

OLGA OROZCO

## LA INFANCIA QUE NO CESA

Con sus perturbadores jardines, sus hallazgos deslumbrantes y sus niñas heroínas, los dos libros en prosa escritos por la poeta argentina abrevan en el relato maravilloso para encontrar allí el doble pliegue misterioso de la vida.

POR MARIA ROSA LOJO\*

\***Maria Rosa Lojo.** Escritora. Investigadora Principal del CONICET- Universidad de Buenos Aires, Universidad del Salvador (Argentina). Publicó, entre otros libros: *La Princesa federal*, *La pasión de los nómades*, *Árbol de familia* y *Bosque de ojos*.





“...mi infancia comenzó en Toay, en La Pampa, y te digo que comenzó porque no ha terminado. Siguió creciendo conmigo y ha estado siempre latente, en todas mis edades, con su carga de terrores, de asombros y de misterios.”<sup>1</sup>

Olga Orozco

La infancia es el ámbito específico de los dos libros en prosa escritos por Olga Orozco: *La oscuridad es otro sol* (1967) y *También la luz es un abismo* (1995).<sup>2</sup> Jamás se exilió la autora de esa única y verdadera patria, según Rainer Maria Rilke: un poeta especialmente significativo para ella y para todos los poetas de su generación. A la manera de un alfa y un omega, estos volúmenes están separados por casi tres décadas. El segundo vuelve sobre hechos y personas que ya habían aparecido en el relato anterior y añade otros episodios. Si bien en ambos hay un desdoblamiento del yo autobiográfico en el yo infantil (Lía) y la misma narradora que lo recuerda y maneja los hilos de la memoria, en el segundo texto suele existir una mayor instancia de explicitación con respecto a la experiencia de la niña. *También la luz es un abismo* (TLA), sin anular en modo alguno la dimensión trascendente de lo cotidiano, refuerza las amarras concretas en el mundo habitual desde la perspectiva adulta: así, por ejemplo, en “Feliz Nochebuena” se aclara que el segundo Papá Noel que se presenta inopinadamente en la fiesta es “Nanni, el delirante huésped de la abuela, el cantor frustrado que vivía en el altílo de nuestro granero” (TLA, 153); la temible bruja María Teo (imaginada por Lía como la lechuza que vuela de noche repartiendo males, en *La oscuridad es otro sol*) retorna en el segundo libro también en su faz diurna de vecina con la que se intercambian dulces, aunque no dejen de marcarse sus aspectos siniestros a través de las muñecas con espinas clavadas que tiene “trabajando” –según su sobrina Cora– para el bien, y según Lía para dañar a las personas que representan.

Es en estos textos donde se despliega nítidamente la isotopía del *viaje*<sup>3</sup> ligada en forma directa al relato maravilloso, *cuento de hadas* con sus hallazgos deslumbrantes y sus peligros, donde la heroína es una niña, y donde los personajes viven por lo menos dos vidas: una que podríamos denominar “de superficie” y otra en un plano simbólico profundo en el que cumplen otros papeles (los que ellos sueñan y la sociedad les niega, pero que la niña no trepida en concederles).

La relativización de los opuestos signa la historia narrada, cuya figura retórica más alta, presente en ambos títulos, es el oxímoron: “Cae sobre mi rostro en un remolino lento, que me aspira hacia arriba, desde allá, desde siempre, donde la oscuridad es otro sol, y me trae hasta acá, hasta ahora, donde también la luz es un abismo.” (TLA, 15). Luz/oscuridad, abajo/arriba, estar/andar, quedarse/irse, aparecer/desaparecer, yo/otros, sueño/vigilia, ir/venir, visión/ceguera, ascensión/caída, se muestran como las dos caras de una misma moneda en un recorrido que despliega el tiempo en la dimensión del espacio. Como en *El tiempo y los Conway* (1937), de J.B. Priestley<sup>4</sup>, se juega con la idea de que la vida es una serie de “cuadros” por los que nos vamos trasladando sobre una línea inexorable (la cinta, la rueda de fuego) de la que no es posible apartarse, aunque a veces la intuición visionaria permita vislumbrar con anticipación las escenas de un cuadro al que aún no hemos llegado. El significado de esos cuadros, cargados de ambiguas presencias y de presagios, donde todo es y no es lo que parece, es lo que se irá develando a la niña en el decurso de su existencia entera, sin que la aproximación al final consiga agotar en modo alguno la pregnancia de esa carga simbólica.

La dominante tonal de las dos narraciones es el *extrañamiento*: lo más cotidiano, lo más conocido, empezando por el propio cuerpo y por la propia casa, se muestran bajo una faz insólita, perturbadora, inquietante, sorprendente. La casa, centro del mundo, cruje y se balancea por las noches, está impregnada de fantasmas, echa a “andar como un navío llevándonos hasta los lugares más lejanos y secretos, a través de todos los peligros y las temperaturas” (TLA, 228). El cuerpo es el enemigo que incuba la muerte, y del que no se puede salir; un yo inestable, frágil, vaga, incómodo, dentro de él (“se con- ▶



trae, se achica, circula por mi cuerpo como por un territorio deshabitado”, LOS, 140). La niña está “incrustada dentro del organismo como adentro de una bolsa con costuras que no puedo encontrar, con puntadas que no tienen revés” (LOS, 55). Incapaz de trasponer las fronteras corporales, su única posibilidad es seguir cayendo en lo abismal de la interioridad, hacia el fondo escondido donde probablemente “hay un jardín”.

