

Dissidences

Hispanic Journal of Theory and Criticism

Volume 4 | Issue 7

Article 4

November 2012

La aparecida, la ladrona, la otra voz: de re-escrituras y de mitos en la poética de Olga Orozco

J. Pablo Ortiz Hernández
University of Calgary

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences>

Recommended Citation

Ortiz Hernández, J. Pablo (2012) "La aparecida, la ladrona, la otra voz: de re-escrituras y de mitos en la poética de Olga Orozco," *Dissidences*: Vol. 4 : Iss. 7 , Article 4.

Available at: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol4/iss7/4>

This Article / Artículo is brought to you for free and open access by the Journals at Bowdoin Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Dissidences by an authorized editor of Bowdoin Digital Commons. For more information, please contact mdoyle@bowdoin.edu.

La aparecida, la ladrona, la otra voz: de re-escrituras y de mitos en la poética de Olga Orozco

Keywords / Palabras clave

Olga Orozco, Poesía, Poética

DISSIDENCES

Hispanic Journal of Theory and Criticism

La aparecida, la ladrona, la otra voz: de re-escrituras y de mitos en la poética de Olga Orozco

J. Pablo Ortiz Hernández / University of Calgary

*Yo, Olga Orozco, desde tu corazón digo a todos que muero...
Mi historia está en mis manos y
[en las manos con que otros las tatuaron ...
No. Esta muerte no tiene descanso ni grandeza.*

La obra de la argentina Olga Orozco (Toay, 1920- Buenos Aires, 1999) es una de las más originales de la poesía hispanoamericana contemporánea. Ha sido vinculada con el surrealismo por la búsqueda onírica de sus letras, además de la total expansión de las fronteras de la realidad; aunque se la ha relacionado también con el neorromanticismo como parte de su inclusión en la generación del cuarenta (Zabaljáuregui, 7). Desde la aparición de Desde Lejos (Buenos Aires, 1946) hasta

Relámpagos de lo invisible (México, 1998), su poesía “circular y abierta” desprende una visión pesadillesca, tensa y erótica de todo lo visible en su espacio; espacio en que tres niveles: el existencial, el mágico y el ontológico, son notables (Oviedo, 204). Orozco logra descripciones de la experiencia maravillosa, del trance místico o del terrible naufragio -o naufragios- de los que su espíritu poético emerge en el océano del continuo y la duración [1]. Su obra ha sido antologada en numerosas capitales editoriales como Buenos Aires, Madrid, Caracas y México; así como también traducida a una infinidad de lenguas. Se hizo acreedora del Primer Premio Municipal de Poesía, Buenos Aires (1962); Segundo Premio Municipal de Prosa, Buenos Aires (1968); Gran Premio de Honor de la Fundación Argentina para la Poesía, Buenos Aires (1972); Premio Municipal de Teatro para Obra Inédita (1972); Segundo Premio Regional de Poesía, Buenos Aires (1974), y el Primer Premio Juan Rulfo de Poesía (1998), entregado en la Feria Internacional del Libro de la ciudad Guadalajara, México.

En el presente artículo se analizará el modo discursivo que Orozco utiliza para re-escribir su mundo poético desde una perspectiva femenina a partir del mito y lo oculto. Es por ello que veremos cómo la hablante lírica en Orozco, recurriendo a una fragmentación de la propia voz, crea una *otra* aparecida como un particular recurso, mismo que se revela como mítico y visionario. Es así que analizaremos algunos de los poemas que muestran tal contienda, poniéndolos en diálogo con las teorías de Hélène Cixous y su visión de “re-apropiación” del lenguaje para re-escribir el mundo - que en Orozco será el mundo mítico -. Asimismo, estableceremos la relación de la poesía de Orozco con la perspectiva de Alicia S. Ostriker sobre “robar” el lenguaje en el género poético para la creación de una voz puramente femenina deconstruida. Llegaremos a postular que la voz poética en Orozco a través de esta “apropiación” del lenguaje logra re-definir su discurso, en los parámetros de una situación femenina colmada de profunda sensibilidad y alejada de las deliberaciones falocéntricas [2].

Para postular la escritura de Orozco, además de femenina, como una escritura revisionista, tendríamos que atender en primera instancia a la historia de la escritura en su totalidad que, según Hélène Cixous, ha sido relacionada con la historia de la razón [3]. Dicho motivo ha provocado que la misma escritura produzca su más grande coartada dentro de la tradición falocéntrica. Para Cixous se ha tratado siempre de: “that same self-admiring, self-stimulating, self-congratulatory phallocentrism” (337). Para contribuir a clarificar la situación de la re-escritura del mundo en la obra de Orozco sería necesario tratar de definirla como una clase específica de texto y no desde la postura

que maneja, a modo de inventario, los rasgos que la constituyen; o necesario sería, formular una apreciación de la obra de la poeta argentina, que difumine la diferencia entre los diversos tipos de texto que la conforman. Una concepción particular de esta fundacional re-escritura, se presenta por homologación aparente, inversión y re-construcción de los modelos textuales y extratextuales del verosímil artístico y cultural de la sociedad contemporánea. Es así que hay una disyunción final, en la voz poética, con respecto a los modelos femeninos poetizados en la tradición [4]. Siguiendo esta ruta, podemos decir que Alicia Suskin Ostriker demuestra en su estudio que es hasta 1960 en que la poesía escrita por mujeres se libera del yugo que el discurso masculino le ha impuesto a lo largo de la tradición literaria. Ostriker se refiere a la tradición cómo una amenaza que obstaculiza lo que ella denomina como “self-definition” en la poesía escrita por mujeres. Es así que la poeta y crítica norteamericana postula a las autoras-creadoras como “ladronas” que deben re-apoderarse del lenguaje y la tradición para así, re-encontrar las raíces que las liberarán del academicismo modernista y postmodernista. Proponiendo una poética del cuerpo, de coraje y violencia, de intimidad imperativa y revisionista del “mito”, es cómo las poetisas podrán alcanzar esta liberación que se viene persiguiendo y, es hasta la poesía a partir de la segunda mitad del siglo XX que ello se alcanza (1-14) [5].

