente con Olga Orozco —la que escribe— el poema recoge los sentimientos de una y otra parte de la relación. De la hija que sufre la separación definitiva y de la madre impotente, sin la asistencia de su cuerpo para hacerle sentir a la hija su presencia. Un poema que ilustra la reciprocidad del cariño dado y recibido, la empatía en su expresión más lograda.³²⁴

Otro reconocimiento en el marco del *agápe*, en este caso de la hermandad, aparece en el poema “Tú, la más imposible” dedicado a Yola, la hermana de Olga, en ocasión de su muerte.³²⁵ Allí Orozco celebra lo vivido y se lamenta por la ausencia: “como garra de puma es esta pena”, “como arena de vidrio entre los dientes.” Recuenta momentos compartidos de la infancia y la memoria de la poeta recuerda la vida de la hermana, entretejida con la propia. Tanto que dice, en un momento:

“Voy a partir en dos nuestras hogueras,
el palomar, los soles, las tormentas, las quintas y los médanos,
quiero partir en dos lo indivisible,
pero entonces se desmorona el mundo, se me desteje todo el universo.

Porque sólo eran míos, y nada más que míos,
los rincones del miedo y las lentas ortigas de la penitencia,

³²³ Legaz, M. E. “Momentos de la Elegía” en *Los juegos de espejos*, p. 235.

³²⁴ Como ya hemos dicho al analizar la relación entre la poesía y la prosa de Orozco, este poema se entiende mejor desde la lectura de dos capítulos del libro *La oscuridad es otro sol*, titulados “Unas tijeras para unir” y “Juegos a cara y cruz”.

³²⁵ Orozco, O. “Tu, la más imposible” en *Con esta boca en este mundo*, op. cit. p. 395.

y apenas, ni siquiera.

Mío solo es el luto.

Ahora soy yo sola para toda la pena. ”³²⁶

La vida entretejida de dos hermanas, las pequeñas posesiones de su mundo infantil, sus cuerpos cargados de experiencias vitales compartidas, todo eso se desmorona y se desteje cuando una de ellas se ausenta para siempre. Porque cada una es ella misma, pero también es de algún modo la otra. Hay un emparejamiento, una “aprehensión analogizadora”, en términos de Husserl y de Ricœur,³²⁷ en virtud de la cual, el cuerpo de una hermana es aprehendido como si fuera la carne de la otra.³²⁸ Cada una es para la otra un *alter-ego*. Lo que significa que, sin identificarse plenamente, se reconocen como iguales.

El mundo vital de ambas hermanas se ha ido configurando a lo largo de la vida como un tejido que sólo se sostiene por el entrecruzamiento de sus hebras. Por eso resulta tan lograda e iluminadora de esa experiencia, la imagen que expresa Orozco en el verso: “se me desteje todo el universo”, que implica no sólo el dolor desgarrador de la separación, sino también la dependencia ontológica del mundo de una hermana respecto de la persona y la vida de la otra. Cambia completamente el sentido del mundo, esa trama que hemos explicado que está atada desde las identidades, los cuerpos y las significaciones, constituida por experiencias, sensaciones y recuerdos comunes, se “desteje” cuando una de las dos, cuyo hilo vital se entretejía con el de la otra, deja de existir.

Y si bien existe la posibilidad de que los miedos y las penitencias puedan compartirse, ya que dice la voz poética que eran suyos, pero “apenas, ni siquiera”, el luto y la pena por la hermana muerta, en cambio, son inevitablemente propios. Y esto por motivo doble: primero, porque hay duelos como éste, tan íntimos, que constituyen la propia ipseidad del deudo, que quedan “incrustados como piedras preciosas en el

³²⁶ Ibid.

³²⁷ Cfr Ricœur, P. *Sí mismo como otro*, estudio X, pp. 370- 372.

³²⁸ “La traslación por la que mi carne forma pareja con otra carne es una operación pre-rreflexiva, antepredicativa;” sostiene Ricœur, en *Sí mismo...*p 371. En el caso de este poema dedicado a una hermana muy cercana, podríamos decir que se trata de una traslación “afectiva”, si cabe decirlo así.

fondo del alma.”³²⁹ Segundo, por la obvia razón, de fuerza mayor, que es la ausencia de la propia Yola para compartir, como en otras ocasiones, el dolor de su hermana. Eso dice sintética y magistralmente el verso “ahora soy yo sola para toda la pena.”

Lo mismo que analizábamos acerca del mundo común configurado entre ambas miradas, vale para otro poema del mismo libro, uno de los más bellos poemas de Orozco, dedicado a su marido Valerio, fallecido en 1990, cuatro años antes de la publicación del poema. Es notable cómo se describe el entretejido corporal y espiritual que se genera en el amor de pareja. La persona, y por lo tanto también el cuerpo de quien escribe es afectado por el sufrimiento del otro, ya que no sólo lo concibe como un *alter ego*, sino que también, en virtud del afecto que los une, vivencia su sufrimiento como si fuera propio. Por eso escribe, en plural: “hemos huido juntos tantos años, entre las ciénagas y los tembladerales, delante de las fieras de tu mal”, refiriéndose a los años de enfermedad del esposo. Y no sólo eso. También el sentido del mundo, como en el caso anterior, se desmorona. Tanto que estos versos son conmovedoramente ciertos:

“Y me pregunto ahora cómo hacer para mirar de nuevo una torcaza,
 para volver a ver una bahía, una columna, el fuego, el humo de la sopa,
 sin que tus ojos me aseguren la consistencia de su aparición,
 sin que tu mano me confirme la mía.
 Será como mirar apenas los reflejos de un espejo ladrón,
 imágenes saqueadas desde las maquinarias del abismo
 opacas, andrajosas, miserables”³³⁰

El mundo de la hablante pierde entidad y consistencia, porque pierde parte de su significado. Se convierte en algo empobrecido, “opaco y andrajoso”. Ha perdido esa parte del sentido que se configura entre dos miradas. La que escribe siente que aquel que ha partido confirmaba su existencia, incluso la experiencia de su propio cuerpo. Los

³²⁹ Orozco, Olga, “En la brisa un momento”, en *Con esta boca en este mundo*, op. cit. p. 415.

³³⁰ Orozco, Olga, “En la brisa un momento”, en *Con esta boca en este mundo*, op. cit. p. 415.

ojos y las manos quedan vaciados de sentido cuando ese ser, cuya presencia confirmaba la propia, ya no puede restituirlo. El cuerpo de la poeta no se reconoce a sí mismo sin la presencia del otro cuerpo, con el que se sentía una y la misma carne. Cada uno de los términos de esta relación afectiva es de algún modo intercambiable. La afección del uno por el otro, el emparejamiento que hace que uno sienta el cuerpo del otro como propio es tal que, incluso, pueden mirarse en el otro y verse “más desnudos que nunca”

“...y hasta quizá podríamos nombrarnos con los últimos nombres,
 esos que solamente Dios conoce,
 y descubrir los pliegues ignorados de nuestra propia historia
 cubriendo las respuestas que callamos,
 incrustadas tal vez, como piedras preciosas,
 en el fondo del alma.”³³¹

Pasando a otro tipo de amor, el de amistad, es interesante el análisis de otro poema. Se trata del que la autora dedica a Alberto Girri, poeta contemporáneo y entrañable amigo de Orozco. Es una elegía, un lamento por su muerte que implica sin duda la mutualidad del reconocimiento en la forma de la gratitud. “Espejo en lo alto” es su título. En el texto se enumeran y se reconocen dones del amigo, tales como:

“medio siglo de amistad, permanencia, emociones y amparo” (...)
 “tu modo de dictarme lo más justo, lo más bello y lo más verdadero,
 como antes, como siempre,
 con un gesto, con un talismán, con una lágrima.”³³²

³³¹Orozco, Olga, “En la brisa un momento”, en *Con esta boca en este mundo*, op. cit. p. 415.

³³²Orozco, O. “Espejo en lo alto”, en *Con esta boca en este mundo*, op. cit. p. 405.

Se agradece al amigo la permanencia, las emociones, los gestos y las lágrimas. Todos aspectos anclados en el cuerpo de ese amigo que ahora duele por su ausencia. Se pregunta la autora, ¿cómo responder entonces? ¿cómo agradecer? ¿cómo hacer recíproco, a su vez, el don? El don recibido ya no puede devolverse con justicia, que pide ser superada. La respuesta del poema no puede estar más alineada con lo que sostiene Ricœur acerca del himno y la plegaria como formas literarias del *agápe*:

“...a partir de mi boca, de mi ignorancia y de mi congoja, *sólo puedo rogar*:

“Señor:

Haz que tu hijo sea como el más incontaminado de todos tus espejos

y muéstrale las cosas, así como él quería,

tales como son.”³³³

Queremos también mencionar el poema dedicado a la abuela de la autora, en *Últimos poemas*, titulado “Había una vez”. Allí la voz poética recuerda la infancia como un momento especialmente habitado por la presencia de esa abuela prodigiosa, que llenaba de magia con sus cuentos la vida de la hablante, cuando niña. No es casual que la figura de la abuela sea tan importante entre los personajes del universo orozquiano, ya que es ella quien la introduce, a muy temprana edad, en el mundo de la narración, tal como se lee en este poema. Y hemos visto que para Orozco la literatura es una forma de salvación. La voz poética recuerda que su abuela repartía premios y castigos. Recuerda también que perdonaba, y le pide “perdón por los bienes perdidos, por los pasos no dados”, “por la fe traicionada”. Sobre el final del poema, le suplica:

“Abuela, sé que estarás allá, contando historias,

tal vez en una nube semejante al refugio hechizado que tuvimos.

Yo no te pido entrar en este día.

³³³ Orozco, O. “Espejo en lo alto”, en *Con esta boca en este mundo*, op. cit. p. 405.

Te invoco para entonces, para cuando recorra la real eternidad
 en busca de un espacio de luz a la medida de un sueño perdurable,
 Déjame entrar entonces en tus atardeceres fulgurantes junto al fuego sagrado.
 Podrás **reconocerme** por mi color de invierno neblinoso;
 tengo las mismas manos ahuecadas para guardar el vaho de los mejores años,
 y los húmedos ojos siempre nuevos, para cada milagro.”³³⁴

Se otorga, como un don, el reconocimiento a la abuela, una bellísima y emotiva descripción de los rasgos de su identidad. A su vez se pide el reconocimiento a partir de alguna seña de la identidad propia, que se inscribe en el cuerpo. Del mismo modo que en el caso de Ulises, cuando, a su regreso, la nodriza lo reconoce por una cicatriz, una vez más aparece una marca o señal en el cuerpo, que posibilita el reconocimiento.³³⁵ Pensemos que la abuela no ve a su nieta desde la fecha de su muerte y ésta no pudo permanecer idéntica a sí misma, pero sigue siendo la misma en su ipseidad. Conserva las manos y los ojos de un cuerpo, que es “el mismo”, en el sentido *ídem*, de cuando la poeta era niña, ya que aún a través del tiempo se puede identificar, pero que claramente ha cambiado gracias a las experiencias vitales, que dan espesor a su “ipseidad”. Entre ellas, la experiencia aquí referida, de escuchar cuentos de boca de su abuela, que afecta a Orozco-niña y oficia como el comienzo de la larga tarea de comprensión de sí misma, mediada, desde su infancia, por la literatura.

Es notable que, en todas sus elegías, Orozco alude a su inquebrantable fe en la vida después de la muerte. Siempre se refiere a ese “otro lado”, ese “otro Reino”, desde el cual los muertos pueden comunicar una señal, como le pide Olga a Valerio; saberlo todo, como Yola, que llegó primero y ya es reina; ver las cosas así, tal como son, como le desea la poeta a su amigo, Alberto Girri; coser con un hilo infinito la lastimadura del corazón de la hija, o reconocer a la nieta, cuando recorra la eternidad buscando un espacio de luz, como les pide Olga a su madre y a su abuela.

³³⁴ Orozco, O. “Había una vez”, en *Últimos poemas*, op. cit. p. 452.

³³⁵ Citado por Ricœur en *Caminos del reconocimiento* (pp. 104-105),

La profunda religiosidad de Orozco impregna todos los poemas en que se refiere a sus muertos queridos, porque en su universo simbólico, el amor y la poesía son armas que pueden hacer retroceder la contingencia de este lado y comunicar con el otro, conjurando, de ese modo a la muerte.

3.4- El cuerpo redimido por los vínculos.

Cuando Orozco celebra su propio cuerpo o cuando canta a sus muertos queridos, notamos que su valoración acerca de la corporeidad cambia. Esos ojos que ahora pueden leer “tu escritura secreta en cada piedra”³³⁶o ver más allá, son ojos que comunican con un Otro. Esa piel que logra “percibir el aliento de los emisarios”, se transforma en lugar de encuentro con los demás, que a través suyo se manifiestan. Aquí vemos aparecer, junto con el cuerpo reconocido, una interioridad abierta a la trascendencia, abierta a un Tú con el cual el yo poético se comunica. El cuerpo, entonces, ha dejado de officiar como límite o barrera, ha dejado de ser causa del aislamiento, para pasar a ser signo, palabra, comunión.

Analizaremos a continuación otro poema que revela la clara intuición de Orozco respecto a la constitución de su identidad. Aquí queremos mostrar el parentesco entre la experiencia que hace la poeta de su propio “yo” y la idea de identidad narrativa y dialéctica planteada por Ricœur, que se enriquece con el aporte poético de Orozco. Me refiero a “Punto de referencia” de *En el revés del cielo* (1987). En él la voz poética intenta ubicarse a sí misma, quiere encontrar algo que confirme su existencia individual, y cuanto más profundiza en la búsqueda, más lejos se encuentra de lo que llamaríamos el “yo”. Atisba en cambio, una identidad abierta y relacional. Leemos, al comienzo del poema, una enumeración de testimonios, vestigios y pruebas que, según afirma la voz poética, “acreditan quién soy”,

“Sin embargo, no encuentro mi verdadera forma, ni aún a plena luz

Por más que me recuento, me recorra y persiga por fuera y por debajo de la piel

³³⁶ Orozco, O, “Himno de alabanza” en *Últimos poemas*, op. cit. p. 441.

Siempre hay alguien en mí, que dice que no estoy cuando me asomo,

alguien que se desliza paso a paso a medida que avanzo

hasta dejarme a ciegas, asida solamente a un nombre, a la ignorancia.”³³⁷

El avance de la mirada que pretende ver con claridad y distinción hace que la supuesta identidad retroceda, “paso a paso”. Parece como si el “yo” persiguiera al “sí mismo”, o viceversa. Como si no pudiéramos “saber” realmente (conocer como sinónimo de dominar) quiénes somos en profundidad. Quedamos asidos ciegamente al nombre, a aquello que nos identifica, pero también nos hace distintos, separados. Y eso, desde el punto de vista de Orozco, es una forma de ignorancia. No tendría más valor que el de identificar un “Punto de referencia” —aludiendo al título del poema—.

La poeta pampeana intuye la estructura dialógica, relacional y abierta de su propia identidad, y lo enuncia poéticamente en estos versos. El poema continúa con una serie de preguntas que apuntan a las “fronteras de otro mundo”, a “un jardín” del otro lado, a “los abismos” en los que se pierde el yo poético sin encontrarse nunca por completo: “Y ningún emisario, ningún eco que no sea este cuerpo inacabado”. El “cuerpo inacabado”, inepto o inadecuado como lo hemos llamado cuando hablábamos del hombre falible,³³⁸ comienza aquí a erigirse en signo “para indicar apenas que no soy de este mundo”, para apuntar hacia la trascendencia. Cierra el poema preguntando: “Pero dime, Señor: ¿mi cara te dibuja?”. Este final, en forma de pregunta, deja abierta la posibilidad de que la identidad propia y desfondada, comunique con lo absoluto y refleje algo de lo divino. Admite la sospecha de que no exista un “yo” separado de los otros y de Dios, sino un “sí mismo” abierto a la alteridad desde lo más profundo de su estructura dialógica. Esto es un valioso anticipo de la gran intuición que va a tomar forma definitiva en los últimos poemas: que el cuerpo no es obstáculo sino puente. No es un muro que divide sino un signo, que comunica. El lugar en el cual se concreta la posibilidad de encuentro con uno mismo y con los otros.