Frente a lo extraño del mundo y de la identidad fluctuante, los sentimientos que priman son la fascinación y el temor. La fascinación impele a enfrentarse al peligro, siempre atrayente por su escondido núcleo de misterio. Pero el miedo acompaña los pasos infantiles en espacios que se deforman y se agigantan, y que muchas veces han de ser recorridos forzosamente a oscuras. La heroína pertenece a una asociación secreta de pequeños espías, y como tal es sometida a pruebas, diferenciadas según el género sexual. Ellas deben probar su valor de otra manera, lo que marca, desde la perspectiva de la narradora, una diferencia axiológica entre clases de heroísmo. Los varones conquistan “trofeos de coraje masculino” (el florero de una tumba, unos gansos robados): “insignias del delito logradas por profanaciones, violencia, estafa, burla y violación” (LOS, 51), en rituales que anticipan una de las revelaciones amargas de la infancia: “He empezado a aprender que el mundo entero es una oculta cacería” (TLA, 78). Las niñas, en cambio, quedan liberadas “de maldades heroicas y de glorias”, pero se las condena a una experiencia quizá más difícil, que tiene que ver con “la ceguera, la adivinación aproximada, el conocimiento a tientas” (LOS, 51). La charada infantil se vuelve así un símbolo eficaz para toda estrategia de conocimiento poético-metafísico (“ahora vemos por espejo, oscuramente, pero entonces veremos cara a cara”, en el versículo de San Pablo, I *Corintios*, 13, 12), y una de estas experiencias (el encierro de Lía en la bolsa, mientras espera que Mariana la descubra) se erige en paradigma o modelo metafórico del agónico encierro en el cuerpo, a merced de la oscuridad y de lo informe: “me sentiré como Jonás dentro de la ballena: un oscuro organismo dentro de otro organismo que solamente late y anonada y filtra en sus vísceras innominadas toda la fe, toda la esperanza y todas las razones, hasta lograr el vacío en que floto, la absurda inanidad de todas las cosas a las que me quiero asir, la suspensión indefinida del tiempo en el que me empeño en permanecer. Estoy suspendida en ese vaciado de la existencia y ni siquiera me siento destinada a la muerte.” A lo largo del angustiante encierro únicamente la sostiene la memoria de un jardín, en que se trasluce el perdido Jardín del Paraíso: “un resto de memoria insistente y sin sentido, mientras sigo cayendo: ‘En el fondo hay un jardín. En el fondo hay un jardín. En el fondo hay un jardín.’ ¿Será esto lo que vine a explorar?” (LOS, 55).

## MÍTICOS Y MARGINALES, COTIDIANOS Y FABULOSOS

Otros personajes secundan a la heroína de este largo cuento: presencias extravagantes, en los bordes del mundo real y el mundo soñado, fluctuantes entre la lucidez y la locura. Marginales sociales también, fuera del ámbito del trabajo y de la respetabilidad, cada uno de ellos vive por lo menos dos vidas, en dos planos: el que todos ven, donde cumplen el papel de pordioseros más o menos locos, o el invisible pero asumido y actuado como verdadero: la otra historia que todos creen protagonizar, donde son estrellas del espectáculo, reinas o, incluso protagonizan una historia sagrada.

El “Caballero del Bosque”, Nanni, que todos los días emula en el granero a los pájaros cantores, vive en permanente conflicto identitario, rememorando su rivalidad con un tenor exitoso que supuestamente ha usurpado no sólo el papel que a él le correspondía interpretar, sino su personalidad. Guarda un viejo recorte de diario con la fotografía de una función de aficionados en Viareggio. Nanni ha pintado su propia cara en la del intérprete principal, y ha “borrado despiadadamente el anonimato de otra cara”, la suya propia, relegada al papel de mera comparsa. (LOS, 37)

Para la visión de Nanni, Lía y Laura son las “principinas” de un reino que gobierna la “reina madre” (dispensadora del granero donde vive). Los hechos ordinarios se transforman, desde su óptica, en las peripecias de una historia fabulosa. Su debilidad es el afán de protagonismo. Por eso intenta reemplazar a Papá Noel, representado por Daniel, el cuñado de Lía, en la fiesta de Nochebuena. A pesar de su aspecto estrafalario y del traje de papel, desgarrado en la disputa con quien considera un farsante que lo ha despojado de este otro rol, las niñas lo eligen como al Papá Noel verdadero, el que traerá los auténticos regalos. La ira se aplaca, finalmente, en el brindis compartido.