La poesía de Olga Orozco [6], podría inscribirse en este grupo de poetisas que retoman la palabra, se la apropian y la devuelven con una faz revestida y revisada al universo de las letras [7]. Menciona Iván Carrasco que “en la mayor parte de los sistemas artísticos el valor de una obra se establece por la aceptación de reglas que la definen como tal” (111). Por esta razón la poesía de Orozco establece su naturaleza de re-estructuración del mundo por la transgresión de las reglas del imaginario literario “alterando y frustrando las presuposiciones y expectativas de los códigos y procesos de comunicación estética [aceptada]” (Carrasco, 112); creando por sí misma, un proyecto femenino, tácito e impenetrable si se le aproxima desde los confines de un análisis falocéntrico. Con una poética de tono oracular el “yo” de los versos de Orozco, según Aída Nati Gambetta, está lleno de prodigios vividos o soñados de manera eternal, de objetos del mundo familiar con los que se siente protegida como si fueran talismanes, a la vez que espera la revelación absoluta, al modo de Rimbaud [8] (193). Mientras que Gabriela Rebok ve en el “yo” que invoca la poeta un “yo transcendental”, en el sentido de que pone de relieve las estructuras fundamentales que determinan a todo sujeto, más que sus caracteres empíricos. Rebok reconoce en la voz poética un proceso que no es mera función de la conciencia, sino más bien proceso existencial revisionista sometido a tensiones estructurales.

La voz poética de Orozco aparece como un “campo de batalla en el que vida y muerte, ser y no-ser, se disputan los trofeos” (Rebok). Es por ello que su condición profética y vidente se encuentra dispuesta a abalanzarse en el abismo para toparse con lo humano y con su característica de finitud. Orozco libera a su hablante lírica de esas ataduras de “lo humano” presentándola como una visionaria que se apodera ya sea de la voz oracular, del mito de Jonás, la figura zodiacal o la fortuna. Incluso, la voz poética, se fragmenta y desplaza en una geografía de planos y perspectivas a manera de espectros y/o voces femeninas dentro de la misma estructura poemática, brindándole al lector un imaginario extenso e infinito, a la misma vez que renovado.

Hélène Cixous ha expuesto que el imaginario femenino es inextinguible y, además poseedor de una corriente inexorable llena de fantasmas (335). Cabe mencionar que no debe entenderse la concepción cixousiana de “fantasma” con una proyección peyorativa, sino todo lo contrario. Para ésta, esos fantasmas representan - como para Platón - la realidad objetiva fragmentada en partículas y presentada en un orden que sólo es posible capturar a través de la intuición y los sentidos [9]. En Orozco, se estima una exploración íntima a través del sentido alterno o el encuentro con ese “fantasma” cixousiano por medio del diálogo doliente con una aterradora herencia. Cixous comenta que, el hombre ha cometido el peor de los crímenes contra la mujer:

[Men] have led them to hate women, to be their own enemies, to mobilize their immense strength against themselves, to be the executans of their virile needs. They have made for women an antinarcissism! A narcissism which loves itself only to be loved for what women haven't got. They have constructed the infamous logic of antilove (336).

Tanto la pensadora algeriana como la voz poética de “Presentimientos en traje de ritual” han retornado -como hijas pródigas- al parecer desde un lugar constreñido y con características asfixiantes. Existe una eternidad invaluable en su discurso -el de las dos-, y cómo míticas anacoretas funden sus ideas en los versos de la segunda por medio de un viaje iniciático contra aquéllos que llegan en la oscuridad de la noche y “saquean a ciegas” todo poderío en “un puñado de tinieblas”:

Llegan como ladrones en la noche.
Fuerzan las cerraduras
y hacen aparecer esas puertas que se abren en un error del muro
y solamente indican la clausura hacia afuera ...

Entran con una antorcha para incendiar el bosque sumergido en la almohada ...
Me saquean a ciegas ...
soy la momia traslúcida de ayer convertida en oráculo (107).

La voz poética en Orozco alcanza el grado profético que Cixous entrevé en lo que ella denomina como “marked writing”. Los ladrones de los que la voz poética hace mención, podrían representar a aquellos que, para la pensadora argeliana, han regido la escritura desde una libidinal postura masculina, revelando un *locus* donde la represión de la mujer se ha perpetuado hasta el punto de llevarla a un lugar apartado y acallado (337). A través de la reversión de la imagen mitológica del oráculo, el sujeto poético en Orozco se apodera de este motivo para autodefinirse por medio de una mitología femenina. En la tradición clásica el oráculo era el nombre con que se designaba el lugar donde las divinidades contestaban a los que iban a consultarlas sobre el futuro. Cabe mencionar que el oráculo siempre ha tenido una relación con la deidad masculina, son ejemplos los cuatro oráculos más importantes de la tradición como el de Júpiter, Apolo, Trofonio y Esculapio. Aunque la deidad es masculina, conviene señalar, que son las sacerdotisas las que interpretan el lenguaje del oráculo para poder ser transmitido en un código humano al que pregunta (Bulfinch, 213-215). Es así que la influencia profética puede atribuirse más a la acción de la sacerdotisa que al propio dios con el que se conecta al oráculo. Orozco sobrepasa esta acción y desde la fisicalidad del cuerpo momificado, pareciera que el oráculo es parte inherente de este sujeto que se conforma a base del objeto profético mismo. A la voz lírica de “Presentimientos en traje de ritual” no sólo le pertenece el oráculo, sino que reside en ella misma como imagen y semejanza del propio conocimiento del pasado, del presente y del futuro; quedando la figura masculina y su relación con la sacerdotisa-mensajera completamente aniquilada del imaginario femenino en Orozco. La voz poética propone *otra* realidad y la inaugura desde la muerte, desde la imagen de un cuerpo momificado y constreñido.

En su estudio sobre Orozco Melanie Nicholson ha sostenido que la poeta argentina utiliza el cuerpo femenino para revertir la tradición profética a través de un trance mediático u oracular. La voz poética abraza el objeto de augurio por medio, y muy a pesar, del dolor; por esta razón se explica la persistencia de la hablante poética por la alquimia y lo oculto como un método poemático (52-53). Con ello, adquiere una posición revisionista del principio del lenguaje profético atribuido a la deidad masculina, redimiendo a la sacerdotisa en un primer momento, pero devolviendo su activa función como portadora de voz y conocimiento al sujeto lírico femenino a través de la fusión del cuerpo - aparentemente muerto- y la psique. Es de esta forma que la voz poética, desde una actitud

extrañamente irreverente, revierte el espacio que el discurso masculino le ha dado, convirtiéndolo en un lugar donde la paradoja, como profeta momificada, se apropia del “turno para hablar” como la posibilidad de cambio.

