



Rangel López, Asunción. "No querer decir. Aproximaciones a la poesía de Olga Orozco".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, noviembre de 2021, vol. 10, n° 23, pp. 210-220.

No querer decir Aproximaciones a la poesía de Olga Orozco

Not want to say. Approaches to the poetry of Olga Orozco

Asunción Rangel López¹

Recibido: 19/06/2020

Aprobado: 17/03/2021

Publicado: 08/11/2021

Resumen

El primer momento del artículo describe y compara el uso del tópico del silencio en algunas ocasiones de la poesía de Norah Lange, Alejandra Pizarnik y Tamara Kamenszain. Para el segundo momento del artículo, la comparación sirve para discutir la manera en que Olga Orozco articula su forma de comprender el silencio en tres poemas: "Lo resto era silencio", "La sibila de Cumas" y "En el final era el verbo" del libro *El revés del cielo* (1987). En su modo de decir, Orozco decanta una forma en que ya no se quiere decir. Entre querer y poder sobre el decir poético, en Orozco se articula una diferencia fundamental. Mientras *poder* atañe a la facultad o potencia de hacer algo -en este caso, decir-; la *querencia* implica un deseo o una apetencia, una voluntad -en este caso, *querer* decir-. Se puede decir, pero no es ni será, jamás, deseo de la voz lírica

Abstract

The first moment of the article describes and compares the use of the topic of silence in some moments of the poetry of Norah Lange, Alejandra Pizarnik and Tamara Kamenszain. For the second moment of the article, the comparison serves to discuss the way in which Olga Orozco articulates her way of understanding silence in three poems: "El resto era silencio", "La sibila de Cumas" y "En el final era el verbo" from the book *El revés del cielo* (1987). In her way of saying she decays a way in which she no longer wants to say. Between wanting and power over poetic saying, in Orozco, a fundamental difference is articulated. While being able to concern the power or power to do something -in this case, say-; the desire implies a desire or an appetite, a will -in this case, to mean-. It can be said, but it is not and

¹ Profesora del Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato, en donde imparte cursos de poesía latinoamericana, teoría poética y literatura mexicana y latinoamericana de los siglos XIX y XX. Doctora en Letras Mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores desde enero de 2013. Coordina desde 2015 el Programa de Fomento a la Lectura del Departamento de Letras Hispánicas. Es responsable, junto con la Dra. Liliana García Rodríguez, del proyecto "Echar raíces. Filosofía y literatura para todos", proyecto financiado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Coordinadora del proyecto Galería de Ideas y Letras, que reúne a las colecciones: Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano, Pequeña Galería de la Cinematografía, Pequeña Galería del Pensamiento y Aguafuerte. Es Miembro del Cuerpo Académico Estudios de poética y crítica literaria hispanoamericana (Universidad de Guanajuato). Contacto: ac.rangel@ugtomx.onmicrosoft.com



Ese verso abre *El revés del cielo* (1987) y en él se preludian las temáticas del resto de los poemas que conforman el libro; es decir, todos los poemas que a continuación se leerán son, en realidad, aquello que el silencio transmite y que Olga Orozco transcribe.

Convocar el antiquísimo tópico del silencio, como un vértice de lectura de la obra de Orozco, permite atisbar en qué consiste su estilo poético. Hablar de estilo no quiere decir que se intenta señalar la regularidad en el empleo de un elemento compositivo o estructural en su poesía. Todo lo contrario. Describir su estilo permite observar que el lenguaje poético de Olga Orozco se constituye en instrumento de recreación de la realidad. Mediante su poesía, Orozco pone de manifiesto su forma de proceder, su manera muy peculiar de pensar el silencio. Los hallazgos y los conocimientos surgen de una concepción sobre el silencio. Su experiencia del silencio es, como se verá, única e irrepetible. El modo en que Orozco escribe poéticamente sobre lo que la experiencia del silencio le supone no es fija, sistemática y meramente comunicable. Orozco sabe que “ya no se tiene que decir” nada sobre el silencio, sabe que “hay una forma en que ya no se quiere decir”,⁵ esto es: de su experiencia ante el silencio opta por ir al estado anterior e interior de la composición; un estado de latencia, de potencialidad tal, que solo puede cristalizar en su poesía mediante determinado material simbólico y que apunta, como se verá, a una reticencia a decir. En “El resto era silencio”, por ejemplo, descuellan las siguientes formas poéticas y simbólicas mediante las cuales se refiere a ese estado anterior al de la creación: “la palabra secreta”, “el montón de arena adentro de la boca”, “hacer hablar al polvo”, “nombrar enigmas al acecho” o “fundar dos veces lo improbable”.