Otra marginal es la mendiga que se presenta como “la Lora”. Su nombre en el mundo “real” es Clementina Domínguez; su historia, una tragedia de pasiones en un medio campesino: su marido ha intentado matar a su propio hermano, al descubrir que tenía amores con ella. Huye después de herirlo, y también desaparece el agredido en cuanto se repone. Clementina tiene un niño sin padre, y queda sola. Pero interpreta a su manera los hechos vividos, transportándolos a una clave bíblica. Así, ella se considera la Virgen María, implicada en una lucha entre Caín y Abel, por culpa “del fruto de su vientre”. Se cree acechada por el demonio y acude a la abuela en busca de protección, pero el demonio es sólo el negro Eleuterio, vigilante instalado en una casilla, al lado de la cueva donde Clementina vive con su hijo. En el fondo, la locura de la Lora traduce a sus propios términos la convicción metafísica que atraviesa toda la poética de Orozco: “No puede comprender que la His-

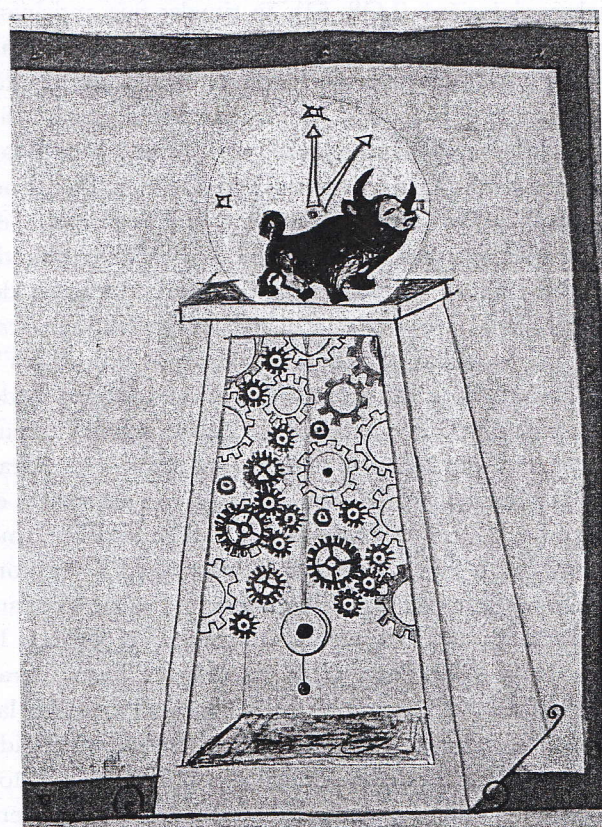
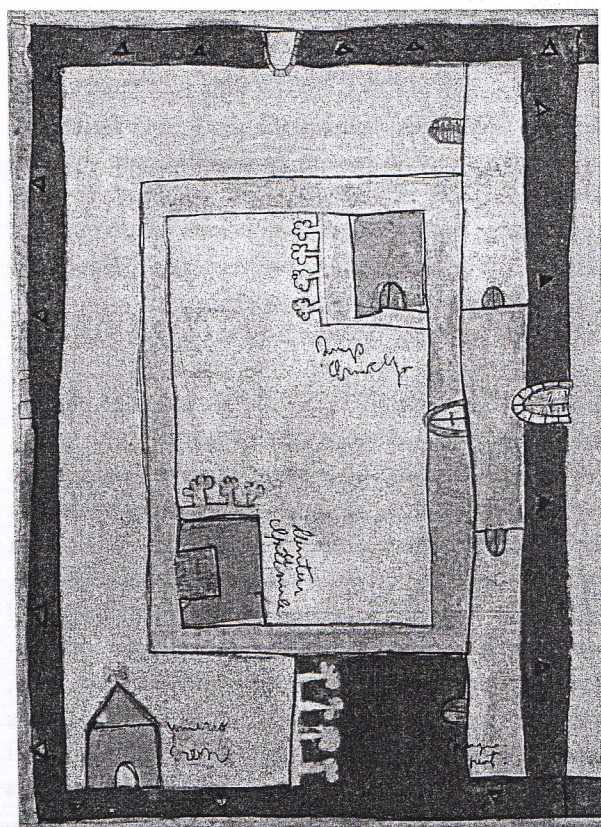


toria Sagrada no sea la de todos, o cree que cada uno tiene dos: la sagrada y la otra.” (LOS, 85)

La Reina Genoveva es también una mujer abandonada. La presentación del personaje resulta elaborada y desconcertante. Aparece en la memoria como una muñeca conservada en una caja de hielo y alcanfor. Es un juguete, y es también una muerta en vida, sepultada por Dios bajo la nieve. En su antigua “vida real” ha sido seducida, bajo promesa de matrimonio, por un ingeniero francés. El seductor se marcha y la deja sola, con una niña ilegítima que pronto muere. Queda fijada en ese momento y a partir de allí, el tiempo cesa para ella de transcurrir. Aparece como un fantasma en las vidas de los demás, vestida con viejas galas que nunca se quita, y también traspone su desdicha en otra clave: la de un cuento feérico: “El Rey Malvavisco había partido en un barco, la Princesa Delgadina había desaparecido, y ella no sabía regresar a su castillo.” (LOS, 108)

Genoveva, “muerta viva” irradia una inquietante ambigüedad. Ha sufrido el mal, pero también lo inflige a los demás. Proyecta sobre Lía “sus propias malicias, sus delirios y sus intenciones aviesas” (110). La niña, asustada, llora, y entonces Genoveva le hace un extraño regalo: una bolita de alcanfor, donde se esconde —dice— un ojo que llorará por ella. Lía terminará desprendiéndose del ojo que le parece un ser autónomo y siniestro<sup>5</sup>, capaz de obrar por su cuenta y robarle sus propias lágrimas.