Cixous ha propuesto ya en su artículo una revisión de la escritura, postulando en gran parte el proceso al que la alocución femenina debe llegar si es que se quiere recuperar el espacio robado -por tantos años- a manos del discurso masculino:

Women has never [had] *her* turn to speak ... She must write herself because this is the invention of a *new insurgent* writing which, when the moment of her liberation has come, will allow her to carry out the indispensable ruptures and transformations in her history ... It is by writing, from and toward women, and by taking up the challenge of speech which has been governed by phallus, that women will confirm women in a place other ... than silence ... (337-338).

Tal como lo llega a exponer Cixous, es al recobrar la voz que es factible para el sujeto femenino recobrar su posición y agencia en el mundo. Hay en “Presentimientos en traje de ritual” una desbandada que saquea toda pertenencia dignificante de la voz poética (“Me saquean a ciegas”) dejándola sólo con la posibilidad de residir como “momia”. Dicha característica la ha puesto en un lugar silenciado, mortífero e inmóvil. Sin embargo, la voz poética, en una dinámica que se desprende de la pasividad en la que los “ladrones” la han dejado, como ya hemos mencionado, se apodera del oráculo, llevando consigo la posibilidad de emitir una voz que no sólo conoce el pasado, sino que entrevé su presente y profetiza sobre el futuro. Este nuevo ser femenino le permite a la hablante establecer y restituir el diálogo entre las mujeres que hasta este punto habían sido enemigas, a partir del impuesto modelo masculino al que la tradición nos ha acostumbrado. Es posible ver cómo es que Orozco logra crear una *otra* voz poética que dialoga consigo misma. Es de esta manera que la hablante poética emite su alarido desde la mujer y para mujer que se desdobla en su discurso. Lo hace emprendiendo el vuelo a través del lenguaje como una re-presentación de apropiación sobre aquello que le fue arrebatado por el discurso amenazante de *otra*, que no es la voz poética, sino la imagen de ésta que el discurso falocéntrico ha impuesto (una figura momificada, un ente aprisionado en las entrañas de una ballena o dentro de una rueda que jamás augurará fortuna), reteniéndola en un mundo que augura un porvenir colmado de cenizas de las cuales re-nacerá por el sólo hecho de poseer ya sea el oráculo, un cuerpo donde desplazarse sin usar el suyo propio o una voz tripartita

que nos permita conocer las diferentes perspectivas del mundo del sujeto poético. Todo ello implica, en los versos de Orozco, *conocimiento* eterno.

Alicia S. Ostriker ha señalado que si la expresión de coraje es el mayor elemento en la poesía escrita por mujeres, así lo es también una vehemente pasión que explicaría dicho coraje en términos de creación estética. Ostriker, revisa y cuestiona la teoría freudiana sobre el deseo fálico negando la visión sobre una supuesta mujer-creadora que desea apoderarse de la capacidad masculina de conquista y castigo para satisfacer una aparente “hambre” y deseo por el placer (165). Así, Ostriker delinea un retrato alternativo del deseo y placer femenino por la creación misma que posee un punto general donde convergen y se cuestionan las falacias del discurso falocéntrico:

The systematic gender-based polarities built into our culture are intolerable to many writers not only because they are perceived as oppressive to woman and others, but because of intense yearnings for relationships defined by mutuality and interpenetration rather than by the culturally privileged grid of dominance and subordination, and because of powerfully rooted convictions that dualistic and hierarchical views of reality are falsifications. Mutuality, continuity, connection, identification, touch: this motif constitutes the imperative of intimacy in women’s writing, and in this motif we find the elements of a gynocentric erotics, metaphysics, poetics, constituting a radical challenge to some of our most cherished cultural and psychic assumptions (165-166).

Mientras en el poema anterior el sujeto poético reside como momia portadora de una voz profética oracular, en “Lamento de Jonás” la voz poética se auto-representa en la figura mítica de Jonás y la ballena. Para la hablante poética de Orozco descansa en ella misma una dualidad que la cuestiona, la lleva a ser víctima y victimaria a la vez. Existe una voz que se fragmenta en la poética de Orozco para retar estas asunciones culturales que la problematizan y la orillan a crear diálogos y espejismos para ver si la realidad resiste o se quiebra en el último intento.

En “Lamento de Jonás” la voz se separa del cuerpo y, bipartita, se transforma en un rehén al que le han “clausurado” todas las posibles “salidas”. Aún así, de forma paradójica, será el espacio cerrado o la sensación de aprisionamiento la que catapulte al sujeto lírico a otros espacios y dimensiones u *otras* maneras de vislumbrar la misma libertad:

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 ...
fragmentos de panteones no disueltos
[por la sal de mi sangre ...
soy mi propio rehén,
el pacto con la muerte (77-78).

Es claro ver que la voz poética arrebate la imagen de Jonás a la cultura para expresar-se en un detraimiento que le impide luchar contra ella misma. Sabe que en sus alas descansan los restos y el peso de un mundo que viene cargando e imposibilita el vuelo. ¿Cómo roba esta voz poética la tradición para resolver-se? Jonás es su recurso [10]. Es claro que Orozco revierte el mito de Jonás y la ballena postulándose dualmente como víctima y victimaria. Si por un lado, como menciona Nicholson, Orozco explora el mundo de lo oculto a través de arquetipos femeninos por otro, lo re- escribe apropiándose del arquetipo masculino en la tradición bíblica (19). Por ello, delimita su poética como un espacio metafísico donde convergen la tradición como amenaza y la posibilidad de recrearla para así presentar ese retrato alternativo del cual Ostriker hacía mención. Aunque en el proceso, la voz poética, asuma las consecuencias, se duela y/o se lastime. Es de esta forma cómo la hablante en Orozco dialoga con lo que Cixous ha expuesto diciendo que:

Just because there's a risk of identification doesn't mean that we'll succumb. Let's leave to the worries of masculine anxiety and its obsession with how to dominate the ways things work ... For us the point is not to take possession in order to internalize or manipulate but rather to dash through and "fly" (343).