Que el silencio sea su palabra

Muchas poetas se han preguntado, sin importar su nacionalidad o tradición, por lo que pasa cuando se escribe poéticamente; ¿qué sucede entre la mano y la cabeza? ¿qué sucede cuando, al fin, la palabra arriba y ellas trazan el primer verso de un poema que llevan en la cabeza —o en el corazón, o en las piernas o en alguna parte del cuerpo— por quién sabe cuánto tiempo? Son cuantiosos los poemas que versan sobre el proceso creador, y no solo en la poesía escrita en español. Tampoco es menor la atención que, desde asideros discursivos diferentes al verso, ha merecido esa pregunta: ¿qué pasa cuando se escribe poéticamente hablando? De la tradición poética a la que pertenece la argentina Olga Orozco, me permitiré apuntar aquí, algunos ejemplos significativos en los que dicha reflexión suele aparecer a boca de jarro, pero también disimuladamente. Me refiero a la obra de Norah Lange, Alejandra Pizarnik y Tamara Kamenszain.

“En el camino hay un silencio de palabra imposible” (81), apunta Norah Lange en su libro *La calle de la tarde*. Se trata de la lucha que muchas poetas libran al momento de escribir: hacer de la palabra imposible, una posible. Son cuantiosos los momentos en que Lange se referirá a la escritura del verso en el verso mismo. En ese libro de Lange, publicado en Buenos Aires en 1925 por vez primera, confluye el silencio como otro tópico también presente en el poema “El resto era silencio” de Olga Orozco. En los versos “Yo esperaba el dictado de silencio” de Orozco, y “En el camino hay un silencio de palabra imposible”, de Lange, descuellan las señaladas coincidencias sobre discurrir acerca de la poesía en la propia poesía, así como el mencionado tópico. Sin embargo, también podemos advertir una señalada diferencia en la actitud del yo lírico: mientras en el verso de Orozco, el yo lírico espera que el

⁵ La idea de silencio que aquí se articula, abreva del pensamiento de José Ángel Valente, particularmente en “Conocimiento y comunicación”, “Tendencia y estilo”, “El lugar del canto” y “La hermenéutica y la cortedad del decir” de *Las palabras de la tribu* (1994). Algunos vértices del pensamiento de Valente se irán describiendo y problematizando para ponerlos en diálogo con la poesía de la argentina.

silencio haga algo –que le dicte–; Lange parece andar o desplazarse por un camino en donde se topa con él. En Orozco, como se verá más adelante, es el gran caudal del que beberá su escritura; en Lange, es algo con lo que ella se encuentra para liarse en una cruenta batalla. El contraste entre el tratamiento que ambas poetisas le dan al tópico, permite advertir, me parece, su actitud poética, acaso su estilo poético. Y esto no quiere decir, solamente, que descuelen señaladas diferencias en la manera en que poetizan sobre ese tópico, sino que, además, el tratamiento del asunto pone de realce la manera en que ellas están en el mundo, la forma en que se relacionan con él; en suma, los hallazgos que en torno a la realidad ambas hacen mediante el artificio del lenguaje.

De *El infierno musical*, el paradigmático libro de poemas de Alejandra Pizarnik de 1971, apuntaré solo un ejemplo del poema “Signos”: “Todo hace el amor con el silencio. // Me habían prometido un silencio como un fuego, una casa de silencio” (276). Como en Lange, en Pizarnik es abundante la poetización del proceso creador en relación con lo silente, aspecto que no ha escapado al ojo agudo de la crítica especializada y la no especializada.⁶ En los versos antes citados, resultan profundamente sugerentes las relaciones que Pizarnik establece entre el silencio como algo particular, algo que se nombra a cabalidad, y el sustantivo y el universo verbal que abren el poema: “Todo hace el amor con [...]”. Esa sustantivación y ese mundo verbal, ponen en circulación, al menos en ese poema, una idea cara a la filosofía. Ramón Xirau, en “Poesía y conocimiento”, señala, como José Ángel Valente, que la poesía no solo comunica, sino que además genera un tipo de conocimiento que está en las antípodas de lo analítico y lo repetible:

