

Olga Orozco, metafísica de los sentidos

SARAH MARTÍN LÓPEZ

“y el cuerpo se hace altura, precipicio, vértigo, desvarío,
dispuesto a transgredir y ser atajo hacia lugares en los que
nunca estuvo,
él, el protagonista de una fábula única,
en el que se prueba por primera vez el corazón, los ojos y
las manos,
y es la repuesta exacta y el espejo donde alguien recupera
el paraíso”.

Olga Orozco, *En el revés del cielo* (1987)¹.

A F.

GALERÍA DE ESPEJOS

En su defensa de la sensibilidad², Kant distingue entre sentido e imaginación: el sentido proviene de la intuición en presencia del objeto mientras que la imaginación connota la intuición en una ausencia. El sentido en el análisis kantiano se subdivide a la vez en sentido externo y sentido interno y así en la dialéctica clásica cuerpo y alma. Kant parte de un empirismo que dará lugar al establecimiento de categorías de conocimiento; y encadenados al tiempo, los límites del conocimiento.

La poesía de Olga Orozco constituye una cosmovisión escrita desde la pérdida. La presentación de Gelman en la entrega del Premio Juan Rulfo apunta a la memoria disparadora de imágenes y palabras en la poética de Orozco. Pero la memoria revela el espacio del olvido y es entonces cuando se convierte en un nido de preguntas. “La poesía es eso: una permanente interrogación en busca de algo que siempre está un poco más allá. Para cada pregunta hay otra pregunta. De eso surgían imágenes”. Desde lo desconocido, desde el no saber o el saber olvidado, los interrogantes del yo abarcan la esencia de las cosas.

Las preguntas metafísicas no tienen una respuesta empírica. Son universos circulares como las ruedas solares de Olga Orozco. El principio y el fin se espacializan en vértices indistintos. Ahí reside la búsqueda existencial, en la re-creación de una historia sin coordenadas, completa y eterna, total. La imagen proviene entonces de un pre-sentimiento, de un sentir tan antiguo como olvidado.

¹ Olga Orozco, “El narrador”, en Orozco, Olga, *En el revés del cielo*, Córdoba (República Argentina), Alción Editora, 1998, pág. 61.

² Immanuel Kant, *Antropología*, Madrid, Alianza, 1991.

Las preguntas metafísicas atienden al tejido invisible de un absoluto. En la poética de Orozco, el paraíso o el cielo funda ese “otro lado” y al tiempo refleja el espacio sensible de la realidad, su reverso. En este mundo de correspondencias no encajan las definiciones kantianas determinadas por el pensamiento aristotélico. No se piensa desde lo particular hacia lo universal a través del intelecto. El procedimiento es el inverso, similar a la metafísica de la luz platónica.

“Todo aquello que rompe con las leyes establecidas de causa y efecto. La magia, como la poesía, se maneja por una conversión simbólica de todo el universo” afirma Olga Orozco. *En el revés del cielo*, el yo permanece prisionero en la caverna de Platón³, encadenado por las piernas y por el cuello⁴, pero a diferencia del resto de reos, el sujeto permanentemente desdoblado se revela el confidente de los ojos cegados por el sol. Este yo conoce el secreto que esconde el más allá ignorado: “los ecos, las visiones, lo que llama a cualquiera a los sentidos”⁵.

Una verdad negada pero intuitiva, indescifrable pero latente. El yo se encuentra encerrado en un contexto dibujado con formas múltiples y volubles. El yo se pierde. Pero ése es su único espacio, su esfinge, su texto. No es una tabula rasa. Todo está ocupado. Todo lo ocupa la certeza del enigma irresoluble. Anamnesis: (del griego) conocer es recordar.

Recordar conlleva un proceso interno que establecerá el ‘a priori’ kantiano. Cada movimiento, en el ansia de conocimiento —que pasa por la reconstrucción poética de la historia— en Olga Orozco, parte de una especie de saber pre-édipico olvidado. La intuición se transforma en presencia, llena todos los vacíos, todas las ausencias y no deja rastros tangibles del paraíso. El mundo, como caída, gira repleto de fantasmas. Y aquí el contraste. No es factible la división kantiana —del ‘a posteriori’—; se invierte la reflexión empirista.