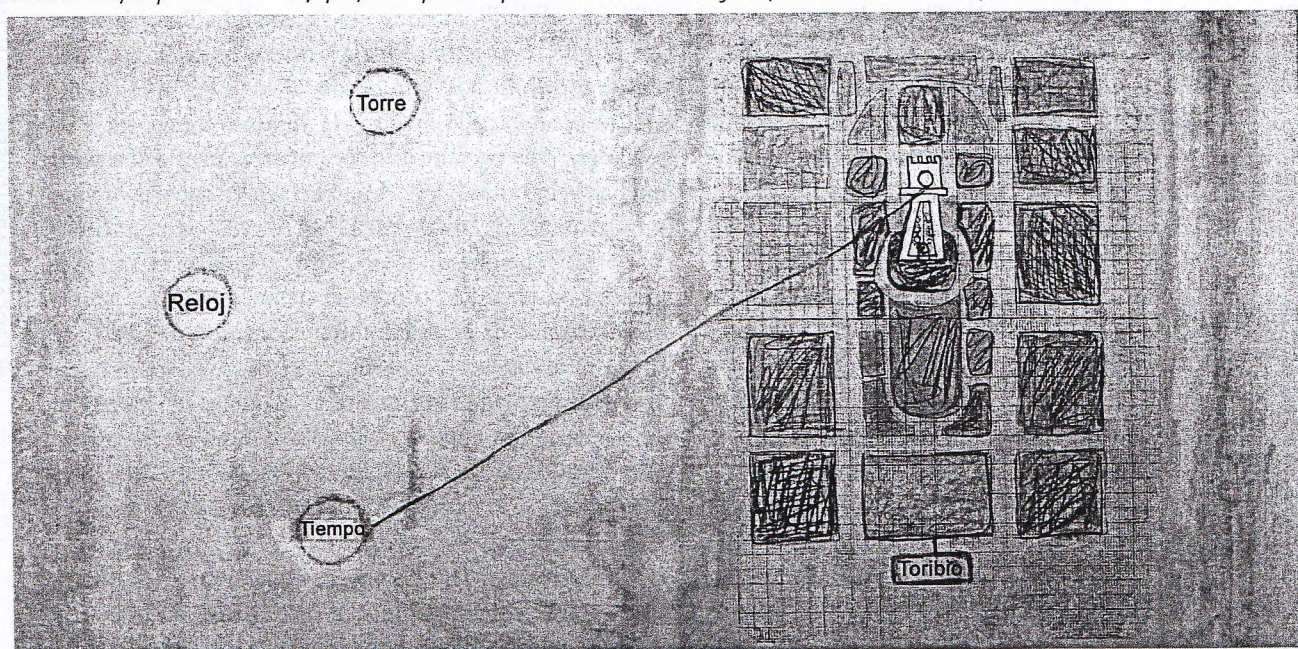
Estos personajes desquiciados, justamente porque han “salido de quicio”, porque han dejado su marco, como una puerta suelta, sin goznes, pura abertura, pueden saltar con mayor facilidad hacia otro plano simbólico, recolocando y reinterpretando las ruinas de sus vidas en una dimensión narrativa estética (Nanni), maravillosa (la Reina Genoveva) o sobrenatural/sagrada (la Lora), que vuelve a darles el sentido que perdieron. Ellos ejemplifican desde el borde, desde el extremo, la avidez de todos los seres humanos por dibujar con sus existencias efímeras una historia que merezca ser vivida y recordada. La ruina acaece cuando dejan de funcionar los patrones protectores del mito y el cuento feérico y la existencia se desintegra en el sinsentido: “En menudos fragmentos cayó como el granizo rebelde nuestra historia/.../ Fue imposible rehacer ese relato, disputarlo a la arena/.../Se perdió todo el oro junto con los pedazos del hechizo,/las brillantes escenas que un día encandilaron a las constelaciones del amor;/ a los protagonistas ejemplares del mito.” (Con esta boca, en este mundo, 39) ▶



| Estos personajes desquiciados, justamente porque han “salido de quicio”, porque han dejado su marco, como una puerta suelta, sin goznes, pura abertura, pueden saltar con mayor facilidad hacia otro plano simbólico, recolocando y reinterpretando las ruinas de sus vidas en una dimensión narrativa estética (Nanni), maravillosa (la Reina Genoveva) o sobrenatural/sagrada (la Lora), que vuelve a darles el sentido que perdieron.. |



| La niña imagina que cada ser tiene un doble en el revés del mundo. El yo no desaparece sino que se desdobra. Lejos de la autonomía, depende del otro, que, en el punto opuesto del otro hemisferio, lo sostiene sobre el planeta. |



#### OTROS JUEGOS PELIGROSOS

La identidad inestable obsesiona a la pequeña Lía que lleva esta condición lábil al extremo, practicando otros juegos peligrosos. Uno de ellos es el de hacerse invisible. Consiste en “aspirar” hacia adentro el yo exterior y luego expelerlo, transformado en “una ráfaga de tonos variables —azul, rojo, gris, blanco— que se combinan en caprichosas figuras sin relieve” (LOS, 159). Así transmutada en ráfaga errante, transparente y “confundida con la atmósfera”, Lía se transporta por otros espacios, pasa a través de “bodas, funerales, consejos de familia”. Luego se reabsorbe y vuelve a aparecer, recobrada ya la forma primitiva, “en un sitio lejano”, “lejos de todas las miradas” (159).