Quiero recordar algo olvidado de puro sabido. Conocer, en el *Antiguo testamento* es tener relación sexual, carnal. Conocer es *penetrar* (como conocer mediante la imaginación era *penetrar* en Coleridge). Es también intuir, palabra que en sus orígenes también significaba, precisamente penetración. El conocimiento poético es tanto conocimiento corporal como espiritual. (Xirau 21)

Cuando el poema de Pizarnik despliega que “todo hace el amor con...”, manifiesta, asimismo, una relación de penetración, de conocimiento de todo con el silencio. Tenemos así que todo –es decir: el mundo, los sujetos, la peliaguda realidad–, se encadena, eslabona o encarna con eso otro, con el silencio, para generar algo nuevo. El tratamiento que esta poeta le da al tópico silente es señaladamente distinto al que le dan Norah Lange y Olga Orozco. Con esta última, particularmente, la diferencia estriba en que la autora de *El árbol de Diana* sigue diciendo algo sobre el silencio; Orozco, como se verá, sabe que hay una forma en que ya no se quiere decir.

Tamara Kamenszain, por su parte, publica en 1983 en México el libro *El texto silencioso: tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*. En el ensayo, clave “para comprender su poética” (Sánchez Anguix 24), “el silencio implica retomar el espacio de la madre, recuperar sus cuchicheos, sus murmullos, en definitiva, lo *oral*, que Kamenszain asocia al Talmud. Esta concepción de la escritura como práctica de memoria se deja traslucir en la construcción de algunos de sus poemas” (24-25).

En contraste con Lange, Pizarnik y Orozco, prefiere, sí la escritura del verso, pero también la escritura de la prosa que reflexiona. Tal es el caso del aludido ensayo sobre la tradición y vanguardia en la poesía sudamericana. En 2016, publica otro texto de reflexión teórica y crítica en la editorial Eterna Cadencia. Con el título *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*, Kamenszain discute y problematiza la idea de intimidad para referirse

⁶ Me refiero a los imprescindibles estudios críticos de Cristina Piña: *Alejandra Pizarnik* de 1991 y *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik* de 2012; y a los estudios de Patricia Venti, uno de los cuales es “Alejandra Pizarnik en el contexto argentino”.

a la poesía y narrativa de principios del siglo XXI. En el primer momento del libro, “Novelas detenidas, poemas que avanzan”, apunala ciertos tópicos teóricos –que provienen de la estilística– para comentar el poema *Dantesco* de Roberta Iannamico. Le interesan dos asuntos del poema de Iannamico: la enunciación y el tiempo verbal para señalar el campo de afectos y efectos que entran en circulación tanto en la narrativa como en la poesía actuales: “Un pretérito estático –dice–, lineal y totalmente desatendido de los avatares del presente” (13).

La enunciación y el mundo verbal se engarzan con la reflexión sobre la escritura poética en el poema *Dantesco* gracias al ritmo –una de las categorías fundamentales para los estudios de corte estilístico–. Dicho engarce tendrá como consecuencia la generación de una poesía que marcha sobre lo oral, sobre el murmullo:

parece ser que no es con palabras sino con mejor acero como se logra avanzar en la travesía. Iannamico lo sabe y en vez de quedarse presa en el presente enunciativo (“si quisiera escribirlo acá no podría”) elige subirse al ritmo y encuentra ahí las coordenadas para seguir a salvo en su peregrinaje. Es que en el ritmo, “no es sonido lo que se oye, sino sujeto”. Ritmo ahora entendido no como el producto mecánico de una imposición métrica, sino como la particular inscripción que cada sujeto hace de su historia (“la organización continúa de un lenguaje por un sujeto”). Lo que se escucha ahora son golpes de oralidad, un concepto que, redefinido por Meschonnic, aludiría –a diferencia del habla– más a lo que cada sujeto hace con el lenguaje que a lo que dice. Así es como Iannamico, que elige no quedarse detenida en el presente de la letra, se ocupa de caminar montada sobre el ritmo a lo largo de un pretérito presente que, de atrás para adelante, la va empujando hacia la prosa. (15-16)

