



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

T E S I S

**Desdoblamiento del Yo lírico en "Los juegos peligrosos" de Olga
Orozco**

Que para obtener el título de:
Licenciada en Letras Latinoamericanas

Presenta:
Erika Castañeda Jiménez

Asesor:
Dr. Alfredo Rosas Martínez

Toluca, Estado de México, 2023

Índice

	Pág.
Introducción	3
I. Olga Orozco y la poesía latinoamericana del siglo XX	10
1.1. Olga Orozco y la generación del 40	18
1.2. Olga Orozco y obra	23
1.3. Crítica literaria sobre Olga Orozco	28
II. Metodología: hermenéutica, teoría del juego y la voz lírica	32
2.1. Generalidades sobre la hermenéutica	33
2.2. Teoría del juego	44
2.3. La voz lírica	49
III. Aplicación y análisis de algunos poemas de <i>Los juegos peligrosos</i> de Olga Orozco	56
3.1. El juego del destino en <i>Cartomancia</i>	59
3.2. El yo multifacético en <i>Para ser otra</i>	81
3.3. La posesión del conocimiento mágico del yo en <i>Para hacer un talismán</i>	91
3.4. El enemigo del yo en <i>Para destruir a la enemiga</i>	97
3.5. La fragmentación del yo en <i>Desdoblamiento en máscara de todos</i>	108
IV. Conclusiones	117
V. Apéndice	123
VI. Referencias	132

Introducción

Leer por primera vez a Olga Orozco para la presentación de una clase, fue experimentar la angustia en un doble sentido. Por un lado, el no saber cómo transmitir lo que se había comprendido y si dicha interpretación era correcta. Y, por otro lado, sentir una especie de sacudida interior al relacionarse con temas ocultistas, mágicos y místicos que emplea mediante la palabra. Es como si la poeta lanzara su propio encantamiento para atrapar al lector mediante la relación dialógica “yo-tú” que utiliza en su poesía. Ello hace que se convierta en una lectura de índole personal, al traspasar elementos evocados de la realidad en una sola línea con elementos imaginarios para dotarlos de verosimilitud. Y, en consecuencia, propaga siempre este gusto o sed por alcanzar el conocimiento absoluto.

La poesía de Olga Orozco muestra una compleja y profunda temática que intenta abordar sobre la cuestión ontológica y metafísica del ser, pues su poesía “gira entorno a la incógnita y, en particular, a las simbolizaciones que la experiencia humana condensa en el lenguaje” (Ramírez, 2008: 46). La palabra se convierte en su única arma para salvaguardar aquello que se escapa de la realidad e interrogar directamente el “otro reino”, “que resulta de la combinación de un tiempo mítico y de una infancia siempre presente, y todo lo imaginado en un contexto activo que incluye el juego, las magias y el dolor” (Torres, 1987: 7). Esto lleva a la configuración de un “yo” mutilado y encubierto de máscaras que pone en evidencia el papel que juega el sujeto lírico en su poética.

El objetivo general de la presente investigación es analizar algunos poemas del libro *Los juegos peligrosos* a través de la forma y estructura mediante un estudio teórico hermenéutico para

examinar si realmente cada poema funciona como detonante de toda la obra y si cumple con la temática del juego en relación con el título del libro. Asimismo, demostrar que el desdoblamiento o fragmentación que presenta el sujeto lírico en los poemas de Olga Orozco está en íntima relación con la noción de juego, el lenguaje, el lector y con todos los temas esotéricos basados en lo lúdico, como el Tarot y la Magia, todo lo cual le sirve para intentar acceder al lado invisible de la realidad, conocido como “la otredad”.

Este trabajo de investigación está organizado bajo tres núcleos: la contextualización histórica y crítica de la obra de Olga Orozco, el desarrollo de conceptos teóricos sobre la hermenéutica, la hermenéutica analógica y simbólica; así como el concepto del juego y el replanteamiento de la voz lírica en la poesía moderna. Y, finalmente, el estudio y análisis de los poemas *Cartomancia*, *Para ser otra*, *Para hacer un talismán*, *Para destruir a la enemiga* y *Desdoblamiento en máscara de todos* de *Los juegos peligrosos*.

En el primer capítulo se aborda la ubicación e influencia que dejó la poesía latinoamericana a finales del siglo XIX y principios del siglo XX en Olga Orozco. La poesía se ha convertido en el género literario que ha contraído diversas modificaciones, que dan lugar a diversas tendencias y obligan a replantear el sentido de la poesía que predominaron en distintas épocas. Desde la poesía pura francesa y simbolista hasta las corrientes vanguardistas y a la creación del verso libre contemporáneo para llegar posteriormente a la “generación del 40”: “una generación que pone en duda a la literatura misma, a lo mismo que está haciendo; la comprensión de que el ojo crítico se agudiza con respecto a sí mismo desde su propia obra. Pone en duda el lenguaje, todo lo que constituye el poema” (Sefami, 1996: 125). Se destacan temas de índole ontológico y metafísico que en conjunto conlleva a la creación de

poemas bajo una estructuración no tan rigurosa del verso y el ritmo. Asimismo, se toma en cuenta la recepción y la crítica del corpus lírico de Olga Orozco, considerada como poeta de lo innumerable, que “ha constituido una de las constelaciones poéticas más originales de nuestra lengua cuyos rasgos distintivos exceden las clasificaciones a las tan proclives de los críticos literarios” (Zabaljáuregui, 1998: 7). Desde temprana edad mantuvo el afán de encontrar alguna respuesta cercana a la muerte y al mundo que la rodea. Este afán se convertirá en uno de su leit-motiv más recurrente, así como los temas oscurantistas y el recordar las imágenes de sus familiares y amigos. Su voz poética se mantiene presente y en constante continuidad en toda su obra. Enuncia temas de los cuales siempre buscó respuesta, del tal modo que esta voz enunciativa del yo se convierte en el medio de unir lo real con lo imaginario. Y, en consecuencia, consolidándose como uno de los poetas más importantes de Argentina.

En el segundo capítulo, se plantea la metodología a utilizar para analizar los poemas mencionados anteriormente. Este apartado se divide en los aportes convenientes que ha dejado la hermenéutica que lleve a considerar una metodología útil para la aplicación de análisis del género lírico. Asimismo, reflexionar en la respectiva teoría del juego y qué relación presenta con la poesía. Así como las recientes posturas y teorías que se tienen acerca de la voz lírica en la poesía moderna y contemporánea. La teoría que presenta un mayor rigor es la hermenéutica, que ayudará a obtener un mejor acercamiento de los poemas, ya que el poema debe fundamentarse en el texto mismo y lograr una adecuada interpretación bajo la postura de Hans- Georg Gadamer, quien sostiene que

el poema mismo nos revela su sustancia. El significado está en las palabras del poema y no en lo que uno haya dicho sobre él. La interpretación culmina en la desaparición del intérprete y en la presencia exclusiva de lo interpretado, un ideal que, por supuesto, sólo puede alcanzarse aproximativamente (Gadamer, 2016: 111).

Para lograr o llegar a una buena interpretación es necesario entender y comprender el poema, de que exista una dialéctica entre el lector y el texto. Bajo la estructura y contenido que presenta el poema, se puede empezar a formular preguntas básicas y esenciales como quién y de qué habla el texto; y encontrar variantes de sentido que arroje el poema por medio de imágenes, figuras retóricas, símbolos, etc., que en su conjunto crean una experiencia interpretativa. Sin embargo, Mauricio Beuchot, con su propuesta de la hermenéutica analógica, establece un término medio, colocándose entre la univocidad y la equivocidad, prevaleciendo la diferencia. En la hermenéutica analógica se

abre el margen de la verdad interpretativa, y deja que sean varias las interpretaciones verdaderas y válidas, pero jerarquizadas según su acercamiento o alejamiento de la verdad textual, y el criterio de esa cercanía o lejanía no se da sólo desde el lado del autor ni sólo del lado del lector, sino en el lado de su confluencia en el texto (Beuchot, 2014: 41).

En conjunto con estas dos posturas, se pretende seguir un modelo interpretativo que auxilie en el análisis de la obra de Olga Orozco. Acompañada de la teoría del juego considerado como un acto liberador del sujeto, que le permite abandonarse a sí mismo y ser de un modo distinto para lograr una forma de experimentar y descubrir el mundo. Así como la relación que guarda el juego con la poesía para adentrarse en el espíritu humano. En este sentido,

“lo que el lenguaje poético hace con las imágenes es juego. Las ordena en series estilizadas, encierra un secreto en ellas, de suerte que cada imagen ofrece, jugando, una respuesta a un enigma (Huizinga, 2008: 171). En la poesía también se juega a buscar ese conocimiento absoluto y sagrado que tanto anhela el hombre. Respuesta que sólo puede ser referida por la voz que se manifiesta en el poema .

Y, finalmente, se hace uso de la propuesta teórica de la voz lírica que se tiene al respecto en la relación dialógica “yo-tú”. Ello lleva a distinguir entre el sujeto de la enunciación (el yo que habla) del sujeto del enunciado (el yo que actúa). Ya que se ha convertido en un tema de la lírica moderna, puesto que se cuestiona la identidad del sujeto lírico al fragmentarse en múltiples yo. Este sujeto de la enunciación puede actuar como una proyección o desdoblamiento y al mismo tiempo lleva a plantear si se trata de un sujeto lírico real que remite al autor o un sujeto lírico ficcional que solo tiene cabida dentro del poema.

En el tercer y último capítulo, se da pie a la aplicación de estos postulados teóricos en los poemas antes mencionados de *Los juegos peligrosos*. Se trata de un análisis hermenéutico de la interpretación que ayude a descifrar las vertientes simbólicas que hay detrás de su poesía y comprender el mundo fascinante y desolado que ha construido en su mundo literario que llama al misterio, la magia, lo onírico, lo oculto, etc. A su vez, la voz lírica es de fundamental importancia en el análisis discursivo que emplea en cada uno de los poemas y el juego que establece en el discurso empleando el uso de la primera persona del singular como una forma de dirigirse directamente con “la otredad” y posiblemente con el lector. En palabras de Olga Orozco, la poesía tiene muchas posibilidades de interpretación:

Recorrer la trayectoria de la poesía desde la formulación del encantamiento y su consecuente palabra de poder, hasta la época actual, es un camino en doble espiral, tan largo como la génesis del lenguaje y tan tortuoso como la historia del hombre. Analizar el lenguaje de la poesía en sus sonidos y en sus resonancias es como atrapar a un coleóptero, a un ángel, a un dios en estado natural y salvaje y someterlo a injertos y disecciones, hasta lograr un cadáver amorfo. (Orozco, en Brú, 1998: 93-94)

Para la poeta la poesía resulta ser algo inaprensible, pero en ella, el poeta tiene la última palabra de dotarle sentido e imponer sus propias leyes, de franquear en la delgada línea que divide la realidad y lo fantástico, palabra que queda demasiado corta para nombrar lo innombrable. Sin embargo, Elba Torres de Peralta señala que

Los textos de Olga Orozco están estructurados con un lenguaje que no se condiciona a un rigor de límite. Se articulan y se desarticulan en un sin número de posibilidades que asumen la forma de motivos tales como profetas, espejos rotos, jirones, dados, talismanes, lobos, fosos, acechos, pasos vacíos, manteles rasgados, ventanas, hierbas, rumores, hojas, puertas, arenas, flores, olvido, eternidad, mapas, piel, vientos, olvidos, cielos, abismos, caras, ausencias, brujas, estampas.

Motivos [...] que ponen en evidencia una actividad poética básica que transforma y trastrueca los elementos tangibles de la realidad para generar una metamorfosis que produce mundos y signos en el ámbito de lo posible (Torres, 1987: 9-11).

No todo queda dicho; al contrario, aún queda mucho por entender de la poética que opera en Olga Orozco. Este fue uno de los motivos que me motivaron a realizar este trabajo de

investigación; a indagar en vertientes poco conocidas, en imágenes que conducen hacia lo oculto y misterioso que comprende la naturaleza humana “y la plasmación originalísima de contenidos que manifiestan una visión del ser humano y su lugar en el universo” (Torres, 1987: 16). Es el arduo trabajo de Olga Orozco que queda reflejado en su obra en su conjunto que, sin duda, merece ser estudiada y comprendida.

Capítulo I

Olga Orozco y la poesía latinoamericana del siglo XX

A finales del siglo XIX y principios del XX, comienzan a consolidarse distintas corrientes literarias en Europa bajo un concepto novedoso, el cual rechaza toda ornamentación de la poesía habitual que se había generado en su momento y que, por consiguiente, cambiaría el rumbo de la poesía hasta la actualidad, siendo ésta una de las épocas más representativas e influyentes del hombre contemporáneo. Esta serie de experimentaciones y creatividad generadas influyó en grandes escritores quienes fueron determinantes dentro del marco literario, sobre todo en la poesía:

En cuanto a la poesía, se puede decir que ya desde mediados del siglo XIX, se dieron diversos escritores que iniciaron una reforma estética en busca de nuevas formas líricas. Ellos querían elaborar mundos poéticos sin que interviniera ninguna norma establecida que no fuera la expresión individual. Actitud en la cual anticipaban la consigna que se habría de caracterizar el siglo XX (Orozco, 1976: 10).

El poeta rompe con los movimientos literarios precedentes, para dar forma a nuevos planteamientos y realizarlos desde el propio “yo”, aspecto que brinda mayor libertad y, permite la poesía: forjar “una expresión poética cada vez más exquisita, modulada por una versificación cada vez más flexible, hasta libre, en un esfuerzo tan singular como comunitario por lograr la belleza –una belleza que escribían siempre con mayúscula, una belleza sonora y musical” (De Costa, en Yurkievich, 2010: 411). Esta poesía se hizo notar con grandes poetas memorables como Baudelaire, que se convirtió en el representante de la poesía del siglo XIX. Este escritor fue “una

figura clave en la poesía del siglo pasado, su influencia se ha extendido a través de la poesía francesa pura para, posteriormente, al paso del tiempo orientar incondicionalmente a la nueva poesía” (Orozco, 1976: 12). A partir de su obra, surgieron poetas como Mallarme, Rimbaud, Verlaine, Valery Claudel, Henri Bremond, Rainer María Rilke, entre otros, los cuales se orientaron hacia una liberación estética y hacia un sentido de la poesía pura y simbólica.

Este tipo de poesía “pura”, escrita por los simbolistas y parnasianos, aboga por una expresividad menos sujeta al exterior; se orienta bajo la premisa de que “la razón no puede explicar a la poesía. [...]La experiencia poética es análoga a la de los místicos en religión. [...]Lo que permanece de un poema cuando lo despojamos de lo que no es poesía es una realidad sobrenatural, misteriosa: llamémosla “poesía pura” (Anderson, 1974: 159). Se opta por gozar el poema sin comprenderlo lógicamente. Esto puede considerarse como el inicio de los movimientos de vanguardia. Mientras unos escriben por esta premisa, otros optan por la idea de lo actual que trae el nuevo siglo. Esto da lugar a dos actitudes: “una de tipo mecanicista, en la cual todo tiene sentido de modernidad [...], y otra en que la interiorización espiritual y las profundidades del “yo” se hacen evidentes” (Orozco, 1976: 12). Debido a la crisis que se vivía en Europa, los escritores se veían en la necesidad de reformular un nuevo mundo, el cual no se encontraba dentro del marco tradicionalista.

Este cambio se convirtió en un punto determinante para las generaciones que conformaron el vanguardismo. Abogaron por nuevas inclinaciones literarias que no sólo se mantuvieron en Europa, sino que posteriormente se trasladaron a América Latina. A principios del siglo XX surgen todos los “ismos” que engloban la época de vanguardia en Hispanoamérica: “su riqueza, su

sincretismo abierto a todo lo nuevo, dio una impronta universalidad a la literatura hispanoamericana del momento” (de Costa, en Yurkievich, 2010: 411). Esto influyó en escritores y poetas latinoamericanos como Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, César Vallejo, Neruda, Pellegrini, etc. Sus obras fueron altamente reconocidas en América y Occidente. Sin embargo, César Fernández Moreno argumenta que fue necesario el simbolismo de Francia, el noventaiochismo de España y el modernismo de América para llegar al vanguardismo. De este último, se tomaron algunos puntos a favor y en contra donde se apoyó la poesía del siglo XX (Fernández, 1967: 128-129).

La manifestación literaria en recibir estos cambios fue la poesía. Del verso tradicional se pasó al versolibrismo, y del verso a la prosa poética y al poema en prosa. Se orientó por ir en contra de la lógica del lenguaje y se convirtió en un instrumento de conocimiento, ya que “la vanguardia no fue únicamente una estética y un lenguaje; fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida” (Paz, 1990: 148). En ello se asemejan todas las corrientes vanguardistas que en ese periodo surgieron en América.

Una de ellas fue el *Creacionismo*, originado por Vicente Huidobro. Fue considerado como uno de los primeros movimientos de vanguardia en América Latina que busca y propone una alternativa hacia una nueva poesía. Ésta se caracteriza “por una nueva asociación de imágenes y metáforas, por una falta de coherencia sintáctica y por recursos tipográficos que lo vinculan estrechamente a la poesía dadaísta y surrealista” (Langowski, 1982: 25). En su manifiesto *Non serviam* (1914) y en el poema *Arte poética* (*El espejo del agua*, 1916) “aparecen delineadas las líneas principales de la teoría creacionista: un arte autónomo,

antimimético por excelencia, en el que prevalece la invención racional sobre la copia emocional [...]. Un arte que rechaza la tradición-impresionista y privilegia la elaboración mental impuesta por el poeta” (Schwartz, 2006: 95). Rechaza la idea de representar la realidad y trata de acercarse a la esencia misma de la poesía como en su obra de mayor importancia *Altazor o el viaje en paracaídas* (1919). En ella, Huidobro hace una ruptura con la poesía convencionalista e incluso con el lenguaje. Se considera al poeta como un pequeño dios: creador de la obra a partir de la nada y de la palabra, ya que el mismo Huidobro afirmaba que “la primera condición del poeta es crear, la segunda, crear, y la tercera, crear”(Huidobro, 1994: 161).

A mediados de 1918, cuando el Creacionismo se consolidaba tanto en América como en Europa, surge en España el movimiento llamado *Ultraísmo*, el cual se opone al Modernismo y a la generación del 97. Este movimiento terminó por desarrollarse en Argentina y tuvo como máximo exponente a Jorge Luis Borges. Esta doctrina tuvo un mayor interés por la poesía que otros géneros, aunque “el ultraísmo no fue más que un movimiento precursor, que ayudó a introducir las ideas de la vanguardia en la comunidad literaria argentina (Langowski, 1982: 27-28).

El Ultraísmo intenta dar un nuevo giro hacia convenciones literarias expresivas del arte contemporáneo. Lo cual conllevaría a la creación de un nuevo tipo de poesía, pues “los ultraístas declaraban que su actitud estética era un lirismo que consideraba a la metáfora como elemento de primordial importancia y, a la vez, rechazaba ornamentos mediocres en la nueva poesía que se habría de realizar” (Orozco, 1976: 22). De esta manera, Borges lo traslada a Argentina, con el fin de crear un arte propio y con la intención de

manifestar la innovación en todos los sentidos. Sin embargo, el movimiento duró poco y no prevaleció.

Mientras en Argentina este movimiento literario se encontraba en su mayor esplendor, en México, en 1921, surgió el movimiento llamado *Estridentismo* dirigido por Manuel Maples Arce. Este movimiento se singularizó por exaltar el mundo tecnológico. En 1924 se publicó *Urbe. Súper poema bolchevique en cinco cantos*. En este poema “se intenta amalgamar las temáticas de la nueva metrópolis y de la revolución social, mediante un lenguaje telegráfico y especializado, de exaltación de la máquina y de los nuevos medios de comunicación” (Schwartz, 2006: 187). A fin de que el contenido y la estructura del poema ejemplifique el sentido llamativo que proponían, partieron de “la sucesión de imágenes cinéticas yuxtapuestas, sin puntuación y sin nexos gramaticales, de la novedosa disposición y la ausencia de anécdota y de descripción” (Verani en Yurkievich, 2010: 455), para dar pie a la exaltación del nuevo siglo.

En este movimiento también participaron Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Arqueles Vela y Miguel Aguillón Guzmán, quienes se encargaban de publicar en revistas sus novedosos poemas: “los estridentistas consiguieron tan solo lo que se habían propuesto al bautizar la tendencia con el nombre que le dieron: escándalo, alharaca, ruido y, por supuesto, estridencia; no es una verdadera modificación en el desarrollo poético de la literatura nacional” (Orozco, 1976: 26). Sin embargo, fue impulsora y actual dentro de la literatura mexicana, ya que se orientaba hacia un proceso más social, e, influenciados por el futurismo, el dadaísmo y el creacionismo, intentaron dar una nueva luz hacia la modernidad, en relación con la vida urbana.

No obstante, lo anterior, en Hispanoamérica hubo otro tipo de vanguardia:

Una vanguardia no oficial, casera, tanto o más innovadora que la de Borges y Huidobro. No me refiero a las vanguardias de los *ismos*, el estridentismo, el simplismo... [...] me refiero más bien a la renovación del Modernismo practicada por Neruda y Vallejo, ignorando la vanguardia europea, y cuyas innovaciones han tenido un impacto mucho más duradero que los de la vanguardia oficial (De Costa, en Yurkievich, 2010: 427).

En este sentido, Neruda y Vallejo intentaron continuar con el Modernismo, sin pensar que sobrepasarían esta corriente; René de Costa los considera como poetas fuera del cosmopolitismo. Se centraron en hacer poesía exaltando la lengua castellana: “Vallejo y Neruda la violentaron, por necesidad. Éste es su poder y su encanto. Los *Veinte poemas de amor* de Neruda, al igual que los primeros poemas de Vallejo, arrancan del modernismo, pero van mucho más lejos, modificándolo para siempre” (De Costa en Yurkievich, 2010: 438). Estos poetas descubren esa arbitrariedad de la existencia humana del mundo y, por supuesto, del lenguaje que les sirve para aprovechar su libertad de escritura.

La corriente vanguardista europea que se desarrolló más arduamente fue el Surrealismo. Este movimiento fue considerado como “doctrinario, pero al mismo tiempo, siempre experimentaba cambios, siempre buscaba *le merveilleux*, ese mundo maravilloso donde pudieran consolidarse todas las contradicciones de la condición humana” (Langowski, 1982: 19-20). Se indagaba sobre la cuestión subjetiva e inconsciente para manifestarla en el quehacer poético; al igual que todos los movimientos vanguardistas: “todos se preocupaban de la bancarrota de valores de aquel periodo e

intentaban expresar esta preocupación con nuevos medios literarios y artísticos” (Langowski, 1982: 24).

A mediados de la década de 1930, el surrealismo había incursionado tanto en España como en Hispanoamérica (Puccini en Yurkievich, 2010: 500). Se difundió de inmediato y, a pesar de las críticas, ejerció una fuerte influencia dentro de la literatura hispanoamericana. Este movimiento, a diferencia de los anteriores, propuso una liberación totalizadora que englobara tanto el aspecto individual como social. “Fue el único movimiento de vanguardia que llegó a proponer una actuación de orden político en pro de la revolución social y como medio de liberar al individuo de todos sus condicionamientos” (Schwartz, 2006: 445). Su intento de encontrarse y manifestarse desde varias perspectivas del “yo” lo convierte en único por indagación y el comienzo del estudio formal sobre el psicoanálisis creando una nueva forma de subjetividad.

Por consiguiente, el surrealismo tiene más prosperidad en el ámbito de la poesía que en la narrativa en Hispanoamérica. No obstante, “el surrealismo argentino no tiene continuidad como movimiento, pero más tarde se arraigó como estilo poético en autores de la talla de Aldo Pellegrini, Olga Orozco y Enrique Molina y, finalmente en la generación posterior a Girondo y contemporánea del surrealismo, a Octavio Paz” (Schwartz, 2006: 448).

Sin duda, el surrealismo abre la posibilidad de manifestar bajo todas sus formas la parte oculta del ser, expresándose bajo muchas vertientes de verdad ontológica, y explora la parte más profunda de la esencia humana.

Otro grupo de poesía de la época de las vanguardias en Hispanoamérica es el de los *Contemporáneos*, el cual “representa la generación literaria más sólida y trascendente en lo que va del siglo XX mexicano” (Orozco, 1976: 47). Este grupo estaba integrado

por José Gorostiza, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano, Jaime Torres Bodet y Carlos Pellicer; y más tarde se integraron Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta y Gilberto Owen.

Este grupo de escritores contemporáneos se “había formado en torno a la revista homónima, que se publicó entre 1928 y 1931 por un ánimo de oposición a las vanguardias y en particular al efímero movimiento estridentista, versión local del futurismo de Marinetti, hoy más interesante como documento de época que de su valor efectivo” (Puccini, en Yurkievich, 2010: 509). Dichos escritores estaban al tanto de las vanguardias europeas de su momento, por lo que el grupo “no sólo trata de incorporar lo universal a lo mexicano; sino darle categoría totalitaria a temas tan verdaderamente nacionales como es la problemática de la muerte” (Orozco, 1976: 49). Preocupados por la difusión cultural de su país, abogaron hacia un crecimiento literario y poético traspasando lo nacional consolidándose en temas universales, identificándose con la poesía tradicional española y por filósofos como Nietzsche, Schopenhauer, Heidegger, entre otros.

Impulsaron su interés por la narrativa, el teatro, el ensayo, la crítica; pero lo que más destacó fue la poesía con una variada aportación poética que quedarían adscritas en las letras mexicanas, entre las más importantes y el mejor grupo de la época por su afán de perfección y lucidez:

Los Contemporáneos desarrollaron una poesía muy preocupada por las formas y por la reanimación de las estrofas clásicas, que en ciertos casos no desdeñó la unión con la poesía popular, siempre mediante el uso experto de imágenes simbólicas dispuestas a testimoniar el malestar existencial, pero también la alegría de vivir; estos poemas lograron construir verdaderos sistemas poéticos en torno a las grandes

temáticas del sueño, la muerte, del Eros, de la poesía misma (Puccini, Yurkievich, 2010: 510).

En este sentido, las manifestaciones literarias de ese tiempo convergen en ciertos cambios respecto al quehacer poético. Intentaron ser universalistas en relación con la literatura europea, siendo así una grande influencia para la literatura latinoamericana. En este entorno, poco a poco los escritores presenciaron el fin de las vanguardias y se orientaron hacia la poesía contemporánea con un nuevo enfoque, la reivindicación del “yo” y la búsqueda de la emoción como finalidad primera del ejercicio poético (Calderón, 2016: 31), entre otras técnicas retóricas y estilísticas.

Olga Orozco y la generación del 40

Olga Orozco es considerada perteneciente a la generación del 40. Durante esos años hubo “un punto de inflexión reconocido en la historia de la poesía hispanoamericana. Entre 1914 y 1939 las vanguardias cumplieron un rol liberador con respecto al sistema poético anterior, rígido y ya improductivo” (Campana, 2001: 7). Surge un determinado grupo de poetas, con un quehacer poético más definido, volvieron al sentido propio que engloba la poesía, empezaron a considerar el lugar del que procedían, y marcaron las pautas hacia el surgimiento de la poesía que estaba por venir.

Este principio comenzó a solidificarse con los poetas del 30 y se consolidó hasta 1940. Fue una transformación poco profunda, pero determinante, dando lugar a la formación de la generación del 40, que tiene como característica “su seriedad intelectual. En la poesía busca una salida nueva, una “realidad distinta”. Por primera vez en la Argentina, se intenta elaborar un sistema estético” (Combours, 1963: 62). Fue la liberación y revolución de la poesía

Hispanoamericana que más arduamente se desarrolló que la narrativa.

César Fernández Moreno dice que existen dos grupos: el del ultraísmo con poetas que nacieron entre 1898 a 1901 como Ricardo Molinari, José Pedroni, Borges, Nicolas Olivari, etc., y el otro que abarca desde 1916 hasta 1920, “nacen en él catorce poetas: Daniel Devoto, Roberto Paine, Basilio Uribe, Carlos Latorre, Carlos Alberto Álvarez, Alfonso Sola González, Ana María Chouhy Aguirre, Alberto Ponce de León y Olga Orozco” (Fernández, 1967: 225). Estos escritores pertenecieron al grupo del neorromanticismo.

En 1921 con el ultraísmo, nuestra lírica estaba más o menos al día respecto a la europea; luego se atrasó en caminos indecisos durante la década del 30, para recuperar algún terreno con el neorromanticismo que vamos viendo erguirse a partir de 1934. La multitud de hechos surrealistas de importancia que ocurren entre 1930 y 1935 coinciden, al llegar ese año con los primeros gestos de la promoción argentina de poetas que han de imponerse en 1940, dos años después – atraso ya razonable- de la gran cosecha surrealista (Fernández, 1967: 223).