Otro juego es un “jugar a ser otra” que implica en realidad, “volver a ser la misma”. Se trata de recuperar personalidades de vidas anteriores. Heroínas como Matrika Doléesa, una reina salvaje, primitiva, o como Griska Soledama “triste huérfana para todas las pruebas de desplazamiento en la intemperie” (LOS, 162), o Darvantara Sarolam, “que une todos los nombres, todos los hilos del destino en un carruaje cuyas ruedas son dos soles”. Imágenes que remiten a *Los juegos peligrosos* (JP, 1962), en el poema “Para ser otra”.

Los riesgos de ambas operaciones son enormes. Alguien pudo haber tropezado con la niña invisible, en forma de tapiz “colgado de algún árbol o extendido sobre una pared”, y haberla destruido sin saber que era un crimen, apunta Lía. El segundo juego requiere primero la pulverización del yo mediante la reiteración insistente del propio nombre. Convertido así en una pequeña neuz, el yo está listo para que se le aplique un golpe seco y preciso que lo anula definitivamente. En la segunda etapa, la niña, transformada en Nadie, se coloca frente

al espejo, esperando el trabajoso surgimiento de un nombre (de un yo) anterior.

En los dos casos, el yo de superficie puede haber sido dañado o mutilado por la travesía, de tal modo que retorna aún más vulnerable, más expuesto a desintegraciones e invasiones: “creo que hubo algún error, algún trueque involuntario producido por mi apresuramiento al oír unos pasos sorprendidos; pero más frecuentemente siento que el primer yo —es decir, el último— no regresó intacto alguna vez, que hubo un descuido, una grieta que siguió permitiendo la irrupción de cualquiera, por sorpresa, cuando menos lo pienso.” (LOS, 162)

El descenso o incursión de la heroína en un “trasmundo” no la lleva a un plano posterior a la muerte sino a uno anterior a la vida. Regresa al punto inicial, pero no necesariamente fortificada, sino acaso, deteriorada. Su viaje fantasmático le depara un nuevo conocimiento pero también nuevas incertidumbres.

El último juego es el de los antípodas<sup>6</sup>. La niña imagina que cada ser tiene un doble en el revés del mundo. El yo no desaparece sino que se desdobra. Lejos de la autonomía, depende del *otro*, que, en el punto opuesto del otro hemisferio, lo sostiene sobre el planeta “gracias a la mutua fuerza de atracción que opera sobre nuestros cuerpos y que podría dibujarse en una línea que va desde sus talones a los míos —y viceversa— pasando sobre el centro de la tierra” (163). Nada más paradójico que la mutua dependencia de los antípodas, perfectamente complementarios, que no pueden moverse sin que el par repita, del lado inverso, sus movimientos, pero que están destinados a no encontrarse nunca, aunque podrían ser los amantes ideales, la perfecta figura de la Unidad.



El mal se hace presente en los libros de prosa a través de las insidias, las conspiraciones, las traiciones de los amigos/enemigos, o de los hechizos de María Teo, la bruja del pueblo. En su expresión culminante asume las formas de la muerte y del crimen. La muerte (en particular las de la madre y del hermano en *La oscuridad es otro sol*) como despedida desgarradora rumbo a otra existencia sospechada y lejana. O el crimen, que recae sobre los más indefensos: la mujer y los niños del “asesino irreprochable”, o el supuesto “hombre de la bolsa” que resulta ser un viejo marginal (polizonte o linyera) que se ha lanzado desde un tren de carga. La mancha roja formada por la sangre que emana de su cabeza atrae a Lía, exploradora del campo de girasoles donde el muerto (o el asesinado) yace (LOS, 65-78). También es el peligro que acecha al hombre puro. Cuando su padre, jefe político, recibe un “regalo” mafioso (el canario muerto dentro de una caja de cartón), Lía verá durante toda la semana “otra mancha roja, circular, del tamaño de la luna”, proyectada sobre la pared, hasta que una mañana se convierte en realidad: “brillante y perversa, derramada sobre el umbral: una advertencia sangrienta, un presagio en cuyos reflejos peligrosos los mayores leyeron un mensaje político y la aguda mirada de papá debe de haber descifrado nombres y apellidos.” (TLA, 120).

Pero la más intensa imagen de la muerte de un inocente se alcanza en el episodio de la cacería. Daniel, futuro cuñado de Lía y de Laura (y también futuro Papá Noel en la fiesta navideña) va con las niñas al bosque. La escena ocurre en “un claro del bosque”, lugar clave, sagrado, a menudo ominoso en la tradición simbólica universal<sup>7</sup> y en los cuentos de hadas,

*donde suceden los prodigios, los buenos y los malos. En un claro del bosque se reúnen los demonios, aparecen los engendros, graznan las brujas, o está sentado, esperando, ¿esperándome?, el príncipe que embellece la luna. Pasa el pájaro negro, pasa el pájaro blanco, se entrecruzan los hilos de todos los senderos y se forma el apretado nudo del destino.* (TLA, 69)