Tenemos así que el verso de *Dantesco*, “si quisiera escribirlo acá no podría”, contiene la enunciación “yo digo que” y un tiempo verbal marcado sobre todo en el verbo “podría”. Se trata de un pretérito que permanece estático, contenido, que señala una acción en pospretérito condicional simple; es decir: una acción expresada por el verbo como no terminada. En otras palabras: la potencia –poder– de escribir aquello que se desea, aunada a la querencia, no clausura o finiquita el acto de creación. Si pudiera escribirlo, parece decir ese verso, lo haría mediante un murmullo, mediante la oralidad. A continuación, transcribo los versos de Iannamico, citados en el ensayo de Kamenzain:

a los costados de la entrada
hermosos árboles
eran los guardianes
y yo quedé en ese instante
por completo enamorada
decía ahhhhh, ahhhh. (14)

Con ese último verso es como, apunta Tamara Kamenzain, se refiere “la indecible experiencia poética llamada Amor” (17).

El procedimiento que descubre Kamenzain sobre este poema, permite señalar, primero, que las maneras en que las poetisas reflexionan sobre lo que sucede cuando se escribe poéticamente, desemboca en diferentes formas poéticas. El tema es el mismo. El objeto, el hallazgo del artilugio lingüístico es señaladamente diferente. Es, para decirlo con José Ángel Valente, “la zona de realidad que la palabra inventa, es decir, halla” (39). Segundo, que la manera en que cristaliza el silencio en el artilugio del lenguaje poético, al menos en lo señalado a propósito de Iannamico, versa sobre el murmullo, lo oral.

¿Qué y cómo dicen sobre lo silente Lange, Pizarnik, Kamenszain –en su lectura del poema de Iannamico– y Orozco? En muchos de los poemas de Olga Orozco el cómo se dice algo sobre el silencio decanta en una forma en que ya no se quiere decir. En este tenor, querer y poder sobre el decir articula una diferencia fundamental. Mientras *poder* atañe a la facultad o potencia de hacer algo –en este caso, decir–; la querencia implica un deseo o una apetencia, una voluntad –en este caso, *querer* decir–. Se puede decir, pero no es ni será, jamás, deseo de la voz lírica hacerlo. De ahí que opte por el silencio, por la contención.

Adentro de la boca, adentro de la mano

La aparición de *El revés del cielo*, publicado en 1987, antecede al Primer Premio de Poesía Nacional que Orozco recibe en 1988. Los viajes, las publicaciones y los premios serán copiosos antes y después de esa fecha. El sugerente título del poemario aporta ciertas directrices que serían vitales en el trabajo de lectura aguda y curiosa del poemario en su totalidad; sobre todo a propósito de *saber que hay una forma en que ya no se quiere decir*.

El cielo, como el silencio, fue y ha sido un tópico recurrente en la poesía, y en la literatura. Recordemos, por ejemplo, *El matrimonio del cielo y del infierno* (1790) de William Blake. Orozco, con el título de su poemario, pone en circulación no la antípoda o el contraste con lo celeste, sino que convoca el revés, es decir, la inversión del orden regular. Más aún, señala únicamente la inversión del cielo, pero no nombra qué hay o cómo es ese revés. De esta manera, se advierte un atisbo a ese proceder de Orozco que busca poner de manifiesto que sabe *que hay una forma en que ya no se quiere decir*. La poeta no está interesada en preguntarse por el resultado de la cuestión, sino que busca únicamente poner en cuestión, ser incómoda con la pregunta porque sabe que no desea decir la respuesta; sabe que no quiere decirla en el caso de que tuviera la manera de articularla con palabras. Así lo dirá en el poema “La sibila de Cumas”:

En la boca,
debí poner el montón de arena dentro de la boca
y silenciarla para siempre, sellarla con asfixia y aridez,
en lugar de guardarlo adentro de mi mano como un precio de
oprobio:
el de una mercenaria, y vergonzosa transacción. (366)

En esta tirada de versos, Orozco convoca dos tópicos relacionados con el acto de hablar y de escribir: la boca y la mano. Es elocuente que elija hablar de dos partes del cuerpo que *pueden* articular o habla o escritura, pero que, como se verá, no desea usarlas para decir. La cavidad bucal o la mano, si bien se relacionan con la palabra –oral o escrita–, en el poema se convierten en asideros de la contención o de lo silente; es un “montón de arena” lo que ha sido puesto en la boca o guardado en la mano. La imagen que construyen los versos convoca la imposibilidad de articular la palabra, pero, sobre todo, la sensación de que las palabras, hechas un montón de arena –o un todo sin forma– están contenidas o en la cavidad bucal o en la mano, sin que lleguen a convertirse en habla articulada, en palabra, en artificio lingüístico.