Esta generación se interesaba por expresar sus sentimientos individuales: “ello había significado la transición de una poesía hiperartística a una poesía hipervital” (Fernández, 1967: 257). Como tal, este grupo no contempló un estatuto riguroso como lo tuvieron las corrientes vanguardistas, ni una posición estética al respecto, pero presentó una actividad rigurosa en la parte estructural de los versos de su poesía: “versicular, amétrico, por lo general sin rimas, en largas y cadenciosas tiradas compuestas por alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos, irregularmente interrumpidos por sílabas sin acomodo métrico” (Fernández, 1967: 228). Ya no importaba tanto la forma, sino el propio sentir del poeta

orientado con más insistencia hacia temas existenciales y ontológicos, destacando el rumbo de la poesía contemporánea y la importancia que tuvo dicha generación:

Es una generación que pone en duda a la literatura misma, a lo mismo que está haciendo; la comprensión de que el ojo crítico se agudiza con respecto a sí mismo desde su propia obra. Pone en duda el lenguaje, todo lo que constituye el poema. Octavio Paz se refiere mucho a eso, en *Los signos en rotación*, cuando habla de Rimbaud y de toda la poesía posterior a Rimbaud. Hay una necesidad de enfrentamiento consigo mismo a través del poema. Antes había una complacencia con la facilidad y el canto. [...] Queremos conocer, descubrir, y el poema abre y cierra la puerta de la revelación (Sefami, 1996: 125).

La poesía se convierte en el umbral y el medio para que los poetas de esta generación puedan responder a cuestiones filosóficas. En general, “eran graves, melancólicos, elegiacos recatados. Habían visto el mundo hecho pedazos, [...] se quejaban con el corazón en la boca y en el verso” (Anderson, 1974: 351). La angustia existencial es predominante en todos los sentidos; necesitan del hermetismo para dar a un poema diversas vertientes de significación. Esta actitud se consolida con el aporte de los emigrados españoles víctimas de la guerra civil; y también, con el desarrollo de la industria editorial argentina (Fernández, 1967: 221).

Algunos críticos consideraban a Olga Orozco y a Enrique Molina como poetas surrealistas. Esta categorización no fue muy bien aceptada por la poeta argentina. En su obra contiene, más bien, ciertas características generales de la generación del 40, como la manera de entender y comprender la creación, así como “los poetas idealizaban los años de su infancia, los recuerdos familiares, paisajes y personajes literarios. De ahí que sus lecturas

importasen tanto como sus experiencias vitales o, mejor dicho, los libros amados importaban tanto como sus vivencias, habitualmente condicionadas por tales lecturas” (Ghiano, en Zonana, 2020: 195). Esto se ve reflejado en la escritura de Olga Orozco en *Las muertas* y *La oscuridad es otro sol*, entre otras.

La generación del 40 marcó una gran pauta en la poesía argentina. Olga Orozco comenzó a marcar sus primeros pasos como poeta en la revista *Canto* bajo la premisa: “cada uno habrá de perseguir por sí mismo su sentido, su cauce diferente, su identidad profunda con el mundo” (Fernández, 1967: 229). Esto con el fin de seguir sus propias temáticas y la forma de afianzar su propia poesía. De la revista mencionada sólo se publicaron dos números dirigidos por Miguel Ángel Gómez, Julio Marsagot y Eduardo Calamaro. Esta revista duró poco tiempo, pero fue de mucha importancia porque “tuvo la virtud de reunir los más significativos poetas líricos que constituyen el eje y el origen de la generación del 40” (Fernández, 1967: 230), que también ha sido llamada como la generación de *Canto*. Algunos miembros de esta generación son: Miguel Ángel Gómez, Enrique Molina, Vicente Barbieri, Eduardo Bosco, Daniel Devoto, Wilcock, Alfonso Sola González, entre otros. Sobre esta generación, Olga Orozco afirmó:

Canto y *Verde memoria* son las dos revistas que reúnen a esa mentada «generación del 40», que para mí es inexistente, porque no teníamos ninguna inclinación en común. Nos reuníamos para fundar una revista y publicar, pero teníamos formaciones tan diversas: unos salíamos de la poesía española y francesa, otros venían de la poesía inglesa, otros eran absolutamente clásicos, otros eran intimistas, y las edades eran dispares. Yo tenía 18 años, César Fernández Moreno también y, en cambio, Barbieri tenía cuarenta o más, de modo que hay mucha distancia (Orozco, en Sefami, 1996:101).

En esta época Olga Orozco se consolidó de forma decisiva como poeta; conoció a escritores y poetas exiliados como Rosa Chace, Juan Ramón Jiménez y León Felipe; frecuentó a poetas como Aldo Pellegrini, Enrique Molina, Julio Girri y Sola González. En la década de los cuarenta hubo una producción abundante de revistas y publicaciones en Argentina, lo que hizo que este país fuera el campo intelectual más importante de América Latina. A pesar de los problemas históricos que enfrentaba dicho país, los escritores se inclinaron más profundamente hacia la poesía; ya no importaba tanto representar la realidad, sino lo que el poeta creaba acerca de la misma.

La soledad y la muerte fueron los temas más recurrentes que expresaban dicha situación. Aunque la mayoría de los escritores mantenían cierta afinidad con algunas corrientes vanguardistas, y considerando que aún se encontraba el surrealismo en Argentina, todos tenían en común la manifestación de la creación poética. Esto puede caer en un sentimentalismo o retroceso al romanticismo, pero se manifiesta a la vez con cierto aspecto filosófico. La vivencia poética no se convierte en un medio para expresar o comunicar algo, sino que es parte del ser, el hecho de que la poesía sea la experiencia misma del poeta. Las inclinaciones por las que se movían los poetas eran distintas, pero se dirigían bajo la palabra, que a través de ella se podían manifestar realidades verbales y el cuestionamiento hacia el lenguaje como acto creador, capaz de innovar y conjurar, por lo que trata de desnudar la esencia propia de las cosas.

Olga Orozco y obra

Olga Orozco poeta de lo innombrable: “ha constituido una de las constelaciones poéticas más originales de nuestra lengua cuyos rasgos distintivos exceden las clasificaciones a las tan proclives de los críticos literarios” (Zabaljáuregui, 1998: 7). Desde su natal provincia Toay, la Pampa “un lugar de médanos andariegos, de cardos errantes, de mendigas con collares de abalorios, de profetas viajeros y casas que desatan sus amarras y se dejan llevar, a la deriva, por el viento alucinado” (Orozco, 2013: 461), se convirtió en el inicio de su condición como poeta y el papel que desarrolló dentro de la poesía. En ella la realidad se convierte en un medio para explicar y llegar al “otro lado” de la realidad inmediata, que desde la infancia se ha venido cuestionando:

“Entonces me decidí a interrogar directamente las cosas. Las interrogaba con imágenes. Por otra parte, creo que la poesía es eso: una permanente interrogación en busca de algo que siempre está un poco más allá. Para cada pregunta hay otra pregunta” (Orozco, en Sefami, 1996: 100).

Olga Orozco comienza a desarrollar sus líneas temáticas con cierto énfasis desde temprana edad, siempre perseguida por el mundo onírico, el oscurantismo, el recuerdo, la nostalgia y la necesidad de representarlo. Ella misma afirmó: “desde los diez o doce años empecé a escribir en serio y desde entonces me volví muy exigente, muy autocrítica” (Orozco, 2013: 482). Su interés creció en abundancia; comenzó a leer a los poetas místicos, a poetas de la literatura española; aprendió a leer las cartas de tarot, rasgo elemental que la define; y mantuvo el afán de encontrar alguna respuesta cercana a la muerte y al mundo que la rodea. Este

afán se convertirá en uno de su leit-motiv más recurrente, así como los temas oscurantistas y el recordar las imágenes de sus familiares y amigos. Posteriormente se trasladó a la vida urbana en Buenos Aires; se graduó como maestra, e ingresó a la Facultad de Filosofía y Letras, en la cual conoció a Daniel Devoto, Julio Cortázar, Miguel Ángel Gómez, Oliverio Girondo y Norah Lange.

Olga Orozco recurre al recuerdo, a la memoria de la infancia, el cual trata de representar en su primer libro *Desde lejos* (1946): “ya poseída por la nostalgia, son poemas dedicados a sus familiares desaparecidos, su abuela, su madre...Mira hacia el pasado [...] para encontrar su realidad” (Gómez, 1998: 143). Todo esto prevalecerá a lo largo de su obra. En ella también se manifiestan el exilio, la caída, el ascenso, la nostalgia, la pérdida, entre otros. Son temas que también persisten en *Las muertes* (1952), en donde “aborda de nuevo a los desaparecidos, todos ellos son personajes de ficción, muertos vivos, engendrados de muerte” (Gómez, 1998: 145), los cuales se encuentran entre la ficción y la realidad.

La muerte se convierte en uno de estos temas que desarrolla constantemente: “un presente donde la muerte de los otros entendida como recuerdo deviene la marca de una experiencia actualizada con los otros” (Kamenszain, 2013: 8). Así como “los muertos traen un tiempo que no se acomoda a las distinciones clásicas y son, a la vez, la materia y el horizonte desde el cual tiene lugar la práctica estética de Orozco y su interpelación” (León en Salto, 2020: 153). Es ésta una característica más que la define: parte de algo diminuto para querer llegar un todo.

Su obra adquirió una escritura propia. Viajó por el mundo con una beca que le fue otorgada para estudiar *Lo oculto y lo sagrado en la poesía moderna* en Europa. En París frecuentó a Alejandra Pizarnik y Julio Cortázar; conoció a Octavio Paz, Gastón Bachelard

y George Bataille. Este Viaje le sirvió para publicar *Los juegos peligrosos* (1962), donde la noche, la magia, el sueño, el rito, lo oculto y el más allá cobran mayor protagonismo. Juega con la multiplicidad del yo encubierta bajo distintas máscaras y en el umbral entre la realidad y lo otro que le da existencia a través del lenguaje. Se considera “este libro como algo paradigmático en el conjunto de su obra” (Lergo, 2009: 46). Se pretende buscar y alcanzar un conocimiento total a través de caminos aún desconocidos: lo onírico, lo mágico, lo oculto, el tarot, el rito, entre otros que designan estos juegos peligrosos ante lo que se puede o no descubrir.

Después de esta publicación, su enunciación poética es más sólida y publica: *La oscuridad es otro sol* (1967). Es su primer y única obra escrita en prosa, donde se dedica a escribir sus recuerdos de la infancia:

Puedo recordar a la niñita que te llora en la ignorancia. Te interroga sobre sí misma como por el resultado de una suma, y tú desmenuzas desde arriba una operación cuya cifra primera está inscrita en el fruto más alto de un árbol que roza el cielo (Orozco, 1991: 163).

En esta obra “no se constituye en los relatos una voz unificada, sino que esta funciona como un punto de anclaje para diversas expansiones, desdoblamientos y juegos con el punto de vista” (Mallol, en Salto, 2020: 61). Muestra la visión de la infancia como la fase intermedia entre los límites del mundo bajo distintos planos. La crítica señala que este libro es de vital importancia para comprender toda su obra, pues en ella se esclarece hondamente todo su universo poético.

En 1974 Orozco publica *Museo salvaje*, cuyo tema principal es el cuerpo: “una exploración de ella misma desde su privilegiada

perspectiva de observador y observado, de poeta que se escribe y se describe” (Gómez, 1998:149). Aquí el cuerpo es de vital importancia: “el sujeto intenta delinear un espacio no alienado, no sólo a través del cuerpo, sino también en el cuerpo mismo” (Mallol en Salto, 2020: 74). Este imaginario corporal se considera como “uno de los más fascinantes y (a la vez) raros que haya dado la poesía Latinoamérica” (Sefamí en Lergo, 2009: 61) por las perspectivas que nos ofrece la poeta argentina.

En *Cantos a Berenice* (1977), es un poemario dedicado a su gata dándole: “una dimensión universal y, como lo hicieron los egipcios, deifica su esfinge solitaria” (Gómez, 1998: 150). El libro consta de diecisiete cantos. En esta obra se mantiene un diálogo entre la poeta y la gata como si fuese el umbral que la une con lo desconocido “y es que Berenice se convertirá en una inestimable guía para descubrir algunas certezas y replantearse de nuevo, esta vez a través de este ser cargado de connotaciones sagradas y mágicas, sus viejos interrogantes” (Lergo, 2009: 67). En *Mutaciones de la realidad* (1979) aborda la realidad desde otra perspectiva, “se divierte con el entorno, lo reviste, lo disfraza” (Gómez, 1998: 150) y lo vuelve a revelar: “*La realidad, sí, la realidad, / ese relámpago de lo invisible/ que revela en nosotros la soledad de Dios*” (Orozco, 2013: 234). Donde todo se fragmenta y “pone de manifiesto la presencia de la pérdida perpetua ante lo cual la palabra recupera y reformula maneras de redimir lo perdido” (Margarit en Salto, 2020, 100). Se considera como el poemario más desolador “porque en él, más que preguntas, como antes hace una especie de inventario de fracasos y pérdidas, y verifica con amarga lucidez ciertas certidumbres e impotencias” (Piña, en Lergo, 2009: 70).

En México se publica *La noche a la deriva* (1984), libro en el que la poeta pampeana “se plantea un nuevo balance, se posiciona

ante su trayectoria y se desnuda frente a ella, pero ahora su verbo es menos trágico, más sereno [...], su batalla nunca acabada toma ahora un tono angustiado, menos hiriente, aunque igualmente profundo y enraizado en su ser” (Lergo, 2009: 76). También Inmaculada Lergo sostiene que este poemario tiene cierta continuación con el poemario anterior por mantener el diálogo con la muerte, el tiempo, lo onírico, la realidad, etc., a modo de recuerdo que nuevamente la hacen indagar por caminos ya conocidos por la poeta.

En el libro *En el revés del cielo* (1987), se habla de la oscuridad, lo sombrío, el más allá, el sueño, la muerte. Temas a los que recurre nuevamente, en el que “su voz se muestra menos imperiosa, melancólicamente serena, profundamente trágica en su continuo estar” (Lergo, 2009: 81). De la cual parece no agotarse su riqueza creativa por la capacidad profunda que tiene la poeta para sentir y decir a través de la poesía.

En las últimas obras de Olga Orozco: *Con esta boca en este mundo* (1994) y en *Eclipses y fulgores* (1998) nace “el recuento final y lo que ha obtenido a lo largo de su fecunda vida”, (Gómez, 1998: 155); en ellas se revela el recorrido poético que ha obtenido para acercarse a una realidad vedada. Aferrándose con mayor vigor a la palabra poética, no pierde la esperanza en lo que cree. Inmaculada Lergo menciona que en el libro *Últimos poemas*, sería “una especie de testamento literario y personal” (Lergo, 2009: 95), en donde “se retora una prolífica recurrencia a las preguntas que configuran una epifanía de la decepción. Se sostiene de tal forma, una insistencia en la negación, cuyo artificio redundante en aquilatar la incertidumbre de la propia existencia” (Acosta, en Salto, 2020: 47). La voz poética de Olga Orozco se mantuvo presente y en constante continuidad en toda su obra, enunciando temas de los cuales

siempre buscó respuesta, del tal modo que esta voz enunciativa del yo fuera el medio de unir lo real con lo imaginario.

Crítica literaria sobre Olga Orozco

La poesía de Olga Orozco se concibe entre el neorromanticismo y el surrealismo. A pesar de las distintas inclinaciones literarias que se dieron en su momento como el realismo en 1970, dirigido a las cuestiones sociales, o a ese otro grupo de poetas “nacionales, paisajistas, conservadores, tradicionales” (Anderson, 1974: 351), Olga Orozco no se aleja de esa parte íntima y esencial que engloba el hombre con el todo, de poder tener un encuentro con lo inalcanzable, pues sus poemas hablan a través de lo Otro, y en el cual ella afirma: “No creo que mis poemas sean descorazonadores, ni desesperanzados, porque justamente con esa búsqueda de un más allá, hay una esperanza de encuentro final y de reencuentro final con todo, lo perdido y lo ganado” (Orozco, en Sefami, 1996: 103). De tal modo que sus poemas pueden llegar a cumplir con esa circularidad y equilibrio, entre lo bueno y lo malo, luz y oscuridad.

Flor Gómez define los poemas Olga Orozco como algo conservadores y en momentos se acerca a una estilística romántica (Gómez, 1998: 134). Asimismo, Olga Orozco mantiene cierta influencia del romanticismo para hacer denotar su creación artística, esa voz grave que “aunque luctuosa, no es oscura, gracias a las espléndidas metáforas que la iluminan. Es un canto conmovedor porque, siendo muy personal, canta también por todos nosotros” (Anderson, 1974:352). Este canto se realiza a través de la magia, y los símbolos. La poesía es su apuesta hacia la reiteración del sueño, hacia algo más allá establecido por el

hombre. La palabra -declara Inmaculada Lergo- es el elemento clave de su poética, porque en el nombre está el ser mismo (Lergo, 2009: 23). Y recurre a la poesía para recordar el origen de todo y acceder a otra forma de manifestación vital o no vital que esconde la realidad.

Es por lo que trató de quebrantar su propia realidad al adoptar varios seudónimos mientras se encontró trabajando en la revista *Claudia*, pues “se obstina en ese abismo atrayente, de ese sondeo de lo inexplorado en ese desinterés por la tierra y por la vida, en esa entrada en lo prohibido, en ese esfuerzo para palpar lo impalpable, en esa mirada de lo invisible” (Zabaljáuregui, 1998: 8). Al recibir el Premio Literatura Latinoamericana y el Caribe Juan Rulfo en México, en 1998, Olga Orozco afirmó: “la poesía es para sí misma la misteriosa gratificación de asir lo inasible y expresar lo inexpresable” (Kamenszain, 2013: 18). En su poesía hay un invaluable valor por el descubrimiento del ser, manifestado en todas sus formas, donde hay luz, abismo, caída, magia, rito, soledad y silencio. Ella misma declaró: “la poesía sirve de una manera especial para ayudar al otro a ver en el fondo de sí mismo, para hacerlo sentir que no está solo en una contingencia de lo inacabado de su propio ser” (Sefami, 1996: 130), mostrando el conocimiento y misterio de lo sobrenatural.

En relación con su estilo, se puede afirmar que en su poesía hay ese “vacío inaugural, por el que el poeta se asemeja a un dios creador, buscando con su linterna entre las huellas de lo que no vuelve, los designios del amor, los enemigos del tiempo y de la muerte, los sempiternos depredadores” (Zabaljáuregui, 1998:7). Y una manera de decir a aquello al cual siempre manifestó esta vocación como poeta: “los poetas siempre andamos en búsqueda de revelaciones, siempre tratamos de desenterrar misterios. Algo que

puede ser la palabra perdida; buscamos lo indecible. Por eso el poema es una frustración” (Sefami, 1996:106). Esta indagación por lo desconocido e inaccesible del mundo para el hombre aparece en su obra “con un ritmo oracular de expansión contenida, de estructura rigurosa, y presenta desde un comienzo un tono propio e inconfundible” (Zabaljáuregui, 1998:73). Invoca, llama al encuentro con lo más profundo del ser.

Es por lo que Olga Orozco ha sido considerada como uno de los mejores poetas de Argentina, siendo galardonada con distintivos premios como el Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes (1980), el Segundo Premio Nacional de Poesía (1983), el Gran Premio de Honor que le otorgó la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) en 1989, solo por mencionar algunos. Porque en ella “la poesía no es sólo una creación verbal: es el fruto de una indagación en la zona oscura de su persona que la palabra enarbola” (Bañuelos, 1998:73) y expresa constantemente en sus poemas.

Olga Orozco desarrolla una “densidad metafísica” que aborda con respecto al “yo” (Kamenszain, 2013:9) y del cual ella declara: “en cuanto hablo de mí, se insinúa entre los cortinajes interiores de un yo que no me gusta: es algo que se asemeja a un fruto leñoso, del tamaño y la contextura de una nuez. Trato de atraerlo hacia afuera por todos los medios, aun aspirándolo desde el porvenir” (Orozco, 2013: 462). Muchos de estos “yo” se encuentran en su obra de forma misteriosa y difícil de descifrar; es el descubrimiento del hombre a través de su ser más oculto; esa infinitud que determina una totalidad, que a su vez se encuentra fragmentada y disfrazada.

Sin embargo, el tiempo es determinante porque se “encuentra abierto en todas direcciones, teje sus redes, desanda sus propios laberintos” (Zampini en Salto, 2020, 19). Nos lleva al pasado, al

presente y al porvenir y solo en la poesía puede rehacerse y ser existente por medio de la palabra.

Es el misterio que intenta ser descifrado o interpretado en esta investigación. Se pretende analizar la obra *Los juegos peligrosos* con relación a este desdoblamiento que presenta el sujeto lírico, en correlación al juego, la magia, la otredad, lo sagrado, etc., de cómo el poeta puede cumplir el papel de un mago que invoca, adivina y revela un mundo desconocido. Asimismo, cómo se manifiesta la vinculación entre la poesía y lo Otro, entendido como aquella realidad que no se puede ver fácilmente, que mantiene un enlace hacia temas ocultistas y mágicos de los cuales habla Olga Orozco. Estos aspectos se estudiarán en los siguientes poemas: *Cartomancia*, *Para ser otra*, *Para hacer un talismán*, *Para destruir a la enemiga* y *Desdoblamiento en máscara de todos* partiendo de la metodología hermenéutica; también se estudiará la parte estructural en cuanto a la voz lírica y el juego para comprender en su totalidad los poemas.

Capítulo II

Metodología: Hermenéutica, teoría del juego y la voz lírica

La poesía se considera como el ejercicio más puro del ser humano; es inaprensible y vive a través de la palabra. En la poesía se trata de liberar al inconsciente, donde el “Yo” tiene mayor presencia y puede expresarse con mayor libertad. La poesía:

Es un organismo vivo, rebelde, en permanente revolución, y aún la definición más feliz, la que parece aislar en una síntesis radiante sus resonancias espirituales y su mágica encarnación en la palabra, no deja de ser un relámpago en lo absoluto, un parpadeo, una imagen insuficiente y precaria. La poesía es siempre eso y algo más, mucho más (Orozco, 2013: 466).

En la poesía se dice todo y nada; se vuelve inagotable y es ontológica; cuestiona la existencia del hombre por medio de la palabra, del lenguaje. “Cada poema es único, irreductible e irrepetible” (Paz, 1981: 15). Es buscar en la visión de otro mundo que guarda la obra de Olga Orozco y hace existente aquello que no se ve, lo nombra, lo invoca y nos hace ser parte de él en su propia realidad.

Para la poeta argentina, la poesía se presenta bajo distintas encarnaciones, de acuerdo con la voz que la nombra, convirtiéndose en un constante desdoblamiento de la voz lírica: elemento característico de su poesía, el cual contiene “la desesperada búsqueda de un saber que se nos veta, que se esconde a nuestra percepción primera se convierte el tema central de este poemario” (Lergo, 2009: 46-47): *Los juegos peligrosos*.

Para ello, la hermenéutica jugará un papel importante en la adecuada interpretación, a fin de lograr un mayor acercamiento a los poemas ya mencionados. Asimismo, servirá para exponer la relación existente del juego con la enunciación lírica, es decir, la configuración del “yo” dentro del poema.

Generalidades sobre la hermenéutica

La hermenéutica se considera como una disciplina que se orienta hacia la interpretación de textos. El texto, a su vez, es un signo complejo, el cual genera un tejido de sentidos, dando lugar a una significación polisémica; esto hace que dicho texto se vea sujeto a diversas interpretaciones. Por ende, el propósito de la hermenéutica tiene que ver con el significado que engloba la palabra, pues “es aquella capaz de interpretar la palabra sin agotarla, respetándola en su naturaleza de permanente reserva” (Aguilar, 1998: 129). Su objeto de estudio está determinado por el texto mismo, pues trata de reconstruir el sentido del texto. Qué es lo que dice cómo es esa búsqueda o pretensión de verdad que posee y cómo es la comprensión de la cosa misma.

Así como “comprender” es una de las tareas fundamentales de esta teoría interpretativa, Hans- Georg Gadamer establece este término como el carácter óntico que invita a la constante reflexión sobre la vida y nos permite conocer lo que se encuentra oculto. Es un modo necesario y vital del ser humano para entender el mundo en el que vive, y cuando logra interpretarlo, algo cambia en la conciencia del intérprete. El propio Gadamer sostiene que “la comprensión es un comprenderse” (Gadamer, 2017: 326), un ejercicio activo de interpretación que se renueva constantemente

para generar nuevos conocimientos y, así, obtener un panorama más amplio sobre el texto con la pretensión de encontrar su verdadera esencia. Esto indica que la comprensión “es la adecuación o compaginación del horizonte del lector con el del autor. Por supuesto, nunca es completa la comprensión, siempre hay pérdida. [...] Pero cuando es suficiente, puede darse una comprensión satisfactoria” (Beuchot, 2014: 38). Esto supone que el texto es el vínculo y objeto de estudio en donde el lector y autor se encuentran, siempre y cuando el lector se muestre abierto a la opinión de éste para que se dé dicha dialéctica, de lo contrario no se daría este fenómeno hermenéutico.

En todo texto, sobre todo en la poesía, Gadamer sostiene que en sí no hay un método hermenéutico que nos ayude a comprender un poema o relativamente un texto, ya que cada texto es diferente como si se tratase de una persona. Sin embargo, es posible apoyarse en ciertos elementos para valorar o reflexionar en un método adecuado. Mauricio Beuchot basándose en la hermenéutica de Paul Ricoeur, menciona algunos de estos elementos: el primero es el “distanciamiento hermenéutico”, el cual se solicita respetar la autonomía del texto, incluyendo la intencionalidad del autor (la situación cultural y contextual, así como al público al que fue dirigido), para tener más objetividad a la hora de interpretar; de lo contrario, se caería en una subjetividad por parte del interprete ignorando el texto.

El segundo elemento consiste en hacer una distinción entre comprensión y explicación. Ya se había mencionado anteriormente acerca de la comprensión, que “está dirigida hacia la unidad intencional del discurso” (Ricoeur, 2021:85), y conduce hacia el sentido que el autor plasmó en su obra. Y la explicación: “está más dirigida hacia la estructura analítica del texto” (Ricoeur, 2021: 85);

es decir, los elementos causales del mismo, cómo se encuentra estructurado en su contenido. De modo que la explicación se conjunta con la comprensión en un solo proceso para hacer que la significación del texto sea más amplia y, así, llegar a una interpretación adecuada.

El tercer elemento da lugar a la “apertura al mundo del texto”, que cuenta con una referencia en la cual “se examina la obra en relación a un entorno histórico-cultural, el mundo al que la obra se abre” (Beuchot, 1991: 14). Y el cuarto elemento tiene que ver con una “crítica de la ideología”, en donde muchas veces radica el problema de la subjetividad del lector al texto y se pierde por completo su objetividad. Por lo que se sugiere tomar conciencia de esta subjetividad, que no traspase los límites del acercamiento al texto y mantenga dicha objetividad.

Gadamer, en cambio, se apoya en ciertos elementos para lograr una adecuada interpretación, sin salirse del texto, bajo las siguientes premisas:

1.- “La cuestión reside única y exclusivamente en saber lo que un poema de verdad dice, no en lo que el autor pretendía y tal vez no supo decir” (Gadamer, 2012: 8). Esto permite que el intérprete tome conciencia de que el poema es el objeto de interpretación. En este punto, Gadamer menciona que, para lograr dicha interpretación, se puede apoyar de la información que revela el poeta sobre dicho poema, aunque a veces resulta ser una apuesta arriesgada, ya que uno se deja llevar por dicha información que por el poema mismo. Por tanto, solicita tener cuidado al consultar el plano autobiográfico del poeta al interpretar un poema.

2.- “La composición poética debe decidir, a través de la polivalencia de su estructura” (Gadamer, 2012: 9). Es necesario conocer y

entender los elementos que el poema revela para llegar a una interpretación acertada.

Tomando en cuenta estas proposiciones, es necesario dejar que el poema hable para poder analizarlo; de entrar en el primer plano de comprensión, es decir, el semántico. Hay que escuchar lo que dice el poema, “que se pegue al oído del lector, hasta que el mundo del poema se convierta en el del lector” (Gadamer, 2016: 104). Para entender cómo está constituido, recrearlo una y otra vez hasta encontrar el sentido de éste, pues cuando se comprende un poema o texto se queda en la memoria del lector:

Al volver a leer el poema no hay que acordarse de lo que se ha dicho sobre él, sino tener la impresión de que el poema mismo nos revele su sustancia. El significado está en las palabras del poema y no en lo que uno haya dicho sobre él. La interpretación culmina en la desaparición del intérprete y en la presencia exclusiva de lo interpretado, un ideal, por su puesto, sólo puede alcanzarse aproximadamente (Gadamer, 2016: 111).

En contraste con ello, será ineludible formular preguntas generales de quién y de qué habla el poema; hay que saber preguntar al texto. En el caso de Olga Orozco, sus poemas son poco comprensibles si se leen por primera vez, pero en ellos es evidente y se cuestiona si el <<yo>> dentro del poema es el <<yo>> del sujeto lírico, del poeta o se trata de varios <<yo>>. Este tipo de preguntas se harán evidentes y pertinentes de acuerdo con las variantes de sentido que guarda el poema, ya que “el sentido verbal de un texto es explicarlo en su totalidad” (Ricoeur, 2021: 88-89). El sentido se manifiesta como un elemento noético (el pensamiento, el hecho o la vivencia fijada en la conciencia) y noemático (el proceso o modo en el que son dados dichos pensamientos, hechos, vivencias, nociones, ideas, etc. que pueden ser presentados de

distintas formas) que llevan a una relación de intencionalidad. En otras palabras, todo pensamiento lleva un sentido y una intención que determina su aparición en la conciencia, en este caso, manifestado en el texto. Por ello Gadamer menciona que en todo poema y en todo texto se da la producción de sentido; es decir, que nos brinda la dirección correcta para una buena interpretación. Es un acontecer de la cual se debe tomar conciencia de lo que ocurre.