La entidad maléfica del bosque es el pájaro (o pajaraco) negro “que atrae a quien se interna por la espera y lo arrastra y lo lleva... cada vez más lejos, hasta que ya no encuentra la salida y no puede volver” (70). Pero no es esta criatura fabulosa la que se presenta, y Daniel de todos modos quiere una presa. Aunque Lía desvía el cañón del rifle para que no mate a un inocente, la muerte se produce: cae una torcaza que estaba posada entre las ramas. Laura entierra a la víctima con la promesa de que resucitará. Y el episodio, en efecto, no acaba aquí. Lía continúa hostigada por la culpa, si bien la abuela intenta convencerla de que todo se ha debido

a “la casualidad”, aunque esa “casualidad” es vista por Lía, adulta, como una forma misteriosa de la fatalidad que de todos modos, aun desde las mejores intenciones, seguirá produciendo en su vida víctimas inocentes o indeseadas (“ella no sabe que me encerrarán con él a solas, muchas veces más”, 99). Así, en clave de cacería es visto por Orozco (“Escena de caza”<sup>8</sup>) el porvenir humano acechado por el tiempo, acaso porque toda vida humana termina en tragedia, o porque su fin es siempre, como dijera Simone de Beauvoir, una violencia indebida.<sup>9</sup>

La anunciada resurrección, en cambio, tiene lugar. A la mañana siguiente, sobre el muñeco de nieve que ha quedado sin cabeza, Lía ve exactamente la misma paloma muerta. La abuela interpreta, de inmediato, que se ha purificado, sumergida en la nieve, para resucitar después desde el muñeco. (105)

La inmolación de la inocente reencuentra de esta manera un sentido. La paloma se reconstruye en otra vida, al menos para la niña. La mujer adulta sabe bien que “no se resucita aquí ni allá. Se resucita Más Allá” (105), y que ese acceso se halla vedado. La escena se asocia con otras de *La oscuridad es otro sol*, donde la Lora cree haber presenciado la “angelización” de una gallina decapitada por la cocinera, cuando el ave asciende por el aire en un último vuelo del cuerpo sin cabeza. Lo que dice la Lora desde la locura: “¡El Espíritu Santo está con nosotros! ¡Los tiempos han llegado!” (LOS, 90), y que los demás decodifican en clave paródica, responde, sin embargo, a un sentido escatológico profundo, asociado con las transmutaciones de la poesía y su meta final, el “verbo sagrado” del Espíritu que se vislumbra y que se niega (“no te pronunciaré jamás, verbo sagrado...” CBM, 9). Todo el episodio de la cacería posee fuertes connotaciones cristianas. Es posible que reverberen aquí, incluso, ecos de leyendas hagiográficas. A menudo se nombran santos en todo el relato, y la narradora demuestra conocer la historia de San Huberto (o Humberto), patrono de los cazadores (TLA, 74-75), que abandona su obsesión cinegética cuando se le aparece un ciervo fabuloso con la cruz de Cristo inscrita en la frente. No sería difícil que hubiera pensado en algunos otros santos mártires cuya alma subió a los cielos en forma de paloma<sup>10</sup>: Policarpo, Escolástica, Justa, Eulalia, ésta última una doncella de Barcelona, cruelmente degollada por un tirano, cuyo cuerpo —como el de la torcaza de Lía— fue “cubierto de nieve”.<sup>11</sup> En estas historias de santos, con sus inevitables portentos y milagros, convergen de manera particular las dos vertientes simbólicas de la poética orozquiana, las dos formas de lo sobrenatural: lo maravilloso propio del cuento de hadas, y la historia sagrada; ambos también son tipos de relatos que suelen narrarse especialmente a los niños apelando, desde la fantasía, a una cierta y universal ejemplaridad. ▶





## ÉPICA FEMENINA EN BUSCA DE LA TOTALIDAD

Dentro de las variantes de la aventura heroica, la poética de Orozco se aproxima a aquellas que transitan por los caminos iniciáticos, por las zonas ocultas del conocimiento. Son las sendas apartadas, propias de los ascetas y los visionarios que reciben como recompensa secreta la superación de lo fragmentario, el acceso a lo absoluto, la comunión con la Totalidad: “La esencia de uno mismo y la esencia del mundo son una sola. De aquí que la separación, el aislamiento, ya no sean necesarios. Por dondequiera que vaya el héroe y cualquier cosa que haga, siempre está en presencia de su propia esencia, porque ha perfeccionado sus ojos para ver. No hay aislamiento. Así como el camino de la participación social puede llevar a la realización del Todo en el individuo, así el exilio trae al héroe al Yo en todo.”<sup>12</sup> En la visión de Orozco cada uno puede y debe convertirse en agente activo e instrumento de este proceso por el cual Dios mismo, se (re) construye y se reintegra a su Ser completo. Cumple así el secreto propósito de un Creador que se ha desdoblado en sus creaturas, acaso para purgarse del mal y del sufrimiento, y que aspira a rehacerse, en ellas y con ellas, a través de un trabajoso periplo de (auto) conocimiento y purificación: “Tal vez pueda volver entonces a recuperar su unidad, mejorada” (LOS, 158), “Despierto en cada sueño con el sueño con que Alguien sueña el mundo. / Es víspera de Dios. / Está uniendo en nosotros sus pedazos.” (JP, OC 1985, 125)

Esta búsqueda metafísico-religiosa se vincula en Orozco con las búsquedas románticas, surrealistas y en alguna medida, simbolistas: el conocimiento por la vía nocturna y secreta, la lectura de los misteriosos indicios en el libro del mundo, la correspondencia de Naturaleza, Arte y Alma, de microcosmos y macrocosmos, la aspiración al *point absolu* del surrealismo, donde coinciden los opuestos, o donde es posible trascenderlos, la videncia poética que permite acceder a lo desconocido, aunque el precio sea la disociación del Yo y el desorden de los sentidos.<sup>13</sup>

Como otros poetas inscritos en estos movimientos, Orozco trabaja desde los símbolos de la tradición universal, apela a la imaginación de la *mantiké* (la adivinación en sus diversas formas), invoca rituales mágicos y procesos alquímicos, mezclados con los ecos de saberes cabalísticos y gnósticos, que se recortan sobre un fondo cristiano.