El mundo verbal de estos versos permite advertir otro cariz sobre la contención y lo silente: “Debí poner el montón de arena dentro de la boca”, pero, nos dice en el poema, lo que hice fue “guardarla adentro de mi mano”. Se trata de una “vergonzosa transacción”, dice más adelante. Entre decir y escribir, siguiendo la lectura aquí propuesta de la metáfora, el sujeto lírico ha optado, vergonzosamente, por la escritura de la mano; es oprobioso porque traiciona su querencia, su no querer decir. El poema de Orozco recupera, como el título lo indica, el mito de la sibila de Cumas, la cual vertía sus profecías en verso. Apunta Alfonso Reyes sobre ella: “«Sibila», nombre de probable origen asiático, se convirtió en nombre común para las mujeres

afligidas de dolencia profética” (472); y unas páginas más delante en su *Mitología griega* agrega:

la fábula de la Sibila de Cumas ha recibido contagio del episodio de Casandra. Ovidio dice que Apolo ofreció la inmortalidad a la Sibila a cambio de su amor. En todo caso, accedió a concederle el don que ella pidiera. La Sibila le pidió vivir tantos años como granos había en un puñado de arena. Pero no se cuidó de pedirle, al mismo tiempo, el don de la juventud inmarcesible [...]. Y la Sibila, siempre reacia a los requerimientos de Apolo, vivió mil años, habiendo alcanzado una inconcebible vejez que casi la convirtió en insecto, y guardada en una ampolla o frasco donde no hacía más que divertir a los niños: “¿Qué quieres, Sibila?”, le preguntaban éstos y la pobre contestaba invariablemente, “Sólo quiero morir”. (478)

Apolo, el puñado de arena, la vejez, en efecto, se reelaboran en el poema de la argentina. Sin embargo, la Sibila de Orozco se distancia de la eterna aflicción y del deseo por la muerte que narra el mito griego. En el poema descuella una Sibila de Cumas sin lágrimas en los ojos –quizá una de las expresiones más comunes del dolor–: “Estos ojos sin lágrimas, que únicamente ven hacia adelante” (367). La mención a un espacio indeterminado –en este caso, mediante el adverbio de lugar, “adelante”– aparecerá en otros momentos del poema: “Yo miraba más lejos; me veía avanzar por el camino interminable” y en el penúltimo verso del poema: “Ya no hay sol, ni pasado, ni porvenir siquiera” (367). Estos tres momentos articulan, nuevamente, una manera de referir la contención; quiero decir: el poema señala un “adelante”, un “camino interminable” y la dupla de negaciones sobre las maneras en que nos referimos al tiempo, “ni pasado, ni porvenir”, pero no dice a dónde lleva el camino, cuál es ese lugar, cómo es ese otro tiempo sin pasado y sin porvenir. Orozco no lo dice no porque sea imposible o porque las palabras no alcancen, sino porque prefiere la contención como una manera de incomodar mediante la incertidumbre. Sabe, en suma, que no quiere decir de esa manera.