Llegados aquí, al ámbito de la relacionalidad y los vínculos, queremos recordar un monólogo teatral de Orozco publicado, significativamente, en una antología titulada

³³⁷ Orozco, O. “Punto de referencia”, *En el revés del cielo*, op. cit. p. 380.

³³⁸ En el apartado 1.4 del capítulo I de esta tesis.

Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora, y que se titula “Yo somos tu”. Allí la autora enumera posibles maneras de ser otro, y afirma:

“Pero de todas las prolongaciones me quedo con los brazos abiertos y las piernas sin fin y los pies bien adentro de otros pasos; de todas las cortezas, ninguna más fija y más cambiante que la piel; de todos los lenguajes elijo el de la lengua intercambiable; de todos los verbos inmanentes o manifestados elijo el de vivir mi vida en otras vidas, en todos los tiempos, en todas las personas...” “¡Ah, el presente transitivo, tan simultáneo y múltiple! Yo somos tú, él son vosotros, ellos sois nosotros, desde todos los siglos por los siglos. Amén.”³³⁹

Queda clara, a partir de la lectura de este fragmento, la concepción móvil y abierta de la identidad para Orozco. No se trata nunca de un “yo” inamovible o cerrado. Siempre intenta salir de sí y extasiarse en la comprensión de todos los otros posibles.

También respecto del amor erótico hay algunos poemas por analizar. Orozco tiene mucho para decir respecto del cuerpo enamorado, y lo dice en tonalidades muy diversas. Recordemos que en *Museo Salvaje* hay un poema dedicado al sexo, pletórico de imágenes barrocas, inspirado en el cuadro del Bosco.³⁴⁰ Ese poema termina con una declaración cortante y cargada de desprecio: “El sexo, sí. Más bien una medida. /La mitad del deseo, que es apenas la mitad del amor.”³⁴¹ Nos gustaría, para mostrar un contraste notable, citar un poema del último poemario, titulado “Allá lejos, ¿para qué?”

“Sé que es triste la carne que interroga tan sólo por ausencia,

porque toda respuesta de otra carne la sume en el error

y el desencuentro

³³⁹ Orozco, O. *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*, estudio preliminar de Cristina Piña, Editorial Celtia, Bs.As, 1984, p. 211.

³⁴⁰ Cfr Capítulo I, apartado 1.3 de esta tesis.

³⁴¹ Orozco, O. “El jardín de las delicias”, en *Museo salvaje*, op. cit. p. 178.

y la devuelve oscura, vacía, desolada, a su playa desierta.

Pero cuando dos cuerpos elegidos para el amor,

se buscan y se encuentran,

cada cuerpo es entonces una respuesta exacta para cada

pregunta del deseo

y la carne vertiginosa asciende por el revés de la caída,

y es delirio de fuego y alabanza, un aluvión de soles,

hasta precipitarse en el suspenso donde se vuelan juntas las dos almas

y hay un sólo aleteo enamorado contra las puertas de la eternidad.”³⁴²

Orozco registra bellamente en estos versos, dos experiencias humanas muy profundas y que dejan huella: el desencuentro y el encuentro amoroso. Esta imagen de la playa desierta, en los primeros versos, es una imagen con mucha fuerza: un cuerpo desolado y vacío, en el escenario de una playa desierta evoca un cadáver, no un cuerpo vivo. Allí la relación es imposible, implica la muerte, al menos simbólica, de uno de los términos

En cambio, cuando se refiere al encuentro, las imágenes son aladas, luminosas y de ascenso. De movimiento contrario al de la caída aquella de la que hablábamos en el capítulo I, propia de la concepción gnóstica. Los cuerpos se buscan y cuando se encuentran, “la carne vertiginosa asciende por el revés de la caída”. Queda invertido el dinamismo hacia abajo, que se vuelve en cambio, ascendente y unitivo. Todo lo que antes se experimentaba como aislado y separado, aquí tiende a la unión. Y el cuerpo resulta un puente privilegiado.

Respecto del deseo, tan despreciado y rebajado en *Museo Salvaje*, se muestra ahora como la pregunta para la cual hay una respuesta exacta: el cuerpo del ser amado. El poema continúa describiendo al amor como “la bendición de un prodigioso

³⁴² Orozco, O. “Allá lejos, ¿para qué?” en *Últimos poemas* op. cit. p. 439.

encuentro/ que nos lleva más lejos que todas las victorias, sobre los límites del mundo.”³⁴³

Con estos versos hemos pasado del reconocimiento de la propia condición encarnada, como alteridad primera, al de la alteridad del otro, que, en el caso de Orozco, parece manifestarse especialmente, a partir de dos acontecimientos vitales: la experiencia límite de la muerte y la experiencia unitiva del amor.

Hay un poema que es necesario citar, aun cuando ya lo hemos analizado al tratar el tema de la identidad narrativa. Se trata de “El narrador”, que vio la luz en el año 1987, varios años antes de la publicación de estos últimos poemas a los que nos estamos refiriendo. Por ese motivo —por resultar un anticipo de esta nueva mirada— es tan llamativo en su momento, todavía rodeado de poemas muy despectivos respecto del cuerpo. Resaltamos el hecho de que este poema “bisagra”, que abre la puerta a una mirada más reconciliada y trata al cuerpo como narrador, incluya también los versos más logrados —a juicio nuestro— de la poeta acerca del encuentro amoroso.

Es decir que en “El narrador” vemos, para decirlo en términos filosóficos, que la poeta capta en una misma intuición o experiencia del cuerpo, ambas posibilidades:

* la del cuerpo como expresión, signo, narración de la vida de la persona. (tal como lo vimos en el capítulo II, donde analizamos algunos fragmentos)

*la del cuerpo como puente, donación de sí, en el encuentro erótico o amoroso (como lo analizamos en este capítulo).

Tal vez la experiencia del amor correspondido, del reconocimiento mutuo, haya engendrado la idea del cuerpo que alumbra en este poema. Un cuerpo que pone en comunión a dos seres, que se eleva sobre su condición de lastre, de obstáculo, para convertirse en puente, en respuesta exacta y espejo para el ser amado.

“Pero llega el amor, su séquito de estrellas y el ala inalcanzable del deseo,

sobrepasando siempre los límites de toda separación, de todo abrazo,

y el cuerpo se hace altura, precipicio, vértigo, desvarío,

dispuesto a transgredir y a ser atajo hacia lugares en los que nunca estuvo,

³⁴³ Orozco, O. “Allá lejos, ¿para qué?” en *Últimos poemas* op. cit. p. 439.

él, el protagonista de una fábula única,
 el que se prueba por primera vez el corazón, los ojos y las manos,
 y es la respuesta exacta y el espejo donde alguien recupera el paraíso.”³⁴⁴

Estos versos de Orozco profundizan y colman de sentido la tesis de Ricœur, de que la identidad narrativa no puede constituirse sin referencia a la alteridad, para la cual hay ya una estructura dialéctica interior, implicada por la alteridad primera de la carne. Y aquella otra que sostiene que el reconocimiento de sí mismo no llega a ser completo si no logra insertarse en el ámbito de la mutualidad.

La alteridad despliega aquí, todo su potencial de conversión, develamiento y epifanía. Constituye la identidad desde dentro, no como algo añadido, sino como aquello que colma de sentido la propia estructura ontológica. El cuerpo es el lugar que hace posible el encuentro. Y este acontecimiento del encuentro amoroso genera una reconfiguración del relato vital. Entonces, siguiendo con la analogía literaria que despliega el poema, cuando la ausencia del amado nos deja en soledad, cuando “el mundo agoniza” con “una novela interrumpida”, “la puñalada del destino” convierte a este “narrador” en “un cuerpo que sobra” y como afirma la voz poética,

“No habrá tregua después, ni siquiera en el sueño,
 ni siquiera tratando de dormir sobre el costado ileso,
 porque ya no lo hay —nada más que capítulos deshechos, vidrios rotos,
 el inventario de la soledad, hueso por hueso—
 porque no hay aridez como la que se narra con un cuerpo
 que termina en sí mismo,
 un cuerpo que se lee lo mismo que un adiós borroneado en la arena.”³⁴⁵

³⁴⁴ Orozco, O. “El narrador” de *En el revés del cielo*, op. cit. p. 360.

³⁴⁵ Ibid.

No quedan costados ilesos. La totalidad del ser es afectada por esta ruptura, por el dolor de la separación. Y en línea con la analogía que despliega el poema entre la vida y la narración, aquí los “capítulos” están “deshechos”. Se corta la continuidad narrativa y esto es lacerante, como “vidrios rotos”. El inventario de la soledad se cuenta hueso por hueso, como si lo único que quedara del cuerpo que se había probado por primera vez el corazón, los ojos y las manos, fuera la fría osamenta. Y ese cuerpo que termina en sí mismo es el epítome de la aridez y de lo yermo. Está escrito en la arena de la playa desierta³⁴⁶, borroneado y sin nadie que lo lea. Todo lo contrario del signo. No comunica nada.

Recopilando todas estas imágenes y metáforas, vemos que los ejemplos analizados sirven para entender mejor la intuición de Ricœur, cuando afirma:

“El ser encarnado es el estallido de este círculo formado por el “yo pienso” y su reduplicación reflexiva. Yo me escapo a mí mismo. Yo *me pongo* menos de lo que yo *soy ex-puesto* ante la mirada de otro por mi cuerpo, que me entrega a la necesidad, a la intemperie, como al sufrimiento y a la muerte.”³⁴⁷

- En registro poético, Orozco expresa esta idea de “ser ex-puesto” con la metáfora del espejo, donde alguien recupera el paraíso. Que un ser pueda verse reflejado en otro implica total exposición. La mutualidad de este gesto supone también el estar uno frente al otro como iguales, es decir “emparejados”.
- A su vez, la idea de la vulnerabilidad propia del ser corpóreo viene dada por la imagen tan lograda de: “probarse por primera vez” el corazón, los ojos y las manos, ya que la “primera vez”, sería necesariamente la más arriesgada, la más incierta, la que escapa a todo cálculo.
- La enumeración de términos como “altura, precipicio, vértigo, desvarío”, que se predicán del cuerpo, junto con los verbos “transgredir” y “llegar a lugares donde

³⁴⁶ Aquí se ve la imagen de la playa y la arena, como en el poema anterior, que siempre están unidas en el universo simbólico de Orozco con lo yermo, disgregado, árido y muerto.

³⁴⁷ Cfr. Ricœur, P. *Gabriel Marcel et Karl Jaspers, Philosophie du mystère et philosophie du paradoxe*, Editions du temps présent, París, 1984, p.102

nunca estuvo”, hablan de la elevación y la consecuente superación de los límites de lo propio que están implicadas en el encuentro con la alteridad carnal.

Dicho esto, no podemos más que estar de acuerdo con la afirmación de Rebok, cuando sostiene:

“Puede decirse que el *Körper* termina en la piel”, mientras que el *Leib*, comprendido existencialmente, transgrede todo límite en la apertura a la *relación*, constitutiva de su ser-en-el-mundo. En un incansable abrir espacio acontece la alternancia del acercar y alejar.”³⁴⁸

3.5- La condición ambigua de la experiencia del cuerpo.

Orozco revela en su itinerario poético sobre el cuerpo lo que conflictúa a la historia de la filosofía en torno al tema. En ese campo, las miradas acerca del cuerpo como constitutivo de la identidad humana han ido fluctuando. Basta con pensar en el dualismo platónico frente a la reivindicación aristotélica de la “unidad sustancial cuerpo-alma”. La valoración respecto del rol del cuerpo, en un caso y en el otro suelen ser interpretadas como opuestas. Y esa ambigüedad en dicha valoración se ha registrado a lo largo de la historia de la antropología filosófica, aún antes de que ésta se ganara un lugar como reflexión del hombre acerca de sí mismo, dentro del campo de la filosofía.

Podríamos agrupar las diferentes posturas antropológicas tomando como criterio la concepción que cada una tiene acerca del cuerpo. Hay miradas más “naturalistas”, que lo conciben como uno más entre otros cuerpos naturales, perdiendo en ese reduccionismo, la enorme riqueza que significa la percepción subjetiva, el misterio de la autoconciencia, el modo único de ser cuerpo sintiente y hablante que implica la encarnación. Por otro lado, hay miradas más “intelectualistas” o “espiritualistas”, que,

³⁴⁸ Rebok, M.G, “El laberinto o el camino de la sabiduría: del cuerpo calumniado al cuerpo liberado”, p. 525.

desde la conciencia y su capacidad de abstracción, consideran al cuerpo como un correlato material, que no depende del yo, sino que por el contrario le es impuesto en contra de su voluntad. Un límite externo a la libertad que se concibe como absoluta, olvidando lo que Ricœur llamaría su carácter de “situada.”

Este enfoque doble, que M. Merleau Ponty ha dado en llamar “diplopía”,³⁴⁹ se condensa en la modernidad, con la postura de Descartes y su dualismo antropológico, que divide al hombre en dos aspectos, cada uno perteneciente a un mundo que parece no comunicar con el otro. El mundo del alma, las ideas y la libertad; el mundo del cuerpo, la materia y la necesidad.

Los aportes de la fenomenología, desde el sendero abierto por Husserl, y recorrido por Heidegger, Merleau Ponty, Henry y ciertamente por Ricœur, han devuelto al cuerpo su doble carácter de *Körper* y de *Leib*, su pertenencia a ambas esferas, de lo visible y lo invisible, y su profunda raíz identitaria. “Los dos cuerpos, (interno y externo, *Leib* y *Körper*) no son relaciones separadas, sino dos formas de “leer” la misma carne —externamente, como naturaleza e internamente, como encarnación—.”³⁵⁰

A medida que avanzábamos en este trabajo, se hacía cada vez más evidente que la fluctuación en la mirada de la poeta argentina, parecía ser consecuencia directa de la naturaleza del asunto. Como tantos otros problemas filosóficos y existenciales, que suelen ser paradójicos, la experiencia humana del cuerpo propio también lo es. Y es justamente por eso que la historia de la filosofía muestra posiciones tan diferentes al respecto. La historia del pensamiento humano, frente a la realidad contradictoria del cuerpo, ha ido fluctuando en la búsqueda de una interpretación que refleje adecuadamente la naturaleza de esta extraña condición de “ser encarnados”.

El propio lenguaje nos traiciona, delatando nuestra valoración siempre ambigua sobre el tema: somos un cuerpo, pero no sólo un cuerpo. Tenemos un cuerpo, pero el cuerpo también nos domina, nos “tiene” a veces más de lo que quisiéramos. Existimos en un cuerpo, gracias a él, junto con él. Se trata de un cuerpo orgánico que, como tal, forma parte de la naturaleza. Eso está claro y es irrefutable. Pero también se trata de una realidad tan íntima y constitutiva de la identidad personal, tan cargada de significados y

³⁴⁹ Cfr Merleau-Ponty, M. *Lo visible y lo invisible*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2010, pp. 149-150 (nota de trabajo enero 1959).