Lo único real en ese espacio vital, en una realidad cambiante y huidiza, en el laberinto, es el cuerpo. Del órgano esencial parte hacia unos sentidos que imposibilitan la comunicación y el conocimiento. De nuevo, el recorrido aparece invertido, como si al desleer se recitara el conjuro para re-imprimir la verdadera historia.

MUSEO SALVAJE

“No había ningún signo sobre la piel del tiempo./ Nada.” Así comienza “Génesis”, el primer poema de *Museo salvaje* (1974)⁶, con la imagen de un desierto poblado repentinamente por un yo. El sujeto se convierte en testigo: “Y alguien rompió en lo alto esa tinaja gris donde subían a beber los recuerdos (...) Alguien hizo una hoguera y arrojó uno a uno los fragmentos./ El cielo estaba ardiendo en la extinción de todos los infiernos/ y en

3 Platón, *La República*, Madrid, Alianza, 1982.

4 “Recuento mis pedazos, recojo mis exiguas pertenencias y sigo/ no sé si dando vueltas/ si girando en redondo alrededor de la misma prisión./ del mismo asilo, de la misma emboscada, por muchísimo tiempo/ siempre con una soga tensa contra el cuello o contra los tobillos” : Olga Orozco, “En el laberinto”, *op. cit.*, págs. 17-18.

5 Jacobo Sefamí, *De la imaginación poética (Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Korer)*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1996.

6 Olga Orozco, *Eclipses y Fulgores*, Barcelona, Lumen, 1998, págs. 54-68.

la tierra se borran sus huellas y sus pruebas”. El poema finaliza: “Yo estaba frente a ti:/ yo, con los ojos abiertos debajo de tus ojos/ en el alba primera del olvido”⁷.

Una subjetividad rescibe el primer libro de la humanidad, como el *Pentateuco* de Moisés. En él, lo objetual simbólico sustituye a la idea abstracta, tal es la fábula o el mito. A través de la imagen, se produce la escenificación del pensamiento. El espacio aborda un límite donde se condensan los elementos; del agua y el aire, la memoria, del fuego y la tierra, el olvido. La ruptura desatada por “alguien”, un ser sin cuerpo ni nombre, en el inicio, imposibilita la unidad —de la memoria, de la mirada, del sujeto.

Lo universal despedazado da así lugar a un yo desmembrado (cf: proceso de lo universal a lo particular). Lo individual está puntuado por una búsqueda metafísica o existencial impulsada por la sed de conocimiento, convocadora de una retentiva alephica. Cristina Piña⁸ recalca la caída en la contingencia al nacer: la inclusión en los márgenes de la temporalidad, la individualidad y la espacialidad. Líneas divisorias en el existir tras la fisura.

Recomponer los pedazos. *Museo salvaje* espectaculariza el aprendizaje de un cuerpo expuesto, fragmentado. La visión especular da lugar a un extrañamiento que traza con mayor intensidad el desprendimiento, la incompletud, la otredad.

Del cuerpo acechan fragmentos revelados ajenos, incomprendidos, independientes. Si el cerebro forma un sistema cerrado, perforado por los sentidos, para la poeta argentina se trata de un “continente sumergido”, repleto de huellas convertidas en sombras, veladas.

Lo visible se cruza con lo invisible, allí donde no alcanza la mirada, y es terreno opaco. Pero el interior de la cabeza esconde una luz “de vértigos azules que atestiguan que es la tumba del cielo”⁹. Crea desde el vértice de la pirámide del cuerpo una jerarquía de órganos encadenados a través de un mito: el de la caída y la nostalgia de la unidad perdida. Cada fragmento de cuerpo-texto incorpora entonces el intento de recuperación de la memoria, de la unidad, del paraíso.