De manera análoga procede en el poema “El resto era silencio”. El poema abre el libro *El revés del cielo* de 1987. El primer verso, “Yo esperaba el dictado del silencio”, opera como un incipit o tópico sobre el que bordarán los veintiséis versos restantes. El mundo verbal que inaugura ese primer verso se refiere a una acción que se desarrolla de manera simultánea con otras acciones. El poema será consistente en la articulación de ese mundo verbal: del verso primero al veintiséis será sistemática la presencia de verbos como “acechaba”, “calculaba”, “aventuraba”, “crecía”, “había”, “éramos”, por mencionar algunos ejemplos. Será en el último verso en donde la forma verbal cambiará radicalmente de un cúmulo de acciones continuadas a un casi imperativo categórico: “«Y haz que el silencio sea su palabra»”. En este verso, la variación atañe no solo a lo verbal, sino también al sujeto sobre el que recae no el imperativo, aquel cuyo posesivo acompaña al sintagma “palabra”. Es inevitable preguntarse por la identidad de ese “su”, sobre todo porque durante todo el poema, Orozco se ha referido o a la voz lírica, ese tú que espera el dictado del silencio desde el primer verso –en, por ejemplo, “Yo aventuraba voces de la llamada en la bruma” (v. 12)–, o al silencio como un sujeto –“Él no me respondía [...]” (v. 4), “Él crecía entre tanto a costa mía [...]”–.

Los últimos versos del poema rematan con ese entrecomillado en donde está contenido el imperativo “haz”, y se urden en la absoluta ambigüedad, porque, me parece, Orozco sigue montando su voz lírica sobre el saber que hay una forma en que ya no quiere decir. Aquí los versos:

Y ya no había más. Éramos él y yo.
¿No fue entonces extraño que de pronto lo viera casi como al Escriba,
remoto ensimismado, frente al papel desnudo,

con los ojos abiertos hacia su propio fuego sofocado
y la oreja tendida hacia el sermón del viento y el salmo de la nieve?
Había una sentencia en su página blanca,
un áspero dictado caído de lo alto hasta su mano:
“Y haz que el silencio sea su palabra”. (vv. 19-27)

Gracias a la analogía “como al Escriba” se descubre, desde ese momento del poema, la identidad del “su” del último verso. El Silencio se ha convertido en el Escriba frente a la página en blanco, el “papel desnudo”, apunta la voz lírica. Ojos y oreja esperan –abiertos y tendida, respectivamente– la llegada de algo. Es importante destacar que ya no se trata del sujeto lírico del primer verso del poema quien ahora espera el dictado; es el Silencio transmutado en Escriba quien aguarda. De ahí el cambio en el empleo de pronombres personales (como los “me” de la primera parte del poema), a los adjetivos posesivos (como “su”), del remate. ¿Sobre quién, entonces, recae el imperativo de hacer del silencio la palabra propia? Quizá sobre el Escriba, pero no debemos olvidar que durante casi todo el poema la cuestión puesta sobre la mesa, versa, precisamente, sobre lo que pasa cuando se escribe poéticamente hablando.

La dificultad para identificar al sujeto sobre el que recae el imperativo “haz que el silencio sea”, descansa sobre la riqueza de la ambigüedad de la poesía. Es posible que se trate del Silencio convertido en Escriba, pero también que se trate de la propia Olga Orozco escribiendo su poema, esperando el dictado del silencio. La poeta propone ese juego de ambigüedad desde el primer hasta el último verso. La indeterminación sobre la identidad de quien espera el dictado está marcada desde el empleo del “yo esperaba” del primer verso, hasta “Y haz que el silencio sea su palabra” del último verso. El lector, como si fuera un pescador que tira una red y que, al lastrarla, alcanza a atisbar alguno de los sentidos emergentes en el poema. Aquí se propone que quien debe esperar el dictado del silencio bien puede ser el Escriba, bien puede ser Olga Orozco.⁷

A pesar de la reticencia del sujeto por procurar una identidad, el poema está colmado de otros elementos que están en las antípodas de la indeterminación. Me refiero, por supuesto, a que todos los versos aluden –mediante parangones, metáforas, símiles, acaso metonimias– a alguno de los elementos del circuito de la comunicación literaria, o a su revés. Si pudiéramos partir en dos los primeros versos del poema, veríamos del lado izquierdo menciones concretas a nociones relacionadas con la escritura; del lado derecho, el desmantelamiento de lo concreto:

Yo esperaba el dictado del silencio;
acechaba en las sombras el vuelo sorprendente del azar, una chispa del sol,
así como quien consulta las arenas en el desierto blanco.
Él no me respondía, tercamente abismado en su opaca distancia,
su desmesura helada.
Calculaba tal vez si hacer hablar al polvo que fue columna y fue fulgor dorado
no era erigir dos veces el poder de la muerte,
o si nombrar enigmas al acecho y visiones que llevan a otros cielos
no era fundar dos veces lo improbable, como la vida misma.
[...] (vv. 1-9)