³⁵⁰ Kearney, R. op. cit. p. 49

tan comunicante, que se hace imposible concebirla como parte del mundo natural, como una cosa más entre las cosas.

Ambos aspectos de una misma y única realidad, la carne, son resaltados por la mirada de Orozco en diferentes momentos de su recorrido vital y así se expresan en su literatura. Desde la queja por el encierro del alma como aparece en “Lamento de Jonás”, “este cuerpo tan denso con que clausuro todas las salidas, este saco de sombras cosido a mis dos alas”³⁵¹ hasta la obsesiva y detallada descripción de cada parte, como se lee en “Mis bestias”: “me habitan, como organismos de otra especie...respiran y palpitan, ¡sofocante asamblea! con la codicia y la voracidad de las flores carnívoras y esa profunda calma de los monstruos marinos al acecho...”³⁵²

Como sostiene Jean-Luc Amalric, la experiencia de la encarnación es constitutivamente ambigua, y por tanto no puede ser pensada como puro auto afección, que expresaría una pura interioridad reflexiva, ni como pura afección externa, que emanara de un afuera radical.³⁵³ En ambos extremos, estaríamos hablando de una mirada parcial, que no describe el fenómeno real de la encarnación, y que cae en una u otra trampa, la del intelectualismo o la del naturalismo. No soy mi cuerpo como acto propio, que depende de mi voluntad, pero tampoco soy completamente pasivo frente a la realidad de ese acontecimiento que es mi cuerpo y que, como ningún otro, me constituye como éste ser único que soy.

La mirada de Orozco recorre, en diferentes momentos, uno y otro extremo, emulando la ambivalencia que se ha dado históricamente en el terreno de la filosofía. Pero también hay que reconocer que logra —en sus últimos poemas— una mirada más balanceada y realista, que tal vez el sentido común y la mirada pre-reflexiva alcancen sin tanto rodeo, pero que, al lector-filósofo, o simplemente a quien se cuestiona su propia existencia encarnada, resulta reveladora, sobre todo cuando se logran comprender los motivos de la fluctuación que la conduce hasta allí.

³⁵¹ Orozco, O. “Lamento de Jonás” en *Museo salvaje*, op. cit. p.162.

³⁵² Orozco, O. “Mis bestias”, en *Museo salvaje*, op. cit. p.164.

³⁵³ Cfr. Amalric, J.L., “La médiation vulnérable. Puissance, acte et passivité chez Ricœur” *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, Vol 9, No 2 (2018), pp. 44-59. ISSN 2156-7808 (online).

3.6- El cuerpo en Orozco, entre el intelectualismo y el naturalismo.

Lo que sucede en la obra poética de Orozco, de un modo intuitivo, refleja esta ambigüedad de la experiencia del propio cuerpo, que la fenomenología expresa en términos filosóficos. Una breve recapitulación permitirá ver cómo la poeta lo ha plasmado en su obra, de un modo lo suficientemente evidente, como para que podamos seguir el rastro fluctuante de su pensamiento.

Decíamos que la naturaleza del asunto era paradójica y que podía suscitar contradicciones. Vamos a profundizar un poco más en esa afirmación. Para explicar la postura intelectualista respecto del cuerpo, Amalric recurre al ejemplo de Epícteto, en su clasificación de las cosas que dependen de nosotros y las que no dependen de nosotros, es decir que son externas. Entre éstas últimas, coloca a la fortuna, los honores y al cuerpo. Esta mirada, propia del estoicismo, deja al cuerpo en el lugar de un puro acontecimiento externo, que en ninguna medida depende de nosotros, y al que hay que ignorar, si se quiere llegar a la sabiduría y la perfección del alma. Se trata de despreciar al cuerpo y considerarlo casi un cadáver, ya que tarde o temprano se convertirá en eso.

La visión descrita, es asimilable a la mirada gnóstica de Orozco en los versos que hemos analizado en el capítulo I de esta tesis. Allí encontramos fragmentos donde el cuerpo es llamado “cascote”, “muro”, “trampa”, “saco”. Todas expresiones que cosifican al cuerpo y lo consideran un estorbo en el camino de la sabiduría, un obstáculo y un lastre. Lo importante es alcanzar la sabiduría o la gnosis, propias de un puro espíritu que ansía, en el caso de los poemas de Orozco, la reunificación con la divinidad. Este ordenamiento espiritualista de la existencia sea en el caso del estoicismo (Epícteto), o en el del gnosticismo (Orozco), hace pensar que el cuerpo es un puro acontecimiento externo, que no depende de nosotros —todo lo contrario, se trata de un castigo y un exilio— al que hay que despreciar y negar. Los versos de Orozco incluso nos recuerdan constantemente su “pacto con la muerte”³⁵⁴, su condición mortal, finita. Tanto que la poeta pone en boca de su *alter ego*, en uno de sus libros en prosa, la siguiente frase: “Me asquea esta mezcla de fuerzas en una sola sustancia, y sin embargo

³⁵⁴ Orozco, O. “Lamento de Jonás” en *Museo salvaje*, op. cit. p.162.

está en mí, en mi propia semilla, en el origen del cadáver que seré. Estoy encerrada con mi propio enemigo desde que nací.”³⁵⁵

Pero si volvemos a *Museo salvaje*, en seguida vemos aparecer algunos indicios de la otra mirada, la del naturalismo, que por momentos convive con la espiritualista, ya que en realidad son dos “trampas simétricas del pensamiento de la encarnación”³⁵⁶, y cada una es ocasión para caer en la otra. Si consideramos al cuerpo como puro acontecimiento externo, ajeno a la conciencia o al espíritu, no resulta para nada extraño tratarlo como un fenómeno natural, una cosa entre las cosas. Y esta intención se deja ver en este libro, donde se retrata al cuerpo como un objeto minuciosamente observado y cuyos detalles aparecen incluso provocando cierto espanto y horror, tanto, que más de un crítico ha visto allí lo “ominoso” o lo monstruoso. “El yo lírico se comporta como un peregrino, como un extraño en su cuerpo. La dimensión corporal constituye ahora un espacio terrible e inquietante.”³⁵⁷

Hemos dicho, incluso, en ocasión de analizar este poemario, que la vivisección que practica la poeta recuerda de algún modo las lecciones de anatomía del renacimiento, donde la mirada sobre el cuerpo comienza justamente, desde el ámbito de la ciencia, a convertirse en una mirada cosificadora, objetivante. Este sería, en la historia de la filosofía, un caso de mirada naturalista, que pierde de vista el significado humano del cuerpo, para convertirlo en un puro objeto de estudio, disociado de la persona a la que ese cuerpo pertenece. Nos referimos a una época que, con su confianza exagerada en la ciencia, da pie al racionalismo cartesiano que justamente, divide al hombre en dos: la conciencia, por un lado, como *res cogitans* y el cuerpo, por otro, como *res extensa*.

Estamos frente a la dificultad de pensar la experiencia de la encarnación, la fluctuación de la que hablábamos al comienzo de este capítulo:

“La experiencia de la encarnación es siempre equívoca y ambigua” y como tal, “se presenta siempre como una invitación a la traición: sea que, en efecto, olvide mi

³⁵⁵ Orozco, O. *La oscuridad es otro sol*, p. 35.

³⁵⁶ Amalric, J. L. “La médiation vulnérable. Puissance, acte et passivité chez Ricoeur” p. 46 (la traducción es nuestra).

³⁵⁷ Zonana, V. G. “Olga Orozco y su exploración poética en la corporeidad: Museo salvaje”, en *Revista de literaturas modernas*, n.º 25, 1992, pp. 269-277, p. 273.

existencia carnal y bascule hacia la actitud naturalista, sea que la rechace y me comprometa en la búsqueda ilusoria de una forma de existencia desencarnada ideal o ficticia.”³⁵⁸

Y justamente eso parece hacer Orozco, sobre todo en el libro *Museo Salvaje*, donde se debate entre una mirada intelectualista-espiritualista, que se refugia en el alma y se queja de los límites impuestos por el cuerpo, y otra mirada, naturalista, que fragmenta al cuerpo y lo describe al detalle, parte por parte, como si se tratara de un organismo extraño, a la luz del microscopio. Podríamos decir que, en términos generales, de esta oscilación trata el análisis de los poemas que componen el capítulo I de nuestra tesis.

Pero tenemos claro que estamos hablando de la intuición de una poeta, de su intento de poner en palabras la propia experiencia. Por eso, a Orozco no le preocupa la cuestión de las escuelas filosóficas que puedan o no reflejarse en ella, y cuando le preguntan acerca de la intención que está detrás de *Museo Salvaje*, ella niega todo desprecio, queja o asco por el cuerpo (todo espiritualismo o naturalismo) que algunos críticos han creído percibir, y responde

“yo no lo siento para nada así, porque yo tengo amor por mi cuerpo, tengo gran apego a mi cuerpo, y considero que es mi único intermediario. Todo lo que a uno le hace la vida posible, también se la limita, eso es cierto. Pero ¿qué sería de mí sin mi cuerpo?”³⁵⁹

Orozco tiene muy claro la ambivalencia que el cuerpo le genera y la expresa en sus poemas, a riesgo de parecer contradictoria. Recordemos, por ejemplo, el poema “Balance de la sombra”, analizado anteriormente. Allí, hablando con su propia “sombra” (uno de los tantos nombres del cuerpo) comenta: “Sí, tu, la más cercana pero la más extraña” (...) “siento que aún con tu inasible custodia, me confirmas un lugar en el mundo.”³⁶⁰

³⁵⁸ Cfr. Amalric, J.L. “La médiation vulnérable...” p. 53. (la traducción es nuestra).

³⁵⁹ Pelicarić, I. M, “Si me quieres mirar” p. 89.

³⁶⁰ Orozco, Olga, “Balance de la sombra”, en *Últimos poemas*, op. cit. p. 446.

Al igual que lo vive y lo expresa Orozco, el cuerpo propio es visto desde la fenomenología contemporánea como posibilidad, pero también como límite. Nos confirma un lugar en el mundo, y justamente por eso, nos sitúa en un punto y no en cualquier otro. Un punto desde el cual habitamos el mundo. No vemos el mundo como lo vería Dios, o como lo ven los otros. Sólo lo vemos desde este cuerpo, que constituye una perspectiva única, y sin duda finita. Esto queda resumido por la intuición de la poeta en la frase: “todo lo que a uno le hace la vida posible, también se la limita, eso es cierto.”³⁶¹ Pero, es importante subrayar que, en la misma conversación, cuando niega esos sentimientos despectivos que los críticos le atribuyen, lo hace reivindicando el cuerpo desde lo afectivo, declarando que ella siente amor y apego por su cuerpo.

¿Por qué nos interesa aquí el origen afectivo de esta declaración, que parece contradecir conceptualmente aquello que expresan muchos de sus versos? Justamente porque hay una clave en su respuesta que señala otro aspecto importante de la existencia encarnada: no sólo no podemos reducirla, considerándola desde un único aspecto, ya sea su aspecto de cosa entre las cosas del mundo (reduccionismo naturalista) o un obstáculo y un peso para la vida del espíritu (reduccionismo espiritualista), sino que tampoco podemos pensarla separada de los otros y del tejido afectivo que nos une con ellos, carne con carne. El cuerpo propio determina nuestra perspectiva sobre el mundo, como hemos dicho, pero también la apertura, la posibilidad de encuentro con los otros, que es una experiencia inseparable de la del mundo, ya que no hay mundo sin otros, ni cuerpo propio sin otros.

La experiencia de la carne es constitutivamente intersubjetiva, como subraya Ricœur: “se comprende perfectamente que sólo un *ego* encarnado, es decir, un *ego* que es su propio cuerpo puede hacer pareja con la carne de otro *ego*.”³⁶² Como también Orozco va a decir, metafóricamente: “Yo, hija de hombre, ya sé desde el principio de mis noches/ que toda carne es hierba, y se doblaga y cae como paja.”³⁶³ La condición mortal y encarnada que nos viene dada por filiación, nos hermana y nos hace pares con los demás.

Agregaría también el filósofo que, si hay algo irreductible en el sujeto, esto es el sufrir y el gozar. La afectividad es el refugio inexpugnable de la subjetividad, lo más

³⁶¹ Pelicarić, I.M. “Si me quieres mirar” op. cit. p. 89.

³⁶² Ricœur, P. *Sí mismo como otro*, p. 371.

³⁶³ Orozco, O. “En abril o en octubre”, en *Últimos poemas*, op. cit. p. 413.

íntimo de la persona.³⁶⁴ Y esto corresponde, no a una representación, sino a una atestación, a la experiencia viva del propio cuerpo. En ese sentido es que Orozco, a partir de experiencias de sufrimiento y también de encuentro profundo, atesta su propio cuerpo en el que anclan estos sentimientos, y termina aceptando y hasta celebrando esa parte de sí, su cuerpo, como puente privilegiado entre ella misma y los demás.

3.7- El cuerpo como “mediador vulnerable” en Orozco.

Lo dicho hasta aquí muestra una profunda coincidencia entre un análisis fenomenológico de la corporeidad a partir de Ricœur, y la intuición poética de la pampeana. Es importante subrayar que la intuición de Orozco respecto de la caracterización del cuerpo como mediador o “intermediario” como ella lo llama, ayuda a profundizar, desde el registro poético y apelando a experiencias humanas concretas, la concepción de la carne encuentra Amalric, cuando rastrea en las distintas obras de Paul Ricœur, su “filosofía del cuerpo”:

“El cuerpo está a medio camino entre lo que depende de mí y lo que no depende de mí, entre el acto puro y el acontecimiento puro; su vida, mitad dócil, mitad rebelde a mi imperio, insistentemente me recuerda que no me doy radicalmente la existencia, que es un regalo tanto como una obra.”³⁶⁵

Hay varias alusiones en la poesía de Orozco al papel del cuerpo como mediador. Si bien la poeta no utiliza la misma palabra, sí muestra en algunas imágenes esta idea y sugiere esta función. Por ejemplo, en un poema titulado “El revés de la trama”, cuando la voz poética se queja de la desproporción entre la inmensidad de la existencia y su

³⁶⁴ Cfr. “Psychoanalyse et interprétation. Un retour critique,” Entretien avec Paul Ricœur, Giuseppe Martini

(2003), in *Etudes ricœuriennes / Ricœur studies*, Volume 7, n°1, 2016, 28.

³⁶⁵ Ricœur, P. *Gabriel Marcel et Karl Jaspers, Philosophie du mystère et philosophie du paradoxe*, Editions du temps present, Paris, 1984, p.103.

pequeñez personal, sin embargo, le concede al cuerpo el rol de mediar, justamente entre lo inmenso y su propia medida, la que el cuerpo impone:

“Igual yo te celebro en tu desproporción y en tu desorden,

increíble existencia,

como si te ajustaras exactamente

a la medida de mi cuerpo y al peso de mi voz.”³⁶⁶

O en los ya citados versos finales de “Catecismo animal”, donde se lee lo siguiente:

“Aunque no haya descanso, ni permanencia, ni sabiduría,

defiendo mi lugar:

esta humilde morada donde el alma insondable se repliega,

donde inmola sus sombras y se va.”³⁶⁷

Dando a entender con estos versos, que el cuerpo es el lugar del medio, entre la vida y la muerte, entre el mundo y el espíritu. También aparece esa idea en “Punto de referencia”, donde la voz poética se pregunta, aventurándose “en los abismos”, en donde “no hace pie”, cuál es el punto de referencia, y encuentra este “cuerpo inacabado”, esta “marca de exilio”. Sin embargo, aún con toda esta carga negativa atribuida al cuerpo, la poeta sugiere la posibilidad de que el rostro pueda officiar de mediación entre el hombre y lo divino, y se anima a preguntar: “...pero dime Señor, mi cara te dibuja?”³⁶⁸

Aun así, después de mostrar ejemplos donde el cuerpo aparece caracterizado como mediador, como lugar intermedio, queremos volver sobre los versos que consideramos más logrados en este sentido por Orozco. Nos referimos a los que se leen

³⁶⁶ Orozco, O. “El revés de la trama” en *Mutaciones de la realidad*, op. cit. p. 258.

