



Universidad Nacional de Córdoba  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Escuela de Letras

**OLGA OROZCO**  
**POÉTICA Y TRAYECTORIA SOCIAL**  
*de Los Juegos Peligrosos a En el Revés del cielo*

Trabajo Final de Licenciatura en Letras Modernas

Noelia Ailín García Mat. 200610007

Dra. Olga Beatriz Santiago (directora)

## **AGRADECIMIENTOS**

Este trabajo lo debo a Olga Santiago, por su paciencia, excelso trabajo, insistencia y fe. A Camilo, por poner las cosas en su lugar, a mis padres por la infinita espera, a Mike e Isa por saberme acompañar.

Menard -recuerdo- declaraba que censurar y alabar  
son operaciones sentimentales que nada tienen que ver con la crítica

*Ficciones*, Jorge Luis Borges

## INDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	6
Estudios críticos sobre la obra de Orozco.....	7
Nuestra propuesta .....	8
Marco teórico-metodológico .....	10
<b>PRIMERA PARTE</b>	
Condiciones de producción, trayectoria estética y red de relaciones.....	14
Trayectoria estética de Olga Orozco .....	16
La generación del '40 y el campo literario .....	16
Los años '60 y el surgimiento de las nuevas tendencias estéticas.....	19
<b>SEGUNDA PARTE</b>	
<i>Los juegos peligrosos</i> o la escritura esotérica.....	25
El antiguo libro y oráculo del Tarot.....	25
El poeta adivino: la configuración del enunciador y su desdoblamiento.....	29
Las dos orillas, mundo visible e invisible: construcción de la realidad.....	39
Las palabras peligrosas: concepción de la palabra poética.....	41
<b>TERCERA PARTE</b>	
<i>En el revés del cielo</i> : La búsqueda de la poesía.....	51
El enunciador poeta .....	53
El revés y la trama: configuración de la realidad.....	59
Palabra o silencio: reformulación del concepto poético.....	66

<b>CONCLUSIONES</b> .....	72
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	80
Corpus.....	80
Textos teóricos de consulta.....	81
Sobre poética.....	81
Sobre marco teórico.....	82
Bibliografía sobre Olga Orozco.....	83
Artículos.....	83
Notas periodísticas, reseñas, entrevistas.....	91

## 1. INTRODUCCION

Entre los escritores y poetas que se destacan en la importante producción literaria que tiene lugar en Argentina durante la primera parte del siglo XX, encontramos a la poetisa Olga Orozco (1920-1999) que, aunque nacida en La Pampa, desde muy joven se radica en Buenos Aires, donde produce la mayor parte de su obra desde la poesía hasta los relatos de infancia y ensayos poéticos.

El desarrollo de su actividad poética abarca un período de cincuenta años, comienza con el libro *Desde lejos* publicado en 1946, le siguen luego de varios años, *Las muertes* (1952), *Los juegos peligrosos* (1962), *La oscuridad es otro sol* (1967), *Museo salvaje* (1974), *Cantos a Berenice* (1977), *Mutaciones de la realidad* (1979), *La noche a la deriva* (1984), *En el revés del cielo* (1987), *Con esta boca en este mundo* (1994), *También la luz es un abismo* (1995). Por otra parte, de sus obras se realizan selecciones de poemas que conforman distintas antologías, entre ellas se destacan, *Veintinueve poemas* en 1975 y *Páginas de Olga Orozco* (1984) -con prólogo de Cristina Piña-, *Relámpagos de lo invisible* (1998), *Eclipses y fulgores* (1998). Posterior a su muerte aparece una recopilación titulada *El jardín posible* (2009) prologado por Marisa Negri. Finalmente, ya en el año 2012 sale a la luz toda su obra poética bajo el título *Poesía completa*. En 2009 aparece un libro póstumo, *Últimos poemas*, el cual se reconstruye siguiendo anotaciones y sugerencias que la propia autora previsoramente consigna entre sus papeles y que deja junto con dos carpetas en las que se hallaban sus últimos poemas, sobre los cuales estaba trabajando hasta antes de su muerte. Estos textos se encontraban en proceso de revisión para ser publicados cuando tuvo que internarse por problemas de salud.