Ese “otro lado” no visible se asemeja al sol en el exterior de la caverna de Platón intuido por el sujeto, donde se encuentra más que la verdad, la explicación a la existencia y la completud del ser. Olga Orozco describe cada parte-partícula desde la percepción de lo oculto, esto es, percibir los deslizamientos internos que ocasionan un sentir los sentidos.

No es por tanto una percepción frente al objeto, un sentido externo. Si bien es cierto que el yo sufre un distanciamiento que le permite observar el cuerpo —como resalta Elba Torres de Peralta¹⁰— también lo es que sobrepasa lo puramente físico y observable y es ahí donde se producen las metamorfosis y donde palpitan los sentidos. Más allá del mirar, del oír, del tocar, del oler, del gustar o/ y sobre todo más adentro “acechan como

7 *Op. cit.*, pág. 55.

8 Cristina Piña, *Poesía argentina de fin de siglo*, Buenos Aires, Editorial Vinciguerra, 1996.

9 *Op. cit.*, pág. 58.

10 Elba Torres de Peralta, *La poética de Olga Orozco*, Madrid, Editorial Playor, 1987.

tembladeras palpitantes/ esta noche de pájaro en clausura donde caigo sin fin./ remolino hacia dentro./ girando con el cielo cerrado que me habita y no logro alcanzar”. La cita pertenece a “tierras en erosión”¹¹, el poema dedicado a los “tejidos” que componen el cuerpo.

Los sentidos definen elementos intra-corporales: “fibras de humedad”, “sordas tuberías”, “ávidas esponjas que respiran”. Cada parte adquiere movimientos autónomos y convulsiona al sujeto: “me arrastran”, “me sofocan”, “me trituran”, “me destilan”, “me empanan”, “me ligan con tendones y con nervios hasta la desunión”, “me ponen a secar en la negrura de este sol interior”, “me abandonan como resaca muerta a la furia de todas las corrientes/ hasta la gran caída y el vértigo final./ siempre inminente./ siempre a punto de trizarme de golpe contra el acantilado de la insufrible luz”.

El cuerpo sentido, su violencia, succiona, desgarrar, tortura a un yo que lo sobrevuela en el texto al no terminar nunca de identificarse con la materia. Los sentidos se suspenden en un distanciamiento con respecto al sujeto porque viven en su cuerpo, adentro de su cuerpo, que es también otro cuerpo: “ajen(o)s como mi propio vuelo acorralado adentro de otra piel”¹². El yo y el otro, el desdoblamiento místico, se produce en una especie de desconexión correspondiente a la situación espacio-temporal negada en este discurso.

Si el cielo se sitúa en un lugar “otro”, el yo se escribe asimismo en otra parte. El espacio se conjuga con un tiempo otro, ya lo hemos dicho, es el mismo de la reminiscencia. Tiene un origen elegido: proviene del génesis desértico que rompe *Museo salvaje*. En suma, toda característica se sintetiza en la desaparición de límites: de la apertura al despliegue infinito del absoluto.

La poetización permite por una parte la subjetivización del tiempo hasta llegar a la desaparición del concepto, es decir, la atemporalidad, por otra parte, permite la extensión espacial para llegar al concepto de lo universal. Así, el lenguaje da sentido a la memoria, esto es, implica la sumersión del sujeto en una reminiscencia en realidad olvidada; posibilita además un destello de saber a nivel textual que enmaraña un discurso oracular y mítico.

Pero el juego de correspondencias garantiza el reverso de lo tangible (*ese revés del cielo*) en esa tensión constante de paraíso y pérdida, de luz/ oscuridad: “los ojos están sujetos a una doble perturbación y por una doble causa; o por el tránsito de la luz a la oscuridad, o de la oscuridad a la luz”(Platón, *La República*). Desde este lado, el tiempo es el verdugo y el espacio, la frontera.