³⁶⁷ Orozco, O. “Catecismo animal” en *En el revés del cielo*, op. cit. p. 337.

³⁶⁸ Orozco, O. “Punto de referencia” en *En el revés del cielo*, op. cit. p. 380.

en el poema “Himno de alabanza”, donde aparece la palabra “intermediario”, reforzada positivamente con el adjetivo “heroico”, que evidencia la dificultad de la tarea:

“a ti, protagonista de paso en cada historia del amor que no muere,

intermediario heroico en todas las batallas de la tierra y el cielo,

tú, mi costado de inevitable realidad,

delator de intemperies y fronteras, siempre bajo un puñal,

entre el relámpago de la tentación y el tajo de la herida.”³⁶⁹

Aquí la poeta celebra su cuerpo por su función de mediador. Esta vez se refiere a mediar entre el cielo y la tierra, como antes lo había dicho respecto de lo inmenso y lo pequeño, la vida y la muerte, lo divino y lo humano. Pero además agrega: “delator de intemperies y fronteras”, aludiendo a la vulnerabilidad del cuerpo, que nos expone, que nos deja abiertos a la intemperie, por la pasividad que implica, y que delata nuestra frontera, nuestro límite. Nos expone a los demás y nos diferencia de ellos. Cuando dice “siempre bajo un puñal”, alude a la vulnerabilidad, al peligro de ser heridos de muerte, y finalmente se refiere al cuerpo como costado de realidad **entre** (otra vez mediando) el “el relámpago de la tentación y el tajo de la herida”, es decir, entre el deseo y el inevitable sufrimiento que este acarrea.

Estos versos de Orozco parecen precisar y profundizar la noción de cuerpo como “mediación vulnerable” que, según Amalric se encuentra en el pensamiento de Ricœur. Se trata, en el caso de la poeta y su literatura, de la experiencia de un cuerpo que es “intermediario” al menos en tres sentidos diferentes: porque hace posible la vida, mediando entre la interioridad y el mundo, es decir como presencia de cada uno de nosotros en este aquí y ahora terrenal; porque es mediador respecto de los otros, a los que nos acerca y nos con-tacta, en el sentido más literal de la palabra, siendo lugar privilegiado para los vínculos amorosos; porque a través suyo, Olga Orozco, y nosotros que leemos sus poemas, hemos podido reconocernos a nosotros mismos, reconfigurando nuestra propia identidad al integrar el costado corpóreo.

³⁶⁹ Orozco, O. “Himno de alabanza” en *Últimos poemas* op. cit. p. 441.

En ninguno de estos tres casos, sin embargo, se trata de una mediación completa y total, siempre es una mediación imperfecta, frágil, sufriente y expuesta. Pero es sin duda “el único intermediario posible”³⁷⁰, como lo define Orozco. La vulnerabilidad, la experiencia del límite y del mal, están muy presentes en la poética oroquiana. En muchos casos su literatura plasma experiencias negativas que implican, ya sea la dificultad de reunificación con lo divino, como el sufrimiento que genera el aislamiento de los otros, la fragilidad y la caducidad de los vínculos. Aquí se ven algunas metáforas que expresan, de modo poético, la posibilidad de ser heridos:

“mi historia está en mis manos y en las manos con que otros las tatuaron”³⁷¹

“con la dulzura de dormir con toda tu piel cubriendo el costado del miedo”³⁷²

“los guantes de corteza y llaga viva que se contagian de todo cuanto rozan”³⁷³

“Expuestos del costado que se desgasta al roce de la arena y al golpe del azar”³⁷⁴

En Museo salvaje, cuando habla del propio corazón, pregunta:

“¿y el corazón de quién? ¿De quién sino de quienes escarbaron en ti con uñas y con dientes?”³⁷⁵

En otro poema, dedicado a su boca, interroga:

“¿Aquí no empieza acaso ese *maelstrom* ardiente que arrebatara los cuerpos y trueca los alientos y aspira el corazón de cada uno hasta el fondo del otro corazón, y que a veces devuelve sólo un grano de sal, un girón de intemperie en medio del invierno?”³⁷⁶

A partir de estas imágenes, queda expresada la inevitabilidad del sufrimiento humano y su dependencia respecto de los vínculos afectivos. Dado que la existencia humana no puede darse de otro modo que encarnada, es inevitable reconocer que el

³⁷⁰ Pelicarić, I.M. “Si me quieres mirar”, p. 89.

³⁷¹ Orozco, O. “Olga Orozco” en *Las muertes*, op. cit. p.101.

³⁷² Orozco, O “No hay puertas” en *Los juegos peligrosos*, op. cit. p. 115.

³⁷³ Orozco, O “Atavíos y ceremonial” en *Mutaciones de la realidad*, op. cit. p. 260.

³⁷⁴ Orozco, O “Catecismo animal”, *En el revés del cielo*, op. cit. p. 337.

³⁷⁵ Orozco, O “Lugar de residencia”, en *Museo salvaje*, op. cit. p.166.

³⁷⁶ Orozco, O. “Duro brillo, mi boca”, en *Museo salvaje*, op. cit. p.190.

cuerpo siempre implica afectos: deseo, apego, placer y dolor. Y estas afecciones nos ponen en relación con los otros. Atestiguan por la vulnerabilidad de esos otros que son su propia carne, que viven anclados en el cuerpo, como nosotros. En este sentido escribe Orozco en un maravilloso poema titulado “Al pájaro se lo interroga con su canto” lo que sigue:

“Pero yo sé que cada tiniebla se indaga solamente con la noche que llevo

que la piedra se entreabre ante la piedra

de la misma manera que se tantea el corazón con el abismo,

¿Hay alguna otra forma de asomarse hasta el fondo del subsuelo,

el fondo de otra herida, el fondo de otro infierno?”³⁷⁷

La existencia encarnada impone la mediación del cuerpo y este hecho nos emparenta profundamente unos con otros. Podríamos decir que queda, de algún modo, mostrado desde la filosofía y profundizado a través de imágenes poéticas que, tanto respecto de uno mismo como respecto de los otros, el cuerpo es siempre mediador, apertura a la relación, posibilidad de encuentro. Esta tesis es verificada por la negación de su contraria, en aquellos versos de Orozco que proclamaban que no hay aridez como la que implica un cuerpo que termina en sí mismo.³⁷⁸ Un cuerpo cerrado, que se aísla, que no es lugar de encuentro, mediación con los otros, es el epítome de la aridez. Y la aridez no permite la vida.

“Sin hospitalidad, sin capacidad de recepción de lo otro y donación de sí, no hay vida. Cuando la vida se cierra sobre sí y transgrede el mandato de la hospitalidad, de la capacidad de acogimiento de los otros se debilita y muere. Tal es, creemos, la verdad encerrada en el mito de Narciso.”³⁷⁹

³⁷⁷ Orozco, O. “Al pájaro se lo interroga con su canto”, en *En el revés del cielo*, op. cit. p. 354.

³⁷⁸ Cfr. Orozco, O. “El narrador”, en *En el revés del cielo*, op. cit. p. 360.

³⁷⁹ Mosto, M. *Las desmesuras del amor. Ensayos sobre el poder de la vida espiritual*, Ediciones Sabiduría Cristiana, Buenos Aires, 2012, p. 113.

La vida, en todos sus niveles, desde lo más básico de la biología hasta lo más profundo de la espiritualidad, sólo surge del encuentro fecundo de la posibilidad de relación, ya sea con uno mismo, con los otros o con lo Divino.³⁸⁰

3.8 -El cruce entre la relación de sí consigo misma y de sí con los otros.

A partir de este carácter “mediador” del cuerpo, es posible profundizar en la tesis ricœuriana que sostiene que sería la experiencia de la alteridad la que instaura la ipseidad, y no a la inversa. Es decir, que nuestra aprehensión de la alteridad primera de la carne como ensanchamiento interior, posibilita la ipseidad, y al mismo tiempo instaura una estructura dialógica que permite la aprehensión de la alteridad del otro ajeno a mí.

“Es aquí donde, al parecer, la alteridad del otro en cuanto extraño, otro distinto de mí debe ser, no sólo entrelazada con la alteridad de la carne que soy, sino considerada, a su modo, como previa a la reducción a lo propio. Pues mi carne sólo aparece como un cuerpo entre los cuerpos en la medida en que soy yo mismo un otro entre todos los demás, en una aprehensión de la naturaleza común, tejida, como dice Husserl, en la red de la intersubjetividad —instauradora, a su modo, de la ipseidad, a diferencia de lo que concebía Husserl—. No hay respuesta a la paradoja resumida por la pregunta «¿cómo comprender que mi carne sea también un cuerpo?», porque Husserl ha pensado sólo al otro distinto de mí como otro yo, y nunca al sí como un otro.”³⁸¹

³⁸⁰ Cfr. el trabajo “Aprobación creadora”, en Mosto, M. *El mal y la libertad*, Ediciones Sabiduría Cristiana, Buenos Aires, 2009.

³⁸¹ Ricœur, P. *Sí mismo como otro*, p. 362.

Aquella mirada del primer capítulo, la del cuerpo como obstáculo o cárcel, implicada en la visión gnóstica, espiritualista, o aquella otra del cuerpo como algo extraño, como “organismo ciego”, pura naturaleza irreductible a la identidad de la poeta, ha sido reemplazada, en la experiencia vital de Orozco, por otra mucho más permeable a la alteridad, más abierta, más comunicante, más tejida en la red de la intersubjetividad. No se trata ya de algo absolutamente ajeno al yo, porque el yo tampoco lo es respecto de los demás.

A medida que los vínculos humanos (de amor fraterno con Yola, su hermana, de amor filial con su madre, de pareja con su marido Valerio, etc.) se valoran y se reconocen como constitutivos de la propia identidad, la mirada sobre el cuerpo va cambiando. Podríamos decir que la propia Olga, se va haciendo cada vez más “carne”. Lo mismo sucede en el sentido contrario de la dialéctica: a medida que se acepta y se reconoce a la propia carne como mediadora entre la poeta y sí misma, se ensancha de algún modo el espacio que da lugar al otro de sí, dentro de sí.

Porque la “carne”, volviendo al registro filosófico, es la alteridad primera, en diálogo con la cual se constituye la estructura reflexiva de nuestra identidad, que a su vez permite la constitución de la alteridad de los otros. Pero también sucede que, simultáneamente, el sí se comprende mejor y se reconoce a sí mismo, a través de las afecciones generadas por esos otros. Como cuando dice Ricœur que “para ser amigo de sí —según la *philautía* aristotélica— se precisa haber entrado ya en una relación de amistad con otro, como si la amistad para sí mismo fuese una auto afección rigurosamente correlativa de la afección por y para el otro amigo.”³⁸²

Aquí podríamos trazar un paralelismo con la crítica que Ricœur hace a Levinas respecto de su concepción del otro como “alteridad absoluta”. Esta caracterización del otro como lo absolutamente otro, que según Ricœur es un exceso en la argumentación, un uso hiperbólico del término sería coherente con la noción, también exagerada por parte de Levinas, de un “yo” que se arroga la totalidad.³⁸³ En el caso de los poemas de Orozco, el cuerpo visto negativamente como obstáculo, sería lo “absolutamente otro”, irreductible a la conciencia, que se arroga la totalidad.

El caso de Orozco y la evolución de sus ideas acerca del cuerpo propio nos muestran que la experiencia del encuentro amoroso, y podríamos decir —quizás con

³⁸² Ibid. p. 367.

³⁸³ Ricœur, P. *Sí mismo como otro* pp. 375- 377.

más derecho aún—, la del desencuentro o la pérdida, han servido de antídoto para esta tendencia a la absolutización del yo (de su aspecto espiritual). Observa Ricœur: “...lo que la hipérbole de la separación hace inimaginable es la distinción entre sí y yo y la formación de un concepto de ipseidad definido por su apertura y su función descubridora.”³⁸⁴ Este “yo” que, en el caso de los poemas más gnósticos de Orozco, se comprendía a sí mismo como absoluto, como puro espíritu que se pretendía separado del cuerpo, con un grado de separación “hiperbólica” o exagerada, causaba un quiebre, no sólo interior (conciencia y cuerpo enajenados entre sí) sino también respecto de los otros (sentimiento de desolación y aislamiento). Reconocer la dependencia afectiva respecto de los otros, en cambio, saca al yo del lugar de centro o de absoluto, y lo enfrenta con su propia vulnerabilidad.

En los últimos poemas de la argentina encontramos un doble dinamismo que sirve para profundizar las ideas filosóficas propuestas por Ricœur respecto de la identidad y del cuerpo. El primero consiste en el proceso de apropiación de su identidad, es decir, el papel del cuerpo como mediador en la dialéctica entre ella y sí misma: esto resulta de un trabajo de reconocimiento de sí que integra el costado corpóreo y que se transforma en “ipseidad” a través de la narración —como forma de asumirse a sí misma y al sentido de la propia vida—. A su vez, esta ipseidad, al no ser ya un “yo” cerrado sobre sí mismo, sino una realidad abierta y dialógica, se abre a la alteridad. Vemos entonces surgir el segundo dinamismo, donde otra vez el cuerpo funge de mediador, ahora no sólo entre la poeta y sí misma, sino en otra dialéctica complementaria: la que se da entre sí misma y los otros distintos de sí.

Este segundo dinamismo, de afección por parte de los otros y de apertura constitutiva del sí mismo a otros, queda evidenciado en su literatura, con versos que expresan experiencias, tanto de encuentros profundos en todo tipo de vínculo humano, como de fuertes desgarramientos —separaciones más o menos definitivas—. En ambos casos, queda involucrado todo el ser y el mundo vital de la poeta, como lo hemos comentado por ejemplo en “Tú, la más imposible”, cuando cantaba a la hermana muerta y se quejaba de que, con su partida, se le desmoronaba el mundo, se le destejía el universo. Ambas experiencias, de amor o de dolor por lo amado que se ha perdido,

³⁸⁴ Ibid. p. 377.

confirman, mediante el sufrimiento, la dependencia ontológica del sí mismo respecto de los “otros” y la imposibilidad de pensar la identidad como algo cerrado o separado.

De este modo el cuerpo, experimentado en los primeros poemas de Orozco como obstáculo para la relación con lo divino y con los otros, al ser “afectado” (deseado, amado, herido) por estos otros en las relaciones interhumanas, se vuelve más “aceptable” para el “sí mismo”. De este modo, también, al ensancharse en la atestación de la propia carne, mediante la narración (*Museo salvaje* sería el caso más explícito) el sí se vuelve un “sí mismo”, con una estructura ontológica dialéctica y reflexiva, generando un “espacio de acogida” dentro suyo, que posibilita los vínculos humanos.

El caso de la literatura de Olga Orozco, a la luz de esta investigación, puede ser entendido como una concreción escrita y vivida del entrecruzamiento de dos tesis de Paul Ricœur: la de la identidad narrativa y la del reconocimiento mutuo. La poeta argentina logra, a través de su obra, narrar su vida y reconfigurar de ese modo su propia identidad encarnada. Al mismo tiempo, esa identidad abierta y dialéctica, reconoce a los otros de los cuales depende afectivamente, y se reconoce a sí misma en esos vínculos. Como dice Ricœur, “sólo un sí mismo puede tener otro distinto de sí.”³⁸⁵ Sólo un sí mismo puede reconocer a otro sí mismo, distinto de sí.