El vuelo al igual que la ballena representa una metáfora del lenguaje tanto para Cixous como para la voz poética de Orozco. Es de esta forma que vemos residir en dicho "vuelo" o desplazamiento dentro de la entraña del mamífero la misma condición desestabilizadora de las estructuras masculinas de las cuales hablaba Ostriker y que, según Cixous, las mujeres re-toman y reviven con un extraño placer al desequilibrarlas (344). El orden del espacio desorientado o dislocado; los valores y conceptos vaciados de las estructuras tradicionales o revertidos de las propiedades que el discurso falocéntrico les ha heredado son el resultado de sólo algunos de los elementos que implican el "vuelo" cixousiano o, en Orozco la travesía dentro de la ballena a manera de *in-silio*. La voz poética

de Orozco sabe de esto, y lo prueba al demostrar que esa “ballena”, ese monstruo que la ha devorado reside en ella misma y emprende la contienda de luchar en contra suya cuestionando la posibilidad del encierro como la metáfora de un lugar que no le pertenece, no acepta y, además, cuestiona: “¿y quién ha dicho acaso que éste fuera un lugar para mí?” (78). La ballena o el espacio cerrado (el saco de sombras cosido a sus dos alas) será la representación del cuerpo físico y psicológico de la estructura poética. Para la voz poética, saberse “Jonás” le permite iniciar el vuelo desde adentro. Se sabrá expulsada o catapultada hacia un espacio diferente. La hablante poética sabe de la libertad, pero sabe también que la ballena es su motor para desplazarse a un nuevo territorio -a una nueva playa quizá-, donde eyectada podrá re-escribir la historia de esos “panteones” que su sangre aún mantiene momificados, conservados en sal. Orozco sabe de la muerte y su voz poética la enfrenta como si fuese su más ínfima enemiga.

Así llegamos hasta “Para destruir a la enemiga”, donde la voz poética no sólo nos presenta dos (como en el caso de Jonás y la ballena), sino tres sujetos fragmentados que, simbólicamente, se rehúsan al genocidio causado por la cicatriz del crimen y la historia. Es *ella-otra-aquella* al mismo tiempo, la que descansa en “la fosa del imposible amor abierta al rojo vivo en su costado” (Orozco, 62). Tal como Cixous menciona: “for once she blazes her trail in the symbolic, she cannot fail to make of it the chaosmos of the personal-in her pronouns, her nouns, and her clique of referents” (344). Es así cómo la hablante poética, en la obra de Orozco, es capaz de dislocarse en referentes que apuntan a un espacio *más allá* donde reside la *otra*. El sujeto lírico pierde alguna parte de ella misma sin dejar escapar su integridad, pero: “secretly, silently, deep down inside, she grows and multiplies, for, on the other hand, she knows far more about living and about the relation between the economy of the drives and the management of the ego than any man” (Cixous, 344). Y es por ello que a diferencia del sujeto masculino, que:

holds so dearly to his title and his titles, his pouches of value, his cap, his crown, and everything connected with his head, woman couldn't care less about the fear of decapitation or castration [or getting wounded], adventuring, without the masculine temerity, into anonymity, which she can merge with, without annihilating herself: because she's a giver (Cixous, 344).

La hablante poética de “Para destruir a la enemiga” es prueba fidedigna de aquello. Es dadora de vida y multiplicadora del “yo”. Ese “yo” que ordena a un “tú”, y es aniquilado como una “ella” cuando la *palabra* así lo decide, ya que muchas veces, cualquiera de éstas, resulta ser su propia

enemiga. Se presenta una voz que da la orden del aniquilamiento; a su vez, la voz que obedece dicha orden y, al final, hay una enemiga que tiene que ser destruida. El sujeto poético de Orozco, no se encuentra temerosa por la pérdida de alguna de “ésas” en las que se prolifera y extiende, tal como lo podemos ver en los siguientes versos:

Mira a la que avanza desde el fondo del agua borrando el día con sus manos ...
No la dejes pasar.
Apaga su camino con la hoguera del árbol partido por el rayo ...
Nómbrela con el nombre de lo deshabitado ...
con la palabra de poder
nómbrela y máatala.
Y no olvides sepultar la moneda ...
Si miras otra vez en el fondo del vaso,
sólo verás ahora una descolorida cicatriz cuyos bordes
[se cierran donde se unen las aguas,
pero pueden abrirse en otra herida, adonde nadie sabe (61-63).

Es con ello que sí existe, como menciona Cixous, “property of woman”, es paradójicamente la capacidad de la mujer de “deappropriate”, de manera nada egoísta, al cuerpo sin fin, sin apéndices, sin partes esenciales (344), que borren, escriban o ¿transcriban?, con la “palabra de poder” heridas que puedan multiplicarse, heridas compuestas de partes que son un “todo” y no, parciales objetos sino: “a moving, limitlessly changing ensemble, a cosmos tiredlessly transversed by Eros” (Cixous, 345). Esa metáfora de “despropiarse” del “yo” en Orozco es visible ya que es a través del juego con la perspectiva del enunciado mismo, la manera en que la voz poética se desplaza como emisora-receptora y sujeto externo al mensaje.

“Para destruir a la enemiga” no sólo nos presenta a un ente que ordena y otro que escucha. Esta estructura poemática está diseñada para que tanto la interlocutora de los versos tanto en el nivel lírico [11] como el plano de la recepción de lectura, pueda visualizar a esa enemiga que la voz poética tiene que aniquilar. Ese desplazamiento entre el *aquí-allá-un más allá*, se relaciona con *ella-otra-aquella*, que en perspectiva *circular* la voz poética convierte en su significado, significante y un propio y particular referente, todo ello dentro una dinámica de ida y vuelta. La hablante lírica delinea, de

manera magistral, el retrato de “aquella”, para crear en el receptor -sea cual sea- la responsabilidad del aniquilamiento y la contienda contra la “enemiga”, como vemos en los siguientes versos:

Lleva sobre su rostro la señal:
ese color de invierno deslumbrante que nace donde mueres ...
ella cambia tu nombre por el ruido más triste de la arena ...
tu amor por una estéril ceremonia donde se inmola
[el crimen y el perdón.
Ella pone a secar la cifra de tu edad al bajar la marea ...
ese ardiente veneno que otros llaman nostalgia
y que tan lentamente transforma el corazón en un puñado
[de semillas amargas ... (61-63).