Así, “el poema que comprendemos y cuyo testimonio nunca se agota, y el diálogo en el que nos encontramos y que, como diálogo infinito del alma consigo misma, no llega nunca a su término, son formas de esa concepción de sentido” (Gadamer, 2016: 149). Incluso posee otras unidades de sentido inseparables del poema y dicen algo, siempre y cuando esté condicionado por el propio contexto en tanto que supera al propio autor, que nos “dirige hacia un mundo, nos hace asomarnos a él más allá del mismo marco conceptual desde el que miramos pues nos coloca en el límite de éste y lo trasponemos con la creatividad para encontrar algo” (Beuchot, 2014: 131). Y el intérprete o lector va a comprender de un modo diferente el texto sin perderse ni salirse de él.

Estas variantes de sentido pueden presentarse, por ejemplo, en el título del poema o incluso en las repeticiones que lanza constantemente el contenido del poema, que, a su vez, pueden mostrar un único o varios temas. Asimismo, las variantes de sentido también pueden revelar cómo está constituido el poema bajo su estructura y cómo termina. A todo ello Gadamer le denomina “constelación poética”, que son “las imágenes, gestos, metáforas (lo que así llamamos), colocadas unas junto a otras, como si surgieran unas de otras. A decir verdad, gravitan unas contra otras y constituyen el campo de una experiencia” (Gadamer, 2016: 139).

Esta constelación de sentido apunta hacia este constante diálogo con el poema, que nos permite reflexionar en los caminos de lo no dicho y aluden hacia algo más. Sin embargo, el sentido también se encuentra acompañado del símbolo, del cual puede llegar a contener un poema. El símbolo funciona como un “mediador o intermediario que complementa y totaliza la conciencia y lo inconsciente, la subjetividad y la objetividad, el pasado y el futuro, la ética y la moral” (Espinoza, 2014: 18). Es un elemento que se caracteriza:

En primer lugar, el aspecto *concreto* (sensible, imaginado, figurado, etc.) del significante, en segundo lugar, su carácter *optimal*: es el mejor para *evocar* (hacer conocer, sugerir, epifanizar, etc.) el significado. Por último, dicho significado es a su vez algo *imposible de percibir* (ver, imaginar, comprender, figurar, etc.) *directamente*. (Garagalza, 1990: 50).

En otras palabras, el símbolo es el esqueleto de la imaginación, como señala Antonio Espinoza, “induce a las posibilidades de transformar la información perceptual para trascenderla más allá de todo horizonte, más allá de lo evidente” (Espinoza, 2014: 19). En el símbolo se requiere de una cuidadosa atención a lo que la imagen simbólica desea revelar, ya que es un signo rico en significado, debe existir una coherencia entre la imagen y el sentido, el cual se va dando por medio de la interpretación, de modo que en el símbolo se encarna “lo inmanente, y lo trascendente, lo profano y lo sagrado, lo consciente y lo inconsciente” (Garagalza, 1990: 53). Éste se encuentra en los mitos, ritos, leyendas y en textos literarios.

En la creación literaria, el símbolo se puede ver como una figura sensible, una fuente de ideas que lleva consigo “la epifanía de un misterio” (Garagalza, 1990: 51), y espera que su contenido

sea revelado. Se interesa por la imagen “como una fuente afectiva y memoriosa que nutre la obra de un escritor [...] por el trasfondo irracional de la imagen poética y que la literatura importa [...] como vía para hondar en la vida a partir del sustrato colectivo (mítico o arquetípico) de las imágenes” (Espinoza, 2014: 20). Es una manera de hablar indirectamente en la imagen ya que “representa esos aspectos profundamente humanos, por lo cual se plantean como algo que hace vivir, que mueve a actuar en la vida” (Beuchot, 2010: 12). Este elemento se considera indispensable para la hermenéutica simbólica, la cual se basa en la interpretación cultural del inconsciente colectivo que se ha encontrado a través de las manifestaciones culturales y civilizatorias a lo largo del tiempo. Se fundamenta en la mitocrítica y el mitoanálisis como fuentes de estudio para ahondar en los complejos históricos y culturales, y hay un gran interés por el mito, el símbolo, lo onírico, entre otros. De ahí su importancia y necesidad de interpretar al símbolo, que está cargado de “afecto, emotividad, rasgos del inconsciente, de la libido y hasta arquetipos humanos muy básicos” (Beuchot, 2010: 12). Aludiendo al arquetipo como subyacente del símbolo, se considera como “las matrices de nuestros patrones de comprensión y conducción a modo de urdimbres sobre las que se teje la trama del imaginario cultural” (Espinoza, 2014: 22). Es por esta razón que el símbolo es el signo “más cargado de contenido, que se interpreta y se reinterpreta, y no se agota su significado; siempre se puede sacar más” (Beuchot, 2010: 13) que permite vislumbrar otro modelo de interpretación.

De esta manera, el sentido y el símbolo se acompañan mutuamente dentro de la interpretación del texto, incluso del texto poético, pero siempre determinado bajo ciertos límites para no caer

en interpretaciones erróneas; de otra forma no se estaría cumpliendo con la labor hermenéutica de comprender un poema.

Bajo este aspecto, Mauricio Beuchot propone un nuevo modelo de interpretación: la hermenéutica analógica, en la cual “centra la interpretación o la comprensión más allá de la univocidad y de la equivocidad” (Beuchot, 2014: 48). En donde la univocidad se considera como el lenguaje literal o científico que pretende la objetividad absoluta. Y la equivocidad como las múltiples subjetividades que hacen imposible una interpretación objetiva. Pero la analogía se convierte en un puente entre estas dos posturas sin pretender caer en los extremos; se apoya en el límite, que es una de sus características fundamentales y gracias a ésta se puede obtener más de una interpretación según el grado de aproximación al texto para “evitar que la interpretación se nos haga infinita, ilimitada, y, en definitiva, imposible” (Beuchot, 2010: 18). Como tal

La palabra *analogía* significa proporción o proporcionalidad, designa aquello que es uno o es algo de manera proporcional a otras cosas. [...] Así, en la analogía tenemos tres elementos: un nombre común a varias cosas, una razón o concepto significado por ese nombre, y unas relaciones que tienen las cosas analogadas con esa razón significada. (Beuchot, 2014: 16)

O en palabras de Octavio Paz:

La analogía es la ciencia de las correspondencias. Sólo que es una ciencia que no vive sino gracias a las diferencias: precisamente porque *no* es aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello. El puente es la palabra *como* o la palabra *es*: esto es *como* aquello, esto es aquello. El puente no suprime la distancia: es una mediación; tampoco anula las diferencias: establece una relación entre términos distintos (Octavio Paz, 1990: 109-110).

En lo análogo hay algo en común y algo en el que difieren, y decide mantenerse en un término medio, en el límite que permita “abrir el abanico o margen de las interpretaciones” (Beuchot, 2016:82). Sin dividirse en un sinfín de interpretaciones como la equívoca, pero tampoco sin pretender la exigencia de una interpretación única de la univocidad, sino que se toman los beneficios de ambas posiciones. Se apoya en la sutileza, virtud característica de la interpretación, pues en ella se coloca

La confluencia limítrofe de las demás interpretaciones al uso. Allí encuentra algo nuevo, y le da estructuración. Asimismo, esa sutileza interpretativa, que es analogía aplicada, se logra distinguiendo, es decir, introduciendo distinciones que mejoran las soluciones hermenéuticas (Olvera, 2000: 16).

Esto permite estar en una sola línea, que se transite entre lo subjetivo y lo objetivo sin perder la intencionalidad del autor de cuyo texto se está interpretando. De igual modo, la analogía está emparentada entre lo particular y lo universal que en ello reúne la interpretación misma, de que exista una coherencia proporcional para lograr obtener una interpretación adecuada.

La analogía se coloca entre la univocidad y la equivocidad, aunque en ella predomina esta última, a saber, la diferencia. Por eso, una hermenéutica analógica, tal como yo la entiendo, intenta evitar el univocismo, [...] al igual que el equivocismo. [...]

Para la hermenéutica, lo más importante es que la analogía se aleja de la univocidad, con lo cual permite abrir el espectro del conocimiento, dando margen para que no haya una sola verdad o una sola interpretación válida, sino varias; pero, como también se aleja de la equivocidad, esas varias posibilidades de verdad se dan jerarquizadas, y además se evita el relativismo; solo se da cabida a un sano pluralismo (Beuchot, 2014: 40-41).

Se busca una interpretación proporcional al texto, tomando lo que sea de más provecho para ambas partes. Lo unívoco se puede manifestar en el estilo o expresión del autor, sin que ello se vea modificado por los elementos que refleja en su obra, lo que Beuchot llama el sentido sintáctico diáfano. Y lo equívoco en cuanto a la sustancia de la obra que puede ser relativizada por el lector en sentido alegórico. Pues “la analogía es predominantemente diferente, pero sin perder la mismidad, se tendría esa preservación de lo diferente que se está buscando” (Beuchot, 2014: 30).

Con ello, Beuchot refiere llegar a una sola verdad interpretativa en donde puede existir más de una interpretación, siempre y cuando sean válidas, sólo en la medida que tan cercanas se encuentren al texto. Esto ayuda a obtener interpretaciones jerarquizadas según su acercamiento o alejamiento del texto, que no se da del lado del autor o del lector, sino de su confluencia en el texto, del constante diálogo entre éstos para concluir en una buena interpretación (Beuchot, 2014: 41).

También en la hermenéutica analógica se puede concebir una interpretación más rica en el ámbito de la poesía: “Aristóteles decía que la poesía es más filosófica que la historia, porque atrapa lo universal en lo particular” (Beuchot, 2014: 137). Asimismo, relaciona el lenguaje poético con la metafísica, la mente y razón con el ser. Abraza un lenguaje metafórico que posee un sinnúmero de interpretaciones, dado que se mantiene expuesta a la alta subjetividad del autor, puesto que tiene una intencionalidad, y esto conlleva al carácter ontológico del ser humano. De igual modo, Beuchot sostiene que la hermenéutica, y más aún la hermenéutica analógica, forma un vínculo que une a la poesía con la filosofía. La hermenéutica hace entender a la poesía, logra poner en sintonía lo

que se quiere escuchar y tener cierta empatía con ello (Beuchot, 2013: 137), con lo que dice. Por lo que se coloca en el límite entre la metáfora y la metonimia:

La analogía, que es la que une en el límite metáfora y metonimia, hace que la metáfora no pierda el sentido del espacio (que le da la metonimia) y que la metonimia no pierda el sentido del tiempo (que le da la metáfora). Es decir, la analogía hace que la metáfora no se despegue del espacio de la física y que la metonimia no se despegue del tiempo, de la historia. La metonimia nos abre al ente, y la metáfora nos abre al Ser, porque la primera nos ata a la razón, y la segunda, a la vida; como la primera nos ata a la referencia, y la segunda al sentido (Beuchot, 2013: 147).

Para poder interpretar un poema como lo sugiere Beuchot, se necesita de ambas para atar y construir la realidad que se da en la poesía. Entendida la metáfora como aquella que brinda la apertura más allá del sistema. Y la metonimia aspira al sistema y al método. Que no se puede quedar con el fluir de las emociones, sino que se necesita que esas emociones se encaucen hacia algo que le brinde forma o sistematicidad: “por eso, cuando la analogía conjunta metáfora y metonimia, hace que no solamente se dé un análisis o interpretación sintagmática, sino y, sobre todo, paradigmática, que vaya en profundidad, y no sólo en la superficie. Que repita y que ahonde” (Beuchot, 2013: 149). En consecuencia, se sirve de estos aspectos que nos permite ver más allá y delimitar al propio texto o poema. Y permite incluso “revisar las conexiones entre poesía, mística y metafísica” (Beuchot, 2008: 496). Se trata de que permita ver otras posibilidades de interpretación, sin perder de vista la intencionalidad de lo que quiere decir el texto.

Tomando en cuenta cada uno de estos aspectos ya mencionados, será más factible llegar una (buena) interpretación:

“todo se contrae en el texto, el grado de coherencia aumenta de manera imposible de ignorar y del mismo modo también la validez general de la interpretación (Gadamer, 2012: 126). No quiere decir que sea una interpretación definitiva, sino una aproximación de lo que pretende decir el texto o el poema. Sin olvidar tampoco que “cada lector debe llenar a partir de su experiencia propia lo que es capaz de percibir en el poema. Sólo eso significa entender un poema” (Gadamer, 2012: 113).

Entender y comprender un poema lleva su tiempo, y considerando los conceptos y sugerencias anteriores, ahora “el poema exige claridad absoluta” (Gadamer, 2016: 105). En el que pueden surgir interpretaciones que sean validas; pero una cosa es cómo uno se aproxima a la interpretación correcta y otra que la convergencia y la equivalencia de planos sea correcta. Tienen que ir a la par, puesto que el lector puede guiarse de elementos contextuales y biográficos del poeta para lograr una mayor precisión del poema, siempre y cuando tenga que ver con él, de otra forma se estaría malinterpretando y se alejaría de él como se señaló en la primera premisa. La intención primera es aproximarse a la fidelidad del texto poético lo más que se pueda.

Teoría del juego

El juego, como tal, se concibe como una “función elemental de la vida humana” (Gadamer, 1991: 34). En un principio, dicha función no está vinculada a fin alguno; se auto representa a sí misma a través de sus jugadores; y, con el sólo hecho de observar, se participa también dentro del juego.

La relación que hay entre el juego, la literatura y el arte en general forma una línea muy sutil, puesto que todo juego significa

algo y tiene sentido, así como también evade a la realidad y en él se permite todo; hasta la seriedad. Se desconoce el verdadero origen del juego, por lo que tampoco se tiene un concepto claro. Huizinga lo define de la siguiente forma:

Resumiendo, podemos decir, por tanto, que el juego, en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada <<como si>> y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrutarse para destacarse del mundo habitual (Huizinga, 2008: 27).

Es una actividad humana que nace como algo natural e inherente para el individuo, que sirve como distracción y algo que se puede disfrutar. Para Roger Caillois:

El juego se debe definir como una actividad libre y voluntaria, como fuente de alegría y diversión. Un juego en que se estuviera obligado a participar dejaría al punto de ser un juego: se construiría en coerción, en una carga de la que habría prisa por desembarazarse. [...] En efecto el juego es esencialmente una ocupación separada; cuidadosamente aislada del resto de la existencia y realizada por lo general dentro de los límites precisos de tiempo y de lugar (Caillois, 1994: 31-32).

En ambas perspectivas, el juego se desarrolla en libertad, no tiene un interés en especial y se lleva a cabo por sí mismo. Por otra parte, Gadamer relaciona el juego con el movimiento; éste no tiene fin ni objeto alguno, sino que se renueva a sí mismo, se desarrolla y se repite. Aunque el juego sea el mismo, se experimenta de forma distinta. Por ello, Huizinga establece características importantes

sobre el juego. Menciona que el juego es una actividad irracional y libre, porque se puede abandonar en cualquier momento y no ser tomada en serio, y gracias a su existencia uno puede “adquirir el dominio de sí mismo” (Huizinga, 2008: 12). En base a ello, es en donde se entra en contacto con el espíritu dando lugar a lo espontáneo, lo cual determina la finitud del hombre en el cosmos sin seguir a la razón manteniendo su aspecto lúdico, y al mismo tiempo brindado la seriedad que implica el juego mismo. Pero cuando el juego se toma en serio dentro de una comunidad, adquiere un nivel sagrado para las culturas; se pierde lo lúdico y “traslada el culto en palabras, es portadora de sabiduría, derecho y moral” (Huizinga, 2008:171). Y el juego se vuelve a retomar cuando se despoja de todo este carácter cultural y entra nuevamente en su auténtico aspecto lúdico.

En cambio, Caillois lo complementa argumentando que en el juego también es importante el tiempo y el espacio en donde se desarrolla, se convierte en un “universo reservado, cerrado y protegido: un espacio puro” (Caillois, 1994: 33). Puesto que crea un mundo ficcional, casi mágico fuera de la realidad, en donde todo cobra mayor sentido y el tiempo queda suspendido.

Pero el juego no es juego si no hay participantes quienes lo lleven a cabo, puesto que “el sujeto es más bien el juego mismo” (Gadamer, 2017: 147), donde se le considera como parte fundamental del mismo. En este caso, el juego se considera como un acto liberador, porque el hombre puede ser a sí mismo o puede jugar a ser “otro”, liberar al espíritu y despertar la conciencia suprimida por la sociedad.

La estructura ordenada del juego permite al jugador abandonarse a él y le libra del deber de la iniciativa, que es

lo que constituye el verdadero esfuerzo de la existencia (Gadamer, 2017: 148).

Si el jugador se abandona a sí mismo para poder entrar en el marco que constituye el juego, esto quiere decir que se toma con seriedad el juego, que se lleve a cabo y se desarrolle como tal. Sin importar cuál sea el propósito de éste, más allá de competir o de ganar, el jugador o el sujeto se libera de todo, vive y experimenta ese instante que lo vuelve a ser hombre y humano.

Por otra parte, el juego ayuda a ser más soportable la realidad, así como el arte tiene la función de evadir a la misma. Pero en el juego también es importante el lenguaje, ya que lo toma como un fuerte y necesario instrumento para nombrar y hacer que las palabras se confabulen para impregnar en el espíritu de quien juega:

Jugando fluye el espíritu creador del lenguaje constantemente de lo material a lo pensado. Tras cada expresión de algo abstracto hay una metáfora y tras ella un juego de palabras. Así la humanidad se crea constantemente su expresión de la existencia, un segundo mundo inventado, junto al mundo de la naturaleza (Huizinga, 2008: 16).

Éste es el mismo juego que establecen los poetas con la poesía para adentrarse al espíritu humano y crear un mundo dentro de éste. Se vale de la palabra como “la alusión, la ocurrencia, la insinuación, el juego de palabras o, también el juego de sonidos verbales” (Huizinga, 2008: 157). Es necesario “ver la poesía con ojos de niño para poder entenderla” (Huizinga, 2008: 154). El sujeto juega a ser poeta, se abandona a sí mismo para ser “otro”, como el poeta-vidente, el profeta, el adivino, el poeta-artista, el filósofo, el orador, el sofista, etc. Esa voz que se manifiesta en el poema es

donde él se atreve a experimentar y lograr una manera de descubrir el mundo. Lanza su juego de palabras, “lo que el lenguaje poético hace con las imágenes es juego. Las ordena en series estilizadas, encierra un secreto en ellas, de suerte que cada imagen ofrece, jugando, una respuesta a un enigma” (Huizinga, 2008: 171). E invita a participar dentro del poema para que sea descifrado. Lo mismo sucede con la literatura: el escritor juega a ser tantos personajes y crear mundos alternos mientras que el lector juega a descubrirlos e interpretar ese mundo que se le revela. Su espacio sagrado es el texto mismo, el poema, la novela, el cuento, etc. Y el tiempo transcurrido es ese instante en que surge la lectura y se abandona.

En este ámbito, sobre todo en la poesía, se juega a estar vivo, pues “la poesía: nacida en la esfera del juego, permanece en ella como en su casa. *Poiesis* en una función lúdica” (Huizinga, 2008: 153), se juega a indagar en el ser, a buscar ese conocimiento sagrado que al final se convierte en un recuerdo o tesoro espiritual en el que se llega a ser otro modo de ser más humano y libre: “en estas formas experimenta el poeta con mayor fuerza la sensación de una inspiración que le viene de fuera. Es cuando está más cerca de la sabiduría suprema, pero también de la insensatez” (Huizinga, 2008:182). El propio Huizinga afirma: “para comprender la poesía hay que ser capaz de añadirse el alma, de investirse el alma del niño como una camisa mágica y de preferir su sabiduría a la del adulto” (Huizinga, 2008: 154). Por tanto, se convierte en un juego meramente sagrado porque solo en él se habla de cosas elevadas y solemnes, ya que todo tipo de religión optó por el verso y la métrica para hablar de su cosmovisión y el lugar que ocupa el hombre dentro de su mundo.

La voz lírica

Gadamer afirma que la palabra poética es aquella que muestra algo más allá de lo superficial; y ello depende de cómo se presenta a sí misma cuando se revela.

El monólogo interior se entiende como el fluir de los pensamientos de uno o varios personajes en la narrativa; en el caso de la poesía se ve manifestado por la voz enunciativa en donde, según Hamburger, crea un espacio enunciativo que se ha denominado “Yo-lírico”. Este es considerado como “un sujeto de enunciación” (Pozuelo Yvancos, 1998: 51). Este elemento

no alude a un individuo particular ni intenta recuperar la experiencia singular de un hablante empírico. No señala una personalidad exterior al lenguaje cuya idiosincrasia intentaría atrapar. No nombra una identidad psicológica o sociológica cuyos rasgos se manifestarían en el enunciado (Filinich, 1998: 37)

El sujeto del cual se habla queda implícito dentro del propio enunciado y, ahondando en ello, Lorena Ventura realiza una breve exposición sobre el origen de este sujeto de enunciación basándose en Emile Benveniste y expone cómo ha sido cuestionado por la teoría literaria. Como tal, sostiene que, cuando se da el acontecimiento del habla entre el locutor y el interlocutor, “lo dicho” se queda en el mensaje para convertirse en discurso. Pues en el acto “de decir” se funda al sujeto para convertirse en un *yo*, y éste necesariamente convoca a *otro* que es un *tú* formando parte de la naturaleza lingüística que sólo existe en el discurso (Ventura, 2016: 243). Por lo tanto, “yo es una instancia “vacía” que solo el “sujeto”, como locutor, puede llenar mediante la apropiación del lenguaje, garantizando así su unidad” (Ventura, 2016: 244).

Este “yo” o sujeto de enunciación está determinado por la subjetividad y asociado por la noción de tiempo y espacio de forma indefinible. No puede existir una lengua sin tiempos, ya que todo discurso lo requiere y no lo puede evadir. En la poesía se caracteriza por realizarse “en tiempo presente, como estado en que la historia se reescribe en el ámbito del decir mismo y la acción de decir se corresponde con la de escuchar: lo dicho por la lírica es el decir” (Pozuelo Yvancos, 1998: 59). Esto implica un “aquí” y un “ahora”, pues el “yo” que habla adquiere una relevancia notable por poseer la voluntad del decir respecto al tú. Entonces

Todo enunciado presupone, por lo tanto, un proceso de enunciación, es decir, un acto en el cual un “yo” se apropia del lenguaje para dirigirse a un “tú” con la finalidad de hacerle saber algo. Este proceso, no obstante, nunca aparece explícito, sólo es posible reconstruirlo por las huellas que deja el enunciado (Ventura, 2016: 246).

Es el proceso, que, según María Isabel Filinich, el enunciado presenta dos niveles: el “enuncivo”, que es la historia contada de forma explícita, “aquello que es objeto del discurso” (Filinich, 1998: 18); y el enunciativo o la enunciación como un proceso implícito de todo enunciado y discurso que incluye la acción del decir, en este caso, de un “yo” que se dirige a un “tú”. Kate Hamburger lo sintetiza como la estructura entre objeto y sujeto, en donde “el objeto de enunciación es contenido enunciado” (Hamburger, 1995: 30). Por ello, “su captación requiere de un esfuerzo de interpretación [...], la enunciación es un vacío que debe ser llenado, una elipsis que exige una actividad de paráfrasis” (Filinich, 1998: 23).

Por lo tanto, el “yo” sólo puede ser reconocido en el acto del habla dentro del discurso y conlleva la creación de un no-“yo”, que da lugar a un “tú”. Y como es una instancia vacía el “yo” puede

nombrar “a todos los posibles emisores de mensajes humanos, y la palabra “tú”, la clase de todos los posibles receptores en cuanto tales” (Büler, en Hamburger, 1995: 30).

Esta es una forma propia y natural del ser humano para comunicar algo a nivel del habla o en el plano discursivo de forma general. Pero la cuestión es saber qué sucede en el discurso poético, que hasta la actualidad cobra un papel relevante, pues siempre hay un “yo” que habla. Esto ha desatado una controversia dentro de la teoría literaria.

Lorena Ventura puntualiza que en la literatura moderna se toma con mayor interés la voz del narrador que la propia historia; y en este caso, también la voz del poema, porque transgrede todo tipo de discurso por dos razones: la primera, porque hablamos para comunicar algo; toda enunciación tiene como fin transmitir información y “el mismo acto de decir se convierte en el objeto de la enunciación poética” (Ventura, 2016: 248). Ello explica el porqué del uso de la primera persona que hace necesaria la “expresión de un yo”. Y la segunda, tomando en cuenta que el poema es un discurso transgresivo, porque “el poema infringe una regla general del discurso al no especificar la situación de habla desde la cual, los objetos, las acciones, los espacios y los tiempos son nombrados” (Ventura, 2016: 248).

De esta manera, resulta difícil encontrar el sentido completo de las palabras, porque no realizan del todo su función dentro del texto. Incluso la “deixis”¹ que puede encontrarse dentro de un poema resulta un tanto confusa, y ante ello, surge entonces la

¹ Lorena Ventura denomina la “deixis” como el *aquí* y *ahora* en relación con la noción de tiempo y espacio del discurso y puede venir acompañado de indicadores (pronombres demostrativos, adverbios, adjetivos) que constituye el sentido de la enunciación. Lorena Ventura, *Sujeto lírico como sujeto retórico: sobre la enunciación poética en Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*, México: Valparaíso, 2016, p. 245.

interrogante sobre cómo se debe interpretar un poema. Sin embargo, Lorena Ventura expresa que cada texto poético constituye un contexto particular, cuestión que también apuntaba Gadamer con respecto a éste, que exige del lector una atención especial en la cual se acepten “los vacíos situacionales” como parte del esquema discursivo del poema. Pues estos serán llenados y cobrarán sentido por medio de la lectura, y sólo así se podrá observar que

El enunciador lírico constituye así un destinatario que en gran medida es su proyección o desdoblamiento: se trata de un yo que incluye en sí mismo al otro, y de un tú, que, sin dejar de serlo, ha sido convocado para asumir el espacio, el tiempo y la experiencia de ese yo (Ventura, 2016: 249).

Esto explica el intercambio de roles entre el “yo” y el “tú”, entre el emisor y el receptor, que sólo tiene sentido cuando se lee el poema en voz alta, porque el lector cede ante la voz del poema y se apropia de ella anulando la distancia entre emisor y receptor. Y el tiempo en el que se enuncia, es un presente intemporal, “en el cual la experiencia vívida del yo lírico vuelve a ejecutarse en el presente de la lectura como perteneciente al momento del tú que es otro yo” (Ventura, 2016: 249). Que sólo existe en el momento del habla y se instaura como una presencia actual, así el sujeto que habla dentro del poema “se colma en el marco de su actividad discursiva” (Filinich, 1998: 18).

No obstante, es necesario distinguir entre el sujeto de la enunciación (el yo que habla) del sujeto del enunciado (el yo que actúa), ya que en la lírica moderna se cuestiona su identidad al fragmentarse en múltiples yo. Anteriormente se pensaba que estas dos instancias eran uno solo, incluso se pensó que el sujeto lírico era el propio autor, pero ahora esta identidad del sujeto lírico se ha vuelto inestable y cuestionable para la teoría literaria. La disputa

apunta hacia la ficcionalidad o la autobiografía con respecto al autor. En este sentido, Lorena Ventura alude que mientras el yo de la enunciación sea “sujeto *ficcional* o sujeto *real*, la problemática del sujeto lírico está estrechamente ligada a la relación entre poesía y ficción” (Ventura, 2016: 252). Y que es necesario definir su identidad para realizar el análisis del poema.

Algunos teóricos (Charles Batteux, Kate Hamburger, entre otros) se han preocupado por definir esta identidad, en la que apuntan por un sujeto lírico *real* que remite al autor en donde se pueden ficcionalizar sus experiencias; y, por otro lado, puede ser que dichas experiencias sean fingidas y nada tenga que ver con el propio autor. En cambio, Ventura nos dice que el núcleo del asunto ya se planteaba desde el romanticismo alemán por la tripartición aristotélica de los géneros a través de la distinción gramatical de las personas y, por consiguiente, la lírica se declara subjetiva por el empleo del yo que “tiende a expresar los sentimientos y la *interioridad* de un sujeto y no de un mundo *exterior* u objetivo” (Ventura, 2016: 253). En consecuencia, el género lírico tiende a hablar de un sujeto individual y restarle menor importancia a la acción; asimismo, otorga el papel del sujeto lírico al autor, idea que resultó irrevocable para la época, aunque posteriormente fue controvertible.