³⁸⁵ Ricœur, P. *Sí mismo como otro*, p. 194.

Consideraciones finales.

Al comienzo de este trabajo dijimos que el registro poético tiene el poder de evocar experiencias a través de las palabras. Muestra un sentido completamente nuevo de las cosas y del mundo. Devela significaciones que, previo a escuchar esa formulación única del poema, no podríamos haber intuido jamás. Es por ese motivo que, cuando un tema existencial como lo es la propia corporeidad es dicho poéticamente, estos nuevos sentidos develados nos mueven a pensar, a tratar de comprender en qué consiste esta extraña condición nuestra, tan obvia, tan cotidiana y dada por sentado, sin embargo, tan problemática y conflictiva.

La poesía de Orozco nos ha ido llevando a través de una simbología muy propia de su universo creativo, por diferentes miradas acerca del cuerpo. La hermenéutica de Paul Ricœur ha servido de catalizador para liberar el potencial filosófico de esas miradas, abriendo perspectivas nuevas y nociones que gracias a ciertas imágenes se profundizan y se hacen patentes. A su vez, las imágenes poéticas han descubierto ambigüedades y matices de este asunto que la teoría, a veces, sacrifica en aras de la claridad conceptual.

En cada capítulo la tarea hermenéutica ha ido sacando a la luz significaciones nuevas, ya que es propio del lenguaje, sobre todo cuando se trata de un lenguaje simbólico, cambiar la visión que tenemos del mundo y de nosotros mismos. La literatura de la poeta pampeana, preñada de sentido, es una puerta posible, claramente no la única, para acceder a la verdad del cuerpo. También la reflexión filosófica lo es. Por eso, al conjugar algunas ideas de la hermenéutica fenomenológica con la experiencia poética que suscita la lectura de Orozco, vemos abrirse nuevos aspectos de la condición encarnada, que resaltamos aquí a modo de consideraciones integradoras.

El **capítulo I** fue ocasión para el análisis del registro de las figuras oscuras del cuerpo, aquellas en las que se lo experimenta como obstáculo, lastre, sombra. Nos detuvimos a investigar cada una de esas figuras negativas y su carga simbólica, como también su relación con la cosmovisión gnóstica o platónica (a veces ambas a la vez) de la autora. Bastaría con recordar por ejemplo el poema “Lamento de Jonás”,³⁸⁶ donde la

³⁸⁶ Del libro *Museo salvaje*, en Orozco, O. op. cit. p.162, poema analizado en el cap I apartado 1.2.1 de esta tesis.

voz poética lamentaba su encierro y su condena a vivir dentro de este organismo ciego y opaco, del que parecía imposible escapar.

Rastreando influencias que pudieran dar cuenta de esta visión despectiva de la corporeidad, encontramos también un fragmento autobiográfico en uno de los libros en prosa que recordaba lo escuchado por la niña Lía (protagonista del relato y *alter ego* de Olga) desde un púlpito, en algún oficio religioso de su infancia. Allí el sacerdote en cuestión se refería al cuerpo como un “saco de inmundicias”. Comentamos entonces que esta concepción negativa del cuerpo, propia de un catolicismo mal enseñado, era muy común en esa época —comienzos del Siglo XX— en la sociedad conservadora y de clase alta del interior del país.

Sin embargo, es importante notar la gravedad del prejuicio en contra del cuerpo y de la sensualidad en general, que subsiste aún hoy, en nuestra cultura, más de un siglo después del nacimiento de la escritora. Gran parte del acervo cultural del catolicismo está infestado de ideas negativas acerca del cuerpo.³⁸⁷ Hay, en la comprensión vulgar de la visión del hombre que subyace al mensaje cristiano, grandes errores de interpretación en este sentido, que siguen influyendo, hoy como entonces. Generalmente se identifica al cuerpo y la sensualidad con lo pecaminoso.

Las más de las veces, el mentado desprecio por el cuerpo suele venir acompañado de un espiritualismo ascético contra el que protestó enérgicamente Nietzsche, ya a finales del siglo XIX. A pesar de los años transcurridos y de las quejas más o menos ruidosas, todavía hoy se identifica al mensaje cristiano con la represión de la sensualidad. Tal como lo explica Rebok en su trabajo, el cristianismo quiso echar del mundo la sensualidad, y paradójicamente la instauró como sistema, como fuerza separada que debía ser negada.³⁸⁸ Así, este desprecio por el cuerpo conlleva una idea de lo espiritual, como lo único que merece ser salvado. En este sentido, el juicio negativo de Orozco, por exagerado que parezca, de algún modo representa la concepción que muchos cristianos han tenido y siguen teniendo sobre el rol del cuerpo en la constitución de la identidad y el sentido trascendente de la vida.

Como afirma la filósofa:

³⁸⁷ Estas ideas derivan, según Rebok, de dos líneas de influencia: la línea órfico-platónico-gnóstica o la línea de las escuelas de espiritualidad del S XVII en Francia, cuyo ideal ascético generó una fobia al cuerpo.

³⁸⁸ Cfr, Rebok, M.G. “El laberinto o el camino de la sabiduría: del cuerpo calumniado al cuerpo liberado”, p. 520.

“la posibilidad que lo sensual tiene de erigirse en principio separado, es una posibilidad demoníaca (recuérdese también lo diabólico opuesto a lo simbólico) y está encarnada genialmente por la figura de Don Juan. La posibilidad opuesta de lo intelectual como principio separado y autosuficiente es igualmente demoníaca y es dramatizada por Fausto.”³⁸⁹

Estas dos partes, lo sensual y lo intelectual al excluirse mutuamente generan una dicotomía en el hombre, dicotomía que es muy evidente en los poemas de Orozco, donde siempre hay una “mitad”, o un “lado” que hunde al otro, o que pesa insoportablemente sobre el otro, generando sufrimiento.

La contracara de este desprecio por el cuerpo sería el aprecio exagerado por lo puramente intelectual o mental del hombre. El espiritualismo gnóstico en nuestros días cuenta con sus representantes, entre los que podríamos incluir a los amantes de la inteligencia artificial, la bio-ingeniería y la cibernética, que pretenden desligarse del cuerpo, al que desprecian por su obsolescencia, para proponer una supervivencia de las mentes o conciencias humanas en formato algorítmico.³⁹⁰ Una especie de “angelismo” *aggiornado*, donde el propósito no es ya la salvación eterna, sino una forma de supervivencia eternizada gracias a alguna plataforma digital. Sin embargo, esta posibilidad, el anhelo de los “transhumanistas”, es por ahora sólo una idea, cuyas consecuencias desconocemos. El alma aislada del cuerpo, creemos, correría serios riesgos de enloquecer ya que nuestra existencia humana se desnaturalizaría al perder el anclaje corporal. Tal como advierte Sibilía: “pero el cuerpo anatómico-fisiológico todavía se yergue. Y su materialidad se rebela: por momentos parece ser orgánico, demasiado orgánico. Lo sensible persiste e insiste: el hombre parece estar enraizado hasta la médula en su estructura de carne y hueso.”³⁹¹

Por último, en este primer capítulo también hemos intentado esclarecer, desde la antropología ricœuriana, una intuición poética de Orozco que se expresa en forma de

³⁸⁹ Ibid.

³⁹⁰ En este sentido es interesante el trabajo de Paula Sibilía, *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Fdo. de Cultura Económica, Buenos Aires, 2005. Aquí sólo lo mencionamos, ya que sería tema para otra tesis.

³⁹¹ Sibilía, P. *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, p. 112.

queja o de denuncia: la de la inadecuación del cuerpo. Hemos dicho que, desde un punto de vista ontológico, la raíz de este problema se encuentra en la constitución humana mixta, como lo expresa Ricœur: “El hombre está tan destinado a la racionalidad ilimitada, a la totalidad y a la beatitud, como obcecado por una perspectiva, arrojado a la muerte y encadenado al deseo.”³⁹² Somos mortales y finitos, pero nuestro espíritu nos abre a la infinitud: vivimos en esa tensión irreconciliable.

Los mitos que explican el origen del mal; el mito gnóstico de la caída, el mito adámico del hombre expulsado del paraíso, degradado de su condición natural, y también el célebre “mito del carro alado” de Platón, son formas simbólicas de expresar esta experiencia, y cómo símbolos que son, según la tesis de Ricœur, al final de *Finitud y culpabilidad*, dan que pensar. Lo mismo sucede con los poemas de Orozco que describen esa experiencia de contingencia y angustia. Intentan ser mitos contemporáneos, figuras simbólicas cargadas de una verdad tensional que le vuelve a recordar al pensamiento, las viejas preguntas por el sentido del mal.

Es cierto que, en el caso de la autora de *Museo salvaje*, la cosmovisión decididamente gnóstica que impregna sus primeros poemarios hace aún más grave la inadecuación, ya que considera al alma humana una chispa divina que no pertenece a este mundo y está exiliada aquí, encerrada en un cuerpo inepto. Pero no es menos cierto que, si leemos “Lamento de Jonás”, o cualquiera de los poemas de ese libro, donde se acentúa la inadecuación y la insuficiencia del cuerpo, las ideas expresadas allí por la poeta nos permiten pensar en la experiencia del cuerpo como encierro y límite, que todos, en mayor o menor medida hemos vivido. Nos referimos al deterioro o a la vejez, con su implacable avance, que van dejando huella en nuestras capacidades físicas. También la enfermedad, de la que nadie está exento. Entonces podríamos preguntarnos si nuestros ojos que están hechos para ver, no se experimentan como ineptos cuando su capacidad disminuye. Y así sucede con cualquier deficiencia de aquello para lo que el cuerpo se supone que está hecho. ¿No nos embarga, justamente, esa experiencia de encierro y límite descrita por Orozco, cuando nuestro cuerpo falla, se lesiona, o pierde alguna de sus funciones propias?

Pero la oscuridad extrema de las ideas acerca del cuerpo, que hemos analizado en este capítulo, nos empuja a dar un paso más. Nos permite pensar casos menos

³⁹² Ricœur, P. *Finitud y culpabilidad*, p. 23.

frecuentes, que, sin embargo, nos enfrentan con la limitación del cuerpo de forma más patética: ¿Qué sucede cuando un hombre vive dentro de un cuerpo incapaz, mutilado, impedido? ¿No se sentirá, dentro de su cuerpo, exactamente como Jonás en la ballena? ¿No experimentará esa sensación de límite, de impotencia y de ahogo dentro de su propio cuerpo?³⁹³ ¿Cómo puede un hombre reconocerse a sí mismo o ser reconocido por los demás, cuando no logra actuar, decir, habitar el mundo como lo hace el resto? ¿Cómo aceptar la condición encarnada en un cuerpo así? El cuerpo enfermo, el cuerpo que no responde a nuestra voluntad se vuelve extraño, se convierte en algo aterrador. Nos genera una experiencia de extrañamiento muy parecida a la que motivó a Orozco a escribir *Museo salvaje*³⁹⁴. Y tal vez la literatura, o el arte en general, con su propiedad catártica, sea una posible vía hacia la aceptación.³⁹⁵

En este punto, la noción del cuerpo propio como extraño, que estos poemas oscuros de Orozco nos han permitido pensar, nos recuerda el caso del filósofo francés, Jean Luc Nancy, y su experiencia de trasplante cardíaco.³⁹⁶ Su corazón, que funciona mal, que va perdiendo su aptitud para aquello que le corresponde por naturaleza, y se convierte en el asesino dentro del propio pecho. Orozco misma intuía que uno de sus órganos sería el culpable de su muerte, y por eso desconfiaba de ellos. En “Mis bestias”, poema dedicado a sus vísceras escribe: “hay una cuya máscara es ópalo o esponja o tegumento, y que tiene debajo la señal. ¡Y convive conmigo y come de mi plato!”³⁹⁷

Pero este caso dramático, el caso del trasplante de corazón de Jean Luc Nancy, relatado en la conferencia que lleva por título “El intruso”, trae consigo, como contracara, la noción de alteridad con todo su potencial transformador. La alteridad del que se comporta como un prójimo: dona su corazón y le salva la vida. Aquí queda delineada una versión ética del reconocimiento mutuo. La de quien reconoce el valor

³⁹³ Esta experiencia está registrada magistralmente en la película “*La escafandra y la mariposa*”, dirigida por Julian Schnabel, Francia, 2007. Título original : *Le Scaphandre et le Papillon*.

³⁹⁴ Cfr. cap I de esta tesis, p. 61.

³⁹⁵ En este sentido se llevó a cabo un seminario de posgrado dictado por M.G. Rebok en UNSAM, durante un semestre de 2016, que llevaba por título “*Cuerpo, sufrimiento, y la posibilidad liberadora del arte*”, que fue en parte motivador de esta tesis.

³⁹⁶ Cfr. Nancy, J. L. *El intruso*, ensayo publicado en el año 2000 con motivo de esta experiencia personal del filósofo.

³⁹⁷ Orozco, o. “Mis bestias”, en *Museo Salvaje*, op. cit. p.164.

del cuerpo y la vida de los otros y es capaz de donar-se, en el sentido más cabal de la palabra³⁹⁸.

La actitud del donante que reconoce el valor del cuerpo propio y del cuerpo de los otros entra justamente en el terreno que recorre el filósofo francés, en su libro *Caminos del reconocimiento*. Este tema es justamente una de las claves del **capítulo II**. La idea del reconocimiento y la de identidad narrativa, son aportes de la fenomenología de Ricœur que nos han servido como herramientas conceptuales para comprender mejor el proceso de reconfiguración de la identidad de la autora mediante la escritura, y al mismo tiempo gracias a la mediación de su obra, de la nuestra propia, como lectores.

Hemos analizado especialmente el papel de la corporeidad en este proceso. Hemos seguido el itinerario que la voz poética fue trazando desde el desprecio y la enajenación, pasando por la fragmentación del yo y consecuentemente del cuerpo, en *Museo salvaje*, hasta la aceptación de la condición encarnada y el reconocimiento de sí misma a través del propio cuerpo. Este hecho, en su literatura, se refleja en la creación de poemas de agradecimiento, como el caso de “Himno de alabanza”, como también de queja o temor por la finitud y la inexorable muerte. Así hemos analizado “Cuento de invierno” o “Algunas anotaciones alrededor del miedo”, de los *Últimos poemas*, en los que la voz poética se queja de que la “enemiga” consume día a día la mano que ella asoma a través de la jaula, hasta el “otro final”, o del miedo que la obliga a probarse los trajes de la muerte, y la angustia que su cercanía le genera. Lo dicho deja claro que la “reconciliación” de Orozco con su cuerpo no significa para nada el olvido de los aspectos oscuros, limitantes y opresivos de la condición encarnada.

Subrayamos también la relación que se da entre los textos autobiográficos o auto ficcionales de relatos y poemas. Exploramos el recurso del desdoblamiento del sujeto, descubriendo así, al yo autoral solapado detrás del yo lírico. Vimos que este resultó ser, no sólo un recurso literario, sino también un modo práctico de comprobar la verdad de la tesis que propone Ricœur, respecto de que la identidad narrativa se constituye mediante la dialéctica del sí, consigo mismo. Vimos que, paulatinamente, a medida que el yo poético comienza a identificarse con el yo autoral, a medida que la escritora se adueña de su propia voz, se reconcilia también con su realidad encarnada.

³⁹⁸ La novela *Reparar a los vivos (Réparer les vivants)*, de la escritora francesa, Maylis de Kerangal, Anagrama, 2015, permite pensar desde la literatura, el tema del trasplante de órganos con mucha humanidad, hondura y conocimiento del tema.