El sujeto poético al extender esa orden ha heredado la responsabilidad del crimen a la otra voz que reside silenciosa en los versos, pero que sabemos que su presencia es revelada al ser dictada como un “tú”. El “yo” poético nos lleva de la mano hacia el odio por esa enemiga, por lo cual Nicholson en su lectura de este poema ha visualizado la instauración de la “enemiga” tanto como una representación de la muerte como de una tercera en discordia en un triángulo que aparenta ser amoroso.

Nicholson ha mencionado que la voz poética -con una obsesión muy humana- identifica en la magia negra un elemento liberador del plano terrenal, potenciando facultades de clarividencia, pero que en el plano de una natural y automática represión, la voz poética rechaza o, por lo menos, teme. (60). El mal en tono elegiaco, se presenta en este poema ya que la hablante, menciona Nicholson, “laments the loss of an edenic state probably associated with romantic love. But the nostalgic mood is overshadowed by images of violence, vengeance and evil” (62). Si bien Melanie Nicholson habla de un diálogo silente y aparente en este poema, antepone el triángulo amoroso en su lectura. El triángulo amoroso de Nicholson podría ir más allá y se ve minimizado por la fuerza del lenguaje y la repetición de imperativos violentos que en la voz poética resuenan. La hablante poética ha llevado a su interlocutora a convertirse en hechicera que a la orden de “sepultar la moneda” ha hecho posible el conjuro. La condena de esa “enemiga” está dictada, la cadena está anudada en el cuello de la interlocutora, que al final se ha mimetizado en la enemiga. Es así como el “yo”, forma parte de esta estructura circular, que lejos de ser amorosa -a manera de triángulo- refiere al infortunio que el

hechizo provee a la enemiga, para así, a través de la repetición, como una propedéutica para lo oculto, la hablante pueda acercarse al eterno retorno a través del sepulcro de los nombres que deben ser destruidos. Dicha propedéutica consiste en nombrar y repetir, para después sepultar y empezar de nuevo: ahí reside la eterna condena. Este proceso de reinventarse a sí misma implica la constante revisión y aniquilamiento o, incluso, dejar vivir a las *otras* en ella misma -en forma constante- para poder existir. Eterna condena del ir y venir en la dinámica del *aquí-allá-un más allá*, representado tanto en el nivel verbal (yo-tú-ella) como en el nivel simbólico que refiere a una industria más profunda: desplazarse en el plano de una conciencia mítica y oculta, reivindicando la figura de la hechicera como un ente -que lejos de estar problematizado- tiene el poder de cambiar el rumbo de las cosas si se lo propone.

Con la capacidad, del conjuro, la clarividencia, la mimética característica de transplantar los mitos y los ritos de lo oculto, la hablante poética sugiere lo que Ostriker ha estipulado ya al mencionar que las poetisas, simultáneamente, deconstruyen un mito o historia y construyen una realidad que las incluya, en lugar de excluirlas (212). Como hemos visto en “Para destruir a la enemiga”, Orozco retoma la figura de la hechicera y la reivindica en el mismo nivel que lo ha hecho con el mito oracular o la tradición judeocristiana. Todo proceso mitificador así como desmitificador, todo proceso mágico u oculto requiere una iniciación o una vía “propedéutica” -como lo hemos llamado- para que el cambio pueda darse. Con esto podemos fundir en uno mismo, tanto el discurso de la voz poética como lo expuesto por Ostriker, ya que nuestra hablante a lo largo de sus versos adquiere la categoría de “revisionist myth-making”, ya que:

Whenever a poet employs a figure or story previously accepted and defined by a culture, the poet is using myth, and the potential is always present that the use will be revisionist: that is, the figure or tale will be appropriated for altered ends, the old vessel filled with new wine, initially satisfying the thirst of the individual poet but ultimately making cultural change possible, ... women poets have always used myth to handle material dangerous for a feminine “I” (Ostriker, 213).

La voz poética de Orozco en “Sol en Piscis” [12] da cuenta del mito del eterno retorno [13] sobre el signo celeste del zodiaco y, como Mircea Eliade expusiera, todos los sacrificios se cumplen en el mismo instante mítico de una iniciación; y es a través de la paradoja del rito, el tiempo profano y la duración, la manera en que queda suspendido. Todo esto sucede, de igual manera, con todas las repeticiones, es decir, con todas las imitaciones de los arquetipos. Por dicha imitación “el [sujeto] se

encuentra proyectado a la época mítica en que los arquetipos fueron revelados por vez primera” (26). Es posible percibir, entonces, un segundo aspecto de la ontología primitiva en la estructura poemática de Orozco. En la medida en que “Sol en Piscis” se inserta en cierta *realidad* por repetición de paradigmas míticos [14], se tiende a abolir implícitamente, la duración del discurso “oficial” del mito o de la “historia”. Entonces, el discurso que reproduce esta acción particular se ve así transportado a un espacio mítico en que sobreviene la revelación femenina por medio de una reconstrucción de la Fortuna y el zodiaco como elementos que resultan inherentes al cuerpo físico de la voz poética. Es decir, forman parte de ésta, la conforman, viven en ella; mientras que en la tradición literaria como ya se ha mencionado, siempre aparecen como espectros externos al hombre. Es así que en los siguientes versos la hablante hace alusión a la gran Rueda desde la muerte, desde “el reverso de las piedras” como si el avanzar al Poniente le revelara el descanso eterno, su fortuna, su suerte o, el ocaso:

Solamente los muertos conocen el reverso de las piedras ...
A veces las estatuas vuelven a abrir en mí ciertas heridas
o toman el color de las acusaciones que me impiden dormir.
Pero hay pruebas que nadie quiere ver.
Se atribuyen al tiempo ...
vértigos de continuas despedidas que ahora me despiden
[a través de mis lágrimas de entonces ...
un fulgor que ilumina ese fondo de abismo donde caigo
[hacia el fondo del cielo ...
Si consigues pasar
alcanzarás la Rueda que avanza hacia el Poniente (64-67).