Yo aventuraba voces de llamada en la bruma,

⁷ Sólo se apuntan dos posibilidades que sugieren la ambigüedad en la poesía. Al respecto, Terry Eagleton señala: “La ambigüedad ocurre cuando dos o más sentidos de una palabra se funden entre sí hasta el punto en que el significado mismo se vuelve indeterminado” (155-156). Las palabras sobre las que se erige la indeterminación en el poema de Orozco son las relacionadas con los pronombres personales y los adjetivos posesivos.

sílabas que volvían tal como la paloma del diluvio volvió por primera vez al Arca, balbuceos deshabitados hasta nadie, hasta salir de mí. (vv. 12-14)

Formas ubicadas en el lado izquierdo del verso, como “el dictado”, “hacer hablar”, “nombrar”, “voces”, “sílabas”, “balbuceos”, refieren a manifestaciones específicas del poder escritural u oral; mientras que, del lado derecho de los versos, descuellan formas del dismantelamiento o sabotaje de la especificidad. Se trata del “dictado del silencio”, de “hacer hablar al polvo”, de “nombrar enigmas”, de “voces de llamada en la bruma”, de “sílabas” que vuelven como una paloma, de “balbuceos deshabitados”. Tenemos así que frente a la consecución de poder escribir o decir, en el poema de Olga Orozco cristaliza el puro deshacerse, la pura negación de lo conseguido con la palabra o con la escritura. No en balde la sustantivación de los versos, luego de la mención a las nociones del circuito de la comunicación literaria, apunta sistemáticamente al revés del decir, como lo es el silencio; al revés de lo eterno, como lo es el polvo; a la inversión de lo certero, como el enigma; a una voz que se apaga en la bruma; al balbuceo que no alcanza a convertirse en habla, en lenguaje, en aquella que acaso fue la palabra del Ser, para decirlo con una de las líneas de pensamiento de Martin Heidegger. El poema decanta en la subversión, como se apuntó, también, a propósito del título del poemario: *El revés del cielo*.

La inversión del orden o, me permitiré decirlo así, la atención en las antípodas de lo concreto y específico, de lo posible, o del poder decir o hablar, conduce a la querencia profunda de una poeta como Olga Orozco: querer no decir, no porque no se puede, sino, porque no se desea, porque no hay voluntad. Su querencia se abalanza, rabiosa y potentemente, a señalar el revés, el resto, como lo pone de manifiesto en el título del poema comentado, “El resto era silencio”. Esto es lo que queda: el resto, las migajas, los despojos, que en su poema descuellan como “las arenas en el desierto blanco”, como la “opaca distancia”, la “desmesura helada” o “el vuelo sorprendente del azar”.

Una inversión análoga a la que podemos advertir en el sintagma *El revés del cielo*, descuella en el poema titulado “En el final era el verbo”. La reelaboración del íncipit bíblico, “En el principio fue el verbo”, le permite a Orozco volver a discurrir sobre su poder de decir y no querer hacerlo. En el primer verso, encontramos el sustantivo, la sustancia, sobre la que versará el poema:

Como si fueran sombras de sombras que se alejan las palabras,
humaredas errantes exhaladas por la boca del viento,
así se me dispersan, se me pierden de vista contra las puertas del
silencio.
Son menos que las últimas borras de un color, que un suspiro en
la hierba;
fantasmas que ni siquiera se asemejan al reflejo que fueron. (vv. 1-7)

La tirada de siete versos constituye una predicación acerca de “las palabras”. Me permitiré decirlo así: el tema es la palabra y el rema o rematización es lo que se dice acerca de las palabras: “sombras de sombras”, “humaredas”, “borras de un color”, “fantasmas”; es decir, el resto, las migajas, los despojos. Los versos tercero y cuarto, además de retomar una temática contenida en el brillante poema “Las puertas” de *Desde lejos* (1946), acentúan la relación entre la palabra y el sentido de la vista. Pareciera que lo único que le queda a quien enuncia, ante las “humaredas errantes”, las “sombras de sombras que se alejan”, es *ver* o presenciar la desaparición y dar cuenta de ella en el poema. Se trata de una embestida entre las palabras que van desapareciendo, convirtiéndose en fantasmas –como lo dirá en el séptimo verso–, y la puerta del silencio. El posesivo “del”, como es de esperarse, no es trivial. El viento, en este poema, posee una boca;

pero la boca no habla. El silencio posee no una, sino múltiples puertas, que le servirán para imponerse como un inclemente y receloso vigilante.