Podríamos afirmar que a Orozco le resultó necesario poner cierta distancia, extrañarse de sí. No sólo respecto de su cuerpo, sino también de su propia voz, de la que se adueñará definitivamente al final de su vida y de su poética. Así como en los ejemplos tomados de la literatura de Borges, en los que el narrador se enfrentaba a sí mismo (personaje) por medio del desdoblamiento y lo primero que reconocía del “otro” era su propia voz. Del mismo modo, Olga Orozco necesita escuchar su propia voz emitida por alguno de sus “yoes” ficcionales para reconocerse a sí misma. Es interesante señalar que, al tratarse en ambos casos de poetas, el rasgo más identitario parece ser precisamente la voz, y ésta, como las huellas digitales, es única para cada persona. Podemos reconocer a alguien por su timbre de voz y por las inflexiones de su entonación al hablar. Con más razón aún si se trata de un poeta, y éste ha logrado encontrar “su propia voz”.

Hemos visto ejemplos de la voz de Olga preguntándose “pero ¿quién eras tú? ¿quién eras?”. Poemas en los que se triplica asumiendo tres nombres al mismo tiempo, o anuncia su propia muerte desde el corazón de un “tú” que es ella misma. Mirándolo hacia atrás, parece como si el itinerario de la escritora, hasta encontrarse consigo misma, hubiera tenido que pasar por el proceso de fragmentarse, duplicarse, narrar su propia vida para reconfigurarla y finalmente, aceptarse, finita y encarnada.

Dentro de este recorrido que, biográfica y poéticamente, va del extrañamiento al reconocimiento de sí misma, hay un momento de especial importancia, y está marcado por la aparición de lo que hemos llamado un “poema bisagra”, titulado “El narrador”, en el que nos detuvimos para hacer un análisis exhaustivo. Allí Orozco le otorga al cuerpo la capacidad de narrar la vida del sí mismo al que constituye, le da voz al cuerpo.

Podríamos decir que la pampeana intuye, en este poema, la profunda relación que se da entre la noción de cuerpo y la de lenguaje, tal como lo hace, en la vereda de la filosofía, la fenomenología hermenéutica. “La sensación es expresión y la expresión es sensación. La carne es palabra y la palabra es carne”³⁹⁹, afirma Kearney. Orozco lo sabe. Tanto que poetiza sobre un cuerpo que es signo y lenguaje, que cuenta una narración; un lenguaje del cuerpo que hace posible una “hermenéutica de la carne”⁴⁰⁰. Justamente esa interpretación de su propio cuerpo, gracias a la mediación del lenguaje

³⁹⁹ Kearney, “The Recovery of the Flesh in Ricœur and Merleau-Ponty”, p. 48.

⁴⁰⁰ Ibid. p. 52.

poético, es de alguna manera el modo que ella encuentra, a lo largo de su vida y su escritura, para comprenderse a sí misma.

Ese proceso parece comenzar, como decíamos, con la escritura de “El narrador”. Allí la poeta toma conciencia de la posible interpretación de su propio cuerpo como lenguaje, no solamente como obstáculo o prisión, sino como vehículo de significado. Utilizará entonces la escritura y la voz poética como medios para desentrañar lo que su cuerpo significa, y en ese intento, cada lector podrá ganar un sentido nuevo para la comprensión del misterio de su propio cuerpo, su vincularidad, su finitud, sus posibilidades y sus límites. La experiencia de Orozco será entonces, parte de la identidad narrativa de quien se reconozca en ella, ya que cada lectura es una traducción del lector, que a la luz del poema se comprende a sí mismo.

Toda la literatura de Orozco puede entenderse, desde el pensamiento de Ricœur, como una forma de reconfigurar la vida, los vínculos, las muertes y los amores para poder hacerlos propios, avanzando en la constitución de su identidad bajo el modelo de la narración. Porque conocerse significa de algún modo interpretarse a sí mismo, a partir de los relatos que cada uno hace de su propio itinerario vital.

Y justamente porque el modelo de la narración es un modelo que respeta e incluye la dimensión temporal de la identidad humana, nos fue posible analizar los poemas “Al pie de la letra” y “*Les jeux sont faits*” como balances provisionarios o recuentos de lo que hasta ese momento se constituía como “unidad de vida”, tramas que van estructurando el sentido de un texto, que es reflejo de la propia identidad, a medida que se va constituyendo como tal. Como comenta Kearney, respecto de la poética de Aristóteles:

“A menudo necesitamos una trama poética, para reconfigurar sufrimientos pasados, en un significativo acto de catarsis afectiva —una visita imaginaria a nuestras más profundas “pasiones” (*pathema*) de dolor y miedo—. De otro modo no

habría forma de purgar, reconocer o soltar, sólo una mera crónica de hechos: irresistible fatalidad.”⁴⁰¹

Es importante subrayar de esta frase que se trata de una catarsis afectiva, y que se da en una trama. La **afectividad** como pasividad, como aquello que se sufre y se experimenta desde el cuerpo, y la noción de **trama** o entramado, que constituye el marco en el que cada vida se inscribe, entretejida con la de los otros, donde cada cuerpo se experimenta como viviendo con otros y compartiendo un espacio y un tiempo, un grupo social. En fin, el cuerpo de cada uno va tramando junto con los otros un mundo común, hecho de símbolos y de afectos.

Estas dos ideas, la de afectividad y la de trama fueron aportes de mucho peso para entender mejor la problemática que abordamos en el capítulo final de esta tesis. Fueron también aportes de Orozco como poeta, para que nosotros sus lectores —sobre todo los que la leemos desde el enfoque del pensamiento filosófico, que suele ser, por un afán de objetividad, desencarnado y alejado de lo afectivo— podamos reconfigurar nuestra propia identidad corpórea y la trama en la que está tejida, a partir de las imágenes de su literatura.

El **capítulo III** ha sido la ocasión para conjugar las ideas de cuerpo y alteridad, siguiendo los lineamientos de Ricœur, cuando fundamenta ontológicamente la posibilidad de la experiencia del “otro”. Sobre el final de *Sí mismo como otro*, Ricœur vuelve a explicar el sentido del título de la obra cuando señala “que la alteridad no se añada desde fuera a la ipseidad, como para prevenir su derivación solipsista, sino que pertenece al tenor de sentido y a la constitución ontológica de la ipseidad”⁴⁰². Así, desde la introducción al libro, el francés insiste en subrayar el carácter “quebrado” del *cogito*, es decir, en quitarle al *cogito* —tal como lo entendieron Descartes y luego Husserl—⁴⁰³ su rol de fundamento último, para reemplazarlo por esta estructura dialógica que se va dando —en el tiempo— entre los aspectos *idem* e *ipse*. En otras palabras, podríamos decir que Ricœur cambia el “*ego*” cartesiano, por un sí mismo, que es ontológicamente, no una sustancia fija, sino una relación, que permanece en el tiempo, de uno consigo

⁴⁰¹ Kearney, R. “Double hospitality between word and touch”, *Journal for Continental Philosophy of Religion* (2019) 71–89, p. 87 (la traducción es nuestra).

⁴⁰² Ricœur, P. *Sí mismo como otro*, p. 352.

⁴⁰³ Según Ricœur, Husserl intenta criticar esta idea cartesiana del *cógitio* como fundamento último, pero no lo logra, e instaura nuevamente un idealismo.

mismo y de uno con los otros de sí. Además, la narración de una vida como el encadenamiento de sucesos heterogéneos que van componiendo una unidad, sirve de mediación reconfigurante de esta identidad dialéctica.

Respecto de la alteridad, Ricœur encuentra que ésta deriva de experiencias de pasividad, por ejemplo, la que se sigue del tacto activo, donde se toca y se es tocado, se afecta y se es afectado, al mismo tiempo. La fenomenología de la acción le muestra una triple experiencia de la pasividad, y por tanto de la alteridad: alteridad de la carne, alteridad del otro en tanto que extraño y alteridad de la conciencia como foro interior. Hemos mostrado allí la relación que se evidencia en los poemas de Orozco, entre su ipseidad y la alteridad. Ya sea la alteridad de su carne, ya sea la alteridad de los otros.

Respecto de la alteridad de la carne, es indudable que, en los poemas más oscuros y despectivos respecto del cuerpo, Orozco da cuenta de la experiencia poética del cuerpo como extraño, de la exagerada distancia que siente, entre su conciencia o su alma, entendida como su identidad (debido a su espiritualismo gnóstico), y su yo corporal. Es bastante ostensible, la extrañeza, casi diríamos la enajenación, respecto de la propia carne. Concebir al cuerpo como una realidad completamente extraña, termina haciendo del cuerpo algo imposible de asimilar. No permite pensar su alteridad dialéctica como constitutiva de la identidad. Sencillamente lo deja afuera. Esta caracterización del cuerpo como lo absolutamente otro, podría compararse a la caracterización del “Otro” en la dialéctica de lo mismo y lo otro, planteada por E. Levinas en *Totalidad e infinito*. En ese contexto, dice Ricœur, esta idea del “Otro” es coherente con la noción, de un “Mismo” que se arroga la totalidad, cosa que, para el filósofo hermenéutico, también es una exageración.⁴⁰⁴ Cuando Orozco concibe al cuerpo como un obstáculo lo entiende desde una conciencia que se arroga la totalidad, y lo deja afuera, como un resto irreductible, un lastre.

Pero aquí ya no se trata de esa visión del cuerpo, sino de otra, que ha surgido de del proceso de constitución de la “identidad narrativa” de la poeta, que implica una estructura dialógica y un rol descubridor del sí mismo. Por eso en este capítulo pudimos conjugar la alteridad de los otros distintos de sí, con un sí mismo reflexivo, con capacidad de acogida. Hemos reunido, bajo este cambio de perspectiva, aquellos poemas, especialmente de los últimos libros, donde se verifica un acercamiento de la

⁴⁰⁴ Cfr. Ricœur, P. *Sí mismo como otro*, pp. 375- 377.

poeta con su propio cuerpo, una mejor relación, diríamos, de la ipseidad con su propia carne. Y hemos confirmado, a la luz de la fenomenología de Ricœur, que este proceso de aceptación de la alteridad del cuerpo como constitutiva de la identidad se va dando progresivamente y en paralelo, con las experiencias de vincularidad que también implican la figura de un otro, pero es este caso, un otro distinto de sí.

Estas experiencias de relación con la alteridad pueden darse tanto en el sentido afirmativo, de reconocimiento, disponibilidad y encuentro, como también en el otro que es su contracara, de sufrimiento por la separación, el olvido o la muerte. Las experiencias de apertura y encuentro están registradas en poemas de amor o de celebración, pero también aparece el registro de las pérdidas y rupturas, en elegías y lamentaciones. No podría ser de otra manera, ya que no se sufre sino por lo que se ama. Entonces, cada poema de amor implica, en la medida en que el vínculo perdura, el riesgo de convertirse en elegía.

Lo importante, en el caso de Orozco, como comprobación vivida de la tesis ricœuriana de la identidad narrativa, es el peso constitutivo de estos vínculos, en la “ipseidad” de la poeta. Vínculos que son ataduras, como su nombre lo indica, y van ligando, tejiendo desde dentro su identidad, como una trama. De manera que la vida y la identidad de la poeta no pueden ser narradas sin aludir a la vida y la identidad de los seres amados.

Podemos decir que, a juzgar por lo leído en sus poemas y sus relatos en prosa, Olga Orozco se va haciendo amiga de su propio cuerpo en la medida en que lo reconoce como protagonista y mediador en el campo de los vínculos humanos, que es el más valorado sobre el final de su vida. A esto nos referíamos cuando decíamos, en el **capítulo III**, que el cuerpo, en la literatura de Orozco, es “redimido por los vínculos.”⁴⁰⁵ Mirado desde ahí, el cuerpo deja de ser extraño y ajeno, para ser el “costado de inevitable realidad”, sin el cual, ni la propia identidad, ni los afectos o los vínculos podrían anclar en la existencia.

Es importante distinguir, en este punto, el plano ontológico en el que encontramos una estructura dialéctica que posibilita la acogida del otro en mí, del plano fenomenológico o de las experiencias, donde la pasividad da testimonio (atesta diría Ricœur) de mi propio cuerpo, como otro, de los otros ajenos a mí como otros, y

⁴⁰⁵ Título del punto 3.4 del cap. III de esta tesis.

finalmente de mi propia conciencia como foro interior que se dirige a mí, como otro. El hecho de ser ontológicamente relacionales no implica que esas relaciones se constituyan, de hecho, en verdaderos vínculos. Una cosa se da en el plano del ser, la otra en el plano de las experiencias concretas e históricas.

En el caso particular de las experiencias registradas por Orozco en su literatura, su búsqueda incansable de la reunificación con el Otro trascendente, parecía entorpecida por el cuerpo considerado como obstáculo y muralla. Al ir reconociendo el valor de las relaciones con los otros finitos, tan anclados al cuerpo y tan mortales como ella misma, la poeta parece ir aceptando e integrando a su identidad este costado, el corpóreo, hasta el punto de llegar a reclamar por su supervivencia, más allá de la muerte. Una vez reivindicado el rol del cuerpo como lugar del encuentro amoroso, como prenda en la entrega de sí, la poeta lo valora en sí misma y reclama, por qué no, por su supervivencia. Entonces ya todo cuerpo es valioso, el propio y el de los seres amados. Y cobra pleno sentido el pedido del poema “Catecismo animal”:

“Yo reclamo los ojos que guardaron el Etna bajo las ascuas de

otros ojos;

pido por esta piel con la que caigo al fondo de cada precipicio;

abogo por las manos que buscaron, por los pies que perdieron;

apelo hasta por el luto de mi sangre y el hielo de mis huesos...”⁴⁰⁶

Por la misma razón, las elegías pasan a ser poemas de agradecimiento por la persona de los otros, por sus cuerpos ausentes a causa de la muerte, que generan sufrimiento, en la misma medida en que su compañía y su presencia generaban placer. Hay un comentario de Tamara Kamenszain, que, en este contexto del canto a los seres amados y arrebatados por la muerte, nos parece muy acertado, como lo habíamos adelantado en la introducción:

⁴⁰⁶ Orozco, O. “Catecismo animal” en *En el revés del cielo*, op. cit. p. 338.

“Incluso Olga Orozco, en su libro póstumo, *Últimos poemas*, sabiéndose ella misma cercana al acontecimiento de la muerte (“¡Ah, los abusos del miedo probándome los trajes de la muerte!”) encuentra los puentes para acercarse a su propio cuerpo. En el poema “Himno de alabanza” llama al cuerpo “mi costado de inevitable realidad”, como si del surrealismo al realismo no mediara más distancia que la que pone un cuerpo a la hora de la muerte.”⁴⁰⁷

Este comentario expresa muy acertadamente la trayectoria del pensamiento poético de Orozco, en torno a su experiencia del cuerpo y de la finitud, que ella consideraba obstáculos para la fusión con la dimensión más profunda de la existencia. Ya en la vejez, forzada a atravesar la dura prueba de ver morir a sus seres más queridos y cercanos, se enfrenta ella misma a la certeza de su propio final. Y desde esa experiencia de fuertes vínculos “reales” y anclados en el cuerpo, desde el sufrimiento real y corpóreo que le generan los desgarramientos últimos, es que se reconcilia con su propio cuerpo y su condición encarnada, aceptando, por inevitables, los límites de la contundente realidad.

Podríamos decir, en su caso particular, que no sólo “la distancia que pone un cuerpo a la hora de la muerte”, también la cercanía y el contacto que implican los vínculos encarnados, como lo hemos visto en los poemas dedicados a Yola, su hermana o a Valerio, su marido, por ejemplo, ambas experiencias —decíamos— la mueven a pasar “del surrealismo al realismo”.