“Sol en Piscis” viene a minimizar, en un primer momento, la relación que existe del signo zodiacal con la luna y exalta, de manera alegórica, su relación con el astro mayor que es el Sol. Mientras que los nacidos en Piscis con relación a la Luna presentan una dinámica quimérica y de ensueño con la realidad y todo plan queda en el estadio del proyecto; los nacidos con relación al Sol, como ya lo ha mencionado Jenny Capuano, tienen la capacidad de dominar la realidad y augurar cambios desde el punto de vista social y cultural. La repetición lejos de una perspectiva de *praxis*, sino más bien desde una postura de eternidad y retorno, les dará la oportunidad de ejercer dichos cambios y proyectos (92). Hay en el poema una noción de retorno, de repetición y conectividad con lo ancestral al decir:

“Solamente los muertos conocen el reverso de las piedras / Solamente las piedras conocen el reverso de los muertos” (64). El juego con la dualidad “piedra” y “muerto” se une al ejercicio en que la voz poética se inscribe al anteponer el Sol contra la Luna, porque hay un trayecto hacia el poniente, como lugar donde descansa el Sol. Pero esa travesía comienza en el agua y no en la luna como dinámica dialéctica; esa travesía comienza en esas “celdas toranasoladas del adíos” como un “relámpago entrevisto desde el fondo del agua” (67). Al parecer el desdoblamiento de la voz poética entre el agua, la piedra y el sol, la hacen un ente capaz de transitar por todos los mundos, tanto el natural como el mítico. Pareciera que la hablante de “Sol en Piscis” tuviese la destreza para manipular todos estos espacios desde la perspectiva de lo arcánico, fundirse en ellos y “volar” hacia el Poniente. Lo innovador de este proceso, es que el sujeto poético no se conforma con habitar en este mundo de lo oculto sino que deja entrever una revelación que produce su característica de sujeto errante, casi como un fantasma que no se derrumba ante los “vértigos de continuas despedidas que ahora [la] despiden” (65). Aparentemente reside un renacer como retorno en la voz, que doliente pero triunfante logra salir del “círculo de cavernas salvajes” (67) para residir en otras laderas: las del Poniente. El sujeto lírico de “Sol en Piscis” conoce el Poniente, sabe de éste porque esa gran Rueda que avanza como proceso mimético entre el Sol y la Fortuna habita en un solo cuerpo que es el suyo. Es en este punto, que como en “Presentimientos en traje de ritual”, la hablante posee esa facultad de ver *más allá*, como en el oráculo.

Mientras que en la tradición clásica la Fortuna era un elemento externo y el hombre no podía manipularla, en la poética de Orozco este proceso se hace posible ya que la hablante ha encontrado “la fórmula que yace bajo los centelleos de todos los delirios” (66) aunque dicha travesía la hiera y la deje al punto de estar casi desarmada. Pero la Fortuna está de su lado porque esa gran Rueda aparece en todos los “recintos del insaciable tiempo que [lleva] de migración en migración” (68). La voz poética sabe del renacer ya que esa Rueda siempre la acompaña, es la Fortuna que esta de su parte, a su lado, siempre. La hablante sabe del vértigo, y sabe que sin éste, no es posible anidarse “del otro lado de las piedras” (68). Es así que a través de los ciclos, la voz poética de “Sol en Piscis” logra despertar a la gran Rueda que es democrática, pero además revela la profecía del tiempo que sólo la hablante parece conocer, aunque la consecuencia de dicha revelación le quite el sueño y no le deje dormir. Ya menciona Zabaljáuregui, en su estudio preliminar a la obra de Orozco, que “la poeta desaparece en la palabra que enuncia, y sólo queda el hilo de su canto para recorrer el laberinto, para volver a unir, para remontar la caída y la memoria del origen” (9). Se entiende la “herida” de la que

la voz poética hace referencia, como ese cuerpo que transmuta, que se desdobla, que regresa eternamente múltiple a un origen, como un “continente de clausura y exilio, [como] ese traje para el ritual de la contingencia, ciega esfinge, que es, a imagen y semejanza, siempre *otro*” (Zabaljáuregui, 9), siempre el mismo, sin realmente serlo. El título, “Sol en Piscis”, con una función pragmática e informativa, establece una relación dialéctica con todo el texto del poema; es una piedra angular que ya antepone la doble referencialidad: la directa, el signo zodiacal en que nace la propia autora y la indirecta, que lleva a una referencialidad imaginada: esa *otra* que se anuncia como una característica descifrable del poema desde el mismo título, que es un identificador casi conmemorativo. Por otra parte, tenemos la parte referencial que une lo textual y lo extratextual, ya que contiene implícitamente identificadores de personaje: temporales, de espacio, de hecho y vivenciales. Todo ello como una secreta insignia que se disimula y se devela para partir del mundo arcánico al mundo natural, que para la voz poética, parece ser uno mismo. En ello reside la revelación y el desarme del mundo masculino en la poética de Orozco.

Es a través de esta re-apropiación del tiempo, del mito, del lenguaje que la hablante poética en los versos de Orozco logra re-definirse desde el universo de la posibilidad y la multiplicidad, donde renace a manera de voces entrelazadas en esa *otra* como una aparecida que la espanta, la hiere, la satisface. Aparece esa “otra” que se transforma en su aliada y en su enemiga a la vez; esa que se pronuncia en un “yo” que muere desde el corazón de alguna de las voces; su “propia aparecida condenada a [su] forma de [ese] mundo” (Orozco, 44), el mundo que para el sujeto poético gira en torno a la gran Rueda, postulándose como una visionaria, que “roba”, escapa y regresa; como una voz deconstruida, tripartita, múltiple; como un establecimiento de la propia naturaleza de trasgresión; como fantasma cixousiano de intuición y sentidos; como una recurrente metáfora, -al final- eterna.

Notas

[1] En Orozco el tema de la *Durée* será crucial, el cual no desarrollamos en este ensayo. Pero podemos decir que la obra de Orozco posee estrecha relación con la filosofía de la conciencia de Henri Bergson, ya que en sus poemas se percibe el concepto de conciencia no como una energía infinita e infinitamente creadora, sino como una energía finita, condicionada y limitada por situaciones, circunstancias u obstáculos, que pueden, de manera reveladora, solidificarla, degradarla, bloquearla o dispersarla. Para precisiones sobre el tema de la conciencia y la *durée* cf. Bergson, Henri. Introducción a la Metafísica-La risa. México: Porrúa, 2000.