Unos versos más delante, en el poema se advierte que, sin embargo, no todo lo que resulta de la embestida es pérdida, humareda, dispersión:

Cada palabra e imagen de otra luz, a semejanza de otro abismo,
 cada una con su cortejo de constelaciones, con su nido de víboras,
 pero dispuesta a tejer y a destejer desde su propio costado el universo
 y a prescindir de mí hasta el último nudo.
 Extensiones sin límites plegadas bajo el signo de un ala,
 urdimbres como andrajos para dejar pasar el soplo alucinante de
 los dioses,
 reversos donde el misterio se desnuda,
 donde arroja uno a uno los sucesivos velos, los sucesivos nombres,
 sin alcanzar jamás el cerrado corazón de la rosa. (vv. 17-26)

La conjunción adversativa “pero”, que abre el tercer verso arriba citado, abre un espacio en donde quizá Orozco no gane traspasar las puertas del silencio, pero sí permanecer –por pura querencia– antes de las puertas, porque es ahí donde descuella la posibilidad de “tejer y destejer”, en donde la urdimbre se convierte en “soplo alucinante de los dioses”, en donde el “misterio se desnuda”, en donde caen los velos, los nombres, aunque no se llegue al “corazón cerrado de la rosa”. Las potenciales significaciones que despliegan “tejer y destejer”, “el soplo” de los dioses, “el misterio [que] se desnuda”, la caída de “los sucesivos velos”, y, ni qué decir del “cerrado corazón de la rosa”, se inscriben en el primigenio acto de la escritura, en la articulación y enunciación de la palabra poética.

Olga Orozco sabe, como queda señalado en los versos arriba citados, que en el enfrentamiento de las palabras con las puertas del silencio conviene estar “dispuesta”, como lo anota en el verso que abre con la conjunción adversativa “pero”, porque en la disposición emerge el revés de ser vencida por el silencio.

Obras citadas

- Eagleton, Terry. *Cómo leer un poema*. Traducido María Jurado, Akal, 2010.
- Escaja, Tina. “‘La posible aproximación a lo indecible’: metafísica del deseo en la poesía de Olga Orozco.” *Hispanic Journal*, vol. 19, n.º 1, 1998, págs. 33-47.
- Gambetta Chuk, Aída Nadi. “Olga Orozco: Palabra y otredad.” *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, n.º 6, 2006, págs. 191-199.
- Iaccarino, Marcelo. “Olga Orozco.” [Documental], 2009, fragmentos disponibles en <https://www.youtube.com/watch?v=hRbCkle9hu0&t=68s>.
- Kamenzain, Tamara. *La novela de la poesía. Poesía reunida*. Adriana Hidalgo, 2012.
- _____. *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Eterna Cadencia, 2016.
- Lange, Norah. *Obras completas*. Tomo I, Beatriz Viterbo, 2006.
- Lindstrom, Naomi. “Olga Orozco: la voz poética que llama entre mundos.” *Revista Iberoamericana*, vol. LI, n.º 132-133, julio-diciembre 1985.
- Orozco, Olga. *Poesía completa*. Editado por Ana Becció, prólogo de Tamara Kamenzain, Adriana Hidalgo, 2013.
- Piña, Cristina. *Alejandra Pizarnik*. Planeta, 1991.
- _____. *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*. Corregidor, 2012.

- Reyes, Alfonso. *Mitología griega. Obras completas*. Tomo XVI, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Sánchez Anguix, Ana. “Tamara Kamenszain: nómada de la memoria por el silencio de la escritura.” *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n.º 8, 2016, pp. 23-44.
- Valente, José Ángel. *Las palabras de la tribu*. Tusquets, 1994.
- Venti, Patricia. “Alejandra Pizarnik en el contexto argentino.” *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n.º 37, 2007.
- Xirau, Ramón. *Poesía y conocimiento. Dos poetas y lo sagrado*. El Colegio Nacional, 1993.