Decimos esto porque, también en el sentido religioso, la poeta ha ido pasando del gnosticismo, a una mirada más indulgente y amorosa respecto de la realidad del mundo. Éste ha dejado de ser el lugar del exilio y la caída, para pasar a ser parte de un Dios que está en el mundo y que también lo trasciende. Es la cosmovisión que se expresa en la palabra “panenteísmo”. En sus últimos años, podemos decir que Orozco cree en un Dios que está sosteniendo en la existencia a cada una de sus creaturas, pero al que también se puede elevar una plegaria, agradecer o reclamar, como se lee en poemas como su “Himno de alabanza”, o “Vuelve cuando la lluvia”.⁴⁰⁸ Y este cambio

⁴⁰⁷ Kamenszain, T. ed. *Poesía completa*, por Orozco, O. (Prólogo).

⁴⁰⁸ Orozco, O, en *Últimos poemas*, op. cit. p.457.

de mirada se aplica también a la valoración de su propio cuerpo y el de los demás, que son redimidos en su condición de mediadores, entretejiendo la trama de toda vida.

Aquella búsqueda de la “unidad perdida” con lo otro divino, espiritual y desencarnada, como lo era en un principio, ha ido transformándose, por la mediación de los vínculos humanos (anclados en la carne, naturalmente) en una búsqueda de lo divino “en” los otros, como consecuencia de un tipo de religiosidad más personal y relacional.⁴⁰⁹

En este nuevo marco, reformulamos las preguntas que hemos planteado en la introducción, para volver a intentar alguna respuesta.: ¿Cómo es que asumimos nuestro propio cuerpo como carne? ¿Cómo entendemos lo que su misterio nos dice? ¿Hasta qué punto nos constituye como éste ser único que somos? ¿Cómo entender esta doble pertenencia del cuerpo a nuestra intimidad más cercana y al entramado del mundo?

Como lo expresa Orozco en el poema “El narrador”, hay una profunda relación entre cuerpo y lenguaje. Según el filósofo francés, esta extraña constitución del cuerpo, su doble valencia, se extiende también al campo de la enunciación, que en cuanto voz que se exterioriza, es un cuerpo material como cualquier otro, que ya no depende del yo hablante, pero en cuanto expresión del sentido buscado por un sujeto, no sólo comunica, sino que también remite al yo como insustituible centro de perspectiva sobre el mundo⁴¹⁰.

Podríamos agregar a esta idea, que la suerte de la enunciación es también la suerte de la literatura, ya que toda literatura es en algún sentido amplio una enunciación. Y que justamente allí, en esa condición extraña y contradictoria, coinciden el cuerpo y la literatura de Olga Orozco. La literatura fue para la poeta pampeana, una manera de lograr aceptar su condición corpórea, de responder poéticamente a las preguntas que planteamos antes. Una forma de traducir su cuerpo en palabras para poder interpretar

⁴⁰⁹ Aquí cabe recordar la crítica que hacíamos en la Introducción a “La voz de Olga Orozco” de Jorge Monteleone y su interpretación de los *Últimos poemas* (sobre todo “Vuelve cuando la lluvia”) como poemas dedicados no sólo a las hermanas carnales de Olga, sino a lo que Monteleone interpreta como la “sororidad.” El crítico lee este poema como un manifiesto de corte feminista y de una visión antirreligiosa, que considera al Dios padre una figura patriarcal y castigadora, de la que la poeta se aleja. Nuestra interpretación es muy diferente en este sentido, y coincide, creemos, no sólo con el espíritu de sus últimos poemas, sino también con el testimonio de la familia y amigos, que la vieron acercarse al catolicismo, de la mano del padre Hugo Mujica, durante sus últimos años de vida.

⁴¹⁰ Cfr. Ricœur, P. *Sí mismo como otro*, p. 36.

mejor su sentido.⁴¹¹ Escribió acerca de su cuerpo, como si fuera un objeto extraño. Necesitó reconfigurarlo en sus propios poemas. Le cantó al amor y a la muerte. Allí logró rescatarlo, celebrándolo en su ser entretejido con los otros, en su capacidad de gozar de la comunión con los otros, e incluso de sufrir el desgarramiento de la separación. Y en la misma medida en que iba aceptando su condición corpórea y mortal, se fue apropiando de su voz, reconociéndose a sí misma, encarnada, en su literatura.

Todo lo dicho hasta aquí como consideraciones finales, podría resumirse de la siguiente manera: la noción de identidad narrativa, según la propone Ricoeur, en su constitución dialéctica y abierta a la alteridad, es la que posibilita —a lo largo del itinerario vital y poético de Orozco—, el cruce con otras dialécticas complementarias: la del reconocimiento de sí, mediado por la literatura (más que nunca en este caso, al tratarse de una poeta) y la del reconocimiento mutuo, plasmado en poemas elegíacos y de amor, que expresan vínculos profundos y significativos, que van constituyendo la unidad narrada de su propia vida. Este cruce entre las dos dialécticas es de ida y vuelta, y ambas se potencian, recíprocamente.

Finalmente, queremos destacar que todas estas reflexiones filosóficas respecto del cuerpo y la identidad se han visto enriquecidas por el recurso a la poesía de Orozco, que pone en palabras su experiencia y lo hace con una belleza y una profundidad poco comunes. Hemos visto por detrás de sus textos poéticos, indicios de una reflexión y un cuestionamiento de sí y de su condición encarnada, que traslucen cuando miramos detenidamente por detrás de algunos recursos como el desdoblamiento del sujeto, la carga simbólica de las imágenes, la insistencia en algunas preguntas. Así como lo decíamos respecto de Ricoeur, que no hace explícita una “filosofía del cuerpo” y sin embargo podemos deducirla de otras tesis suyas, en Orozco encontramos, como fundamento de su obra, una concepción del rol del cuerpo similar a la del filósofo, fruto de una sostenida voluntad de comprensión de la propia experiencia vital.

El resultado de esa voluntad de comprender conjugada con su arte para elegir las palabras genera un lenguaje poético que es vehículo de sentido y logra ampliar el alcance de la reflexión filosófica. Sostiene Ricoeur en *La metáfora viva*:

⁴¹¹ «Cada poesía es una lectura de la realidad, esta lectura es una traducción que transforma la poesía del poeta en la poesía del lector» Octavio Paz., citado por H.G. Gadamer en “Leer es como traducir”, cap. 4 de *Arte y verdad de la palabra*, Ed Paidós, Buenos Aires, 1998.

“aquello en que la verdad “tensional” de la poesía nos hace pensar, es la dialéctica más originaria y más disimulada: la que reina entre la experiencia de pertenencia en su conjunto y el poder de distanciación que abre el espacio del pensamiento especulativo.”⁴¹²

Tal vez sea justamente por la imposibilidad humana de tomar distancia del asunto —que es nuestro propio cuerpo del que no podemos salir, no podemos observar desde fuera, ni saber realmente cómo se siente en la interioridad de los otros ajenos a nosotros—, que la poesía, con sus modos de tensar el lenguaje, de encontrar resonancias por analogía, de predicar un modo de “ser y no ser” al mismo tiempo, de apelar a la imaginación, en fin, dice mejor y motiva a *pensar más*. Esto lo decíamos en la introducción y creemos haberlo evidenciado en muchos pasajes de este trabajo.

Ser encarnado, saberse anclado a un cuerpo, significa también reconocer que el sentido se enraíza en los poderes “de la imaginación simbólica, mítica y poética, y que estos poderes nos han acompañado y precedido siempre.”⁴¹³ No es en los puros conceptos donde debemos buscar el sentido profundo del ser. O tal vez sería mejor decir, no solamente allí. Es en la afectividad propia del cuerpo en la que se deja leer lo indivisible de nuestra condición encarnada, por eso no es posible explicar ni representar ni reducir conceptualmente al cuerpo.⁴¹⁴

“¿No es necesario, por lo mismo, renunciar a la oposición entre un discurso vuelto hacia el “afuera”, que sería el de la descripción, y un discurso vuelto hacia el “adentro”, que modelaría solamente un estado de ánimo para elevarlo a lo hipotético? ¿No es la distinción misma del “afuera” y del “adentro” la que vacila con la de la representación y la del sentimiento?”⁴¹⁵

⁴¹² Ricœur, P. *La metáfora viva*, p. 469.

⁴¹³ Amalric, J.L., “La médiation vulnérable...” p. 55 (la traducción es nuestra)

⁴¹⁴ Ibid.

⁴¹⁵ Ricœur, P. op. cit. p. 456.

Esta metáfora espacial, del “afuera” y el “adentro”, a la que recurre el discurso de la representación, en un intento por esclarecer la relación entre lo conceptual y lo afectivo, puede también ser productiva respecto del tópico del que venimos hablando aquí, desde el comienzo de esta tesis: el cuerpo propio o la carne. Una realidad ambigua que se presenta vivida desde “adentro”: se experimenta como el punto desde el cual vemos el mundo y es sede de nuestra interioridad. Pero que también tiene un aspecto de “afuera”, inscripto en la historia, compartiendo un espacio con los otros cuerpos y siendo afectado por ellos y por las cosas del mundo.

Para comprender mejor esta realidad paradójica, con la que nos encontramos y en la que vivimos, para poder entenderla y de algún modo describirla, la hermenéutica intenta conjugar el discurso poético con el descriptivo de la fenomenología, enriqueciendo al pensamiento con las imágenes que, en este caso, la poesía de Orozco proporciona. “Porque allí donde un hombre sueña y delira, se alza otro hombre que interpreta”⁴¹⁶. Y por eso justamente es que no queremos decir la última palabra sin homenajear a María Gabriela Rebok, quien es, no sólo una gran intérprete de Orozco sino también una gran fuente de inspiración para nosotros. Ella dice, al final de su trabajo sobre el cuerpo:

“...queda por pensar la relación entre *sentido* y los sentidos, para exorcizar el sin-sentido y el contrasentido. Y, sobre todo, se trata de jugarse en la exploración del *cuerpo relacional*, abierto y expuesto a la alteridad. El cuerpo exhibe en ese intento la desproporción entre las marcas del deseo infinito y las fuerzas finitas.”⁴¹⁷

Tal vez esa desproporción nos revele algo del misterio que, a su manera, el cuerpo comunica. Tal vez se trate, como dice Orozco, de “un inmenso acertijo” una “encrucijada”, o “un mandala que al final se descifra.”⁴¹⁸

“Porque eres aún la encrucijada,

⁴¹⁶ Ricoeur, P. *Finitud y culpabilidad*, p. 484.

⁴¹⁷ Rebok, M.G. “El laberinto o el camino de la sabiduría: del cuerpo calumniado...”, p. 528.

⁴¹⁸ Orozco, O. “En el laberinto” en *En el revés del cielo*, op. cit. p. 339.

las gradas hasta el fin y la escalera rota,
ese extraño lugar donde se alían la maldición y el exorcismo.

Te han arrojado aquí
para que me enseñaras con tu duro evangelio la salida.”⁴¹⁹

El fragmento pone en palabras poéticas esa misma idea. Se trata del misterio que el cuerpo significa, para cada uno de nosotros. La doble condición existencial del cuerpo como “maldición y exorcismo”, como “enigma” y “evangelio” que trae una dura noticia: la de la finitud, que es también la de la “salida” hacia la trascendencia. La desproporción de la que habla Rebock, la condición mixta de la que hablaba Ricœur,

Muchas veces, las respuestas a preguntas existenciales se encuentran más en la literatura que en los tratados. Es que “el uso poético del lenguaje es necesario, porque el mundo vivido no es el mundo descripto. Dar cuenta del mundo tal como se vive es evocar tanto al objeto como al sujeto de la conciencia.”⁴²⁰ Esto nos lo ha enseñado la fenomenología, y podemos mostrarlo desde la hermenéutica de los poemas de Orozco. El cuerpo se vive y obviamente puede describirse, como lo hace la ciencia, cada vez con mayor exactitud. Pero se transmite mejor su sentido existencial, mediante el lenguaje poético.

“No podemos buscar una respuesta en la ciencia, porque la ciencia no admite la pregunta. Pero, aun así, sentimos la urgencia de preguntar. La respuesta correcta es la respuesta que nos permite incorporar las cosas de este mundo en una vida plena. Para cada objeto individual, cada casa, puente, fuente, puerta o jarra, existe tal respuesta. Y el poeta es quien la proporciona.”⁴²¹

⁴¹⁹ Orozco, O. “Mi fósil”, en *Museo salvaje*, op. cit. p. 189.

⁴²⁰ Scruton, R. “Poetry and Truth”, en AAVV, *The philosophy of poetry*, edit. John Gibson, Oxford University Press, United Kingdom, 2015, p.158. (la traducción es nuestra).

⁴²¹ Ibid. p. 161.

Podríamos decir, entonces, que los modos poéticos en que Orozco expresa su experiencia de ser encarnada proporcionan algo más de claridad y nos ayudan a pensar la respuesta que nos permita incluir el cuerpo en una vida plena. Porque “la poesía transfigura lo que toca para que sea revelado de otro modo”⁴²². Así, nuestro cuerpo puede ser visto no sólo como realidad orgánica, que enferma y envejece, que implica cuidado y atención, sino también como nuestro “costado de inevitable realidad” que esconde, indudablemente, un enigma que nos toca descifrar según la semántica de nuestra propia vida.

⁴²² Ibid. p. 154.

Bibliografía:

Fuentes:

OROZCO, Olga, *Páginas de Olga Orozco, seleccionadas por la autora*, Estudio preliminar de Cristina Piña, Editorial Celtia S.A.C.I.F. Buenos Aires, 1984.

— — — — *También la luz es un abismo*, Emecé editores, Buenos Aires, 1995.

— — — — *Relámpagos de lo invisible, Antología*, selección y prólogo: Horacio Zabaljáuregui, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1997.

— — — — y Alcorta, Gloria, *Travesías, conversaciones coordinadas por Antonio Requeni*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1997.

— — — — *Eclipses y fulgores, Antología*, prólogo por Pere Gimferrer, Editorial Lumen, Buenos Aires, 2000.

— — — — *La oscuridad es otro sol*, Editorial Losada, Buenos Aires, 2010.

— — — — *Yo, claudia*, Ediciones en Danza, Buenos Aires, 2011.

— — — — *Poesía completa*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2013.

Literatura secundaria:

AMALRIC, Jean-Luc, “La médiation vulnérable. Puissance, acte et passivité chez Ricœur” *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, Vol 9, No 2, 2018, pp. 44-59 ISSN 2156-7808 (online).

AMBROSONI, Paola, “Cuerpo y alteridad en la poesía de Olga Orozco”, en *Revista Criterio*, Julio 2021, # 2478, ISSN 0011-1473.

— — — — “De la relación entre el sentido del tacto y prudencia”, en *Communio Argentina*, XXIX ,2022/3 en imprenta.

ARISTÓTELES, *Poética*, Traducción de Valentín García Yebra, edición trilingüe, Madrid, Gredos, 1974.

BEGUÉ, Marie-France, *Paul Ricœur: la poética del sí-mismo*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2003.

BEGUÍN, Albert, *El alma romántica y el sueño*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.

BOCCANERA, Jorge, “Entrevista a Olga Orozco” *Revista Viva*, Diario Clarín, Buenos Aires, 13 de diciembre de 1998, 158-164.

BONYUAN, Marcelo Eduardo, “Paul Ricoeur: Yo e identidad en el marco de *Sí mismo como otro*”, en Universidad Nacional de Río Cuarto, *Revista Borradores – Vol. X/XI – Año 2009-2010*.