[2] La construcción del arquetipo femenino de la literatura decimonónica sentaría las bases para reforzar la idea del espacio doméstico como el sitio ideal para ubicar el concepto de “ángel del hogar” tan en boga en las letras de este periodo. Tanto los textos religiosos, filosóficos y moralistas, pretendían crear una visión del ente femenino como sujeto domesticado y punto inicial donde el proyecto de nación tendría sus basamentos. Mientras una parte del discurso proponía este tipo de mujer, como menciona Teresa Gómez Trueba, el arte de fin de siglo, creará mitos femeninos -la *mujer fatal*, la *mujer frágil*- que nada tienen que ver ni con la mujer tradicional, educada para ser esposa y madre, ni con aquella que a través de la lucha política reivindica su liberación e independencia. Como es posible verse, el proyecto de arquetipo femenino o proponía una mujer idealizada desde una perspectiva totalmente masculina o partiendo desde la misma perspectiva, una mujer si bien dominadora -como la *mujer fatal*-, también capaz de arrastrar el sujeto masculino a la incitación del mal, a una sexualidad lujuriosa y felina, casi animal, lo que no está reñido con su actitud de absoluta frialdad (Bornay, 115). Por un lado tenemos a la “perfecta casada” y por otro podemos postular los personajes femeninos de novelas como La taberna de Zolá o Sonata de estío de Valle-Inclán, por mencionar solo algunos, como retratos de mujeres totalmente sexuadas delineadas desde un imaginario masculino.

[3] De Descartes a Husserl se marca en la historia de la filosofía occidental la época de la razón. La filosofía ha tendido a excluir al discurso femenino de sus áreas de estudio, por ello Nancy J. Holland, con una actitud visionaria, replantea la discusión que cuestiona si es posible recobrar el discurso filosófico desde una perspectiva femenina. Holland presenta una re-lectura del canon filosófico llevando sus estudios desde Descartes, John Locke, Heidegger, Sartre y Merleau-Ponty a niveles insospechados. La profesora de filosofía en Hamline University, llega a tres conclusiones valiosísimas dirigidas a las feministas que se embarquen en la tarea de crear una filosofía de mujeres. Tres dimensiones toma en cuenta Holland que van desde la histórica, como una sistemática deconstrucción del discurso dominante; la interna, como un desarrollo global fenomenológico que incluya a todas las mujeres del planeta y, al final, la dimensión horizontal que proyecta una crítica hermenéutica de la propia fenomenología femenina para la creación de una filosofía femenina como área de estudio formal (167-177).

[4] La tradición literaria, en su conjunto, ha representado un fondo y reserva de materiales, de temas, de vías de pensamiento, una fuente de sensibilidad y sugerencias estéticas, un arsenal de técnicas expresivas, procedimientos artísticos, recursos estilísticos con los que han podido expresarse los escritores. Y así, coartando la espontaneidad y originalidad creadora ha posibilitado una “libertad” restringida a voces minoritarias, alternas o simplemente “diferentes”. La tradición occidental ha tendido a crear una capacidad selectiva y criterios artísticos excluyentes y sus normas de orientación ha privilegiado, en mayor parte al discurso masculino. Como ya hemos mencionado, todo esto puede verse en los modelos femeninos que la tradición literaria burguesa -específicamente el siglo XIX y el Modernismo- ha implantado: estatuas, monumentos, esfinges, sujetos femeninos frágiles, debilitados por la enfermedad, mujeres caídas, perdidas, portadoras de enfermedad, locura y bajas pasiones o, desde un panorama menos desolador pero igualmente conmisericordioso, “el ángel del hogar” o la “perfecta casada”.

[5] Si Ostriker sitúa la poesía femenina de los años sesenta como piedra angular de esta corriente liberadora, la poesía hispanoamericana ya tendría sus bases femenino-liberadoras mucho antes con poetisas de la talla de Delmira Agustini (Uruguay) o Alfonsina Storni (Argentina). Aunque apegadas a los moldes modernistas aún, dichas poetisas, logran cuestionar dichos parámetros proponiendo una igualdad amorosa y erótica entre el

hombre y la mujer. Más tarde, la poesía femenina en hispanoamérica tendrá visiones revolucionarias desde el imaginario estético con Gabriela Mistral, Juan de Ibarborou, Dulce Ma. Loynaz, Claudia Lars, Josefina Pla, Yolanda Bedregal y/o Julia de Burgos (Cf. los estudios de Oviedo y Bellini).

[6] Vinculada con la corriente poética que iniciaran los “malditos” Baudelaire, Rimbaud, Lautréaumont, como también, Lubicz Milosz y/o Rilke (Zabaljáuregui, 15).

[7] Aunque la lista de poetas que entran en este grupo -para Ostriker- es vasta, podemos decir que sólo se remite a la poesía femenina en los Estados Unidos. Podemos mencionar a algunas autoras que Ostriker considera las más trascendentes de esta nueva generación de creadoras que, como ladronas, toman el poder y reviven la palabra: Margaret Atwood, Suzanne Berger, Jane Cooper, Sandra Gilbert, Jana Harris, Judith Kroll, Mina Loy, Robin Morgan, Joyce Carol Oates, Sylvia Plath, Mercy Warren, entre otras. Conviene postular los discursos de Plath, Cooper y Kroll como aquéllos que podrían fundirse con el de Orozco. Temas referentes a la magia, la cartomancia, el desdoblamiento y el diálogo con “otra”, elegías a muertos imaginados y/o el auto-aniquilamiento, son sólo algunos puntos de convergencia entre las poetas norteamericanas y la poeta argentina.

[8] Rimbaud -al igual que Orozco- sabe perfectamente que su “yo es *otro*” según Alain Verjat. Rimbaud se ha caracterizado por su ansia de alcanzar la videncia profética mediante un lento, inmenso y razonado desquiciamiento de todos los sentidos. Rimbaud ha dado fe -como se puede ver también en Orozco- de la alienación del hombre, ha condenado su experiencia personal, existencial, poética y espiritista, “rebautizando” su mundo a través de la palabra (Prado, 988). Podemos decir que al igual que Orozco, Rimbaud va por el camino de la no renuncia.