En conclusión, se afirma que el sujeto lírico se encuentra en un punto intermedio y “ha pasado a convertirse en una *noción vacía* de contenido: una pura voz que no sabría identificarse ni con una fuente autobiográfica ni con una ficticia” (Ventura, 2016: 254). Más bien se trata de un *sujeto retórico* o *figural* que media como una línea entre lo ficticio y lo autobiográfico en donde ambas partes pueden coexistir. Esto alude nuevamente a la asociación del sujeto lírico con el autor, pero ahora de una forma figurada, como una

desviación no atada a la temporalidad y al espacio. Se ve como una forma general en donde esa voz del “yo”, excediendo al ser individual que lo constituye, pueda ser inclusivo y se dirija hacia un “nosotros”. Así “el sujeto lírico *redescribe* al sujeto empírico anclándose en su experiencia de lo real, pero liberándolo de lo autobiográfico y personal” (Ventura, 2016: 257). A su vez, que pueda transitar de lo particular a lo universal y viceversa manifestando entonces, que no existe la identidad del sujeto lírico “más allá de la que el texto le otorga. El sujeto lírico se crea *en y por* el poema” (Ventura, 2016: 258).

Es en este sentido, y aclarada la identidad del sujeto lírico, la poesía moderna se caracteriza por fragmentarlo en múltiples “yo”:

El pronombre “yo”, lejos de designar una entidad unitaria y homogénea, se ha convertido para los poetas de la modernidad en una mera *ilusión gramatical*, detrás de la cual encontramos un sujeto *fragmentado*, desdoblado, multiplicado, unificado sólo por el rasgo de la voz (Ventura, 2016: 259).

Bajo este aspecto, Lorena Ventura se atreve a proponer este rasgo como una *ficcionalización* de la poesía, en donde el sujeto lírico parece estar emparentado al narrador, al constituir una forma discursiva en la que el “yo” se dirige a “otros” y a su vez forma parte de éste, convirtiéndose en un punto clave para la poesía moderna, aventurándose por la “objetivación” de lo “subjetivo” establecida por la voz del sujeto lírico. Es decir, que la otredad será la objetivación del “yo” convirtiéndose en una instancia múltiple, acercándose cada vez más a la ficción, pues “la subjetividad ha pasado a ser experimentada de otro modo” (Ventura, 2016: 263).

Entonces, por deducción, el sujeto lírico se considera un intervalo entre la ficción y la autobiografía, así como también la figura que efectúa el desdoblamiento que el “yo” muestra en

distintas facetas dirigiéndose a un “tú” u “otros” que sólo existe en el poema. Asimismo, la palabra poética será el único recurso para analizar este desdoblamiento del sujeto lírico que se presentan en los poemas de Olga Orozco.

Capítulo III

Análisis de algunos poemas de *Los juegos peligrosos*

Los juegos peligrosos (Losada, 1962) es la tercera obra publicada de Olga Orozco. Contiene dieciocho poemas escritos en verso libre. Esta obra, en especial, se ve más definida la consolidación de su escritura poética. La voz lírica se dirige a un *tú*, elemento recurrente que se mantiene en toda su obra, y hace que se prolongue un desdoblamiento del *yo* en otros *yo*, como si se tratara de un monólogo interior o se dirigiese a alguien que mantiene en misterio la poeta. Desentraña una conversión simbólica de planos en donde el “yo” se presenta y se mueve en constante dinamismo para construir un imaginario campo de experiencias, y adopta distintas realidades que le permiten multiplicarse en varios “yo”. En tal sentido, Alicia Genovece señala que “no hay yo poético que sea uno y para siempre; se nace, se rehace” (Genovese, 2011: 95). Y tomando en cuenta la noción del “sujeto retórico o figural” antes mencionado por Lorena Ventura, el cual media entre lo autobiográfico y lo ficcional, la conversión del yo que crea Olga Orozco le permite profundizar “en la interrogación de los planos que trascienden la realidad empírica [...] como la hechicería, los talismanes, las búsquedas desesperadas de la identidad, la memoria como una torre en llamas, el tarot, los sueños obsesivos, los conjuros”(Legaz, 2018: 70-71), que guarda este poemario. Son interrogantes que la poeta argentina ha mantenido desde la infancia y los refleja por medio de la poesía. Para Olga Orozco *Los juegos peligrosos* son

Los juegos peligrosos que pueden abarcar los distintos ámbitos de la realidad y algo más allá de la realidad. Por ejemplo, habla sobre

la cartomancia; habla de la astrología; habla de alguna receta para destruir a la enemiga; habla del amor mismo que tal vez es uno de los juegos más peligrosos. [...] En fin, es muy variado, pero es a los juegos a los que uno apuesta muchas veces en la vida” (Orozco, 2009.Canal Encuentro).

La poeta se aventura en las zonas prohibidas e inexploradas de una realidad poco común: “lo onírico, lo intuitivo, mítico, mágico, en general, las vías no racionales de conocimiento” (Lergo, 2009:47). Se apoya en la palabra para buscar el saber que se nos veta, que se esconde; pero, al mismo tiempo, con “la idea de que el nombre no sólo designa, sino que es el ser mismo y que contiene dentro de sí la fuerza del ser, es el punto de partida de la creación del mundo y de la creación poética” (Lergo, 2009: 23). Por ello, la poesía se convierte en un puente de conocimiento y de hacer palpable esta realidad.

Y bien, sólo desde este territorio del destierro, de la nostalgia y la esperanza, puedo hablar de “Los Juegos Peligrosos”, precisamente porque son peligrosos todos los juegos que intentamos para salir de él, para cambiarlo o para anexarle otros cielos y otras tierras con sus flores y sus faunas.

[...]

Me entrego a juegos peligrosos en los que creo adquirir poderes casi mágicos. Intento explorar en las zonas prohibidas, en los deseos inexpresados, en las inmensas canteras del sueño. Procuro destruir las armaduras del olvido, detener el viento y las mareas, vivir otras vidas, crecer entre los muertos. Trato de cambiar las perspectivas, de presenciar la soledad, de reducir las potencias que terminan por reducirme al silencio. (Orozco, 1984: 100-102)

Para Olga Orozco la poesía y la magia son similares; pero hay una diferencia que las define: “la magia convoca a las fuerzas hacia abajo, mientras que la poesía lo hace hacia arriba” (Lergo, 2009: 51). Esta conversión parece ser el eje temático en el que se mueve la poeta: experimenta la caída y busca la ascensión de la unidad primordial. Esto da lugar a las múltiples metamorfosis del yo, que

intenta traspasar estos mundos y “en busca de algo que siempre está más allá” (Orozco en Sefamí, 1996: 100); bajo máscaras, nombres y entidades de las cuales siempre tiene un final desalentador, que se reitera una y otra vez en sus poemas. De este modo, la poesía es -en palabras de Olga Orozco-, “el sueño reiterado [...]. La magia como la poesía, se maneja por una conversión simbólica de todo el universo. Ahora, la magia trata de convocar poderes. La poesía en cambio es una apuesta más allá de toda esperanza o desesperanza, y se reitera a pesar de la frustración. La magia se supone que es exitosa...” (Orozco, en Sefamí, 1996: 108).

Está claro que por eso son “juegos peligrosos”: es el riesgo que toma la poeta al adentrarse en estos senderos enigmáticos e incita al lector a ser parte de ello. Empezando por el título, que seduce e invita hacia lo misterioso, lo desconocido y, al mismo tiempo, emite su advertencia ante lo que uno se puede encontrar. Ante ello, Araceli Toledo menciona que el título también “hace referencia a la sentencia de Hölderlin: “la poesía es un juego peligroso” (Toledo, 2020: 42). La poesía insta la profundidad del ser con la palabra y cuestiona la existencia humana en muchos aspectos. Y el epígrafe *lo eterno es uno, pero tiene muchos nombres* guarda la síntesis del contenido de la obra. Este fragmento pertenece al Rig-Veda, texto antiguo de la cultura india que señala la idea que el “origen de todo fue lo Uno y la idea de un Orden Cósmico que todo lo regula. La primera tiene que ver con la creación y la segunda con el funcionamiento del mundo”. (Tola, Dragonetti, 2003: 218). De esta manera, el mundo en el que se mueve la obra se maneja bajo una tensión de desolación y fascinación en donde el tiempo, moviéndose en espiral, reanuda la caída y el origen, la unión y el desdoblamiento. El tiempo del poema se asemeja al

tiempo del juego, convirtiéndose en un tiempo inamovible y encantado, pues el poeta juega adoptando distintas máscaras: la profeta, la maga, la huérfana, la reina olvidada, entre otras, para cruzar la otra orilla, siempre acompañada por el destino. Lleno de signos y señales en donde el pasado, el presente y el futuro cambian o se convierten en uno.

Así como también el poeta védico hace ver lo que ha experimentado, el poeta contemporáneo recrea dichas experiencias, las reencarna para que el lector las reviva por medio de las imágenes, el tono, y la voz que se mueve en el poema. A veces en forma de sentencia, de plegaria, profecía, e incluso de interrogación ante lo que no tiene respuesta. Y tratando de comprender el mundo poético que propone Olga Orozco a partir de la propuesta metodológica anteriormente expuesta.

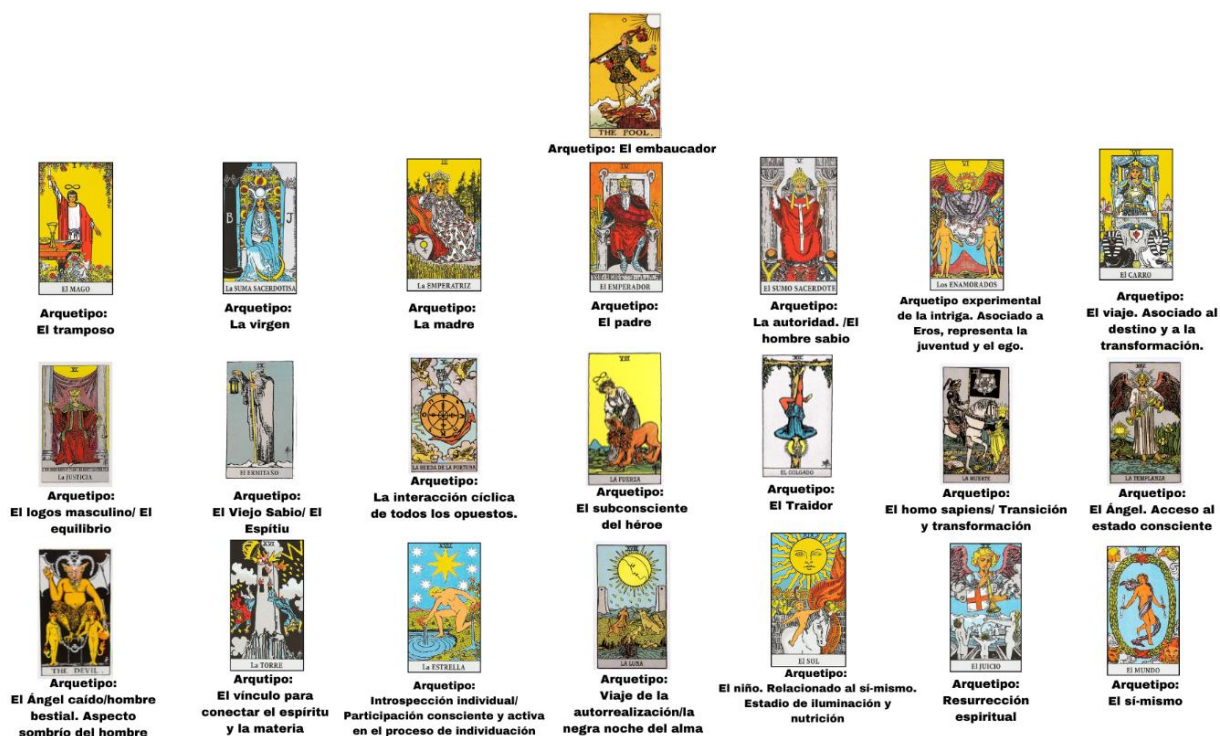
El juego del destino en *Cartomancia*

“Cartomancia” es el primer poema que ocupa la obra. La voz poética utiliza la lectura de cartas para revelar el destino de su interlocutor, el cual es un misterio, pero configura un papel importante en el acto del decir por la voz poética, además de constatar el poder de la adivinación. Pero ¿qué importancia tiene el destino para la humanidad? Desde la antigua Grecia se consultaba el oráculo para predecir el futuro o cuál era el destino predilecto para cada hombre, y en cierto grado, modificarlo. Pero la cartomancia implica algo más que la revelación del futuro, muestra “un aspecto de nuestro más profundo yo. Es un viaje a nuestra propia profundidad” (Nichols, 1994: 17). Melanie Nicholson afirma que el esoterismo es un acercamiento sobrio de la existencia humana (Nicholson, 2009:

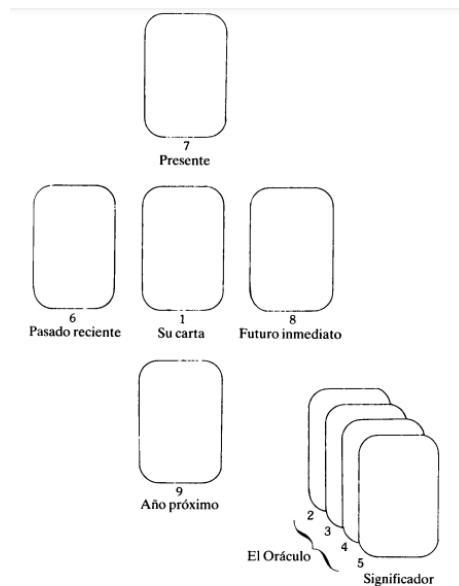
192), que al final se convierte en una angustia para quien se enfrenta a ello.

En este poema, “la poeta actúa como suma sacerdotisa que convoca los poderes del verbo y la profecía” (Millares, 2009: 218). Toma por personajes principales a los Arcanos Mayores del Tarot que se manifiestan mediante el juego de cartas, otorgándole a la poeta el poder de decretar un destino tortuoso con un tono firme y bajo el uso de imperativos que forman una relación más cercana entre la voz que enuncia y el lector, pues incita a revelar lo que oculta. En palabras de Gadamer, sería la producción de sentido manifestada en el texto.

El Tarot como tal, es una forma de adentrarse al conocimiento oculto, del cual se desconoce su verdadero origen. Carl Jung dice que el Tarot tiene su “origen y raíz en profundos modelos del inconsciente colectivo” (Laurens van der Post en, Nichols, 1994: 15). Estos son los arquetipos y símbolos universales que también se manifiestan en mitos y leyendas que conducen la vida y conducta del hombre. Y se manifiestan en los Arcanos Mayores como se muestra en la imagen:



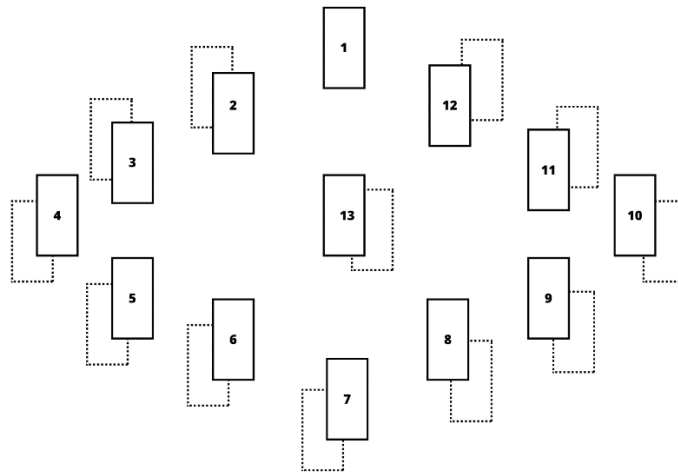
De esta manera, el Tarot está conformado por un total de 78 cartas, las cuales se dividen en tres partes: “la primera parte formada por 21 cartas numeradas del 1 al 21. La segunda parte formada por una carta con el número cero (El Loco). La tercera parte formada por 56 cartas, es decir, por cuatro series de 14 cartas cada una (varas, copas, espadas y pentáculos o discos)” (Ouspensky, 2016: 224). Asimismo, el tarot causa también un gran interés por la infinita variedad de echar las cartas. Sallie Nichols muestra un método, el cual consiste en elegir 9 cartas que llamen más la atención al consultante. De estas 9 cartas, se toman 5 que definen la situación de la vida general del consultante, y las 4 restantes tienen la función de ser el oráculo, que intenta dar respuesta a la pregunta o deseo que quiera saber el consultante, ya sea en un aspecto favorable o negativo como se expone en la siguiente imagen:



Nichols. (1994) *Sobre cómo echar las cartas*, p. 523.

En este caso, Olga Orozco utiliza otra tirada distinta, se le conoce como la tirada astrológica² de cartas, ya que es el método que aporta una gran cantidad de información sobre el consultante. Se guía por las doce casas astrales que habitan los Arcanos Mayores, formando un círculo de izquierda a derecha; se colocan boca abajo y se van girando a medida que se van interpretando. Se puede añadir una o varias cartas cuando la carta principal no está bien definida, a fin de obtener una interpretación más clara como se observa en la imagen:

² Al respecto de la astrología, Olga Orozco mencionaba en una entrevista: “Estudié astrología muchos años con María Julia Onetti, prima de Juan Carlos, el escritor. Con ella hacíamos los horóscopos de Clarín de los domingos y los firmábamos Canopus” (Alfredo Serra, 2019: SP). En línea [<https://www.infobae.com/cultura/2019/01/15/olga-orozco-la-gran-poeta-de-las-premoniciones-funestas/>]



La poeta argentina toma dieciocho Arcanos Mayores, de los cuales unos están agrupados para complementar la información que se revela en el poema, como se observa en la siguiente imagen:



Esto ofrece una visión general del poema, en un sentido visual, a fin de observar cómo se mueven las cartas, y, al mismo tiempo, el espacio donde se desarrolla el juego mismo de las cartas

para predecir el futuro dentro del poema. Para el análisis e interpretación del poema, conviene citarlos en apartados. Los primeros versos con los que abre el poema son los siguientes:

Oye ladrar los perros que indagan el linaje de las sombras,
óyelos desgarrar la tela del presagio.
Escucha. Alguien avanza
y las maderas crujen debajo de tus pies como si huyeras sin cesar
y sin cesar llegaras.
Tú sellaste las puertas con tu nombre inscrito en las cenizas de
ayer y de mañana.
Pero alguien ha llegado.
Y otros rostros soplan el rostro en los espejos
donde ya no eres más que una bujía desgarrada,
una luna invadida debajo de las aguas por triunfos y combates,
por helechos.
(Orozco, 2013: 107)

El poema abre con el viaje trascendente de lo que no se puede ver. El yo lírico se apropia del lenguaje desde el inicio del poema a través de la alegoría enmarcada en los primeros versos como el viaje o la transición que conduce al desciframiento del futuro. La voz poética está preparando al interpelado mediante vertientes de sentido que se manifiestan a través de imperativos y deícticos que dan mayor relevancia y significado a los símbolos expuestos (los perros, la tela del presagio, la puerta, espejos), que deben ser descifrados creando un vínculo espiritual con lo ominoso. También parece describir la situación del consultante con la carta de “La Luna”, “que marca la entrada de la Ciudad Eterna” (Nichols, 1994: 433). Esto es el “Otro lado”, lo que se encuentra fuera del marco de la realidad y en gran medida, constituye el destino del consultante. Esta carta es el puente para “ver sombras hasta ahora desconocidas” (Nichols, 1994:444) donde impera lo onírico y el inconsciente, es el viaje de la “negra noche del alma” al que se ha adentrado el consultante, mediante elementos que describe la voz lírica. Los perros que ladran son los “mensajeros intercesores”

(Chevalier, 1986:819) que van a dar a conocer *el linaje de las sombras* y a la vez destruyen *la tela del presagio* como metáfora del destino, y el juego que implica adentrarse a este misterio llamado futuro. A su vez, se enuncia desde el primer verso la destrucción, la muerte y la oscuridad que va a predominar a lo largo del poema.

La voz poética menciona a *Alguien* misterioso que avanza, que podría ser la propia voz lírica que tiene la función de ser el oráculo y la única voz activa que se mueve en todo el poema. Asimismo, la madera gruñe al igual que los perros. El quiasmo que se encuentra en el cuarto verso parece ser la repetición sin fin de un juego de palabras en la que el interpelado se encuentra apresado; ello constituye un viaje de retorno por la contradicción que enmarca el verso: huir y llegar. El consultante ya no puede escapar por la sentencia que enuncia la voz poética en el quinto verso: *Tú sellaste las puertas con tu nombre inscrito en las cenizas de ayer y de mañana*. No puede desligarse de su destino porque ya está escrito. Así como la poeta redefine la presencia del consultante frente al adivinador mediante el “Tú”, pues “el “yo” del poeta es un sujeto plural en el momento de la creación, es un “yo” metafísico, no una personalidad. [...] el poeta con toda la carga de lo conocido y lo desconocido, se siente de pronto convocado hacia un afuera cuyas puertas se abren hacia adentro” (Orozco, 2013: 468-469). En donde el yo no es nada menos que un yo proyectado hacia afuera dando lugar al “tú” con el propósito de revelar el enigmático y misterioso futuro. Esto da lugar a la relación dialógica entre el yo de la enunciación y el sujeto del enunciado que menciona Lorena Ventura. Es un acto necesario del decir frente a un tú, que sólo existe dentro del discurso. Además, se establece un juego de tiempos entre pasado y futuro con el fin de generar incertidumbre hacia lo que no se puede poseer con certeza, sólo existe el

presente, la deixis del aquí y el ahora enmarcada por la voz enunciativa.

El juego de tiempos entre el pasado y el futuro es relevante, pues “el pasado y el porvenir se funden ahora en un presente ilimitado donde las escenas más antiguas están ocurriendo, al igual que las visiones de las profecías” (Orozco, 1984: 101). A su vez, la puerta parece ser uno de los elementos o símbolos más recurrentes en la obra de Olga Orozco. La puerta simboliza el paso de “dar acceso a la revelación” (Chevalier, 1986: 856); es el umbral hacia lo misterioso que puede contener el destino. Para entender mejor el significado de la puerta, lo enuncia Olga Orozco en *La oscuridad es otro sol*:

“No hay nadie, no hay nadie, no hay nadie”, contesta la torcaza de pecho dorado desde el palomar que me corta el camino. Lo disuelvo con un soplo. Detrás esta la puerta. No necesito llave para entrar. No perdí la inocencia. Lo he visto escrito sobre las tablas de otra ley. Empujo. Aparece un gran muro que me mira con mirada de ciega.

“El mapa, el mapa de humedad y de moho ceniciento donde descifraré en muchas paredes mi destino”.

No puedo quedarme aquí. Debo buscar la puerta.

[...]

Y en el final después de cada corredor está otra vez la puerta.

(Orozco, 1991: 6-7)

La puerta también parece estar asociada a “la idea de patria, casa y mundo” (Cirlot, 1992: 376). Se puede decir que la puerta permite la entrada y el descubrimiento tanto del origen como del porvenir. Es la entrada del juego peligroso al que uno se arriesga. El espejo también es otro de los símbolos significativos que “se utiliza en la adivinación para interrogar a los espíritus. Refleja todo lo que pasa en la tierra” (Chevalier, 1986: 476). Y también permite leer el pasado, el presente y el futuro. Sin embargo, a partir del verso enunciado: *y otros rostros te soplan el rostro en los espejos*,

la repetición constante que se mantiene a través de la aliteración denota la fragmentación del consultante en el cambio de los sustantivos (rostros/rostro/espejos) de singular a plural; y, a su vez, se reafirma comparándolo como una “bujía desgarrada” y una “luna invadida” como un ser fragmentado, marcado por todo tipo de experiencias sacando a relucir su confuso y oscuro “yo”. Dice la poeta:

Aquí esta lo que es, lo que fue, lo que vendrá, lo que
puede venir.
Siete respuestas tienes para siete preguntas.
Lo atestigua tu carta que es el signo del Mundo:
a tu derecha el Ángel,
a tu izquierda el Demonio.
(Orozco, 2013: 107)

En estos versos entran en juego las cartas de tarot. La voz poética enuncia a través de un lenguaje simbólico lo efímero e inestable que puede ser el tiempo. Así como la forma en que se encuentran estructurados los versos, se nota de forma evidente el paralelismo si se toman en cuenta todos los elementos que componen esta estrofa, podría decirse que ésta engloba perfectamente la idea de retorno de los tiempos y de los opuestos. En primer lugar, sigue manteniendo el juego del tiempo en que todo puede ser relativo. En segundo lugar, la voz enunciativa ofrece dar siete respuestas para siete preguntas; el número siete es un número mágico, que “designa la totalidad del orden moral y la totalidad de las energías, principalmente en el orden espiritual. [...] Simboliza un ciclo completo, una perfección dinámica. Representa la totalidad del universo en movimiento. [...] Indica el paso de lo conocido a lo desconocido” (Chevalier, 1986: 943-944). Ello muestra una estructura circular en la que el adivinador le mostrara al consultante su destino de principio a fin. Lo complementa con la carta de “El

Mundo” que representa “la figura del sí mismo arquetípico, el centro de nuestro equilibrio psíquico” (Nichols, 1994: 482). Esta carta se caracteriza por mantener una estrecha relación entre el interior y el exterior, el cuerpo y el espíritu, entre lo terrenal y la divinidad. Va a dejar relucir el yo en su complejidad, desde el más inocente hasta el más oscuro, y se mantiene en una relación que coloca sobre juego los opuestos: el Ángel y el Demonio.

El ángel como el intermediario entre Dios y el mundo, así como el que trae el orden espiritual (Chevalier, 1986: 98). Y el demonio, asociado al destino, se complementa con la posición de estar al lado izquierdo que, al parecer, es la dirección hacia la muerte (Cirlot, 1992: 165). Esta estrofa muestra todo el viaje que emprenderá el interpelado, pues Olga Orozco menciona que la carta del Mundo se refiere al consultante³. Todo ello depende de las decisiones que tome, está marcado como parte de su destino establecido a través de la voz enunciativa que guía al consultante en este viaje y juego de cartas. En los siguientes versos:

¿Quién llama?, ¿pero quién llama desde tu nacimiento hasta tu muerte
con una llave rota, con un anillo que hace años fue enterrado?
¿Quiénes planean sobre sus propios pasos como una bandada de aves?
Las Estrellas alumbran el cielo del enigma.
Mas lo que quieres ver no puede ser mirado cara a cara porque su luz es de otro reino.
Y aún no es hora. Y habrá tiempo.
(Orozco, 2013: 107-108)

El sujeto lírico pregunta de forma retórica quién llama al consultante, reiterando nuevamente el destino de forma cíclica

³Documental sobre Olga Orozco. Iaccarino, Marcelo (director). *Olga Orozco, Destino* [documental]. Buenos Aires, Canal Encuentro, 2009. En línea [<https://www.youtube.com/watch?v=lOb2oZx-saU>].

desde el nacimiento hasta la muerte. Hace énfasis en el juego anafórico de “quién/quienes” están detrás del consultante, el cual responde a la pluralidad de sucesos que están por sucederle al interpelado. Lo acompaña el anillo que “simboliza el destino que no se puede deshacer. Así como apoderarse de él es en cierto modo abrir una puerta” (Chevalier, 1986: 102). Marca el paso hacia esa otra realidad, se ha adentrado a este juego peligroso del que ya no hay vuelta atrás; y la llave también lo reafirma, pues ésta representa el “doble papel de abertura y cierre. Da acceso a un estado o morada espiritual” (Chevalier, 1986: 670). El hecho de que se encuentre rota indica un mal presentimiento, es la metáfora del fracaso ante lo que está por venir o no se puede cambiar. Aunque también la llave se encuentra asociada a Hécate, la diosa de la magia, la brujería, la muerte y de todas las criaturas que se esconden en la oscuridad de la noche. En esta estrofa se determina el cruce hacia lo enigmático o misterioso de esa otra realidad, pero la voz lírica pregunta *¿Quiénes planean sobre sus propios pasos como una bandada de aves?*, una comparación que puede aludir a las cartas o arcanos del tarot que decretarán el porvenir del consultante.