BORDELOIS, Ivonne, (et al) “Recordando a Olga Orozco”, en *Olga Orozco, Territorios de fuego para una poética*, Inmaculada Lergo Martín (coord.), Universidad de Sevilla, Sevilla, 2010, pp. 427-430.

BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1984.

— — — — *Obras completas 1975-1985*, María Kodama y Emecé Editores, Buenos Aires, 1989.

CAMPOS, Marco Antonio, “Nada hay más indefenso que la dicha”, Entrevista publicada en la revista *Letralia*, edición nro.77, septiembre de 1999, Cagua, Venezuela.

CASAROTTI, Eduardo, “Paul Ricœur: La constitución narrativa de la identidad personal” en *Prisma* N.12, 1999.

CHIRINOS, Eduardo, “La infernal mampostería donde habita Dios. Sagrado y profano en *En el revés del cielo*, de Olga Orozco” en *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, pp. 261- 274.

COLOMBO, M. del C. et al. “Boca que besa no canta, entrevista con Olga Orozco, en *Último Reino, revista de poesía*, 22-23 (1994):10-18

DE LA MAZA, Luis Mariano, “Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer”, Pontificia Universidad Católica de Chile, en *Teología y Vida*, Vol. XLVI (2005), 122 – 138.

DE SOLA, Graciela, *Proyecciones del Surrealismo en la Literatura Argentina*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1967.

DIEZ FISCHER, F. M. “Tacto lingüístico y carnal en la hermenéutica contemporánea” *Hermenéutica o Subtilitas explicandi et subtilitas aplicandi*, Tucumán, Editorial Círculo Hermenéutico - Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino (UNSTA), 2021.

— — — — “Hermenéutica táctil”, en *Filosofía hoy, Un abordaje interdisciplinario de lo humano*, Darwin Reyes-Solís (Coordinador) Universidad Politécnica Salesiana, Ecuador, 2021.

— — — — “El cuerpo según Paul Ricœur”, en *Escritos*, Medellín-Colombia, Vol. 26, N. 57, pp. 283-318. ISSN 0120-1263 / ISSN: 2390-0032 (en línea)

DUJOVNE ORTIZ, Alicia, “Entrevista con Olga Orozco”, en *La opinión cultural*, Buenos Aires, 22 de enero de 1978.

ECO, Umberto, *Cinco escritos morales*, Debolsillo, España, 2010.

ESCAJA, Tina, “Metafísica del deseo en la poesía de Olga Orozco” en *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, pp. 261- 274.

— — — — “No te pronunciaré jamás, verbo sagrado, aunque me tiña las encías de color azul”, *Ibidem*, pp.431-432.

ETCHEVERRY, Luis María, “Olga Orozco y la prosa, un deslumbramiento demorado. Una simbólica de la infancia y la máscara”, en *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, pp. 397-416.

FERNANDEZ MORENO, César, *La realidad y los papeles; panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*. Madrid, Aguilar, 1967.

FIRENZE, Antonino, “El cuerpo en la filosofía de Merleau-Ponty”, en *Daimon, Revista internacional de filosofía*, Suplemento 5, 2016, pp.99-108, ISSN: 1130-0507 (papel) y 1989-4651 (electrónico).

FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2018.

GADAMER, Hans-Georg, *Arte y verdad de la palabra*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1998.

GAMBETTA CHUK, Aída Nadi, “Olga Orozco, palabra y otredad”, en *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, ISSN-e 1870-1396, N.º 6, 2006, págs. 191-199.

GARCÍA BAZÁN, Francisco, *Gnosis, la esencia del dualismo gnóstico*, Ediciones Castañeda, Buenos Aires, 1978.

— — — — *El gnosticismo, esencia, origen y trayectoria*, Editorial Guadalquivir, Buenos Aires, 2009.

GENEVIÉVE, Fabry, “La palabra poética como ‘polvo espectral’ en *Mutaciones de la realidad* de Olga Orozco” en *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, pp. 321-330.

GENOVESE, Alicia, “Poesía y posición del yo: Juan L. Ortiz, Juan Gelman, Olga Orozco” *Hispanérica*, Revista de Literatura N.º 89. Maryland, Ediciones Hispanérica, Págs. 15-28. (2001).

— — — — “Olga Orozco; distancia y cercanía del yo”, publicado en *Hablar de poesía* III, 6. pp.46-51 (2001).

GEVAERT, Joseph, *El problema del hombre*, Ed. Sígueme, Salamanca, 1995.

GIBSON, John, (Comp.) *The Philosophy of poetry*, Oxford University Press, Reino Unido, 2015.

GOMEZ ARÉVALO, José Arlés; Sastre Cifuentes, Asseneth, “En torno al concepto de cuerpo desde algunos pensadores occidentales”, Universidad Santo Tomás, Bogotá, *Hallazgos*, núm. 9, junio, 2008, pp. 119 -131.

HEIDEGGER, Martin, *Was ist das- die Philosophie?*, Pfullingen, Neske, 1956.

— — — — *De camino al habla*, Barcelona, Ediciones del Serbal-Guitard, 1990.

— — — — “Sobre el origen de la obra de arte” Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte en: Heidegger, Martin, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1996.

— — — — “Carta sobre el humanismo”, traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2000.

— — — — *Qué significa pensar*, La Plata, Terramar, 2005.

HORNO DELGADO, Asunción (1999) “Entrevista con Olga Orozco” en *Hispanic Poetry Review*, A&M University Press, pp. 90-101.

— — — — “Encarnadura e insurgencia: poética en Olga Orozco”, en *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, pp. 179-190.

JONAS, Hans, *Lo gnosticismo*, Società Editrice Internazionale, Torino, 1991.

— — — — *La gnosis y el espíritu de la antigüedad tardía*, Institució Alfons el Magnanim, Valencia, 2000.

KEARNEY, Richard, “Double Hospitality Between Word and Touch”, en *Journal for Continental Philosophy of Religion* 1 (2019) 71–89.

— — — — “The Recovery of the Flesh in Ricœur and Merleau-Ponty,” *Somatic desire: recovering corporeality in contemporary thought*, Lanham, Lexington Books, 2019, pp. 41-55.

— — — — “The swing door of the flesh”, prólogo a *Paul Ricœur and the lived body*, edit. Por Roger W.H. Savage, Lexington Books, United kingdom, 2020.

LE BRETON, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2010.

LE CORRE, Hervé, “Temporalidad del sujeto orozquiano en *Desde lejos* (1946)” en, *Olga Orozco, Territorios de fuego para una poética*, pp.247-260.

LEGAZ, Ma Elena, *La escritura poética de Olga Orozco*, Corregidor, Buenos Aires, 2010.

LERGO MARTÍN, Inmaculada, “Decir lo indecible. Olga Orozco o la revelación a través de la palabra”, en *Olga Orozco, Territorios de fuego para una poética*, pp.23-106.

LEVINAS, Emmanuel, *Totalidad e infinito*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2012.

LISCANO, Juan, prólogo a *Veintinueve poemas (Antología de O.O)*, Ed Monte Ávila, Venezuela, 1975.

LINDSTROM, Naomi, “Olga Orozco: La voz poética que llama entre mundos.” (Olga Orozco: the poetic voice that call between worlds) *Revista Iberoamericana* 132-33 Pittsburgh, Editorial Iberoamericana, 1985 pp. 765-775.

LOJO, María Rosa, “Olga Orozco: épica y poética en un largo cuento de hadas” en *Olga Orozco, Territorios de fuego para una poética*, pp. 353-377.

— — — —“A cada uno su espejo de palabras”, *Ibidem*, pp.433-434.

LOUBET, Jorgelina, “Relectura de *La oscuridad es otro sol*, de Olga Orozco”, en *Olga Orozco, Territorios de fuego para una poética*, pp. 347-352.

LUZZANI BYSTROWICZ, Telma, “La oscuridad es otro sol: una respuesta que no llega” en revista *Vuelta*, nro. 8, 1987, pp. 43-47.

LYTHGOE, Esteban “Ricœur y su contrapunto entre fenomenología y hermenéutica en la memoria”, en *Escritos*, Medellín-Colombia, Vol.26, n.57, pp. 318-339, julio-diciembre 2018, ISSN 0120 1263 / ISSN:2390 0032 (en línea).

MANDRIONI, Héctor, *Hombre y Poesía, Ágape*, Buenos Aires, 2008.

MÁRQUEZ CRISTO, Gonzalo, “Entrevista con Olga Orozco”, 2006.
<http://comunpresenciaentrevistas.blogspot.com/2006/12/olga-orozco-entrevista.html>

MATURO, Graciela, *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, Ediciones culturales argentinas, Buenos Aires, 1967.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Editorial Planeta-Agostini, Barcelona, 1994.

— — — —*La prosa del mundo*, Taurus ediciones, S.A, Madrid, 1971.

— — — — *Lo visible y lo invisible*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2010.

MESA GANCEDO, Daniel, “Epitafios errantes: el hijo pródigo según Olga Orozco” en *Olga Orozco, Territorios de fuego para una poética*, pp. 275-304.

MILLARES, Selena, “Olga Orozco, peregrina de la muerte”, en *Olga Orozco, Territorios de fuego para una poética*, pp. 215-228.

MONTELEONE, Jorge, *La voz de Olga Orozco*, Malba Literatura, Buenos Aires, 2021.

MOSTO, Marisa, *El mal y la libertad: ensayos* [en línea]. Buenos Aires: Sabiduría Cristiana, 2009.

<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/libros/mal-libertad-ensayos-mosto.pdf>.

— — — — *Las desmesuras del amor, Ensayos sobre el poder de la vida personal*, Ediciones sabiduría cristiana, Buenos Aires, 2012.

MORATALLA, Tomás Domingo, “Cuerpo reconocido. El cuerpo en la hermenéutica del reconocimiento de Paul Ricœur”, en *Investigaciones Fenomenológicas*, vol. monográfico 2: *Cuerpo y alteridad*, Universidad Complutense, Madrid, España, 2010.

NICHOLSON, Melanie, “Olga Orozco and the Poetics of Gnosticism” en *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 35, nro. 1, 2001 pp. 73-90.

— — — — “‘Un talismán en las tinieblas’: Olga Orozco y la tradición esotérica”, en *Olga Orozco, Territorios de fuego para una poética*, pp. 191-214.

NIETZSCHE, Friedrich, *Así hablaba Zaratustra*, trad. Andrés Sánchez Pascual, ed. Alianza, Madrid, 1972.

PELICARIC, Iván Marcos, “Si me quieres mirar” Entrevista con Olga Orozco, en *Revista Cruz del sur*, año IV, Número 9, 2014. Especial ISSN: 2250-4478 http://www.revistacruzdelosur.com.ar/Numeros_001-010/RHCZDS-00901-Pelicaric-Si_me_quieres_mirar.pdf

PESSOA, F. *Libro del desasosiego (como Bernardo Soares)*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2004.

PEREZ, Alberto Julián “Olga Orozco: Sueño/mundo/poesía” en *Olga Orozco, Territorios de fuego para una poética*, pp.229-245.

PLATÓN, *Crátilo o del lenguaje*, trad. y ediciones de A. Domínguez, Trotta, Madrid, 2002.

— — — — *Diálogos III, Fedón, Banquete, Fedro*, Editorial Gredos, Madrid, 1988.

PIÑA, Cristina, editora, *Páginas de Olga Orozco, seleccionadas por la autora*, Editorial Celtia S.A.C.I.F. Buenos Aires, 1984.

— — — — “El descentramiento del sujeto en la poesía de Olga Orozco” en *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, pp.147-164.

— — — — “Memoria de Olga”, *Ibidem*, pp.435-438.

REQUENI, Antonio, “Olga Orozco, el enigma y la pérdida”, en *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, pp.419-422.

RICOEUR, Paul, *La metáfora viva*, Asociación editorial La aurora, Buenos Aires, 1977.

— — — — *Finitud y culpabilidad*, Ed Trotta, Madrid, 2004.

— — — — *Tiempo y narración I*, Siglo XXI Editores, Trad, Agustín Neira, Buenos Aires, 2004.

— — — — *Caminos del reconocimiento: Tres estudios*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

— — — — *Sí mismo como otro*, Siglo XXI editores, México, 2006.

— — — — *El mal, un desafío a la filosofía y la teología*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2007.

— — — — *Hermenéutica y acción*, Prometeo libros, Buenos Aires, 2008.

— — — — “La identidad narrativa” en Mara Stoopen Galn (coord.) *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México, UNAM, F y L, 2009, pp. 341-355.

ROJAS, Santiago, “El desdoblamiento creador-personaje en Borges. Usos y efectos de creación”, *Confluencia*, Vol. 11 nro. 1 (FALL 1995), pp. 75-88.

RUANO, Manuel, “Una biografía encarna, casi siempre, una relectura de la realidad”, en *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, pp.423-426.

SALAZAR ANGLADA, Aníbal, “Olga Orozco y la generación neorromántica del 40. Una revisión crítica”, en *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, pp.109-128.

SALTO, Graciela (et al.) *Los juegos de espejos: poética y subjetividad en Olga Orozco*; compilado por Graciela Salto; Dora Battiston; Sonia Bertón. Teseo; Universidad Nacional de La Pampa, Facultad de Ciencias Humanas, 2020, p.9.

ISBN 978-987-723-236-3

— — — — *Médanos fugitivos: poética y archivo en Olga Orozco*, compilado por Graciela Salto; Dora Battiston; Sonia Bertón. Teseo; Universidad Nacional de La Pampa, Facultad de Ciencias Humanas, 2020, p.9 Vol. II. ISBN 978-987-723-236-3

SEFAMÍ, Jacobo, “El extrañamiento ominoso: *Museo salvaje* de Olga Orozco”, en *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, pp. 305-320.

— — — — “Olga Orozco, brilla otra vez”, *Ibidem*, pp.439-442.

SIBILIA, Paula, *El hombre postorgánico: Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2005.

TORRES DE PERALTA, Elba, *La poética de Olga Orozco*, Editorial Playor, Madrid, 1987.

TORRES FIERRO, Danubio “Olga Orozco, hacia el verso primordial”, en *Memoria plural; Entrevistas a escritores latinoamericanos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

USANDIZAGA, Helena, Materialidad corporal y visión platónica en la poesía de Olga Orozco” en *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, pp. 165-178.

VARGAS, Denise, “Olga Orozco en narrativa: ¿autobiografía o autoficción?” en las *Actas del IV Jornadas de Lengua, Literatura y Comunicación*, Centro Universitario Regional Zona Atlántica de la Universidad Nacional del Comahue, Viedma, 2 y 3 de octubre de 2014, E -Book.[https://sites.google.com/site/jornadaslenliteycom/home/acta - IV-jornadas](https://sites.google.com/site/jornadaslenliteycom/home/acta-IV-jornadas), ISSN 2314-2162, 2015.

VATTIMO, Gianni (comp.) *Filosofía y poesía, dos aproximaciones a la verdad*, Gedisa editorial, Barcelona, 1999.

— — — — *Introducción a Heidegger*, Gedisa Editorial, Barcelona, 2002.

ZONANA, Víctor Gustavo, “Olga Orozco y su exploración poética en la corporeidad: Museo salvaje”, en *Revista de literaturas modernas*, n.º 25, 1992, pp. 269-277.

— — — — Editor (et al.), *Poéticas de autor en la Literatura Argentina (desde 1950)*, Editorial Corregidor, Buenos Aires, 2007.

— — — — “Hacia la definición de los rasgos de estilo. El desarrollo expresivo de Olga Orozco entre 1938 y 1946”, en *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, pp.129-146.