[9] Para el tema de la intuición, dualidad y filosofía platónica, cf. Hirschberger, Johannes. “Platón: Espacio y tiempo”. Historia de la Filosofía. Barcelona: Herder, 1997.

[10] Tenemos que recordar la fuente de la que Orozco hace uso para re-escribir este mito: “Pero Jehová tenía preparado un gran pez que tragase a Jonás; y estuvo Jonás en el vientre del pez tres días y tres noches” (Jonás 1:17). La idea bíblica tan extendida de que Jonás fue tragado por una ballena la han compartido lectores cuidadosos de ella como Cervantes (en El Quijote), Gunther Grass (El tambor de hojalata) y, por supuesto, Herman Melville (Moby-Dick).

[11] Lo que en la narrativa se ha denominado como “narratario”.

[12] Jenny Capuano menciona que el Sol, a su paso por el Zodiaco tiene efectos naturales; es decir, generar y crecer, fructificar y madurar y, por último, degenerar y corromper. En los nacidos en el signo de Piscis se presenta un proceso parecido cuando se encuentran bajo la influencia del Sol. Los Piscis planifican y proyectan una acción con el fin inmediato de concluir la y, si es necesario, vuelven a cuestionarse de nuevo el primer evento con el fin de mejorarlo; de esta manera el punto de partida se va enriqueciendo a medida que se incrementa la acción, desde el punto de vista cuantitativo. Todo lo anterior ubica a los Piscis en un estado de privilegio ya que sacan provecho de sus actos repetitivos. Los Piscis avanzan en su conocimiento de la realidad, ya que llegan a transformarla y dominarla. Muy especialmente la realidad social y cultural. Cuando se funde la generosidad del Sol con la atención, advertencia y meditación de Piscis, el resultado tendrá mucho que ver con significados relativos a conmisericordia, piedad y lástima (86).

[13] Para el estudio detenido sobre el mito del eterno retorno, cf. Eliade, Mircea. El mito del eterno retorno. Buenos Aires, Emecé, 2001.

[14] Tanto la Rueda de la Fortuna como los signos zodiacales han sido utilizados como elementos estético-metafóricos por la poesía clásica: Homero, Plauto, Cátulo, Virgilio, Horacio y Ovidio, como por la poesía hispánica. Si bien la poesía de Cancionero en el siglo XV, así como Garcilaso y Góngora han tratado el tema de la fortuna tanto en el Renacimiento como en el Barroco español, ha sido Juan de Mena, ubicado en las

letras medievales en la etapa pre-renacentista de la España del siglo XV, quien ha llevado este tema a mayores proyecciones. Su tratamiento del tópico de la Fortuna en su Laberinto de Fortuna o las Trescientas -como alegoría a la manera de Dante- ha tenido significado como una original concepción cósmica, sobre la base del sistema toleméico, “sirviendo de escenario a una acción poética en la que la simbología del círculo cobra significaciones connotativas especiales en torno al movimiento de los astros y las ruedas del tiempo” (Menéndez Peláez, 371). Para Juan de Mena la mitología y los símbolos se transformarán en códigos referenciales para su discurso poético. La Fortuna en Juan de Mena, representaría la maldad de algunos nobles o políticos. Es así que ésta se encontraría en un territorio externo al poeta. La Fortuna al igual que el tiempo, siempre estarían ubicados en el exterior como elementos masculinos y que atañerían, única y exclusivamente, a este género. Tanto la Providencia, como el astro que le guía al poeta en su travesía por el desierto hacia el Poniente, así como la Fortuna poseedora de las tres ruedas de la Historia, no serán más que un discurso político por parte del poeta, que se encuentra a favor de don Álvaro de Luna y el rey Juan II (Blanco Aguinaga, 126-129). Góngora por su parte en su Fábula de Polifemo y Galatea hace un uso de los símbolos del zodiaco atribuyéndoles características predestinatorias sin derecho al cambio por parte del hombre (Baena, 79-99).

Obras citadas

- Baena, J. "Tiempo pasado y tiempo presente: de la presencia a la estereofonía en la Fábula de Polifemo y Galatea". Calíope (1996): 79-99.
- Blanco Aguinaga, Carlos. Historia social de la literatura española. 3 vols. Madrid: Castalia, 1978.
- Bornay, Erika. Las hijas de Lilith. Madrid: Cátedra, 1990.
- Bulfinch, Tomás. Mitología. México: Editora Latinoamericana, 1975.
- Capuano, Jenny. Ascendente: personalidad desconocida en el zodiaco. México: Alamah, 2000.
- Carrasco, Iván. Para leer a Nicanor Parra. Chile: Cuarto Propio, 1999.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa". Eds. Robyn Warhol and Diane Price Herndl Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism. Rutgers: UP, 1991.
- Derrida, Jacques. La voz y el fenómeno. Trad. P. Peñalver. Valencia: Pre-Textos, 1990.
- Eliade, Mircea. El mito del eterno retorno. Trad. Ricardo Anaya. Buenos Aires, Emecé, 2001.
- Gambetta C., Aída Nadi. "Olga Orozco: palabra y otredad". Grafyllia 6 (2006): 191-199.
- Holland, Nancy J. Is Women's Philosophy Possible? Maryland: Rowman & Littlefield, 1990.
- Menéndez Peláez, Jesús. Historia de la literatura española. 3 vols. León (España): Everest, 2005.
- Nicholson, Melanie. Evil, Madness and the Occult in Argentine Poetry. Florida: University Press, 2002.
- Orozco, Olga. Relámpagos de lo invisible: antología. Ed. Horacio Zabaljáuregui. México: FCE, 1998.
- Ostriker S., Alicia. Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America. Boston: Beacon Press, 1986.
- Oviedo, José Miguel. Historia de la literatura hispanoamericana. 4 vols. Madrid: Alianza, 2001.
- Rebok, Gabriela. "Finitud, creación poética y sacralidad en la obra de Olga Orozco". Konvergencias, Filosofía y Culturas en Diálogo (2006) Web. 10 marzo, 2009.
- Verjat, Alain. "La lirica: siglo XIX". Historia de la literatura francesa. Ed. Javier del Prado. Madrid: Cátedra, 1994. 987-989.