De esta importante producción nos detendremos en este trabajo sólo en una parte que corresponde a su obra de madurez y en la que advertimos un cambio estético que nos resulta inquietante y despierta algunas preguntas a las que aspiramos acercar una explicación, tema que desarrollamos enseguida como merece. Antes quisiéramos dar cuenta del estado del estudio crítico de la obra de la autora que hemos podido ponderar en nuestro rastreo bibliográfico.

## 1.1 Estudios críticos sobre la obra de Orozco

Olga Orozco es considerada por la crítica como una de las primeras grandes voces poéticas femeninas de la literatura latinoamericana, sin embargo su obra siempre ha resultado de difícil adscripción en los movimientos estéticos vigentes al momento en que se publicaban sus libros. A esta dificultad motivada por las características específicas de sus versos y la particularidad de su propuesta poética, se le agrega también el largo período de tiempo en que aparecen sus libros, su prolongada trayectoria poética, que cruza muy disímiles generaciones y momentos histórico-sociales y abarca el período comprendido entre los años 1946 y 1999.

Su poesía ha sido filiada por algunos críticos al neorromanticismo, al surrealismo, e -incluso- al regionalismo, sin llegar a un consenso importante en estas valoraciones. Mientras que para otros estudiosos su poética enfrenta la dificultad de inscribirse en estas tendencias propias de la poesía Argentina en la década del '40.

Algunos estudiosos, entre ellos, Dora Battistón de provincia de La Pampa, identifican aspectos regionalistas en sus versos, especialmente al poner la mirada en su texto en prosa *La oscuridad es otro sol* y el libro de poemas *Desde lejos*, en el cual abundan las referencias a la infancia de la autora en La Pampa. La crítica identifica aspectos en sus textos que se corresponderían con el carácter de paisajismo o *pampeanidad* como un referente que constituye espacios simbólicos.

Pero no solo encontramos que se la caracteriza como neorromántica sino que también hay quienes insisten en su poesía como surrealista, aun cuando la propia autora hiciera esfuerzos por desvincularse de tales afirmaciones. Entre quienes la vinculan con los surrealistas, se encuentra Telma Luzzani de Bystrowicz quien escribió para la Colección *Capitulo* en los años 70, adjudicando a sus textos la libre articulación de imágenes, la raigambre onírica, o el principio de yuxtaposición y acumulación de imágenes.

Por otro lado, María Cristina Piña, quien se ha ocupado largamente del tema, señala la dificultad de inscribir la poesía orozquiana entre las grandes tendencias que predominaron en la década del 40 en Argentina como el nacionalismo, el surrealismo o el neorromanticismo. Piña señala la impronta religiosa-esotérica, la estructuración y lógica

interna en que se organizan los poemas y su concepción metafísica del mundo, entre los aspectos más destacables en la poética de Orozco, rasgos distintivos que la alejan de las estéticas que le son contemporáneas.

## 1.2 Nuestra propuesta

En esta larga trayectoria poética de Olga Orozco, entendemos que es posible diferenciar dos momentos. El primero corresponde a su etapa de consagración mediante el libro titulado *Los juegos peligrosos* (1962), con el cual se gana el reconocimiento tanto de la crítica literaria como del público en general. Sin embargo, otro momento lo constituye *En el revés del cielo* (1987), en el que se distancia de su antecedente y conjuga una nueva poética. Dos textos se muestran entonces paradigmáticos en esta operación que reconocemos: *Los juegos peligrosos* y *En el revés del cielo*. El primero constituye su momento de consagración como escritora y manifiesta las características de lo que consideramos su primera etapa poética, en la que predominan referencias al Tarot y, en consecuencia, el rol del poeta y la función de la poesía resultan coherentes a esta práctica. Mientras que *En el revés del cielo*, inscripto en la segunda etapa, revela un significativo cambio, con la respecto a la temática anterior ya que los textos dejan de referirse a técnicas de adivinación, la cartomancia, la astrología y al rol del poeta como mago. Estos cambios han despertado nuestra curiosidad por saber qué factores pueden haber incidido para generarlos.