La realidad, el cuerpo, los sentidos. Y desde este lado, desde el interior de la caverna, es desde donde se mira: “Es difícil mirar con la sustancia misma de la luz filtrada por la tierra del destierro;/ es imposible ver quién se levanta y anda entre malezas/ desde estos dos fragmentos arrancados a la cantera de la eternidad”. ‘Estos dos fragmentos arrancados a la cantera de la eternidad’ son los ojos (sus/ otros ojos) descritos en el poema “en la rueda solar”¹³. La mirada queda tapiada en su correspondiente corpóreo,

¹¹ *Op. cit.*, págs 64-65.

¹² *Op. cit.*, pág. 60.

¹³ *Op. cit.*, pág. 62.

encerrada en los ojos mismos. No es sino, otra vez, dentro (“en el fondo”, “cada ojo en el fondo es una cripta donde se exhuma el sol”) donde se encuentra el brillo de “espejos y alucinaciones”.

En este poema, que, lo vamos a ver, se estructura paralelamente a “esfinges suelen ser” (el poema dedicado a las manos y al tacto) se explicitan las ideas de fragmentariedad y desdoblamiento en relación con la extrañeza y la otredad. “¡Extraña esta custodia que permite avanzar al enemigo transparente/ y retiene hacia adentro este vacío insondable de caverna!”. Escisión de la mirada y del sujeto en una separación que va más allá o mejor, y como siempre, que viene de más allá, de la misma distancia física de los ojos: “Uno al lado del otro en su prisión de nácar,/ en su evasión de nubes y de lágrimas,/ uno ajeno del otro”. Además, en los poemas dedicados a los ojos y a las manos, a la mirada y al tacto, se detalla minuciosamente cada parte constitutiva de los órganos; partes igualmente indiscifrables por invisibles para el yo, ocultas: “¿Quién puede descifrar esta pupila cautiva entre cristales,/ este túnel contráctil siempre alerta a la inminencia a solas,/ esta palpitación a medias con la muerte?! ¡Basta, mirada de fisura, incesante mirada de pólipos en tinieblas!”.

Avanzábamos, indicando el paralelismo, el contenido de “esfinges suelen ser”, (poema dedicado a las manos y al tacto). En este caso, la profundización patentiza la pérdida, fruto de la mutilación: “todavía me duelen las manos que me faltan,/ esas que se quedaron adheridas a la barca fantasma que me trajo”. A cambio, el yo mira unas manos, afuera, “demasiado próximas,/ demasiado distantes”, nunca en la distancia exacta para servir “para entreabrir las sombras,/ para quitar los velos y volver a cerrar”. Los ojos no pueden asir con sus párpados más que la instantánea de luz-oscuridad, no pueden voltearse y ver, menos todavía mirar. Las manos no pueden tocar lo intangible ni agarrar fantasmas. Acaso —todo trazo, una mirada—, por la invisibilidad.

La separación de la distribución anatómica, de nuevo, desdobra y autonomiza esta parte del cuerpo hasta alterar —es decir, inquietar por ser uno y otro— al yo: “cambian mis alimentos por regueros de hormigas,/ buscan una sortija en el desierto,/ transforman la inocencia en un cuchillo,/ perseveran absortas como valvas en la malicia y en el error”. En ningún momento, el yo toca, ni hay piel ni roce.

En *Museo salvaje*, el sujeto ni siquiera se asimila al cuerpo, un laberinto angustioso en el que el yo sufre de “una especie de enajenación”, puntúa Olga Orozco, consecuencia del extrañamiento.

Tendremos que esperar a la publicación de *En el revés del cielo* para que el mapa se modifique, es decir, para que el sujeto desplace la ininteligibilidad a su historia misma, esto es, a su destino. La diferencia radica en *Museo salvaje* en el grado de angustia provocado por el propio cuerpo, el cuerpo otro.

Fractura irreconciliable aquí: “Jamás consigo estar completa; no logro aparecer de cuerpo entero. Hay una unidad primera que no consigo recuperar”. Un estadio del espejo particular, si se quiere, pero en el que igualmente se otorga la existencia, la posibilidad de ocupar una plaza de sujeto. Se paga con una parte del ‘ser’ y quedando éste partido, incompleto. Las oscuridades y las invisibilidades desenterradas en un museo con un deseo, un deseo sólo de visión totalizadora, como un sueño, cuerpo adentro.