Las Estrellas vislumbran la metáfora del misterio oscuro que guardan las cartas a través de “alumbrar” y “enigma” con el fin de que sea revelado, pero el sujeto lírico lo hará a su debido tiempo. Aunque también podría ser una advertencia, ya que la Estrella como carta del Tarot, también tiene la función de ser un guía y alumbrar el viaje de introspección del consultante en las cartas. Pero los límites de la realidad le impiden ver lo que hay del otro lado, *porque su luz es de otro reino/ Y aún no es hora. Y habrá tiempo*. El polisíndeton dota la expresividad y el énfasis de continuidad mediante el adverbio “aún” para poder ver ese otro reino. Es un

tópico constante que se encuentra en la poesía de Olga Orozco, acerca del cual ella responde: es “un muro contra el cual golpeo permanentemente tratando de trascenderlo, de descubrir alguna puerta, alguna fisura que me permita atisbar el otro lado” (Orozco, 1990: SP). Sin embargo, la voz lírica decreta que aún no es tiempo de trascender a ese plano y prosigue en su lectura:

Vale más descifrar el nombre de quien entra.
Su carta es la del Loco, con su paciente red de cazar mariposas.
Es el huésped de siempre.
Es el alucinado Emperador del mundo que te habita.
No preguntes quién es. Tú lo conoces
porque tú lo has buscado bajo todas las piedras y en todos los
abismos
y habéis velado juntos el puro advenimiento del milagro:
un poema en que todo fuera ese todo y tú
-algo más que ese todo-.
Pero nada ha llegado.
Nada que fuera más que estos mismos estériles vocablos.
Y acaso sea tarde.
(Orozco, 2013: 108)

En este apartado comienza el viaje de las cartas, el que sale al encuentro es la carta de “El Loco”. La voz lírica realiza la descripción característica de la carta que indica el comienzo de un viaje y hace el camino. También hace referencia al consultante, “representa al hombre como individuo, al hombre débil” (Ouspensky, 2016: 238) por la ingenuidad e inocencia de desconocer el mundo verdadero o lo que se encuentra más allá. La voz lírica hace hincapié en la anáfora por medio del verbo “es” que se expresa en los siguientes versos: *Es el huésped de siempre/ Es el alucinado Emperador del mundo que te habita*, para dar cuenta y asegurar que el consultante sabe de quién se trata reafirmando en los versos siguientes: *no preguntes quién es. Tú lo conoces*, que parece dar cuenta de este juego dialógico entre el sujeto lírico y el consultante.

Sin embargo, parece que esta carta va acompañada con la carta de “El Emperador” que representa el orden, “el mundo de la palabra creadora, donde se inicia la ley masculina del espíritu sobre la naturaleza. Esta ley es la encarnación del Logos o principio racional. [...] Éste ordena nuestros pensamientos y energías conectándolos con la realidad de manera práctica” (Nichols, 1994: 149).

Lo interesante es que el sujeto lírico le adjudica el adjetivo de “alucinado Emperador”, que hace referencia a la realidad interna e ingenua del consultante como el centro que lo rige, y el consultante lo conoce porque lo ha buscado debajo de las piedras, que son “sinónimo de conocimiento y signo de una realidad espiritual” (Chevalier, 1986: 824-831) que le ha sido negada a él mismo. Espera la llegada de la unidad como un milagro manifestado en un poema; es decir, la representación divina reflejada a través de la palabra, pero nada ha llegado. Es un intento fallido del poeta, acerca del cual Olga Orozco responde: “los poetas siempre andamos en búsqueda de revelaciones, siempre tratamos de desenterrar misterios. Algo que puede ser la palabra pérdida; buscamos lo indecible. Por eso el poema es una frustración” (Orozco, en Sefamí, 2018: 106). Y parece quedar reflejado en el verso: *Y acaso sea tarde*, que indica un hecho de no poder llegar a esa unidad que anhela la voz lírica, más no significa que deje de intentarlo. Este apartado muestra la personalidad e inquietud del consultante en su interioridad, representa el comienzo de lo que está por venir en este viaje y el enigma que guardan los arcanos haciendo hincapié al inicio de la estrofa: *vale descifrar el nombre de quien entra*.

Veamos quien se sienta.

La que está envuelta en lienzos y grazna mientras hila deshilan-

do tu sábana
tiene por corazón la mariposa negra.
Pero tu vida es larga y su acorde se quebrará muy lejos.
Lo leo en las arenas de la Luna donde está escrito el viaje,
donde está dibujada la casa en que te hundes como una estría
pálida
en la noche tejida con grandes telarañas por tu Muerte hilandera.
Más cuídate del agua, del amor y del fuego.
(Orozco, 2013: 108)

Todo poema está configurado de imágenes y es uno de los elementos importantes que constituye la obra de Olga Orozco, sobre todo para acercarse y plasmar lo intangible: la Otredad. En el verso *veamos quien se sienta*, el sujeto lírico se incluye como espectador a través del plural del verbo “veamos” junto al consultante, que parece incluir también al lector en este juego de espectadores al ver cómo se mueven las cartas. Asimismo, se manifiesta la imagen de la muerte por medio de la descripción que se realiza en los versos: *la que está envuelta en lienzos y grazna mientras hila deshilando tu sábana/ tiene por corazón la mariposa negra*. La voz poética enuncia qué tan presente se encuentra la muerte en el consultante. Tiene como emblema la mariposa negra asociada al mal augurio; sin embargo, el sujeto lírico le revela que, aunque la muerte esté al acecho *su acorde se quebrará muy lejos*; el acorde representa la analogía de la vida, porque lo ha visto en la carta de “La Luna” que se anuncia desde el principio del poema y representa el mundo visible del destino del héroe; en este caso, del interpelado. Acompañado bajo una serie de sucesos turbulentos *donde está dibujada la casa en que te hundes*. Melanie Nicholson menciona que la figura de la casa conforma uno de los elementos que más se repiten en toda la obra de la poeta; y tomando el concepto de casa por Bachelard, menciona que “la casa representa la solidez no sólo de la vida familiar, sino de la misma identidad del individuo” (Nicholson, 2020: 139). En este verso, la casa se toma

en cuenta en un aspecto negativo, donde el consultante se hunde en ella y no puede salir. Representa una muerte simbólica del yo consciente para perderse en el yo inconsciente e impulsivo, incluso confuso por la alegoría representada en el verso: *la noche tejida en grandes telarañas*. Pero el sujeto lírico le advierte que se cuide del agua que representa las “energías inconscientes del alma” (Chevalier, 1986: 60); del amor y del fuego que se relaciona con “las pasiones y la cólera” (Chevalier, 1986: 511). Que será la pérdida total del interpelado. Dicta la voz poética:

Cuídate del amor que es quien se queda.
Para hoy, para mañana, para después de mañana.
Cuídate porque brilla con un brillo de lágrimas y espadas.
Su gloria es la del Sol, tanto como sus furias y su orgullo.
Pero jamás conocerás la paz,
porque tu Fuerza es fuerza de tormentas y la Templanza llora de cara contra el mundo.
No dormirás del lado de la dicha,
porque en todos tus pasos hay un borde de luto que presagia el crimen o el adiós,
y el Ahorcado me anuncia la pavorosa noche en te fue destinada.
(Orozco, 2013: 108-109)

El sujeto lírico vuelve a reafirmar la advertencia del amor, que será la perdición del consultante por la anáfora enmarcada en la preposición “para”, que denota el énfasis que tiene el amor en todo momento, ya sea en el presente o en el futuro. Se lee el infortunio del amor que está acompañado por la carta de “El Sol”, que “aporta una luz artificial a la vida del consultante; es decir, no es de acogimiento de bienestar, puesto que el amor, con su malicia, augura un desenlace fatal” (Toledo, 2020: 45). Su brillo hiere, es mortífero y nunca habrá paz en él, porque en él domina la fuerza del león, la fuerza de los impulsos y “las fuerzas instintivas que lleva dentro” (Nicholson, 1994: 284); y la Templanza llora al ser suprimida por éste. Nicholson menciona que es como si el ángel de

la templanza fuera el ángel de la guarda, el ángel bueno del héroe que trae la paciencia y la fe del universo (Nicholson, 1994: 347). Pero este ángel no puede y no ha sido escuchado, y el consultante siempre se encontrará en problemas o al borde del abandono y la perdición que se expresa en el verso: *porque en todos tus pasos hay un borde de luto que presagia el crimen o el adiós*. Los “pasos” dan cuenta del camino o destino que tiene el consultante acompañado de las palabras “luto, crimen y adiós”, que dan como resultado un destino siempre fatal. Lo atestigua la carta de “El Ahorcado” que representa “las promesas no cumplidas, el amor no correspondido” (Couste, 1972: 161) y “se halla totalmente en las manos del Destino. No tiene poder ninguno para dar forma a su vida o controlar su destino” (Nicolhs, 1994: 301). Y el porvenir del consultante será vivir en la oscuridad, analogía tomada de la noche. La voz lírica prosigue:

¿Quieres saber quién te ama?
El que sale a mi encuentro viene desde tu propio corazón.
Brillan sobre su rostro las máscaras de arcilla y corre bajo su piel
la palidez de todo solitario.
Vino para vivir en una sola vida un cortejo de vidas y de muertes.
Vino para aprender los caballos, los árboles, las piedras,
y se quedó llorando sobre cada vergüenza.
Tú levantaste el muro que lo ampara, pero fue sin querer la
Torre que lo encierra:
una prisión de seda donde el amor hace sonar sus llaves de
insobornable carcelero.
En tanto el Carro aguarda la señal de partir:
la aparición del día vestido de Ermitaño.
Pero no es tiempo aún de convertir la sangre en piedra de memoria.
Aún estáis tendidos en la constelación de los Amantes,
ese río de fuego que pasa devorando la cintura del tiempo que
os devora,
y me atrevo a decir que ambos pertenecéis a una raza de náufragos
que se hunden sin salvación y sin consuelo.
(Orozco, 2013: 109)

En estos versos, el amor tiene mayor protagonismo, el sujeto lírico pregunta quien ama al consultante, una interrogante que se convierte en un arma peligrosa ante la visión que se tiene de los versos anteriores (*Cuídate del amor que es quien se queda./Para hoy, para mañana, para después de mañana*). El “amor” viene desde el corazón del consultante, cubierto por máscaras de arcilla como marca de alteridad (Mayet, 2020: 108), y de metamorfosis que tiende a ocultarse para poder ser “otra cosa” (Cirlot, 1992: 299). El amor es otro yo, otra máscara dentro de la multiplicidad de otros yo que guarda el interpelado. Éste sale de lo más hondo para entregarse a experiencias cautivantes que se expresa por medio de la anáfora a través de los versos *Vino para vivir.../ Vino para aprender; pero al final se quedó llorando sobre cada vergüenza*; y, en consecuencia, edifica una Torre para protegerse sin esperar que se convirtiese en su propia prisión. Al respecto, Araceli Toledo menciona que “el amor se enmohece en el obsesivo resguardo de la Torre. Es prisionero y verdugo al mismo tiempo” (Toledo, 2020: 45). Asimismo, la carta de “La Torre” indica el peligro que se tiene al mantener una idea fija en cierta dirección (Couste, 1972: 183). En otras palabras, el consultante se mantiene en su obsesiva forma de amor. Aunque en el fondo de sí mismo espera la señal para liberarse y emprender el viaje que representa El Carro y trasladarse al lado de la cordura del Ermitaño, que “representa el arquetipo del viejo sabio [...] e ilumina la búsqueda temerosa del alma humana y calienta los corazones vacíos de esperanza y de sentido” (Nicholson, 1994: 233). Se tiene la esperanza vana de asimilar esta experiencia y convertirla en pasado; pero nunca llega esa señal, y “El carro” se queda esperando porque *aún no es tiempo de convertir la sangre en piedra de memoria*, alegoría que da testimonio de lo que guarda. Se encuentra aún en la constelación de los amantes,

que representa “el sentimiento y el encadenamiento. La doble influencia de Venus, o más exactamente en su aspecto de Ishtar, estrella matutina que deviene amorosa en el poniente” (Couste, 1972: 132). Además, describe este proceso a través de la alegoría como *ese río de fuego que pasa devorando la cintura del tiempo que os devora*, como un amor que se consume y no es duradero. Es una prueba que sufrir de un amor fugaz y malogrado, que no perdura y solo se obtiene el abandono y la soledad, sin salvación alguna y no queda nada del consultante, puesto que la voz lírica se atreve a nombrarlo como un náufrago. Pero hay alguien más peligroso de quien se debe cuidar. La voz poética enuncia:

Cúbrete ahora con la coraza del poder o del perdón, como si
no temieras,
porque voy a mostrarte quién te odia.
¿No escuchas ya batir su corazón como un ala sombría?
¿No la miras conmigo llegar con un puñal de escarcha a tu
costado?
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 entenebrececer el aire
de tu casa,
la que traba tus pasos con ramas de árbol muerto, con uñas en
menguante, con palabras.
No fue siempre la misma, pero quienquiera que sea es ella misma,
pues su poder no es otro que el ser otra que tú.
Tal es su sortilegio.
Y aunque el Cubiletero haga rodar los dados sobre la mesa del
destino,
y tu enemiga anude tres veces tu nombre en el cáñamo
adverso,
hay por lo menos cinco que sabemos que la partida es vana,
que su triunfo no es triunfo
sino tan sólo un cetro de infortunio que le confiere el Rey desha-
bitado,
un osario de sueños donde vaga el fantasma del amor que no
muere.
(Orozco, 2013: 109-110)

El consultante se va a enfrentar con el odio que lleva la cara de “La Emperatriz” y la voz poética solicita al interpelado a través de la metáfora del escudo que se enfrente a ella por medio de la fuerza o el perdón. Es una jugada de opuestos que el consultante va a decidir para defenderse de la Emperatriz. El sujeto lírico pregunta si no la escucha y la ve en su llegada, describiéndola como algo oscuro y frío, por el símil que se expresa en el latir de su corazón como un “ala sombría”. Y la metáfora de un golpe frío e inesperado por “el puñal de escarcha” que da por resultado una figura o entidad que es de temer por “la amenaza informulada e inconsciente” (Cirlot, 1992:377) que simboliza “el puñal” que lleva consigo.

“La Emperatriz” es la causante de sus *moradas rotas*, la que gobierna su espíritu fragmentado. Sallie Nicholson menciona que la carta de la Emperatriz representa “la esencia o el principio femenino [...], así como la capacidad de conectar el cielo con la tierra, el espíritu con la naturaleza” (1994: 129). Esto como fuente de equilibrio y arquetipo de Gran Madre y reina. Pero también tiene un doble aspecto negativo: “se le llama también la Madre Terrible [...]. Como tal representa el aspecto devorador y regresivo de la naturaleza inconsciente, que el héroe (símbolo de la humanidad en busca de la conciencia) tiene que vencer” (Nichols, 1994: 141).

La Emperatriz es la madre devoradora que va consumiendo el ánimo del consultante; la voz lírica describe un proceso ritual-mágico en contra de él: incinera su imagen para que sea eliminado, se pretende acabar con la armonía, y la paz interior que le quedaba al consultante por medio de la anáfora representada en estos versos: *la que funde tu imagen en la cera para los sacrificios/ la que sepulta la torcaza en tinieblas para entenebrece el aire de tu casa*. La torcaza como la palabra, representa la armonía, el alma y

la paz, así como los presagios favorables (Chevalier, 1986: 796-797) y nuevamente la casa como representación del ser interior, tomada por Bachelard anteriormente expuesta. Además de obstaculizar sus pasos con todo tipo de elementos (ramas, uñas, palabras) que pretende verlo derrotado, presentándose bajo un cierto desdoblamiento de su ser que le permite ser otra al igual que el interpelado mencionado por el pronombre “tú” que parece efectuar su poder bajo la palabra por el verso antes mencionado *la que traba tus pasos [...] con palabras*, ese es su sortilegio. Y aunque intente cambiar su destino, será en vano.

En el verso *hay por lo menos cinco que sabemos que la partida es vana*; la enunciación pasa a ser de un “yo” a un “nosotros”, contando a cinco figuras misteriosas que no revela, pero que están presentes. Como tal, el número cinco “tiene una cualidad mágica: cuando sacamos su cuadrado vuelve siempre sobre sí mismo. Por esta razón, los antiguos lo llamaron número esférico y pensaron que estaba conectado con el infinito” (Nichols, 1994: 181). De modo que su destino es siempre el mismo. Ni, aunque llegue disfrazado con la cara del triunfo, lo único que llevará consigo es el cetro de mala suerte y desgracias venideras; sólo queda el recuerdo del amor que no muere sepultado bajo un *osario de sueños*. De modo que el juego se refleja en virtud de la perspicacia que maneja el sujeto lírico a través de misterios que sólo él conoce y que desean ser descifrados. Así pues, la voz oracular le revela el suceso final que le espera al interpelado:

Vas a quedarte a oscuras, vas a quedarte a solas.
Vas a quedarte en la intemperie de tu pecho para que hiera quien te mata.
No invoques la Justicia. En su trono desierto se asiló la serpiente.
No trates de encontrar tu talismán de huesos de pescado,
porque es mucha la noche y muchos tus verdugos.
Su púrpura ha enturbiado tus umbrales desde el amanecer

y han marcado en tu puerta los tres signos aciagos
con espadas, con oros y con bastos.
Dentro de un círculo de espadas te encerró la crueldad.
Con dos discos de oro te aniquiló el engaño de párpados de
escamas.
La violencia trazó con su vara de bastos un relámpago azul en
tu garganta.
Y entre todos tendieron para ti la estera de las ascuas.
(Orozco, 2013: 110)

La voz Lírica anuncia la llegada de la oscuridad y la soledad que van a reinar sobre el consultante, que se manifiesta por la repetición constante de la anáfora *vas a quedarte a oscuras, vas a quedarte a solas/ vas a quedarte en la intemperie*; que hace hincapié de las desgracias venideras y sucesivas porque La Justicia no estará para protegerlo: “no puede apelar ante un juez supremo las aparentes injusticias de la vida” (Nicholson, 1994: 229). Sólo se encuentra la avara y engañosa serpiente que ni su talismán lo puede salvar ni guiar hacia la luz, porque es mucha la oscuridad y sus castigos. El color de la noche es tan denso que ha cubierto la entrada hacia el amanecer como metáfora de la interioridad del consultante, la imposibilidad de entrar a su puerta, porque en ella está escrita su muerte bajo los tres signos desgraciados que le provocarán más dolor: la crueldad, el engaño y la violencia.

La alegoría expresa la crueldad relacionada con la espada que tiene por prisionero al consultante; es el engaño bajo la apariencia del oro y la violencia deja su marca en el espíritu del consultante. Entre todos ellos *tendieron la estera de las ascuas* como el castigo otorgado, acabando con su tranquilidad espiritual y esperando su muerte. Su destino se ha cumplido:

He aquí que los Reyes han llegado.
Vienen para cumplir la profecía.
Vienen para habitar las tres sombras de muerte que escoltarán
tu muerte
hasta que cese de girar la Rueda del Destino.

(Orozco, 2013: 111)

Los Reyes vienen para esperar, habitar y cumplir la profecía, esperan expectantes como sombras para decretar el juicio final del consultante *hasta que cese de girar la Rueda del Destino* en donde se puede experimentar

la simultaneidad de los opuestos; incluso las fuerzas aparentemente irreconciliables llamadas muerte y vida. [...] Es un mundo que no está creado en el tiempo: un sistema que no empezó nunca. [...] Y podemos conectar con nuestro nacer y nuestro morir [...] como dos aspectos perpetuamente presentes en un proceso continuo cuyo desarrollo hasta el infinito. En este momento es cuando se puede experimentar cómo la Rueda se mueve a través del tiempo, saltando en continuos ciclos de vida, muerte y renacimiento (Nicholson, 1994: 262).

De tal manera, que el pasado está en el presente y repercute en el futuro, aunque pareciera ser que al consultante le espera un destino siempre fatal no importa cuantas veces gire la Rueda.

Por tanto, la voz lírica muestra al consultante como un ser frustrado, perdido en los abismos existenciales y emocionales del ser. En una lectura de cartas el cual describe la vida del consultante hacia un suceso funesto, que conduce a la destrucción de sí mismo. Un ánima víctima de los impulsos e incluso del juego mismo en un doble sentido: por un lado, en el juego del destino emitido por las cartas de tarot, y, por el otro, el en juego de palabras que enuncia la voz lírica para tener en sus manos al consultante. A través de la palabra, y con un tono firme y profético, efectúa este destino tortuoso en cada decreto del cual ya no puede salir, está escrito y se ha convertido en prisionero de su propio yo, de la muerte y del destino.

El “yo” multifacético en *Para ser otra*

Si la poesía proyecta una dimensión imaginaria y metafísica del yo de forma oracular, como se vio en “Cartomancia”, en “Para ser otra” se puede observar qué tan arriesgado resulta jugar con la anulación del yo como centro del ser para simular ser otro, adoptando distintos nombres donde el “yo” cobra la forma de un caleidoscopio. Sin embargo, dentro del ámbito del juego está permitido abandonarse a sí mismo para vivir y experimentar otros modos de ser humano como señala Gadamer: “el sujeto es más bien el juego mismo” (Gadamer, 2017: 147). Sin él no habría cabida para el juego. Al respecto, Olga Orozco da la clave u otra vertiente de sentido que ayude a entender este “yo” multifacético en *Anotaciones para una autobiografía*:

En cuanto hablo de mí, se insinúa entre los cortinajes interiores un yo que no me gusta: es algo que se asemeja a un fruto leñoso, del tamaño y la contextura de una nuez. Trato de atraerlo hacia afuera por todos los medios, aun aspirándolo desde el porvenir. Y en cuanto mi yo se asoma, le aplico un golpe seco y preciso para evitar crecimientos invasores, pero también inútiles mutilaciones. Entonces ya puedo ser otra. Ya puedo repetir la operación. Este sencillo juego me ha impedido ramificarme en el orgullo y también en la humildad (Orozco, 2013: 462).

Es un juego creado por la poeta, de modo que ha trascendido la realidad ficcional y metafísica; y no conforme con ello, lo vuelve a reafirmar en este poema y en el texto *Juegos a cara y cruz*, que se encuentra en *La oscuridad es otro sol*. En el cuento se expone una serie de juegos; uno de ellos tiene el mismo nombre: “es un juego para efectuar a deshoras, cuando la persistente repetición del propio nombre, musitando en voz baja, muy pausadamente, se convierte en un martillo que bien manejado hace trizas el yo” (Orozco, 1991: 172). En ambos textos, la voz enunciativa tiene la

libertad de jugar en el cual sobresalen entidades pasadas. En el poema el yo lírico dice:

Una palabra oscura puede quedar zumbando dentro del corazón.
Una palabra oscura puede ser el misterio de otros nombres que
tuve.
Una palabra oscura puede volver a levantar el fuego y la ceniza.
(Orozco, 2013: 120)

El poema comienza haciendo énfasis en el uso de la anáfora sobre los efectos que puede atraer “la palabra oscura” y cómo influye en la interioridad del yo como si fuese un despertar. Aquí el desdoblamiento del sujeto lírico se origina en otros “yo” enunciado en el segundo verso *por otros nombres que tuve*. En “Cartomancia”, el sujeto lírico se refería a un “tú” de forma externa, dirigiéndose a alguien en segunda persona; en éste, el desdoblamiento se produce de forma interna, en primera persona del singular, en donde la voz enunciativa se encuentra perdida y perturbada por la anulación de su identidad, y deja salir a relucir otros yo. Sin embargo, Cristina Piña señala que este poema remite a la concepción soteriológica del gnosticismo⁴ “representada por una palabra misteriosa que opera el encuentro con el doble celeste y el reingreso del ser absoluto” (Piña, 2009: 156). En esta situación el alma del yo está condenada o juega a transmigrar en otros yo, el cual será, de alguna forma, uno de estos juegos peligrosos. El poema suele dividirse en tres partes, formando la descripción de cada una de estas personalidades que asume el yo. Se refiere a ellas invocándolas en forma de ruego y plegaria:

⁴ La palabra *gnosis* significa conocimiento: la doctrina gnóstica mantiene que la salvación se alcanza por medio del conocimiento directo de Dios, es decir, a través de sus ritos de iniciación y prácticas sagradas (éstas se oponen a las doctrinas cristianas de salvación mediante la fe o la gracia divina). Se trata de escaparse no tanto del pecado original sino de la ignorancia, una condición aludida repetidas veces en la poesía de Orozco (Melanie Nicholson en Martín Inmaculada, 2009: 199).

“Matrika Doléesa
llora por mí.
Matrika Doléesa
vuelve por mí.
Ven a buscar el ascua del esplendor
sepultada en mi mano”.
(Orozco, 2013: 120)

En estos versos se invoca el nombre de esta entidad, que mediante imperativos (llora, vuelve, ven), la voz lírica exige que vuelva. Esta entidad enunciada es “Matrika Doléesa”, de la cual Matrika significa “madre” o “madre divina”; se refiere a un grupo de diosas madres que siempre se representan juntas en el hinduismo. También se refiere a la diosa del alfabeto y de las letras⁵ como el poder que tiene la palabra al invocar su nombre, implorando por su búsqueda y salvación, pues su alma asociada al “ascua” se encuentra prisionera por su propia mano, como la limitación del cuerpo que encapsula al alma. Al respecto del uso de la plegaria que se mantiene en el poema, parece orientarse hacia la elevación al igual que la poesía: “obligan a una profundización o elevación del espíritu para alcanzarlos” (Sifrin en Zonana, 2020: 120). Pero este yo que actúa a través de la voz poética parece no estar satisfecha y la plegaria continua. Matrika Doléesa vuelve a reencarnar por medio de la voz lírica:

Y unas ramas sobre la cabeza bastan
para desenterrar una reina borrada por las plumas de un domi-
nio salvaje.
Conservo de ese tiempo el tatuaje que deja una sombra de triste

⁵Matrika Shakti: poder del sonido que se esconde tras las letras y las palabras. También representa “el elemento femenino de todo ser y simboliza la energía cósmica, con la cual se identifica. Sahkti generalmente está estrechamente enlazada a Shiva, que representa lo no manifestado, el padre, mientras que ella es la manifestación, la madre divina [...]. Ella debe fundirse a él para hallar de nuevo la unidad original” (Chevalier, 1986: 939-940).

idolatría en todo cuanto toco,
una respiración de plantas sofocadas que exhalan un veneno se-
mejante al sueño,
el puñado de piedras siempre vivas donde hierve la sangre de mis
antepasados,
un poder en tinieblas encerrado por el vuelo de un pájaro
y esta máscara fúnebre que avanza desde el fondo de mi rostro
cuando nadie me mira.
Entre las ceremonias del amor
ninguna comparable al matrimonio del sol y de la luna.
El sabor de los días es como un talismán que preservara del gusto
de morir,
y el éxtasis y el pavor son como dos tormentas que vienen y se van
llevadas por el bostezo de una larga, larguísima pereza.
(Orozco, 2013: 120-121)

La voz lírica parece describir con nostalgia la representación de esta entidad, como si fuese un viejo recuerdo. La voz enunciativa procura *con unas ramas sobre la cabeza, [...] desenterrar a una reina borrada por las plumas de un dominio salvaje*. Las ramas se encuentran como metáfora de la corona que contiene un carácter trascendental y “promesa de una vida inmortal, a la manera de los dioses” (Chevalier, 1986: 347). La voz lírica intenta ascender a lo alto a través de esta figura, pues ha experimentado la caída al ser borrada por las plumas, que también está ligada a los rituales de ascensión celeste (Chevalier, 1986: 844). Y conserva la memoria de ese tiempo, de triste adoración como una sombra que invade todo cuanto toca; asociada a una planta peligrosa que desprende su veneno. Lo único que queda vivo son las piedras como símbolo de la memoria y de sus antepasados. Esta entidad se encuentra en la oscuridad y encerrada *por el vuelo de un pájaro*, que representa “la espiritualización del ser” (Cirlot, 1992: 350).

Sin embargo, lleva consigo una máscara que funciona como “un instrumento de posesión: está destinado a captar la fuerza vital que se escapa de un ser humano o animal en el momento de su muerte” (Chevalier, 1986: 697). Y menciona al amor como un acto

de solemnidad al entrever la unión del sol y la luna: opuestos que están en lo alto, así como el éxtasis y el pavor que es una antítesis determinada por el movimiento en que vuelven y se van como estos últimos instantes que desaparecerán. Pero en *La oscuridad es otro sol*, se describe a Matrika Doléesa como:

La cara de una reina salvaje surgía del humo que empañaba el espejo. La piel blanca y estirada por la transparente porcelana de la máscara, los ojos oscuros y tormentosos bajo los párpados tirantes (Orozco, 1994: 174)

Lleva la máscara de la muerte anunciada por la descripción de la piel blanca de porcelana, la sensación de muerte que la acompaña hasta el fin de su existencia. La máscara también es “metáfora de la multiplicidad del yo; es la marca de la alteridad y, por ende, el rechazo de la identidad, la no conciencia consigo mismo” (Mayet, 2020: 108), donde impera el pavor y la oscuridad. Pero la voz lírica no está conforme y vuelve a implorar nuevamente en otro yo:

“Griska Soledama,
no llores por mí.
Griska Soledama,
no vuelvas por mí.
Rompe el cristal de invierno
donde guardas mis lágrimas”.
(Orozco, 2013;121)

Si en la estrofa anterior, la voz lírica imploraba que volvieran por ella, ahora solicita, nuevamente, bajo imperativos (no llores, no vuelvas, rompe) que no vuelva bajo el nombre de Griska Soledama, la “triste huérfana para todas las pruebas de desplazamiento en la intemperie” (Orozco, 1994: 174) el cual derrama lágrimas de sufrimiento:

Y desde no sé dónde, los cabellos llorosos
anudados por unas cintas grises que despliegan un viaje de huér-
fana en la lluvia
vuelven con el color de la nostalgia.
He guardado ese rostro como de ramo hallado en una tumba,
un pedazo de vidrio para verme embalsamada delante del
cortejo de lo que nunca vuelve,
y las historias del amor o del miedo
labradas por el llanto sobre unas piedrecitas que señalan mi
descen-
so al olvido.
Alguien llama a veces desde una casa que hunde sus raíces de
arena en la distancia que llamamos nunca,
y otras veces despierto en mi memoria con el olor de los países de
arena en la distancia que llamamos nunca,
y otras veces despierto en mi memoria con el olor de los países
donde nunca estuve.
Porque mi exilio está conmigo.
Cuando me alejo crezco, como las catedrales.
Quienes más me conocen me recuerdan como a una bujía ape-
nas entrevista detrás de una ventana,
a las aparecidas que surgen desde el fondo del estanque en su
ataúd de hierbas,
y llaman desde el costado de la luz a ciegas,
llaman.
(Orozco: 2013: 121)

Esta figura representada parece evocar un rostro asociado al abandono y a la muerte; que vuelve con el sentimiento de la nostalgia y utiliza un pedazo de vidrio como espejo para verse reflejado. El espejo conforma “un universo infinito de variantes [...] en cuyas superficies las imágenes se hunden en un caos multiplicador” (Mayet, 2020: 109). En este caso, en el olvido y en la falta de reconocerse a sí mismo, al no saber su lugar de pertenencia e identidad al ser comparado como el *ramo hallado en una tumba*; asimismo, el sentimiento constante del sufrimiento provocado ya sea por la oposición del amor o el miedo que determinan su caída por las piedras. El olvido la mantiene lejos de sí misma. Está desterrada de sí misma y su exilio la lleva consigo.