De modo que, a lo largo de su trayectoria de escritura se produce una renovación estética, un proceso en el que la escritora incorpora nuevos rasgos a su poesía y, particularmente, se advierten cambios significativos en el modo de configurar al poeta y la palabra poética en los enunciados. Nuestras inquietudes en este estudio no apuntan a definir rasgos retóricos, ni rotular su producción dentro de una estética particular, sino a tratar de explicar los cambios en la elecciones que la autora hace a la hora de componer los poemas. Nos preguntamos: si su éxito se debe a *Los juegos peligrosos* en 1962, libro que hace eje en la práctica del Tarot ¿por qué no mantiene su fórmula de éxito en 1987 cuando

escribe *En el revés del cielo?*, ¿qué componentes permitirían explicar la renovación de su proyecto poético?

En nuestra investigación postulamos inicialmente que este cambio guarda relación con distintas condiciones de producción discursiva probablemente en relación al desplazamiento en el lugar social de producción de la autora.

Por lo tanto, este trabajo busca reconstruir entonces, las condiciones de producción de los textos de Orozco en las diversas etapas de producción discursiva en procura de un principio de explicación de los cambios advertidos. En función de esta necesidad buscamos conocer y definir su trayectoria social, reconstruir su lugar social diferenciado en los distintos momentos de su vida en los sistemas de relaciones en que actúa.<sup>1</sup> En este marco se aspira caracterizar su competencia en relación con otros sujetos dentro del sistema literario en su tiempo, identificar y describir sus recursos económicos, intelectuales (formación), sociales (amistades, viajes) a lo largo de los años. Estos aspectos serán ponderados en relación con el análisis de los enunciados, con sus versos, en procura de encontrar un principio de explicación a los cambios que advertimos.

Nos interesa entonces, caracterizar y delimitar las dos grandes etapas que advertimos en la trayectoria de producción artística de Orozco y determinar su alcance y, de manera especial, nos importa conocer a qué obedece este cambio. Sospechamos que estas variantes puedan explicarse a partir cambios sociales que inciden en su formación intelectual y generan nuevas elecciones a la hora de producir el discurso. Conjeturamos que la renovación de estrategias poéticas, guarda relación con necesidades de reposicionamiento social de la autora o, dicho de otro modo, con su adscripción en otra red de relaciones sociales que definen nuevas condiciones de producción. Por este motivo, un aspecto importante a consignar es nuestra opción por un abordaje metodológico que atienda específicamente a la relación *literatura-sociedad*, es decir, que ponga en relación el discurso con las condiciones sociales en que se produce.

---

<sup>1</sup> Las ideas centrales de nuestra opción teórico-metodológica provienen de la propuesta de los Dres. Costa Mozejko que ampliamos enseguida.

## Marco teórico-metodológico

En respuesta a las necesidades de nuestro planteo es que incorporamos para el análisis de las características específicas del enunciado de las obras los conceptos y categorías que nos proveen las teorías literarias. Los postulados de la teoría de la enunciación (Filinich, Kerbrat-Orecchioni) nos servirán de base para configurar al sujeto de la enunciación, al sujeto del enunciado y el enunciatario. En relación a cuestiones específicamente poéticas: lenguaje, figuras, metáforas, símbolos, recursos fónicos y demás, nos serviremos de nociones postuladas en tratados o estudios sobre Poética, procurando no reducirnos a un específico marco ideológico o tendencia de análisis. Consideraremos la *Teoría estética* de Theodor Adorno en temas fundantes y en cuestiones puntuales nos serviremos de otros estudios sobre Poética citados en Bibliografía (Bousoño, Cohen, Bachelard, Delas y Filliolet, entre otros).

Luego, para trabajar la relación del enunciado poético con las condiciones en que es producido el discurso, nos orientaremos por la propuesta teórico-metodológica formulada por los doctores Costa y Mozejko<sup>2</sup> en la que es central la categoría de “lugar social”. Esta categoría nos resulta altamente operativa en relación a nuestro problema de investigación dado que, a diferencia de la noción de “condiciones de producción” de Eliseo Verón, busca evitar comprender al sujeto como inscripto en condiciones que le son exteriores y, en cambio, permite particularizar la identidad social de un sujeto a partir del concepto de competencia.