Pero la propuesta orozquiana implica una particular originalidad con respecto a estos buscadores de absoluto. Toda ella emerge de un largo cuento de hadas *vivido* —no meramente *narrado*—, como forma matriz de la experiencia, como aventura constructora del yo empírico y del yo

poético, en una infancia que nunca deja de transcurrir. Lejos de lo *naïf*, en las antípodas del cliché, el inquietante mundo que Orozco despliega, por un lado la vincula con el surrealismo, para el que “lo maravilloso es siempre bello”<sup>14</sup>, y por el otro, se mantiene en conexión directa con una historia feérica personal. En ella, una niña cuya alma es muy vieja, porque llega desde el fondo del tiempo, desde existencias que resurgen a veces mediante los juegos audaces de una memoria transpersonal, vuelve a iniciar el viaje de la vida.

Se trata de un *viaje heroico* en busca de un conocimiento precario y fulgurante que se retacea a los sentidos. Un conocimiento vecino a la locura, pero del que se retorna y se da testimonio, desde las formas de la palabra poética, si bien su meta —siempre inestable, apenas atisbada— jamás se logra en plenitud. Es, como dijera Borges del hecho estético: “la inminencia de una revelación que no se produce”. Por eso, su poética guarda con el relato de viaje un esencial parecido: lo que importa no es tanto el punto de llegada, ni la trama de las acciones del viajero, sino aquello que se ve y se vive a medida que se avanza. En ese trayecto vario y accidentado el tiempo es otro paisaje que se va mostrando paulatinamente o por anticipaciones relampagueantes (las videncias narradas en los libros de prosa y tematizadas en la poesía).

El viajero es *una viajera*, cabe destacar por otro lado. Una viajera *siempre niña* que ya posee, *in nuce*, el saber del porvenir. Ése que la mujer adulta recorrerá sin abandonar las pautas de interpretación mágica del mundo aprehendidas en la infancia, sin resignarse a la visión empobrecida del racionalismo utilitario.

La línea dominante en la imaginación de esta aventura heroica es femenina. Las figuras maternas (en particular la de la abuela) son centrales. Lo femenino es el centro del mundo-casa, y el padre (aunque “gran mago”) no deja de ser un consorte de rango inferior (el “morganático señor”, lo llama el estafalario Nanni) con respecto a una soberanía que se ejerce desde el tronco matriarcal. No es casual, quizá, que la poeta misma haya optado, como *nom de guerre* literario, por el apellido materno Orozco.

Mujer es la heroína y mujeres sus principales ayudantes: Encarnación y la abuela María Laureana, “hechiceras blancas”, Laura, la hermana solidaria, la madre, la gata Berenice (elevada a la condición de diosa), a quien se le dedica un libro entero, y también son femeninas las oponentes: la bruja María Teo, la Reina Genoveva en su lado oscuro, Ruth, la rival. Los hombres, amables y amados (el padre, Miguel, el amor de infancia, Valerio, amigo





y amor de la madurez) están ahí, a menudo cercanos y compañeros, pero no participan esencialmente del gran combate. Un combate que no pasa –como tantos combates heroicos masculinos– por infligir la muerte a otro (así sea el monstruo que se debe domeñar o eliminar), sino, antes bien, por la aceptación de lo inevitable del daño y de la muerte (episodio de la torcaza) aunque no se haya deseado provocarlos. El objetivo de la lucha es la sabiduría y su precio la destrucción del yo limitado y fragmentario, para que pueda reconstruirse en la Totalidad.

El viaje comienza y termina en un símbolo materno por excelencia: la casa. Pero no se trata de una casa convencional, enraizada en su lugar sobre la tierra, refugio rutinario contra los poderes y las iluminaciones sobrenaturales. Es la casa-carruaje, la casa-coche, hábitat en viaje, siempre dispuesta a levantar el vuelo, traspasada por presencias fantasmales. La casa recibe a los nacidos del linaje y también es la que se lleva a sus muertos: “Tú, la más imposible de los muertos. / Ahora vas en coche, vas en casa que rueda por el blanco arenal” (CBM, 27); su prodigiosa, indestructible arquitectura, vuelve a formarse en todas las casas sucesivas que la poeta habita. En ella partirá también, destinada a ser la última de su clan: “Estoy aquí para apagar las luces, para cerrar las puertas/ cuando vuelva por mí la casa en que te vas.” (CBM, 27)

Por fin, resulta significativo que el primer poema del primer libro de Orozco (*Desde lejos*) y el último poema del último libro (*Con esta boca, en este mundo*) giren en torno de imágenes femeninas: “tu hermana/la memoria” que “con una rama joven aún entre las manos,/ relata una vez más la leyenda inconclusa de un brumoso país” (“Lejos, desde mi colina”, DL, OC 1979, 10), y la madre, a quien se le pide lo imposible: “Madre, madre/ vuelve a erigir la casa y bordemos la historia./ Vuelve a contar mi vida.” (“*Les jeux sont faits*”, CBM, 90).