A través de la repetición constante que se da por la complexio o unión a partir del verso *Alguien llama a veces...*, enuncian a la voz lírica desde el olvido. La llaman desde una casa que está a la distancia, aunque el verso dice que esa distancia es “nunca”, es como si estuviera en la nada o lejos de ella misma. Cabe resaltar la importancia que tiene la casa nuevamente “como imagen arquetípica, ya que la casa es nuestro rincón del mundo. Es [...] nuestro primer universo. [...] Por lo tanto, suele concretarse en recuerdos de la casa de la infancia, asociada a temas de la familia, la pérdida, la memoria y la nostalgia” (Nicholson, 2020: 137). Aunque esta identidad está lejos de pertenecer a dicha casa; está exiliada de sí misma. Sin embargo, la casa también se asocia con la identidad del individuo y aquí el sujeto lírico la pierde; se siente inferior como *la bujía detrás de la ventana*, que funciona como escudo o protección para esconderse y mantenerse oculto. Y llaman desde el lado opuesto de la luz: la oscuridad. Por tanto, este yo manifiesta más un descenso que un ascenso al enunciarse como huérfana, y en la repetición constante de la distancia inabarcable que constituye el adverbio “nunca” para dar un mayor énfasis de su propio exilio, que dan cuenta de un yo sumergido en su propio caos que vuelve a multiplicarse en otro yo, implorando su salvación:

“Darvantaran Sarolam,
junta nuestros despojos.
Darvantaran Sarolam,
búscanos la salida.
Toma el grano de trigo funerario,
tómalo desde el fondo de cada eternidad.”
(Orozco, 2013: 122)

Darvantara Sarolam es este yo “que une todos los nombres, todos los hijos del destino desde un carruaje cuyas ruedas son dos soles” (Orozco, 1994: 174). La voz lírica implora y ordena la unidad

de todos los “yo” manifestados y asimismo busca la salida que implica su salvación. En la adjetivación acompañada de la sinécdoque, la voz enunciativa solicita que tome *el grano de trigo funerario*. El trigo, como tal, es un símbolo de inmortalidad. Asimismo, es “el grano que muere y renace representa la iniciación, el nuevo nacimiento al estado primordial” (Chevalier, 1986: 1023). Además, el grano de trigo también se encuentra relacionado con la muerte y resurrección de Jesús, lo que implica la bienvenida al mundo celeste; es lo que anhela este yo poético que se manifiesta como una luz que nace entre el fuego:

Entonces, la que no duerme en mí
levanta la cabeza de sonámbula como una luminaria entre las
colgaduras de la fiebre.
Siempre este gusto a sed,
esta mano que incendia con mi mano las grandes asambleas de
la sombra,
esta mirada que no ve para mirar mejor debajo de las aguas.
Yo escarbo en mi memoria otra memoria como un desván en
llamas
donde se ocultan cifras entretajadas con molduras,
enigmas disfrazados de falsos personajes de la ley,
revelaciones encubiertas con ropones de hiedra, entre restos de
espejos,
poderes enmascarados por la promesa de la muerte.
Todo arde aquí, inmóvil en su envoltura inalcanzable.
Y alguien da la señal.
Las aguas suben en una estría azul que rompe las paredes.
Voy a poder mirar.
Voy a desenterrar la palabra perdida entre las ruinas de cada
nacimiento.
(Orozco, 2013: 122)

En estos versos la voz lírica se encuentra en un tiempo presente o instante en que sucede este proceso de desdoblamiento. La voz enunciativa está rodeada del oxímoron o contradicciones que conduce hacia el descentramiento del yo: *la que no duerme en mí levanta la cabeza de sonámbula*, que da lugar a un nuevo despertar,

de un yo que sale en donde todo arde. Y este *gusto a sed* como si no estuviese nunca satisfecho y la sensación de falta de algo. Así como en la forma en que se refiere a la mano, una mano ajena para incendiar la suya como si inaugurara lo que se oculta en las sombras y acompañado del oxímoron: “la mirada que no ve” para observar debajo de las aguas, como manifestación de las motivaciones secretas y desconocidas que guarda. El yo se reafirma en su memoria para desdoblarse en otra, para resurgir en otros seres bajo la máscara de la ley y revelaciones encubiertas de hiedra y espejos. Todos ellos son poderes otorgados por la magia que conducen hacia la muerte. Por tanto, este juego de palabras contradictorias hace que entre en proceso la acción de este desdoblamiento del yo lírico, tanto a nivel de contenido como de forma estructural al referirse de forma ajena a los gestos, las miradas y el cuerpo mismo para terminar con la posesión del pronombre “mi” hacia las mismas formas que dan cuenta de la posible existencia de otro yo.

Pero la voz lírica todavía se encuentra lejos de entrar en la unidad anhelada, hasta que llega la señal y las aguas rompen las paredes que “expresa la idea de impotencia, detención, resistencia o situación límite” (Cirlot, 1992: 316). Esto parece ser un obstáculo para el yo, pues los ha franqueado “para llegar a la revelación, a la salvación, lo absoluto, la otra orilla del ser” (Nicholson, 2020: 142). Y parece haber cumplido ese afán de pasar al otro lado, ahora sí puede ver y sacar a la luz “la palabra pérdida” como el descubrimiento o la aceptación para ser parte de la Unidad. Y al final del poema, la voz lírica cuestiona:

¿Y este nombre secreto con que me nombran todos y se nombran?
Ya soy ajena a mí,
pero este mundo entero quien emigra conmigo

como un solo organismo arrebatado de cada cautiverio, de cada
soledad,
por esa bocanada de las grandes nostalgias.

Y de pronto, ¿este desgarramiento,
esta palpitación en medio de la noche que corta su atadura en
la vena más honda de la tierra,
este fondo de barca que asciende sobre un lecho de plumaje
celeste,
este portal aún entre la niebla,
este recuerdo del porvenir desde el comienzo de los siglos?
¿Quién soy? ¿Y dónde? ¿Y cuándo?
(Orozco, 2013:122-123)

La voz enunciativa comienza por preguntarse sobre este desgarramiento que provoca el origen de otro yo, pues el propósito de este juego se ha cumplido y responde mediante el verso *ya soy ajena a mí*. Cabe señalar que la interrogación es uno de los elementos frecuentes en la obra de Olga Orozco; la interrogación “es la manifestación más explícita de la pregunta por el misterio de la realidad en sus múltiples planos” (Zonana 2020: 127). Y, de algún modo, permite hacer palpable esa realidad enigmática que la poeta coloca bajo relieve en un *portal aún entre la niebla*, una realidad confusa que aún no puede ver. Queda solo en su memoria *el recuerdo del porvenir* para cerrar el poema bajo las interrogantes *¿Quién soy? ¿Y dónde? ¿Y cuándo?*, preguntas de espacio y tiempo que competen al yo, pues “la pregunta en la lírica de Olga Orozco es siempre metafísica o escatológica. Es decir, inquiera por los fundamentos del ser o por su futuro más allá de la existencia” (Zonana, 2020: 128).

De esta manera, “el sujeto de la enunciación revela la intemperie total de su ser: el despojamiento del nombre y de la identidad” (Zonana, 2020: 130). Está anulado de su propio yo para convertirse en múltiples subjetividades, dado que “las representaciones amplifican, desplazan, trasponen ciertas

realidades” (Mayet, 2020: 118) que solo la palabra, es decir, la poesía, puede construir sin limitaciones, ya que “el nombre no solo designa, sino que es el ser mismo y que contiene dentro de sí la fuerza del ser, es el punto de partida de la creación del mundo y de la creación poética” (Mayet, 2020: 118). Por lo tanto, resultó ser un acercamiento frustrado a la unidad del yo, pues la peligrosidad del juego no termina, ya que en *Juegos a cara y cruz* en *La oscuridad es otro sol*, el juego continúa permitiendo la entrada y surgimiento de otro yo, “el retorno de la individualidad originaria” (Zonana, 2020: 129). Ese mundo entero que emigra con la voz lírica a través de la memoria, que al final también resulta ser un juego arriesgado.

La posesión del conocimiento mágico del “yo” en *Para hacer un talismán*

Este poema trata del proceso ritual que constituye realizar un talismán, “un objeto a veces con figura o inscripción, al que se le atribuyen poderes mágicos” (RAE, 2022: S/P). Tiene el poder de dar salud o suerte, o, incluso, otorgar cierta protección a quien lo posee. La voz lírica abre el poema mediante imperativos que reflejan tal dominio de la magia en la elaboración de dicho objeto. Así como la magia es uno de los temas fundamentales en la poética de Olga Orozco, ésta “presupone una conexión real, casi material, entre sujeto y objeto, entre palabra y acción, entre deseo y resultado” (Nicholson, 2009: 192) para que tome tal efectividad ante lo enunciado: “la magia ha mantenido un vínculo especial con el lenguaje; las prácticas mágicas en muchos casos dependen de la palabra pronunciada o escrita (vale connotar que la palabra talismán deriva del griego *telesma*, que significa <<conjuro>>)”

(Nicholson, 2009: 206). Queda sobrentendido que la palabra, sobre todo la palabra poética, tiene una fuerte conexión con el misterio y lo desconocido que engloba la magia. Y la poesía la revive en un doble aspecto: por la palabra escrita y en la lectura a voz alta por parte del lector: es un hechizo verbal. La voz poética enuncia:

Se necesita solo tu corazón
hecho a la viva imagen de tu demonio o de tu dios.
Un corazón apenas, como un crisol de brasas para la idolatría.
Nada más que un indefenso corazón enamorado.
(Orozco, 2013: 127)

La voz lírica enuncia por medio de la segunda persona del singular. Mantiene una relación dialógica con el “tú”. Cabe resaltar que este “yo” que habla dentro del poema se dirige a un “tú” para garantizar la unidad del discurso y apropiarse del lenguaje con el fin de hacer saber algo. En este caso, la finalidad es informar cómo hacer un talismán que sólo este “yo” sabe. De modo que, el corazón ocupa el punto principal del poema; no es un corazón cualquiera, es el “corazón enamorado” del interpelado de quien se va a realizar el talismán. El corazón ocupa el lugar de centro y era el único órgano que “los egipcios dejaban en el interior de la momia, como centro necesario al cuerpo para la eternidad” (Ciriot, 1992: 145). También es la imagen del hombre gobernado por el bien (Dios) o el mal (Demonio) según sea la decisión que tome el interpelado, pero que sea de protección, pues la voz lírica solicita un corazón incandescente e inocente para que pueda ser manipulado. Para ello, el corazón tiene que pasar por ciertas fases. Dice la voz lírica:

Déjalo a la intemperie,
donde la hierba aülle sus endechas de nodriza loca
y no pueda dormir,
donde el viento y la lluvia dejen caer su látigo en un golpe de

azul escalofrío
sin convertirlo en mármol y sin partirlo en dos,
donde la oscuridad abra sus madrigueras a todas las jaurías
y no logre olvidar.
(Orozco, 2013: 127)

El corazón sufre la violencia de la naturaleza sin protección alguna. Y a través de la prosopopeya, describe cada uno de los elementos que la constituyen, con aspecto malévolos, cómo invaden sobre él, arrebatándole un sueño tranquilo por los lamentos de la hierba como parte de la iniciación sobre este ritual. Asimismo, como una forma de resistir la fuerza del viento asociado al Verbo, el cual tiene el poder de la palabra que se decreta en el corazón. Y la lluvia como, “las influencias celestes recibidas por la tierra que trae fertilidad del espíritu, la luz” (Chevalier, 1986: 671), sólo que, a la inversa, deja caer su látigo en un golpe de azul escalofrío, en donde el látigo simboliza “el derecho a infligir castigos, es un símbolo de terror” (Chevalier, 1986: 629) en contra del objeto mágico. La naturaleza incide en el objeto para afectar su integridad física, modificar su estado primigenio y convertirlo en otro sin destruirlo totalmente. También va acompañado por el furor liberado de la oscuridad para que no pueda olvidar el caos que se ha desatado sobre él, la fuerza de la naturaleza lo transformó. La voz lírica continua:

Arrójalo después desde lo alto de su amor al hervidero de la bruma.
Ponlo luego a secar en el sordo regazo de la piedra,
y escarba, escarba en él con una aguja fría hasta arrancar el último grano de esperanza.
(Orozco, 2013: 127)

La voz lírica ordena arrojarlo “desde lo alto de su amor”, para Cirlot el amor pretende eliminar la separación y el dualismo para ser uno, el cual origina el centro místico (Cirlot, 1992: 65). De esta

manera, la voz lírica dota de cualidades físicas a elementos subjetivos como el amor y la esperanza con el fin de originar el descenso de lo que queda de tal elevado sentimiento y se quede en la ciega y desconocida bruma.

Después prosigue con un proceso ritual, colocando el corazón sobre la piedra y removiendo lo que queda de esperanza con una aguja fría, como si fuese un sacrificio. En este caso, la aguja se utiliza con mucha frecuencia en la realización de ritos y demuestra el poder que se tiene sobre el hechizo para crear un amuleto y obtener poderes mágicos a parte del dolor que provoca por el adjetivo que lo acompaña (frío). El hecho de que esté sobre la piedra simboliza el poder divino, a fin de que dicho poder sea imperecedero y a su vez, la describe como “sordo regazo”, pues en vez de dar consuelo, se queda solo. La voz enunciativa dice:

Deja que lo sofoquen las fiebres y la ortiga,
que lo sacuda el trote ritual de la alimaña,
que lo envuelva la injuria hecha con los jirones de sus antiguas
glorias.
Y cuando un día un año lo aprisione con la garra de un siglo,
antes que sea tarde,
antes que se convierta en momia deslumbrante,
abre de par en par y una por una todas sus heridas:
que las exhiba al sol de la piedad, lo mismo que el mendigo,
que plaña su delirio en el desierto,
hasta que solo el eco de un nombre crezca en él con la furia del
hambre;
un incesante golpe de cuchara contra el plato vacío.
(Orozco, 2013: 127)

La voz enunciativa parece ser constante y repetitiva en lo que dice a través de la anáfora que se presenta al inicio de los versos (*que lo sacuda/ que lo envuelva/ antes que/ que las exhiba/ que plaña*) para no olvidar dicho procedimiento. La voz poética ordena que el corazón sea sometido a la invasión del calor, y a la ortiga,

que frecuentemente es utilizada para hacer remedios y amuletos, para conseguir protección que posteriormente brindará el corazón. Ahora se enfrenta a un proceso de transformación bajo el ritual de la alimaña, en donde el bien y la gloria se convierten en injuria. Esto parece referir a las bienaventuranzas, sentencias hechas por Jesús en el sermón de la montaña prometiendo felicidad plena y espiritual: “bienvenidos los limpios de corazón, porque ellos verán a Dios” (Mateo 5,6). Así como “los justos y limpios de corazón alcanzarán la gloria”, pues el corazón es el centro del estado interior, del pensamiento, el sentimiento y la voluntad dirigida a Dios. Y la voz poética le arrebató todo el bien que habitaba en él dando la bienvenida al otro lado opuesto.

También aparece el juego del tiempo indeterminado; mediante la alegoría, el sujeto lírico sugiere dejar reposar el corazón el tiempo equivalente a un siglo. Y antes de que se seque y no sirva, se tienen que exhibir al “sol de la piedad” todas sus heridas, como aquel que lo ve y sabe todo, siendo así el único elemento de luz en todo el poema. El corazón se compara con el mendigo, que pide compasión por el sufrimiento causado, así como sus sollozos y lamentos se quedan en el desierto, porque éste impide la “perennidad espiritual” (Cirlot, 1992: 167). Además, se queda en la soledad hasta que el eco de ese nombre se haga más fuerte como un sentimiento desgarrador y desesperado, y crezca en él como el hambre, que habite de forma permanente. Y se anula a sí mismo para convertirse en otro. La voz lírica sentencia:

Si sobrevive aún,
si ha llegado hasta aquí hecho a la viva imagen de tu demonio
o de tu dios,
he ahí un talismán más inflexible que la ley,
más fuerte que las armas y el mal del enemigo.
(Orozco, 2013: 128)

Si este corazón ha sobrevivido ante tal sufrimiento por la reiteración anafórica, la voz lírica termina de forma cíclica con el verso *si ha llegado hasta aquí hecho a la viva imagen de tu demonio o de tu dios* que al principio del poema aparece, para, posteriormente, enunciar que ya se tiene un talismán muy fuerte, resistente al mal, que no se desiste ni se doblega por las comparaciones que se enuncian *más inflexible que la ley, más fuerte que las armas y el mal del enemigo*. Ha terminado su elaboración y transformación. Es un talismán. Al respecto la voz lírica advierte:

Guárdalo en la vigilia de tu pecho igual que a un centinela.
Pero vela con él.
Puede crecer en ti como la mordedura de la lepra, puede ser tu verdugo.
¡El inocente monstruo, el insaciable comensal de tu muerte!
(Orozco, 2013: 128)

Finalmente, por medio del símil o las comparaciones, la voz lírica ordena que el talismán se guarde en el pecho como el lugar en el que estaba el corazón; pero la voz lírica advierte que se tiene que estar en vela con él, porque ahora es muy peligroso y puede crecer en él e invadirlo por completo como la lepra y convertirse en su castigo. Es una concepción cristiana acerca de ella, la lepra era considerada como un castigo del señor (Dios). En estos últimos versos opera la sentencia, que se “refiere a un saber poseído como certeza por el yo. El contenido de esta sentencia puede involucrar al propio sujeto de la enunciación, al sujeto o al objeto de su evocación poética” (Zonana, 2020: 123). Además de poseer un tono oracular que ha sido dictaminado por el monstruo que se alimenta de su muerte y no queda nunca satisfecho. Parece representar al Ouróboros, como el ciclo de la lucha eterna que lleva a la muerte.

El juego peligroso que estriba en el poema como tal, es el proceso ritual de elaboración de dicho talismán, que puede proteger y a la vez contratar hacia su mismo creador. Tanto el interpelado como el lector se convierten en espectadores de este ritual hacia el corazón mediante la palabra poética. La palabra opera en acciones bajo un tiempo presente, el cual se convierte en un tiempo indeterminado, porque se vuelve a revivir este proceso ritual una y otra vez en el proceso de lectura del poema. Y también se convierte en un juego peligroso desde que se enuncia el poema.

El enemigo del yo en *Para destruir a la enemiga*

En el poema anterior la voz lírica instruyó paso a paso la elaboración de un talismán. Con ello se afirma que “la voz de Olga Orozco es esencialmente ritual. [...]Mediante el conjunto de sus estrategias compositivas, el texto sumerge al lector en ese ambiente y de allí la contundencia de sus efectos cognitivos y afectos” (Zonana, 2020: 140) que hacen que la palabra recobre un sentido sagrado. Esto también se ve reflejado en el poema “Para destruir a la enemiga”, el cual la voz lírica comienza por describir a la enemiga, y a través del uso de la segunda persona del singular se dirige a su interpelado: “tú”, que, por medio de imperativos instruye sobre cómo destruir a la enemiga. Melanie Nicholson menciona que este poema es de mayor relevancia por emplear ciertas técnicas que tiene que ver con “la retórica del encantamiento”: “este poema constituye a base de la repetición, la rima, los ritmos hipnóticos y la aliteración, recursos que recuerdan al lenguaje de los ritos sagrados o mágicos. [...] Representa textualmente las convenciones del hechizo” (Nicholson, 2009: 207).

De esta forma, el objetivo del poema es la “enemiga” definida como una figura maléfica, asociada a la magia negra, por lo cual es necesario acabar con ella. Emplea un tono elegíaco, expresa el dolor, la nostalgia y el sentimiento de muerte ante el tú a quien se dirige la voz poética. En los primeros versos la voz lírica realiza una descripción de ella y el poder que tiene la enemiga, ancla el paso del tiempo trayendo consigo la oscuridad:

Mira a la que avanza desde el fondo del agua borrando el día con sus manos,
vaciando en piedra gris lo que tú destinabas a memoria de fuego,
cubriendo de cenizas las más bellas estampas prometidas por las dos caras de los sueños.
Lleva sobre su rostro la señal:
ese color de invierno deslumbrante que nace donde mueres,
esas sombras como de grandes alas que barren desde siempre todos los juramentos del amor.
(Orozco, 2013: 136)

La enemiga no solo anula el tiempo, también la memoria, esa *memoria de fuego* convertida en piedra. Pasa a ser de colores vivos a opacos, en opuesto extremos. Y la ceniza se encuentra “identificada con la muerte y la disolución de los cuerpos. Simboliza así el <<instinto de muerte>>” (Cirlot, 1992: 124). Y el sueño representado como esa realidad onírica e ideal que ya no está en manos del interpelado. De esta manera, ya no queda nada de esa realidad ni de los recuerdos que señalaba la voz lírica en los primeros versos. La enemiga avanza representada por la metáfora “color de invierno deslumbrante” como algo frío y pálido, seguida del oxímoron “que nace donde mueres” como un despertar, perseguida por la sombra alejando toda promesa de amor mediante la comparación de las alas que barren todo cuando aletean. Lleva la marca o la señal de la muerte, o es, más bien, la representación de ésta. Y ejecuta sus acciones en contra del interpelado:

Cada noche a lo lejos, en esa lejanía donde el amante duerme
con los ojos abiertos a otro mundo adonde nunca llegas,
ella cambia tu nombre por el ruido más triste de la arena;
tu voz por un sollozo sepultado en el fondo de la canción que
nadie ya recuerda;
tu amor, por una estéril ceremonia donde se inmola el crimen
y el perdón.

Cada noche, en el deshabitado lugar adonde vuelves,
ella pone a secar la cifra de tu edad al bajar la marea,
o cose con el hilo de tus días la noche del adiós,
o prepara con el sabor del tiempo más hermoso ese turbio bre-
baje que paladeas en la soledad,
ese ardiente veneno que otros llaman nostalgia
y que tan lentamente transforma el corazón en un puñado de
semillas amargas.

(Orozco, 2013: 136)

En esta estrofa, la voz lírica describe cada acto de la enemiga que quiere destruir al interpelado, en este caso al “tú”. Aparta al amante, que duerme con los ojos abiertos todas las noches, como si estuviera en vigilia o en alerta en un mundo donde el interpelado no está y no puede ser protegido por la noche, que aparte de engendrar el sueño también engendra a la muerte (Chevalier, 1984: 753). La enemiga realiza un proceso ritual para anular al “tú” a quien se dirige la voz poética. A través del paralelismo marcado por la preposición “por” cambia su nombre por un ruido apenas perceptible que se confunde con la arena; su voz cambiada por un sollozo oculto que no puede salir pretendiendo que sea olvidado; su amor por una ceremonia que le rinde culto al crimen o a la condonación; es decir, a la condena eterna, donde no hay salvación.

La enemiga pone a secar su edad como metáfora de la vida y existencia del interpelado cuando baja la marea para convertirlo en algo estéril, sin vida. El agua parece ser el elemento de protección del “tú”, que la enemiga está secando y deja al descubierto. Así como la posibilidad que tiene la enemiga para hacer daño al interpelado marcado por el polisíndeton con la conjunción “o” en “o

cose/ o prepara”, ya sea con el hilo que representa “la conexión esencial en cualquiera de los planos espiritual, biológico, etc” (Cirilot, 1992: 240), que también está asociado al tiempo o al destino. Así como el *tiempo más hermoso*, analogía del tiempo edénico e ideal convertido en nostalgia⁶. Y el corazón como el centro vital del ser humano y de los sentimientos que son convertidos en semillas amargas que por fruto causa disgusto, y en respuesta de todo ello, denota el triste sentimiento de soledad y olvido. La enemiga pretende anular la existencia interna del “tú” para ser otra. Y de algún modo adherirse a ella como se efectúa en “Para ser otra”. Sin embargo, la voz lírica ordena que no le permita pasar.

No la dejes pasar.

Apaga su camino con la hoguera del árbol partido por el rayo.
Arroja su reflejo donde corran las aguas para que nunca vuelva.
Sepulta la medida de su sombra debajo de tu casa para que por su boca la tierra la reclame.
Nómbrala con el nombre de lo deshabitado.
Nómbrala.
Nómbrala con el frío y el ardor,
con la cera fundida como una nieve sucia donde cae la forma de su vida,
con las tijeras y el puñal,
con el rastro de la alimaña herida sobre la piedra negra,
con el humo del ascua,
con la fosa del imposible amor abierta al rojo vivo en su costado,
con la palabra de poder
nómbrala y máatala.
(Orozco, 2013: 136-137)

⁶ Olga Orozco concibe la memoria y la nostalgia en la conferencia “Tiempo y memoria”: “No es entonces esa melancólica añoranza de brazos caídos que llamamos *nostalgia*, sino una memoria viviente y ávida, que se encarna y reencarna para descubrir significaciones como por primera vez” (Orozco en Zonana, 2020: 126).

En esta estrofa cambia el tono de la voz lírica a un tono más fuerte y firme; mediante imperativos ordena e instruye cómo destruir a la enemiga, así como en la repetición anafórica constante que se presenta al inicio de los versos, y, al parecer, comienza el juego del proceso ritual como se vio en *Para hacer un talismán*. En este sentido, Melanie Nicholson sostiene que las técnicas empleadas en esta estrofa y en las que resta del poema se manifiesta la retórica del encantamiento anteriormente expuesta por la voz lírica:

La retórica del encantamiento es disociativa y mágica: establece una estructura sonora tan compleja y repetitiva que los procesos ordinarios de respuesta hacen corto circuito... Tales fórmulas repetitivas quebrantan y confunden la voluntad consciente, hipnotizan y obligan a ciertos cursos de acción (Nicholson, 2009: 208).

La voz lírica utiliza elementos simbólicos que le dotan de mayor efectividad al enunciar y actuar sobre el mal de la enemiga. Ordena apagar el camino de la enemiga con el fuego que produjo el rayo sobre el árbol. El rayo, como tal, “está emparentado con el sol y simboliza una emanación luminosa que se expande sobre otros seres” (Chevalier, 1986: 878), pero también “es el fuego celeste en su forma activa, de terrible dinamismo y efectividad” (Cirlot, 1992: 382). Como primer paso, se pretende eliminarla mediante su opuesto: la luz. Se solicita arrojar su reflejo en las aguas para que no vuelva. El reflejo ofrece una representación de lo real en una imagen; en este caso, de la enemiga para hacer más efectivo el proceso ritual. La imagen es un elemento central para los hechizos y encantamientos; no solo sirve para identificar a la persona, sino que también es una ventana o canal que lleva directamente hacia ella, ya sea para hechizar o maldecir, de ahí radica el poder de la palabra y el juego peligroso que implica adentrarse en este proceso

ritual. Así, la voz lírica pretende eliminar toda vía de entrada o umbral en las que la enemiga pueda manifestarse, y las aguas le impidan salir, porque las aguas en masa indiferenciada “representan la infinidad de lo posible, [...] pero también todas las amenazas de reabsorción” (Chevalier, 1986:52). Y también “el principio y el fin de todas las cosas en la tierra” (Cirlot, 1992: 54). De este modo, las aguas son analogía de prisión y movimiento que van a alejar a la enemiga.

Todo artificio utilizado en contra de ella no es suficiente para destruirla. El sujeto lírico ordena sepultar su sombra debajo de la casa del “tú”. La sombra “es el doble negativo del cuerpo, la imagen de su parte maligna e interior” (Cirlot, 1992: 419). Y la casa, según Bachelard, forma una imagen arquetípica de nuestro rincón del mundo, nuestro primer universo: “la casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad” (Nicholson, 2020: 137-139). Es decir, la casa representa la interioridad del individuo, y este elemento en especial, “en su función estabilizadora [...], la casa representa la solidez no solo de la vida familiar, sino de la misma identidad del individuo” (Nicholson, 2020:139). De tal manera, que en el verso *Sepulta la medida de su sombra debajo de tu casa* permite deducir que la enemiga es el desdoblamiento del “tú” en su aspecto malévolo y se requiere apresarla para que no salga.