La propuesta teórico-metodológica adoptada parte de comprender la producción de un discurso como una práctica social condicionada por el lugar desde el cual se produce. Entender al discurso como una práctica social implica una ruptura con la concepción del texto como un producto dado, cerrado en sí mismo y autosuficiente. Por el contrario, en esta perspectiva se desplaza el acento a la relación de la obra con lo social. Entendemos que la obra no se escribe sola, que hay alguien que la escribe y al hacerlo toma decisiones,

---

<sup>2</sup> Esta propuesta teórico-metodológica aparece desarrollada por los autores Ricardo L. Costa y Teresa Mozejko en los libros: *El discurso como práctica* (2001), *Lugares del decir I* (2002) y *Lugares del decir II* (2007), de ellos extraemos los conceptos desarrollados en esta parte de nuestra exposición.

elige, hace opciones, el discurso es producto de las decisiones que toma el autor dadas ciertas condiciones objetivas.

El proceso de elección, en este marco teórico, guarda relación con el “lugar social” desde el cual se desarrolla la acción (la producción discursiva). En palabras textuales de sus autores, la categoría de lugar social se define como el “*conjunto de propiedades eficientes que definen la competencia relativa de un sujeto social dentro de un sistema de relaciones en un momento / espacio dado, en el marco de la trayectoria*” (2002: 19).

Este enunciado requiere al menos una mínima explicación: La competencia de un sujeto social en la propuesta teórico-metodológica de los Dres. Costa- Mozejko, se define en relación con otros en función de una serie de factores relacionados: a- las “propiedades y recursos eficientes” con que un sujeto cuenta para actuar (recursos económicos, sociales, intelectuales etc.); b- el sistema de relaciones en que inscribe su hacer; c- la capacidad del sujeto de usar con eficiencia sus propiedades y recursos; d- las orientaciones del hacer generados en aprendizajes incorporados y experiencias; e- el tiempo y espacio de las acciones; f- los posibles cambios de su lugar social, es decir, su trayectoria. Esta noción del lugar nos permite ponderar, entre otras cosas, los aprendizajes incorporados, las experiencias vividas, las habilidades adquiridas por el sujeto (concepto de *habitus* de Bourdieu) que generan predisposiciones y orientaciones a mirar, pensar, valorar, actuar más de ciertas maneras que de otras (Costa-Mozejko: 2002: 26). La noción de “orientaciones” resulta pertinente en la explicación de las opciones realizadas en la elaboración de un texto literario y adquiere especial valor en nuestro estudio de la poesía de Olga Orozco.

Según los Dres. Mozejko y Costa, tanto las propiedades y/o recursos que se poseen como las orientaciones en el hacer, forman parte constitutiva de la competencia de un sujeto y permite identificar su lugar social (2002: 28). Por otra parte, la posición de un sujeto en una red de relaciones varía en función de cambios en su competencia y puede redefinirse en distintos momentos de su historia, cambios en la posición que delinear su *trayectoria* en el espacio social. (Mozejko, Costa, 2002: 25). Por este motivo se vuelve preciso describir el lugar social de Orozco en distintos momentos de su vida, es decir, caracterizar las distintas posiciones que ocupa a fin de delinear su trayectoria.

En este enfoque trabajamos sobre la base del postulado teórico-metodológico que: el “lugar social” desde el cual el sujeto produce su discurso permite explicar o comprender las características del discurso, o dicho de otro modo, comprender las opciones que el sujeto realiza en el enunciado. Lo que no significa que el discurso sea entendido simplemente como resultado de condiciones objetivas que imponen su necesidad o que la acción del sujeto se vea completamente determinado en su hacer por las condiciones sociales en que actúa. Por el contrario, el sujeto tiene siempre un papel activo, un grado de autonomía en el modo de usar los recursos con los que cuenta, su elección resulta siempre entre alternativas posibles dentro de un marco de posibilidades y limitaciones que conforman las condiciones de producción discursiva. El texto, sostienen los Dres. Costa y Mozejko, “surge de la conjunción de la necesidad y la estrategia y, en consecuencia, las elecciones realizadas no son las únicas posibles” (2007:10-11).

En otros términos, las múltiples decisiones y selecciones que realiza el escritor durante el proceso de producción del discurso -la elección de determinados temas, de vocabulario, género, el modo de valorar los hechos, de construir al enunciator y enunciatario, etc.- resultan estratégicas dentro de las posibilidades y limitaciones que derivan de las condiciones objetivas de producción; las operaciones realizadas en el enunciado no son las únicas posibles sino resultado opciones en un marco de alternativas que pueden explicarse desde el lugar de escritura.