Cierro este apartado con una cita de Enrique Molina: “Siempre el rostro y las manos, el sueño y el espejo/ podrías recordarme como al humo:/ para eso hay muelles de dulce declive”¹⁴.

A PURA PÉRDIDA

Perdemos —porque ganamos—
¡Tahúres —preguntándose cuál ganará
agitan sus dados de nuevo!”
Emily Dickinson¹⁵.

Un deseo que palpita detrás del texto. Y el deseo implica, claro, una ausencia. *Museo salvaje* trabaja con las mutilaciones impuestas por el castigo, en la caída y la pérdida del paraíso. Vacíos o sustituciones que conforman una “fantasmática de la fragmentación”, como se ha afirmado desde la crítica. Desprendimiento que ocasiona el descenso a un laberinto formado de espejos y por tanto de reflejos.

La realidad aparece entonces como un juego multiplicado ofreciendo, quizás, combinaciones. Tirada de dados mallarmeana, es decir, poblada de silencios, y así de deseo, de esperanza a alcanzar un silencio final, que, y cito a Olga Orozco: “es el cielo del lenguaje”.

Esta realidad aparece limitada por los sentidos-dados que no sirven siquiera para vislumbrar un afuera. No permiten la comunicación deseada, no son los útiles necesarios para ella. Como tampoco lo permite el lenguaje, misma prisión si se pretende alcanzar una totalidad que en todo caso nunca va a contar con lo articulable (puede que cuente con lo inarticulable= lo real= el cuerpo), pero no con lo articulable, pues lo articulable ya implica el engarce fragmentario de cadena con aire y olvido. Con pérdida, con trozos, con sueño, como en los ojos cuando se cierran y anochece una muerte y se abren y resucita, como “en la rueda solar” de Orozco, como en las manos, cuando escapa y la trampa se prepara para el sujeto mismo.

“Has de saber sólo que la ley del retorno, válida para todo el porvenir, no te permitirá jamás, salvo debido a un malentendido, agenciarte un lugar en un presente posible, ni dejar que ninguna presencia venga hasta ti” (Maurice Blanchot¹⁶). La amnesis convoca justamente un conocimiento a través de lo cíclico en una circularidad donde también se ocasiona una pérdida, la del pie, la de los puntos de referencia. Tres niveles, nos vemos obligados a fragmentar, se estructuran en la poética de Olga Orozco: el ontológico y el existencial han ocupado esta intervención. El tercero es el de lo mágico que prosigue la búsqueda en un mayor encuentro.

Dicen que no hay milagros, dicen, en todo caso son igual de ininteligibles que la realidad, o puede que sólo sean igual de huidizos. El libro que, tal vez no mejor, pero sí más

14 Enrique Molina, “También nosotros” en *Antología Poética*, Madrid, Visor, 1991, pág. 33.

15 Emily Dickinson, *Poemas*, Barcelona, Tusquets (Marginales), 1997.

16 Maurice Blanchot, *El paso (no) más allá*, Barcelona, Paidós, 1994.

especialmente —permítanme una opinión puramente sensible— conjuga estos tres niveles e intensifica el imposible, una presencia que viene hasta ti, una aparición en el umbral, es *Cantos para Berenice*. Berenice, el erizo de niebla, la perla roja brillando entre los dientes, la gata sabia de Olga Orozco, probándose cuerpos para acompañarla.

De alguna forma, sea como sea, si los milagros se caracterizan para algunos por la ausencia, es más que posible que de vez en cuando se conviertan en deseo. Un deseo que palpita detrás del texto.

En el juego, un descarte tras otro y el destino. La suerte está echada pero lo más importante siempre es la apuesta: “Jugué mi corazón a la tormenta./ a un remolino de alas insaciables que llegaban más lejos que/ todas las fronteras/ Contra la dicha de ojos estancados donde se ahoga el sueño/ contra desmayos y capitulaciones, lo jugué hasta el final de la intemperie./ a continuo esplendor, a continuo puñal, a pura pérdida”.