Cabe señalar que el nombre tiene una función importante en los encantamientos y hechizos. En este caso, la enemiga es nombrada con *el nombre de lo deshabitado*, con el nombre secreto que parece quitarle su identidad hasta no quedar nada de ella. El poder del nombre se representa mediante la anáfora, que hace ver de forma estipulada la cuestión del nombrar:

el nombre está relacionado con la idea egipcia del poder de las palabras. [...] Se comprende que el nombre nunca podía proceder del azar, sino de un estudio de las cualidades de la cosa nombrada, se tratara de un nombre común o propio. [...] En cuanto a la persona, creían los egipcios que el nombre representa el reflejo del alma humana. De esta creencia deriva la idea mágica de que se puede actuar por medio del nombre sobre otra persona (Cirlot, 1992: 327).

También “se puede imponer el mal por poseer un nombre. De nuevo se manifiesta el vínculo entre la gnosis y el poder: al saber un nombre, en especial un nombre secreto o sagrado, uno ejerce autoridad sobre la persona o el objeto nombrado” (Nicholson, 2009: 209). De esta forma, la voz lírica le otorga cierto poder al “tú” al nombrarla, de que tenga el poder sobre ella por el hecho de decir su nombre; la tiene que nombrar de forma helada y con el ardor que provoca hasta que su existencia se consuma por los opuestos del frío y el ardor. La voz lírica se vale de la preposición “con” como anáfora y bajo enumeraciones sucesivas que le sirven como el medio e instrumento verbal para acabar con la enemiga: que se utilicen las tijeras y el puñal; las tijeras sirven como protección y “símbolo ambivalente que puede expresar la creación y la destrucción (Cirlot, 1992: 442). Y el puñal como “la amenaza informulada e inconsciente” (Cirlot, 1992: 377), que juntas puede servir como la agresión y fuerza que se pretende tener para protegerse de la enemiga y destruirla de forma violenta.

La enemiga ahora cobra la imagen de la vulnerabilidad en el animal herido sobre la piedra negra que está asociada a Cibebes, diosa de la madre tierra. Ella queda atada a la tierra y no puede salir por la fuerza que ejerce la piedra sobre ella. Así como el humo del ascua sirve para purificar; y la tumba, como el recuerdo del dolor que provoca un amor no correspondido. Se necesita matarla por medio de la palabra, nombrándola. La palabra “es el símbolo más

puro de la manifestación del ser que se piensa y expresa a sí mismo o del ser conocido y comunicado por otro” (Chevalier, 1986: 795). Pero la voz lírica prosigue con el ritual a través de la palabra:

Y no olvides sepultar la moneda.
Hacia arriba la noche bajo el pesado párpado del invierno más largo.
Hacia abajo la efigie y la inscripción:
“Reina de las espadas,
Dama de las desdichas,
Señora de las lágrimas:
en el sitio en que estés con dos ojos te miro,
con tres nudos te ato,
la sangre te bebo y el corazón te parto”.
(Orozco, 2013: 137)

La voz lírica ordena mediante el juego de opuestos arriba/abajo sepultar la moneda después de haber apresado a la enemiga con el propósito de no liberarse de ninguna parte. La moneda también funciona como amuleto de protección ante los espíritus malignos, aparte de que también representa “la imagen del alma” (Chevalier, 1986: 716). Pero la moneda tiene que estar con la cara de la noche hacia arriba, que “engendra el sueño y la muerte” (Chevalier, 1986: 753) como si estuviera invernando bajo un sueño profundo que le impide despertar y salir de la tumba. Y la cara hacia abajo de la efigie como el guardián protector acompañado por la inscripción, que también sirve para potenciar su poder y magia sobre ella.

La voz lírica llama en orden jerárquico a las personificaciones: *Reina de las espadas*, *Dama de las desdichas*, *Señora de las lágrimas*, que representan una ayuda para quien las invoca. La reina representa el arquetipo de la madre protectora y la espada simboliza el poder y la fuerza para imponer justicia, aunque también representa “una acción penetrante como la del verbo. [...] Y a toda

actividad que toma las armas para mantener un orden o modificarlo. Se lo relaciona con el poder apoyado por la fuerza” (Couste, 1972: 84); además de traer consigo el dolor y sufrimiento representado por “la dama de las desdichas, la señora de las lágrimas” como resguardo de la enemiga. Sin embargo, se encuentran dos ojos que miran, el dos en “todo esoterismo, se lo considera nefasto; significa asimismo la sombra” (Cirlot, 1992: 329). Y el ojo que lo ve todo, simboliza “que alguien ha tomado el poder de uno o sobre alguna cosa por envidia o con mala intención. Ocasiona daño a lo que mira” (Chevalier, 1986: 772-773). El hecho de que mire con dos ojos es doble la intención que se tiene hacia la enemiga: estar como una sombra para acecharla y ejercer poder sobre ella. Y para que sea efectivo, con tres nudos la ata. El nudo está “relacionado con la idea central de conexión cerrada. También muestra la idea de infinitud [...]. Así como la idea de ligadura y apresamiento” (Cirlot, 1992: 327). Por lo tanto, trae consigo la protección y el número tres, que representa “la síntesis espiritual. Fórmula de cada uno de los mundos creados. Resolución del conflicto (planteado por el dualismo)” (Cirlot, 1992: 329). Se pretende encerrar a la enemiga en su mundo, bajo tierra, para siempre; que no pueda deshacer el nudo, que tiene la función de proteger y ser un obstáculo al mismo tiempo. Cabe mencionar que, en esta estrofa se mantiene el juego de la triada en la inscripción desde el inicio con las tres personificaciones, los tres nudos, la acción de absorber la sangre más el resultado de partir en dos el corazón, mantiene un cierre cíclico de principio a fin en la inscripción de forma simbólica a fin de que sea efectivo.

Y, para terminar, se le absorbe la sangre y se le parte el corazón. La sangre “se considera universalmente como el vehículo de la vida, vehículo del alma” (Chevalier, 1986: 909-910). La

intención es eliminar su alma, acabar con su existencia. Y el corazón como “el centro vital del ser humano, en cuanto asegura la circulación de la sangre y en él reside el espíritu” (Chevalier, 1986: 341). También trae consigo su símbolo de eternidad. Por tanto, el propósito es eliminar su centro, si no hay sangre, no hay vida y un corazón muerto, partido en dos para acabar con la vida eterna de la enemiga hasta no quedar nada de ella, pues se ha eliminado:

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.

Porque ella fue anunciada en el séptimo día
-en el día primero de tu culpa-,
y asumiste su nombre con el tuyo,
con los nombres vacíos, con el amor y con el número,
con el mismo collar de sal amarga que anuda la condena a tu
garganta.
(Orozco, 2013: 137-138)

La voz lírica afirma que la enemiga ha sido despojada de su poder y su esencia que tenía en un principio. Se asocia como una herida que se va cerrando, cubierta por las aguas que denotan “el principio y el fin de todas las cosas” (Cirlot, 1992: 54). Pero advierte que puede volver a resurgir en otra, y provocar una herida nueva, sin aviso. No se puede deshacer fácilmente de ella, porque ahora forma parte de la interioridad del “tú”; es otra que ha sido asumida y aceptada en el séptimo día:

El séptimo día ha sido objeto de numerosas interpretaciones simbólicas en un sentido místico. Ese día en el que Dios descansa tras la creación significa como una restauración de las fuerzas divinas de la contemplación de la obra consumada. Este descanso del séptimo día señala un pacto entre Dios y el hombre. [...]

El siete simboliza el acabamiento del mundo y la plenitud de los tiempos, según San Agustín, mide el tiempo de la historia, el tiempo del peregrinar del hombre.
(Chevalier, 1986: 944)

El número siete también es un símbolo de vida eterna, en donde la enemiga puede volver a restaurarse y regresar. En el primer día de culpa que asume el interpelado, el uno es el “símbolo del ser, de la aparición de lo esencial. Principio activo que se fragmenta para originar la multiplicidad y se identifica con el centro, con el punto irradiante y la potencia suprema. También simboliza la unidad espiritual base de la fusión de los seres” (Chevalier, 1986: 329). Para completar esta fusión, mediante la anáfora que se enuncia en los dos últimos versos el “tú” la hizo parte de ella aceptando su nombre con el suyo por todos los medios. Pues el nombre ahora se impone como “una dimensión esencial del individuo. [...] El nombre será algo vivo. [...] Da prerrogativas sobre una persona: aspecto mágico, vínculo misterioso del símbolo” (Chevalier, 1986: 755).

En otras palabras, el nombre designa la identidad del “tú” con el nombre de la enemiga y a la vez asume otros nombres, nombres vacíos para que sean habitados y broten otros “yo” acompañados del amor, que necesita compenetrarse con el otro; pero, “si está pervertido, en lugar de ser el centro unificador buscado, pasa a ser principio de división y muerte” (Chevalier, 1986: 92). Y acompañado del número, al igual que “los nombres, cuando se los enuncia, desplazan fuerzas que establecen una corriente, a la manera de arroyos subterráneos; invisibles, pero presentes. El enunciado de un nombre o número que nos concierne de cerca da poder sobre nosotros” (Chevalier, 1986: 763). Por tanto, el interpelado hará volver a la enemiga bajo otros nombres, pues la metáfora anuncia la condena que mantiene en su garganta con el collar de sal que

simboliza la unificación y atadura de su ánima con ella. Y el hecho de que el collar sea de sal, “designa una alianza que no se puede romper. [...] El sabor de sal es indestructible” (Chevalier, 1986: 907). De tal forma que el “tú” puede convertirse en el esclavo de la enemiga, esperándole un final fatídico designado por la voz lírica. La voz es quien otorga el poder a la enemiga: la aniquila y a la vez designa el destino del “tú”, que se convertirá en otros “yo” siendo ella misma quien anude su propia condena vinculándose con ella a través de juegos repetitivos de palabras como las anáforas y metáforas que dan cuenta del poder que tiene la voz enunciativa en el interpelado para decretar, sentenciar, instruir y aniquilar tanto a la enemiga, al interpelado y hasta el lector. Cabe resaltar que, nuevamente se trata del “tú” como la unidad que complementa el discurso del “yo” como menciona Lorena Ventura, que queda también expuesto en *Para hacer un talismán*. Con ello, se demuestra una vez más el desdoblamiento del yo lírico como una forma de dirigirse a su propio “yo” a través del “tú” siendo el propio enemigo de sí mismo.

La fragmentación del yo en *Desdoblamiento en máscaras de todos*

Este último poema de *Los juegos peligrosos* “es en el sentido más amplio de su significación el leit-motiv que nutre toda la creación estética de Olga Orozco plasmando su concepción ideológica de la existencia humana” (Torres, 1987: 116). En él se muestra el desdoblamiento de la voz enunciativa manifestada en un doble sentido. Por una parte, en la expresión de las partes del cuerpo, el cual representa un “yo” expuesto por la memoria como fuente y

vehículo vital que lo hace ser independiente de la voz lírica y describe lo que le está sucediendo. Y, por otro lado, el cuestionamiento de una voz interior hacia la Unidad o representación de esta.

El poema puede estructurarse y leerse en tres partes: la primera, si se lee de forma completa; la segunda y la tercera, si se leen los versos separados que se encuentran en paréntesis, que le otorga un mayor significado semántico al título del poema. Estructuralmente, el poema sufre un desdoblamiento: tanto lo que expresa la voz lírica de forma interna (lo que se encuentra en paréntesis) y externa en la descripción que realiza a partir de su cuerpo (ojos, manos, pies...) que cobrarán vida a cada uno de estos “yo” expuestos para buscar la unidad con Dios, la unidad inalcanzable de la voz lírica.

Lejos,
de corazón en corazón,
más allá de la copa de niebla que me aspira desde el fondo del
vértigo,
siento el redoble con que me convocan a la tierra de nadie.
(¿Quién se levanta en mí?
¿Quién se alza desde el sitial de su agonía, de su estera de zarzas,
y camina con la memoria de mi pie?)
Dejo mi cuerpo a solas igual que una armadura de intemperie
hacia adentro
y depongo mi nombre como un arma que solamente hiere.
(¿Dónde salgo a mi encuentro
con el arrobamiento de la luna contra el cristal de todos los
albergues?)
(Orozco, 2013: 155)

Estos versos trazan el distanciamiento que tiene el sujeto lírico de la Unidad primordial. Se encuentra lejos, y al parecer ha estado en otros “yo” en referencia al verso *de corazón en corazón*, símbolo que por sí solo atrae “la doctrina de la unidad mística” (Cirilot, 1992: 145). Pero no lo ha encontrado. Se encuentra

apresado por lo desconocido al mencionar la copa de niebla, que simboliza lo indeterminado y que a la voz lírica le perturba con el toque vivo de los tambores que la llaman a la “tierra de nadie”, metáfora que da cuenta de la falta de pertenencia de lugar, en otras palabras, es un “yo” solitario y perdido. Anuncia el inicio de un movimiento, que es el propósito general del redoble; en este caso, como si le diera la bienvenida a la voz lírica.

Sin embargo, la voz poética intenta explicar lo que sucede tanto de forma interna como externa; describe lo que pasa en su cuerpo, pero los versos que se encuentran en paréntesis lanzan una serie de interrogantes de lo que sucede: el yo de la enunciación se despliega o desdobla para convertirse en otro, se levanta de su agonía y angustia como el sitio de un acto solemne y a la vez cansado de tanto esperar por la agonía. Describe la estera de zarzas como el lugar antes de llegar a la muerte u otro estado. Avanza con los recuerdos de una parte del cuerpo (pie) que solo el otro reconoce. A través de la comparación, deja su cuerpo expuesto y vulnerable que ya no le sirve como armadura, su única arma es su nombre; se entrega al poder de la palabra que representa “el reflejo del alma humana” (Ciriot, 1992: 327), que puede actuar por medio de él.

La voz lírica anhela su encuentro con la Unidad en la noche, con el encanto que emana la luna “cuya vida está sometida a la ley universal del devenir, de nacimiento y de la muerte [...], pero su muerte no es jamás definitiva...Este perpetuo retorno a sus formas iniciales, esta periodicidad sin fin, hacen que la luna sea por excelencia el astro de los ritmos de la vida” (Chevalier, 1986: 658). Mismo que se contrapone a la metáfora del *crystal de todos los albergues*, como el reflejo y el resguardo que le impide ir hacia ello. Hasta este punto, el desdoblamiento de la voz lírica espera

conjuntarse en Uno, pero le desconcierta y se cuestiona lo que le sucede de forma interna y externa.

Abro con otras manos la entrada del sendero que no sé a dónde da
y avanzo con la noche de los desconocidos.
(¿Dónde llevaba el día mi señal,
pálida en su aislamiento,
la huella de una insignia que mi pobre victoria arrebatava
al tiempo?)
(Orozco, 2013: 155)

La voz lírica se desdobra en otro por medio de “otras manos” para ejecutar la acción de abrir el sendero como el camino desconocido y sin rumbo hacia la unidad. Avanza *con la noche de los desconocidos*, como analogía del alma perdida que aún no encuentra su sitio. Aunque también la noche “es rica en todas las virtualidades de la existencia. Pero entrar en la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras. Es la imagen de lo inconsciente, lo cual se libera el sueño nocturno” (Chevalier, 1986: 754) como si el sujeto lírico quisiera traspasar este umbral desconocido. El sujeto lírico cuestiona y lleva consigo la señal como el recuerdo que se llevó la personificación del día como el lugar edénico, del cual fue alejado y sólo queda una huella apenas perceptible del tiempo primordial desprendido de ella. Por lo tanto, la voz lírica puede emprender el viaje hacia lo desconocido en otra memoria que recuerdan sus manos y enuncia con otros ojos:

Miro desde otros ojos esta pared de brumas
en donde cada uno ha marcado con sangre el jeroglífico de su
soledad,
y suelta sus amarras y se va en un adiós de velero fantasma hacia
el naufragio.
(¿No había en otra parte, lejos, en otro tiempo,
una tierra extranjera,

una raza de todos menos uno, que se llamó la raza de los otros,
un lenguaje de ciegos que ascendía en zumbidos y burbujas
hasta la sorda noche?)
(Orozco, 2013: 155)

La voz lírica se encuentra ahora dominada por la memoria de unos ojos que observan la puerta de bruma “que franquea los obstáculos para llegar a la revelación, la salvación, lo absoluto, la otra orilla del ser” (Nicholson, 2020: 142), y quedarse en la enmarcada soledad hecha juramento. La voz lírica suelta sus amarras como esa incorporeidad asumida para emprender el viaje de *velero fantasma*, como si dejara todo atrás y no encuentre nada que lo ate, porque se trata de un yo primigenio que añora la unidad. Pero aún se cuestiona sobre la existencia de una tierra extranjera en otro tiempo a través de la anáfora, sobre una raza de otros; una tierra que por ser extranjera le fue negada y tienen un lenguaje que no se puede ver, que “evoca la imagen de aquel que ve otra cosa, con otros ojos, de otro mundo” (Chevalier, 1986: 281). Y apenas es perceptible en la noche en forma de zumbidos y burbujas como analogía de algo ligero y efímero “que estalla sin dejar rastro, muestra la impermanencia del mundo manifestado” (Chevalier, 1986: 206).

La travesía hacia el encuentro con lo Otro resultó eficaz para el sujeto lírico. Asimismo, cuestiona su existencia situándose en un espacio, tiempo y otra tierra que se mantiene a la distancia y de la cual no pertenece por ser llamada *una raza de todos menos uno, que se llamó la raza de los otros*. Lo Otro entendido como el misterio que guarda la Unidad bajo un lenguaje que no puede ser entendido por la voz poética, es un ascenso apenas perceptible de este mundo manifestado. Pero la voz lírica expresa:

Desde adentro de todos no hay más que una morada bajo un

friso de máscaras;
desde adentro de todos hay una sola efigie que fue inscrita en
el revés del alma;
desde adentro de todos cada historia sucede en todas partes:
no hay muerte que no mate,
no hay nacimiento ajeno ni amor deshabitado.
(¿No éramos el rehén de una caída,
una lluvia de piedras desprendida del cielo,
un reguero de insectos tratando de cruzar la hoguera del castigo?)
Cualquier hombre es la versión en sombras de un Gran Rey
herido en su costado.
(Orozco, 2013: 156)

A través de la repetición anafórica que se expresa en estos versos, el sujeto lírico expone que en el fondo todos estamos gobernados bajo una serie de máscaras. La máscara representa “un símbolo de identificación. [...] Es una modalidad de la manifestación del yo universal” (Chevalier, 1986: 698). Sin embargo, Graciela Mayet argumenta que

También la máscara es metáfora de la multiplicidad del yo; es la marca de la alteridad y, por ende, el rechazo de la identidad, la no coincidencia consigo mismo. [...] Así pues, la máscara constituye la marca de la liberación total del verbo y de su muerte inmediata. El discurso bajo la máscara repudia el sentido y se cierra en sí misma para perecer en su propio interior (Mayet, 2020: 108).

La máscara funciona como la simulación de distintos “yo” que puede adoptar este ser supremo, representado en cada uno de nosotros. En la anáfora manifestada en los versos: *desde dentro de todos no hay más que una morada bajo un friso de máscaras;/ desde adentro de todos hay una sola efigie que fue inscrita en el revés del alma* hace énfasis en la imagen real y verdadera del yo que habita en el alma, y la historia se repite continuamente como el eterno retorno: Dios se desdobra en cada hombre, que al nacer lo crea y al morir regresa con él. Ello queda expuesto en el verso *no hay muerte que no mate, no hay nacimiento ni amor deshabitado*. Porque

Dios se disgrega en toda la humanidad. Pero la voz poética se cuestiona si, en un tiempo anterior, la humanidad sufrió el exilio y la caída desde el lugar edénico y ahora sufre el castigo que se expresa en el verso: *la lluvia de piedras desprendida del cielo*, como el sitio al que ya no pertenece. La piedra representa “un doble movimiento de subida y de bajada. El hombre nace de Dios y retorna a Dios” (Chevalier, 1986: 828). Pero éste sólo se queda en la caída sin retorno, en donde también utiliza la analogía del insecto para designar a las almas que intentan traspasar el castigo para llegar a él.

Dicho esto, en cada ser humano habita la imagen de un *Gran Rey herido en su costado* “probablemente de Jesucristo del cual cualquier hombre es la versión en sombras. [...] Es la herida que se despliega en muchas otras [...], porque todos venimos de una misma matriz creadora que da origen a rostros diferentes” (Mayet, 2020: 119). Y Jesucristo es la imagen personificada de Dios que en su naturaleza divina y humana une a los hombres con Dios. Él también se desdobra y la voz poética también experimenta dicho desdoblamiento:

Despierto en cada sueño con el sueño con que Alguien sueña
el mundo.
Es víspera de Dios.
Está uniendo en nosotros sus pedazos.
(Orozco, 2013:156)

Este desdoblamiento escapa a la voluntad y espontaneidad del sujeto lírico, tanto de forma semántica ante la designación distinta que tiene la palabra “sueño” como de forma estructural mediante la anáfora que permite hablar del sueño dentro del mismo sueño, y, en consecuencia, denota este desdoblamiento. Asimismo, el sueño “es la expresión de esa actividad mental que vive en nosotros, que

piensa, siente, experimenta, especula, al margen de nuestra actividad diurna, y en todos los grados, del plano más biológico al más espiritual del ser” (Chevalier, 1986: 960). La voz poética ha experimentado la creación del mundo recordando ese momento en el sueño que se multiplica continuamente en forma de espiral, donde

la idea de multiplicidad está vinculada con el tiempo que no tiene bordes ni fronteras en nuestro interior, porque yace en la memoria traicionera que a veces deja salir a la luz parcelas de recuerdos de diferentes momentos, ya que el tiempo de la memoria “es un receptáculo de tiempos heterogéneos, repletos de disparidades que hacen trizas las cronologías” (Mayet, 2020: 121).

Parece ser que la voz lírica encuentra esa unidad fragmentada, en la que finalmente se encarece la unión, porque está uniendo en nosotros sus pedazos para ser uno: “Dios es y simboliza el Uno, hacia el cual tienden todas las manifestaciones, la Vida, en la cual se realiza toda vida” (Chevalier, 1986: 422).

Cabe decir que, el desdoblamiento de Dios producido en el sujeto lírico remite a un ser escindido, consciente del despojamiento del lugar primordial, mientras que el recuerdo manifestado se da de forma inconsciente, el lugar al que una vez la humanidad permaneció refleja la cosmogonía gnóstica. En donde “la misión de la voz poética, más que describir el universo que la rodea, es la de reclamar su derecho a fundirse y compenetrarse con la sustancia perdida. [...] El Dios sin nombre de los gnósticos, el gran Otro: origen y destino de toda vocación humana” (Ramírez, 2020: 246). Sin embargo, también se observa que la voz lírica ya no ordena ni instruye como en los poemas anteriores, sino que describe este proceso de desdoblamiento en acciones y preguntas

que lleve a replantearse la existencia de la otredad en un sentido místico, así como la espiritualidad del ser de forma existencial.

CONCLUSIONES

El presente trabajo de investigación ha indagado por medio del análisis hermenéutico los poemas de Olga Orozco. Se hace énfasis, una vez más, en que no hay un método como tal para comprender y analizar un poema, pero es posible guiarse de conceptos y sugerencias que ayuden a su interpretación. A lo largo de la realización de este trabajo, representa un reto lograr una interpretación adecuada de los poemas escogidos y hacer que la teoría sea aplicada con eficiencia en los textos y al mismo tiempo mantener una interpretación objetiva apegado fielmente al texto. Esto con el fin de ofrecer nuevos aportes al trabajo crítico que ha constituido el universo poético de Olga Orozco.

A partir de los poemas ya estudiados, se puede decir que la poética de Olga Orozco se desplaza entre la caída y el ascenso, entre la fascinación y la frustración que muestran sus distintos “yo”: la médium que decreta el infortunio del destino; la maga que lanza sus hechizos en contra de sus enemigos y para protegerse; y el yo gnóstico que anhela la adherencia con lo Otro. Son directrices que constituyen su mundo imaginario, colmado de símbolos en donde la poeta

prueba todas las puertas y ensaya todos los caminos, fuerza las cerraduras y exhibe sus fracasos. De allí sus incursiones en los juegos peligrosos, la magia, el esoterismo o el tarot, en los que estructura una realidad regida por su propia lógica y que funciona en la máscara de otra realidad como unidad escindida del resto del universo (Torres, 1987:71).

Es el mundo que se muestra en cada poema, que, en su conjunto, engloba el misterio vivo y oculto que se esconde tras la palabra y el lector tiene que ceder para que sea escuchado, pues

“el poema mismo obra mucho más por encantamiento que por persuasión” (Orozco en, Torres, 1987: 71). Genera una serie de fuerzas de atracción que llevan a reflexionar sobre un tipo de pensamiento que rebasa nuestra realidad tangible y la posibilidad de alcanzar esa realidad trascendente, aunque sea por un instante en que dura la lectura del poema.

Mediante la poesía, intenta transgredir el mundo real para entrar en la realidad enigmática y religiosa que está fuera de nuestros alcances humanos. La palabra y el juego son dos de las vías para traspasar esos umbrales hacia el otro lado. Lo lúdico produce una especie de magia o encantamiento que brinda la libertad de crear un tiempo y un espacio como si fuese de otro mundo y la posibilidad de acercarse al conocimiento sagrado por todos los medios, reencarnando en otros seres, disgregándose en varios yo. La anulación del tiempo y el rito con ayuda de la palabra permiten conocer la manifestación esbozada de esa otra realidad, además de un tiempo en donde “pasado y porvenir no existen como tales sino sólo un <<presente ilimitado>>, un tiempo <<abierto en todas direcciones>> donde nacimiento y muerte se confunden y donde <<la sustancia es una sola en una milagrosa solución de continuidad>>” (Lergo, 2009: 26).

El tiempo presente hace que el juego se renueve una y otra vez, donde se lanzan interrogantes sin respuesta hacia este “yo” y hacia el lector para caer en un eterno círculo vicioso tratando de acercarse a lo innombrable. Y sin tener mucho éxito, la poeta se desdobra en varios “yo”, revestidos bajo máscaras que decretan, interrogan, imploran y sentencian la naturaleza del individuo. En un intento frustrado trata de vencer a la muerte como un juego peligroso al recurrir a la magia, al ocultismo para crear una especie de omnipotencia y ser equiparable a la muerte misma.

Al compaginar la propuesta teórica de Gadamer y Mauricio Beuchot en la hermenéutica; Huizinga y Caillois en el ámbito del juego y Lorena Ventura con respecto al papel que juega la voz poética en la lírica moderna, se ha podido ver y constatar una gama de significaciones simbólicas que contienen los poemas, puesto que, la pregunta inicial hacia los textos no era de qué tratan los poemas, sino quién habla y hacia dónde se dirigía la voz lírica bajo todo un entramado de significaciones que lo acompaña. En los poemas *Cartomancia*, *Para hacer un talismán* y *Para destruir a la enemiga* se muestra la importancia del amor y la muerte bajo distintas vertientes. En *Cartomancia*, se muestra el destino fatal de un amor mal logrado, que a través de las cartas del Tarot intenta cambiar el destino humano, pero nunca la muerte. La muerte no se puede vencer, es el destino final que tiene el ser humano en la vida. Mientras que en *Para hacer un talismán* y *Para destruir a la enemiga*, el amor es un ingrediente o un medio del cual tiene que ser sacrificado mediante la personificación del corazón o del amante para aniquilar a la enemiga que lleva la cara de la muerte. Hasta este punto, la muerte misma es el impedimento para pasar al umbral de lo innombrable y el “yo” poético necesita protegerse de ella.

Sin embargo, el juego también tiene un relevante protagonismo a través de la magia, el ocultismo y el esoterismo. El juego, como tal, se establece entre la voz lírica que enuncia y el “otro” como desdoblamiento de este yo que impera en los poemas, no sólo por medio del pronombre, sino también a través de deícticos que apuntan hacia el lugar al que se desplaza la voz poética, que dota de mayor relevancia la magia mediante la palabra para entrar en la realización ritual que se constituye dentro de este corpus

lírico. Y pasar del aspecto lúdico a una concepción sagrada dentro del poema como sostiene anteriormente Huizinga, que dota de cierta universalidad al hablar sobre temas e interrogantes que se plantea la humanidad y se puede ver en la poética de Olga Orozco. Asimismo, el lector también es participe del juego como espectador al ver que los poemas se constituyen bajo un tono discursivo elegiaco y profético mediante el uso de la segunda persona del singular y el uso de imperativos que utiliza la voz lírica dando como resultado una conexión entre palabra y acción de modo que resulte efectivo el propósito de hacer tangible la Otredad por medio de la lírica.