Memoria y Madre: dos caras de la misma moneda en dos etapas de una vida donde el tiempo, esa ficción, ha pasado como la ráfaga irreal del velo de Maia. El misterio es el origen: alfa y omega, principio y fin, iguales en la insondable fisura por donde se entra y se sale de este mundo. Y desde ese origen, sólo la voz de la Madre-Memoria tiene la palabra para neutralizar el destino, para reparar lo irreparable con el conjuro de la más poderosa de las hadas, para rehacer la leyenda, la historia, la casa, el tapiz del cuerpo y del lenguaje una vez más. ■

- 1 Entrevista de **Alicia Dujovne Ortiz** para *La Opinión* (22/1/1978), en Orozco (1984 b, 273).
- 2 Los libros de **Olga Orozco** citados en el presente trabajo son los siguientes (se explicita la abreviatura utilizada): *Desde lejos* (DL), *Las muertas* (LM), *Los juegos peligrosos* (JP), *Museo salvaje* (MS), *Cantos a Berenice* (CB), en: *Obra Poética*. Buenos Aires, Corregidor, 1979. *Mutaciones de la realidad* (MR), Buenos Aires, Sudamericana, 1979. *La noche a la deriva* (ND), México, Fondo de Cultura Económica, 1984. *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora* (PO), Buenos Aires, Celia, 1984. *En el revés del cielo* (RC), Buenos Aires, Sudamericana, 1987. *Con esta boca, en este mundo* (CM), Buenos Aires, Sudamericana, 1994. *La oscuridad es otro sol* (LOS), Buenos Aires, Losada, 1967. *También la luz es un abismo* (TLA), Buenos Aires, Emecé, 1995. *Obra Poética*. Selección, prólogo, cronología y bibliografía de Manuel Ruano, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2000.
- 3 También participan estos libros de Orozco de las características del relato de viaje, donde lo que importa no es la llegada sino la descripción del recorrido. Ver **Carrizo Rueda, Sofía**. *Poética del relato de viajes*. Kassel, Reichenberger, 1997.
- 4 **Priestley, J.B.** *El tiempo y los Conways* en: *Tres piezas sobre el tiempo*. Buenos Aires, Losada, 2005.
- 5 Lo siniestro (lo no familiar, lo inquietante) se relaciona especialmente con el ojo extraído de su lugar, especialmente inquietante si adquiere una autonomía independiente del ser que lo posee. Cfr. **Freud, Sigmund**. *Lo siniestro*. Buenos Aires, Noé, 1973.
- 6 *Amantes antípodas* (1961) es el título de un poemario de otro poeta argentino de orientación surrealista: **Enrique Molina** (1910-1997), íntimamente ligado a Orozco, ilustrador (con collages de su invención) de *La oscuridad es otro sol*. Ver: **Molina, Enrique**. *Amantes Antípodas* en: *Obra Poética. Obras Completas Tomo II*. Buenos Aires, Corregidor, 1987.
- 7 **Chevalier, J. - Gheerbrant, A.** *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Seghers, 1973, págs.340-41.
- 8 “Vestido de maltrecho animal mi porvenir/ se oculta en la espesura con un salto de liebre perseguida por viles cazadores/ hasta la otra orilla del tapiz” (RC, 25).
- 9 “No existe muerte natural: nada de lo que sucede al hombre es natural puesto que su sola presencia cuestiona al mundo. Todos los hombres son mortales: pero para todos los hombres la muerte es un accidente y, aun si la conoce y la acepta, es una violencia indebida”. **Beauvoir, Simone de**. *Una muerte muy dulce*. Buenos Aires, Sudamericana, 1968.
- 10 Chevalier - Gheerbrant, ob.cit., pág.65.
- 11 **Rivadeneira, Pedro de**. *Vidas de santos. Antología del Flos Sanctorum*. Edición de Olalla Aguirre y Javier Azpeitia. Selección y prólogo Javier Azpeitia. Madrid, Lengua de Trapo, 2000, pág.159. En este libro se cuenta también la historia de San Humberto o Huberto, en dos versiones.
- 12 **Campbell, Joseph**. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999 (7ª reimpresión), pág.340.
- 13 Cfr. **Lojo, María Rosa**. *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, págs.7-34. Lojo, María Rosa. “Estudio preliminar” en: “Olga Orozco: *Repetición del sueño y otros poemas*”, (fascículos), n° 46 Colección “Los Grandes Poetas”, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1988. **Sauter, Silvia**. *Teoría y práctica del proceso creativo. Con entrevistas a Ernesto Sábato, Ana María Fugundo, Olga Orozco, María Rosa Lojo, Raúl Zurita y José Watanabe*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2006, págs.250-262. **Zonana, Gustavo**. “La poética de Olga Orozco en sus textos” en: *Poéticas de autor en la literatura argentina* (desde 1950). Ed. Gustavo Zonana con la colaboración de Hebe Beatriz Molina. Buenos Aires, Corregidor, 2007, págs.387-444. Ver además: **Piña, Cristina**. “Estudio preliminar” en: *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*. Buenos Aires, Celia, 1984, págs.13-54.
- 14 Manuel Ruano en: **Orozco, Olga**. *Obra Poética*. Selección, prólogo, cronología y bibliografía de Manuel Ruano. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2000, pág. XVIII.