Por otro lado, en *Para ser otra* y en *Desdoblamiento en máscara de todos*, se muestra el juego que presenta la voz lírica al tener la libertad de realizar el desdoblamiento del “yo” para ser “otros”. Mediante frases alegóricas, anafóricas y deícticos, le permite manejar o realizar este juego de palabras en donde se manipula el tiempo y la realidad haciendo que se confabulen en uno solo, bajo otros nombres y máscaras que le permitan experimentar realidades distintas dentro del marco poético que constituyen los poemas. Esto con el fin de poder alcanzar, de algún modo, el conocimiento absoluto que anhela la poeta, que se reitera una y otra vez a pesar de la frustración, pero al menos se acerca a ello por medio de la palabra. Se trata derribar a la muerte al revivir y traer del pasado a entidades que buscan la adherencia con la Unidad a través de la plegaría. Mientras que, en *Desdoblamiento en mascara de todos*, la muerte es el paso o el umbral hacia la Unidad perdida, y el amor se manifiesta de forma frustrada al no ser compatible con la Unidad primordial, puesto que su deixis un tanto confusa entre el exilio y la nostalgia nos lleva hacia la fragmentación de la voz poética que se repite una y otra vez.

Si en cada poema se presenta la frustración de entrar hacia al mundo desconocido como señala la poeta, lo fascinante es el camino que produce en su corpus lírico para intentar llegar a ello. Abre puertas “y tras cada una de ellas asoman muchas otras, de forma que la impresión de no poder atraparlo, ni analizarlo en su totalidad está siempre presente” (Lergo, 2009: 35). Olga Orozco muestra su visión del mundo en donde cuestiona y “critica la realidad como enunciación imperfecta de lo invisible o de lo inmanente” (Torres, 1987: 11). Confronta y mantiene un punto intermedio entre la vida y la muerte como proceso de un destino inalterable para el hombre, “porque el ser humano, de acuerdo con la perspectiva de la poeta está predestinado, a partir de la Caída, a tener una relación sólo a medias con Dios” (Torres, 1987: 56). Que provoca una bifurcación de identidades presentes, que mueren y a causa por la propia condición del hombre, también aspira a descifrar la palabra perdida, la palabra secreta. Pues la palabra por sí misma contiene y otorga poder.

En síntesis, el “tú” como desdoblamiento del “yo”, y el “yo” como la voz de la poeta es un sujeto retórico o figural como señala Lorena Ventura; o un yo metafísico como le llama Olga Orozco. Es un ser escindido que se mueve entre la realidad y la ficción, creando una simbología que llama hacia lo desconocido. Muestra una apertura al mundo metafísico de la poeta que crea el poema como Dios creó al mundo. Así como la idea de Dios, que está en todas partes transgrediendo el tiempo y el espacio, lo mismo sucede con su poesía: tomar la palabra como evocación que confiere existencia (Orozco, 2013: 468), e implica a ser algo más. Eso es el juego peligroso que expresa Olga Orozco: querer ser “otros” sin dejar de ser “tú”, pero al alcanzar la Unidad el “tú” se anula y se pierde para

ser un “nosotros” como se muestra en el epígrafe de la obra: *Lo eterno es uno, pero tiene muchos nombres.*

Apéndice

Cartomancia

Oye ladrar los perros que indagan el linaje de las sombras,
óyelos desgarrar la tela del presagio.
Escucha. Alguien avanza
y las maderas crujen debajo de tus pies como si huyeras sin cesar
y sin cesar llegaras.
Tú sellaste las puertas con tu nombre inscrito en las cenizas de
ayer y de mañana.
Pero alguien ha llegado.
Y otros rostros soplan el rostro en los espejos
donde ya no eres más que una bujía desgarrada,
una luna invadida debajo de las aguas por triunfos y combates,
por helechos.

Aquí esta lo que es, lo que fue, lo que vendrá, lo que
puede venir.

Siete respuestas tienes para siete preguntas.
Lo atestigua tu carta que es el signo del Mundo:
a tu derecha el Ángel,
a tu izquierda el Demonio.

¿Quién llama?, ¿pero quién llama desde tu nacimiento hasta tu
muerte
con una llave rota, con un anillo que hace años fue enterrado?
¿Quiénes planean sobre sus propios pasos como una bandada
de aves?
Las Estrellas alumbran el cielo del enigma.
Mas lo que quieres ver no puede ser mirado cara a cara porque su
luz es de otro reino.
Y aún no es hora. Y habrá tiempo.

Vale más descifrar el nombre de quien entra.
Su carta es la del Loco, con su paciente red de cazar mariposas.
Es el huésped de siempre.
Es el alucinado Emperador del mundo que te habita.
No preguntes quién es. Tú lo conoces
porque tú lo has buscado bajo todas las piedras y en todos los
abismos
y habéis velado juntos el puro advenimiento del milagro:
un poema en que todo fuera ese todo y tú
-algo más que ese todo-.
Pero nada ha llegado.
Nada que fuera más que estos mismos estériles vocablos.
Y acaso sea tarde.

Veamos quien se sienta.

La que está envuelta en lienzos y grazna mientras hila deshilando tu sábana
tiene por corazón la mariposa negra.
Pero tu vida es larga y su acorde se quebrará muy lejos.
Lo leo en las arenas de la Luna donde está escrito el viaje,
donde está dibujada la casa en que te hundes como una estría pálida
en la noche tejida con grandes telarañas por tu Muerte hilandera.
Más cuídate del agua, del amor y del fuego.

Cuídate del amor que es quien se queda.
Para hoy, para mañana, para después de mañana.
Cuídate porque brilla con un brillo de lágrimas y espadas.
Su gloria es la del Sol, tanto como sus furias y su orgullo.
Pero jamás conocerás la paz,
porque tu Fuerza es fuerza de tormentas y la Templanza llora de cara contra el mundo.
No dormirás del lado de la dicha,
porque en todos tus pasos hay un borde de luto que presagia el crimen o el adiós,
y el Ahorcado me anuncia la pavorosa noche en te fue destinada.

¿Quieres saber quién te ama?
El que sale a mi encuentro viene desde tu propio corazón.
Brillan sobre su rostro las máscaras de arcilla y corre bajo su piel la palidez de todo solitario.
Vino para vivir en una sola vida un cortejo de vidas y de muertes.
Vino para aprender los caballos, los árboles, las piedras,
y se quedó llorando sobre cada vergüenza.
Tú levantaste el muro que lo ampara, pero fue sin querer la Torre que lo encierra:
una prisión de seda donde el amor hace sonar sus llaves de insobornable carcelero.
En tanto el Carro aguarda la señal de partir:
la aparición del día vestido de Ermitaño.
Pero no es tiempo aún de convertir la sangre en piedra de memoria.
Aún estáis tendidos en la constelación de los Amantes,
ese río de fuego que pasa devorando la cintura del tiempo que os devora,
y me atrevo a decir que ambos pertenecéis a una raza de náufragos que se hunden sin salvación y sin consuelo.

Cúbrete ahora con la coraza del poder o del perdón, como si no temieras,
porque voy a mostrarte quién te odia.
¿No escuchas ya batir su corazón como un ala sombría?
¿No la miras conmigo llegar con un puñal de escarcha a tu costado?

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 entenebreceer el aire
de tu casa,
la que traba tus pasos con ramas de árbol muerto, con uñas en
menguante, con palabras.
No fue siempre la misma, pero quienquiera que sea es ella misma,
pues su poder no es otro que el ser otra que tú.
Tal es su sortilegio.
Y aunque el Cubiletero haga rodar los dados sobre la mesa del
destino,
y tu enemiga anude tres veces tu nombre en el cáñamo
adverso,
hay por lo menos cinco que sabemos que la partida es vana,
que su triunfo no es triunfo
sino tan sólo un cetro de infortunio que le confiere el Rey desha-
bitado,
un osario de sueños donde vaga el fantasma del amor que no
muere.

Vas a quedarte a oscuras, vas a quedarte a solas.
Vas a quedarte en la intemperie de tu pecho para que hiera quien
te mata.
No invoques la Justicia. En su trono desierto se asiló la serpiente.
No trates de encontrar tu talismán de huesos de pescado,
porque es mucha la noche y muchos tus verdugos.
Su púrpura ha enturbiado tus umbrales desde el amanecer
y han marcado en tu puerta los tres signos aciagos
con espadas, con oros y con bastos.
Dentro de un círculo de espadas te encerró la crueldad.
Con dos discos de oro te aniquiló el engaño de párpados de
escamas.
La violencia trazó con su vara de bastos un relámpago azul en
tu garganta.
Y entre todos tendieron para ti la estera de las ascuas.

He aquí que los Reyes han llegado.
Vienen para cumplir la profecía.
Vienen para habitar las tres sombras de muerte que escoltarán
tu muerte
hasta que cese de girar la Rueda del Destino.
(Orozco, 2013: 107-111)

Para ser otra

Una palabra oscura puede quedar zumbando dentro del corazón.
Una palabra oscura puede ser el misterio de otros nombres que
tuve.
Una palabra oscura puede volver a levantar el fuego y la ceniza.

“Matrika Doléesa
llora por mí.
Matrika Doléesa
vuelve por mí.
Ven a buscar el ascua del esplendor
sepultada en mi mano”.

Y unas ramas sobre la cabeza bastan
para desenterrar una reina borrada por las plumas de un domi-
nio salvaje.
Conservo de ese tiempo el tatuaje que deja una sombra de triste
idolatría en todo cuanto toco,
una respiración de plantas sofocadas que exhalan un veneno se-
mejante al sueño,
el puñado de piedras siempre vivas donde hierve la sangre de mis
antepasados,
un poder en tinieblas encerrado por el vuelo de un pájaro
y esta máscara fúnebre que avanza desde el fondo de mi rostro
cuando nadie me mira.
Entre las ceremonias del amor
ninguna comparable al matrimonio del sol y de la luna.
El sabor de los días es como un talismán que preservara del gusto
de morir,
y el éxtasis y el pavor son como dos tormentas que vienen y se van
llevadas por el bostezo de una larga, larguísima pereza.

“Griska Soledama,
no llores por mí.
Griska Soledama,
no vuelvas por mí.
Rompe el cristal de invierno
donde guardas mis lágrimas”.

Y desde no sé dónde, los cabellos llorosos
anudados por unas cintas grises que despliegan un viaje de huér-
fana en la lluvia
vuelven con el color de la nostalgia.
He guardado ese rostro como de ramo hallado en una tumba,
un pedazo de vidrio para verme embalsamada delante del
cortejo de lo que nunca vuelve,
y las historias del amor o del miedo
labradas por el llanto sobre unas piedrecitas que señalan mi
descen-
so al olvido.
Alguien llama a veces desde una casa que hunde sus raíces de
arena en la distancia que llamamos nunca,
y otras veces despierto en mi memoria con el olor de los países de
arena en la distancia que llamamos nunca,

y otras veces despierto en mi memoria con el olor de los países donde nunca estuve.
Porque mi exilio está conmigo.
Cuando me alejo crezco, como las catedrales.
Quienes más me conocen me recuerdan como a una bujía apenas entrevista detrás de una ventana,
a las aparecidas que surgen desde el fondo del estanque en su ataúd de hierbas,
y llaman desde el costado de la luz a ciegas,
llaman.

“Darvantaran Sarolam,
junta nuestros despojos.
Darvantaran Sarolam,
búscanos la salda.
Toma el grano de trigo funerario,
tómalo desde el fondo de cada eternidad.”

Entonces, la que no duerme en mí
levanta la cabeza de sonámbula como una luminaria entre las colgaduras de la fiebre.
Siempre este gusto a sed,
esta mano que incendia con mi mano las grandes asambleas de la sombra,
esta mirada que no ve para mirar mejor debajo de las aguas.
Yo escarbo en mi memoria otra memoria como un desván en llamas
donde se ocultan cifras entretrejidas con molduras,
enigmas disfrazados de falsos personajes de la ley,
revelaciones encubiertas con ropones de hiedra, entre restos de espejos,
poderes enmascarados por la promesa de la muerte.
Todo arde aquí, inmóvil en su envoltura inalcanzable.
Y alguien da la señal.
Las aguas suben en una estría azul que rompe las paredes.
Voy a poder mirar.
Voy a desenterrar la palabra perdida entre las ruinas de cada nacimiento.

¿Y este nombre secreto con que me nombran todos y se nombran?
Ya soy ajena a mí,
pero este mundo entero quien emigra conmigo
como un solo organismo arrebatado de cada cautiverio, de cada soledad,
por esa bocanada de las grandes nostalgias.

Y de pronto, ¿este desgarramiento,
esta palpitación en medio de la noche que corta su atadura en la vena más honda de la tierra,

este fondo de barca que asciende sobre un lecho de plumaje celeste,
este portal aún entre la niebla,
este recuerdo del porvenir desde el comienzo de los siglos?
¿Quién soy? ¿Y dónde? ¿Y cuándo?
(Orozco, 2013:120-123)

Para hacer un talismán

Se necesita solo tu corazón
hecho a la viva imagen de tu demonio o de tu dios.
Un corazón apenas, como un crisol de brasas para la idolatría.
Nada más que un indefenso corazón enamorado.
Déjalo a la intemperie,
donde la hierba aülle sus endechas de nodriza loca
y no pueda dormir,
donde el viento y la lluvia dejen caer su látigo en un golpe de azul escalofrío
sin convertirlo en mármol y sin partirlo en dos,
donde la oscuridad abra sus madrigueras a todas las jaurías
y no logre olvidar.
Arrójalo después desde lo alto de su amoral hervidero de la bruma.
Ponlo luego a secar en el sordo regazo de la piedra,
y escarba, escarba en él con una aguja fría hasta arrancar el último grano de esperanza.
Deja que lo sofoquen las fiebres y la ortiga,
que lo sacuda el trote ritual de la alimaña,
que lo envuelva la injuria hecha con los jirones de sus antiguas glorias.
Y cuando un día un año lo aprisione con la garra de un siglo,
antes que sea tarde,
antes que se convierta en momia deslumbrante,
abre de par en par y una por una todas sus heridas:
que las exhiba al sol de la piedad, lo mismo que el mendigo,
que plaña su delirio en el desierto,
hasta que solo el eco de un nombre crezca en él con la furia del hambre;
un incesante golpe de cuchara contra el plato vacío.
Si sobrevive aún,
si ha llegado hasta aquí hecho a la viva imagen de tu demonio o de tu dios,
he ahí un talismán más inflexible que la ley,
más fuerte que las armas y el mal del enemigo.
Guárdalo en la vigilia de tu pecho igual que a un centinela.
Pero vela con él.
Puede crecer en ti como la mordedura de la lepra, puede ser tu verdugo.
¡El inocente monstruo, el insaciable comensal de tu muerte!

(Orozco, 2013: 127-128)

Para destruir a la enemiga

Mira a la que avanza desde el fondo del agua borrando el día con sus manos,
vaciando en piedra gris lo que tú destinabas a memoria de fuego,
cubriendo de cenizas las más bellas estampas prometidas por las dos caras de los sueños.

Lleva sobre su rostro la señal:
ese color de invierno deslumbrante que nace donde mueres,
esas sombras como de grandes alas que barren desde siempre todos los juramentos del amor.

Cada noche a lo lejos, en esa lejanía donde el amante duerme con los ojos abiertos a otro mundo adonde nunca llegas,
ella cambia tu nombre por el ruido más triste de la arena;
tu voz por un sollozo sepultado en el fondo de la canción que nadie ya recuerda;
tu amor, por una estéril ceremonia donde se inmola el crimen y el perdón.

Cada noche, en el deshabitado lugar adonde vuelves,
ella pone a secar la cifra de tu edad al bajar la marea,
o cose con el hilo de tus días la noche del adiós,
o prepara con el sabor del tiempo más hermoso ese turbio brebaje que paladeas en la soledad,
ese ardiente veneno que otros llaman nostalgia
y que tan lentamente transforma el corazón en un puñado de semillas amargas.

No la dejes pasar.

Apaga su camino con la hoguera del árbol partido por el rayo.
Arroja su reflejo donde corran las aguas para que nunca vuelva.
Sepulta la medida de su sombra debajo de tu casa para que por su boca la tierra la reclame.

Nómbrela con el nombre de lo deshabitado.

Nómbrela.

Nómbrela con el frío y el ardor,
con la cera fundida como una nieve sucia donde cae la forma de su vida,
con las tijeras y el puñal,
con el rastro de la alimaña herida sobre la piedra negra,
con el humo del ascua,
con la fosa del imposible amor abierta al rojo vivo en su costado,
con la palabra de poder
nómbrela y mátila.

Y no olvides sepultar la moneda.

Hacia arriba la noche bajo el pesado párpado del invierno más

largo.

Hacia abajo la efigie y la inscripción:

“Reina de las espadas,

Dama de las desdichas,

Señora de las lágrimas:

en el sitio en que estés con dos ojos te miro,

con tres nudos te ato,

la sangre te bebo y el corazón te parto”.

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.

Porque ella fue anunciada en el séptimo día

-en el día primero de tu culpa-,

y asumiste su nombre con el tuyo,

con los nombres vacíos, con el amor y con el número,

con el mismo collar de sal amarga que anuda la condena a tu garganta.

(Orozco, 2013: 136-138)

Desdoblamiento en máscara de todos

Lejos,

de corazón en corazón,

más allá de la copa de niebla que me aspira desde el fondo del

vértigo,

siento el redoble con que me convocan a la tierra de nadie.

(¿Quién se levanta en mí?

¿Quién se alza desde el sitio de su agonía, de su estera de zarzas,

y camina con la memoria de mi pie?)

Dejo mi cuerpo a solas igual que una armadura de intemperie

hacia adentro

y depongo mi nombre como un arma que solamente hiere.

(¿Dónde salgo a mi encuentro

con el arrobamiento de la luna contra el cristal de todos los

albergues?)

Abro con otras manos la entrada del sendero que no sé a dónde da

y avanzo con la noche de los desconocidos.

(¿Dónde llevaba el día mi señal,

pálida en su aislamiento,

la huella de una insignia que mi pobre victoria arrebatava

al tiempo?)

Miro desde otros ojos esta pared de brumas

en donde cada uno ha marcado con sangre el jeroglífico de su

soledad,

y suelta sus amarras y se va en un adiós de velero fantasma hacia

el naufragio.

(¿No había en otra parte, lejos, en otro tiempo,
una tierra extranjera,
una raza de todos menos uno, que se llamó la raza de los otros,
un lenguaje de ciegos que ascendía en zumbidos y burbujas
hasta la sorda noche?)
Desde adentro de todos no hay más que una morada bajo un
friso de máscaras;
desde adentro de todos hay una sola efigie que fue inscrita en
el revés del alma;
desde adentro de todos cada historia sucede en todas partes:
no hay muerte que no mate,
no hay nacimiento ajeno ni amor deshabitado.
(¿No éramos el rehén de una caída,
una lluvia de piedras desprendida del cielo,
un reguero de insectos tratando de cruzar la hoguera del castigo?)
Cualquier hombre es la versión en sombras de un Gran Rey
herido en su costado.

Despierto en cada sueño con el sueño con que Alguien sueña
el mundo.
Es víspera de Dios.
Está uniendo en nosotros sus pedazos.
(Orozco, 2013: 155-156)

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, Mariano. (2020) *Y caminamos en silencio. Decepción y lenguaje en la poesía de Olga Orozco en Médanos Fugitivos*. Ed. Teseo: Buenos aires, Argentina.
- AGUILAR R., Mariflor. (1998) *Confrontación, crítica y hermenéutica*. Ed. UNAM. Fontamara: México.
- ANDERSON I., Enrique. (1974) *Historia de la literatura latinoamericana: época contemporánea*. Ed. FCE: México.
- BEUCHOT, Mauricio. (1991) *Hacia una metodología de la historia de la filosofía en el México Colonial en Estudios de historia y de filosofía en el México colonial*. Ed. UNAM: México.
- _____. (2010) *Hermenéutica analógica. Símbolo e imagen en Hermenéutica marca: símbolo e imagen*. Ed. UNAM: México.
- _____. (2013) *Ontología y poesía en el entrecruce de la hermenéutica y la analogía*. Ed. Universidad Iberoamericana: México.
- _____. (2014) *Hermenéutica, analogía y símbolo*. Ed. Herder: México.
- CAILLOIS, Roger. (1994) *Los juegos y los Hombres. La máscara y el vértigo*. Ed. FCE: México.
- CALDERÓN, Alí. (2016) *Poesía Hispanoamericana: radiografía del presente poético en Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*. Ed. Valparaíso: México.
- CAMBOURS, Arturo. (1963) *El problema de las generaciones literarias*, Ed. A. Peña Lillo Editores: Buenos Aires.
- CAMPANA, Mario. (2001) *Visiones de lo real en la poesía Hispanoamericana*, Ed. DVD Ediciones: Barcelona.

- CHEVALIER, Jean. (1986) *Diccionario de símbolos*. Ed. Herder: España.
- CIRLOT, Juan E. (1992) *Diccionario de símbolos*. Ed. Labor: España.
- COUSTE, Alberto. (1972) *El tarot o la máquina de imaginar*. Ed. Barral Editores: Barcelona.
- DE COSTA, René. (2010) *Las infracciones de la vanguardia en Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*, T. II. Ed. FCE: México.
- ESPINOZA, Héctor A. (2014) *La hermenéutica simbólica. Actitud de coimplicación ana/lógica en Revista Estudios Culturales*. Vol. 7, N° 13. Universidad de Carabobo. En línea [http://servicio.bc.uc.edu.ve/multidisciplinarias/estudios_culturales/num13/vol7n132014.pdf].
- FERNÁNDEZ M., César. (1967) *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*. Ed. Aguilar: Madrid.
- FILINICH, María I. (1998) *Enunciación*. Ed. Eudena. Universidad de Buenos Aires: Argentina.
- GADAMER, Hans-Georg. (1991) *La actualidad de lo bello*. Ed. Paidós: España.
- _____. (2012) *¿Quién soy yo y quién eres tú?* Ed. Herder: Barcelona.
- _____. (2016) *Poema y diálogo*. Ed. Gedisa: España.
- _____. (2017) *Verdad y método*. Ed. Ediciones Sígueme: España.
- GARAGALZA, Luis. (1990) *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Ed. Anthropos: Barcelona.

- GENOVESE, Alicia. (2011) *Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco*". Ed. FCE: Argentina.
- GÓMEZ, Flor. (1998) *De la estructura al funcionamiento en la obra poética de Olga Orozco en Acercamientos a Olga Orozco*. Ed. Universidad de Guadalajara: México.
- GÓMEZ, Gabriel. (1998) *Olga es otro sol en Acercamientos a Olga Orozco*. Ed. Universidad de Guadalajara: México.
- HAMBURGER, Kate. (1995) *La lógica de la literatura*. Ed. Divisor distribuciones: España.
- HUIDOBRO, Vicente. (1994) *El Creacionismo en Poética y estética creacionistas*. Ed. UNAM: México.
- HUIZINGA, Johan. (2008) *Homo ludens*. Ed. Alianza: España.
- KAMENSZAIN, Tamara. (2013) *Prólogo en Poesía completa. Olga Orozco*. Ed. Adriana Hidalgo: Argentina
- LANGOWSKI, Gerald J. (1982) *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Ed. Gredos: Madrid.
- LEGAZ, Ma. Elena. (2018) *Olga Orozco: testigo en estado de vigilia en Revista Gramma. Año 29, N°60. En línea [file:///D:/Descargas/gramma-ano-xxix-numero-60-2018-941392.pdf]*.
- LEÓN, Denise. (2020) *Una comunidad inoperante sobre "Las muertes" de Olga Orozco en Los juegos de espejos*. Ed. Teseo: Argentina.
- LERGO M., Inmaculada.(2009) *Decir lo indecible. Olga Orozco o la revelación a través de la palabra en Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*. Ed. Universidad de Sevilla: España.
- MALLOL, Anahí. (2020) *El exilio de la lengua Olga Orozco y Alejandra Pizarnik en Médanos Fugitivos*. Ed. Teseo: Buenos aires, Argentina.

- MARGARIT, Lucas. (2020) *El verso y la écfrasis. La configuración de una poética de la imagen en Médanos Fugitivos*. Ed. Teseo: Buenos aires, Argentina.
- MÁRQUEZ, Gonzalo. (1990) *Entrevista a Olga Orozco en Revista Común Presencia*. N° 3-4, Año 2. En línea [<http://comunpresenciaentrevistas.blogspot.com/2006/12/olga-orozco-entrevista.html>].
- MAYET, Graciela. (2020) *Máscaras y espejos en la poesía de Olga Orozco en Los juegos de espejos. Poética y subjetividad en Olga Orozco*. Ed. Teseo: Argentina.
- MILLARES, Selena. (2009) *Olga Orozco, peregrina de la muerte en Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*. Ed. Universidad de Sevilla: España.
- NICHOLS, Sallie. (1994) *Jung y el tarot. Un viaje arquetípico*. Ed. Kairos: Barcelona.
- NICHOLSON, Melanie. (2009) *Un talismán en las tinieblas: Olga Orozco y la tradición esotérica en Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*. Ed. Universidad de Sevilla: España.
- _____. (2020) *La poética del espacio en la obra de Olga Orozco. Casas, muros y cielos errantes en Médanos fugitivos. Poética y archivo en Olga Orozco*. Ed. Teseo: Argentina.
- OLVERA, Caleb. (2000) *Hermenéutica analógica y literatura*. Ed. AC Editores: México.
- OROZCO, Arturo. (1976) *Poesía contemporánea*. Ed. Edicul: México.
- OROZCO, Olga (2013) *Alrededor de la creación poética en Poesía completa*. Ed. Adriana Hidalgo: Argentina.
- _____. (1984) *La poesía como juego peligroso en Poemas*. Ed. Editorial Universidad de Antioquia.

- (1991) *La oscuridad es otro sol*. Ed. Quinto Centenario: España.
- (2013) *Anotaciones para una autobiografía en Poesía completa*. Ed. Adriana Hidalgo: Argentina.
- OROZCO, Olga. Iaccarino, Marcelo (director). (2009) *Olga Orozco, Destino* [documental]. Buenos Aires, Canal Encuentro. En línea [<https://www.youtube.com/watch?v=IOb2oZx-saU>].
- OUSPENSKY, P. D. (2016) *Un nuevo modelo del universo*. Ed. Eneagrama: México.
- PAZ, Octavio. (1981) *El arco y la lira*. Ed. FCE: México.
- (1990) *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Ed. Seix Barral: España.
- PIÑA, Cristina. (2009) *El descentramiento del sujeto en la poesía de Olga Orozco en Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*. Ed. Universidad de Sevilla: España.
- POZUELO Y., José M., (1998) *¿Enunciación lírica?* en *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Ed. Rodopi: Atlanta.
- PUCCINI, Dario; Yurkievich, Saúl (2010) *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*, T. II. Ed. FCE: México.
- RAMÍREZ, Alejandro A. (2008) *La poética de Olga Orozco como proyección estética del pensamiento moderno: un modelo de doble lectura*. The University of Arizona. En Línea [<http://www.personal.psu.edu/aar14/Versi%C3%B3n%20final.pdf>].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2022) *Diccionario de la Real Academia Española*, 23° ed. [versión 23.6 en línea] [<https://dle.rae.es/contenido/cita>].
- RICOEUR, Paul. (2021) *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Ed. Siglo Veintiuno editores: México.
- SCHWARTZ, Jorge. (2006) *Las vanguardias latinoamericanas*. Ed. FCE: México.

- SEFAMÍ, Jacobo. (1996) *De la imaginación poética: conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozer*. Ed. Monte Ávila Editores: México.
- TOLA, F. y Dragonetti, C. (2003) *El vedismo. Los Vedas. Lo uno como origen de todo. El orden cósmico*. Boletín de la Asociación Española de Orientalistas, N° 39. En línea [<https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-vedismo-los-vedas-lo-uno-como-origen-de-todo-el-orden-csmico-0/>].
- TOLEDO O., Araceli. (2020) *Más cuídate del agua, del amor y del fuego. Olga Orozco: tarot y poesía en Revista Graffylia*. Año 5. N° 9. En línea [<http://rd.buap.mx/ojs-dm/index.php/graffylia/article/view/560>].
- TORRES DE PERALTA, Elba. (1987) *Desdoblamiento de Dios en máscara de todos*. Ed. Playor: España.
- VENTURA, Lorena. (2016) *El sujeto lírico como sujeto retórico: sobre la enunciación poética en Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*. Ed. Valparaíso: México.
- VERANI, Hugo J. (2010) *Manifiestos y programas de la vanguardia en Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*, T. II. Ed. FCE: México.
- ZABALJÁUREGUI, Horacio. (1997) *Prólogo en relámpagos de lo invisible*. Ed. FCE: Argentina.
- ZAMPINI, Fabián. (2020) *Una voz que rasga. Inminencia y contemporaneidad en la poesía de Olga Orozco en Médanos Fugitivos*. Ed. Teseo: Buenos aires, Argentina.
- ZONANA, Víctor G. (2020) *Hacia una tipología de los finales poéticos en la lírica de Olga Orozco en Revista de literaturas hispánicas*. N° 12. En línea [https://revistas.uam.es/philobibliion/article/view/philobibliion2020_12_006]

----- (2020) *La intertextualidad como corrección del hipotexto Olga Orozco lectora de Wallace Stevens en Médanos Fugitivos*. Ed. Teseo: Buenos aires, Argentina.