En función de nuestros objetivos dedicamos el primer capítulo a definir la trayectoria de Olga Orozco, describir sus competencias y definir el lugar social que ocupa en las distintas etapas poniendo un énfasis especial en precisar los cambios operados. En un segundo momento nos dedicamos a trabajar sobre la obra de la autora, allí atendemos de manera especial, a la descripción de las dimensiones de la categoría de realidad que maneja, la caracterización de la figura del poeta y la concepción de la poesía.

## **PRIMERA PARTE**

## **Condiciones de producción: trayectoria y red de relaciones**

### **Primeros años de formación de la escritora**

Toay, el pueblo pampeano en que nace en 1920 se encuentra muy próximo a la capital provincial. Aunque a principios de siglo, la provincia de la Pampa era un poblado, apenas un pequeño asentamiento urbano rural, que en 1900 se disputaba con Santa Rosa la definición de la capital del territorio. Contaba ya con dos establecimientos escolares fundados en 1911 y dos estaciones de ferrocarril, una de ellas unía Toay con Bahía Blanca (ya en desuso) y también el actual ramal Once-Toay. Su padre, inmigrante de origen siciliano, a poco tiempo de llegar al país, adquiere tierras en territorio de la actual localidad de Toay donde construye la casa familiar, hoy convertida en la Casa-Museo Olga Orozco. Su padre había llegado a ocupar el cargo de Intendente por el partido Radical, al cual estaba afiliado, y gozaba de un importante reconocimiento público entre los vecinos, que recuerdan todavía el especial esmero en la retórica de sus discursos. De modo que, la autora proviene de un hogar de clase media. En el ambiente familiar donde eran habituales los relatos de historias y cuentos por lo que desde su infancia es orientada por sus padres y su abuela a desarrollar una práctica de lectura constante que constituía un hábito común entre los miembros de la familia. En su caso particular pueden registrarse lecturas que incluyen tanto obras clásicas de la literatura, con preponderancia de los autores españoles, hasta las revistas de moda de la época. Este interés la llevará luego a acercarse a autores como Dante, Petrarca, Leopardi, San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Quevedo, Bécquer y Verne. Más tarde, en sus años de adolescencia, su interés se dirige hacia la obra de Dostoievsky, Poe, Nietzsche, Baudelaire.

La crisis del '29 a nivel mundial -conocida como la Gran Depresión- que afectó a los principales mercados internacionales con los que funcionaba el modelo agroexportador en Argentina, provocó un importante movimiento migratorio del campo hacia grandes centros urbanos donde prevalecía la actividad industrial. En este contexto la familia Orozco a partir de 1928 deja el pueblito de la Pampa y se instala en la ciudad de Bahía Blanca donde reside por una década. Allí continúan los años de escolaridad, interrumpidos por una posterior mudanza y cambio de residencia hacia Capital Federal.

Trasladada la familia a Buenos Aires, Olga Orozco cursa allí sus estudios en la escuela media hasta adquirir el título de Maestra Nacional, posteriormente inicia estudios universitarios en la carrera de Letras en la Universidad de Buenos Aires que abandona luego de cuatro años.

Se le reconoce una orientación precoz hacia la poesía que comienza a escribir desde muy joven, tiempo en que encuentra en la Universidad el espacio adecuado para hacer circular sus escritos y que le facilita integrarse activamente a grupos de jóvenes poetas. Desde temprano se une entonces al grupo que se reconoce posteriormente como de autores *neorrománticos* o Generación del '40. En este tiempo escribe y publica poemas en la revista *Péñola*, revista del Centro de estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA junto con el crítico literario Daniel Devoto quien era en ese momento estudiante y militante estudiantil y la invita a participar con algunos poemas en la publicación que estaban preparando en el Centro de Estudiantes.

En este medio conoce también al poeta de estilo neorromántico Miguel Ángel Gómez, oriundo como ella de La Pampa, con quien contrae matrimonio años después.

En los años de Universidad se relaciona con Oliverio Girondo y Norah Lange y con ellos entabla una íntima y frecuente relación de amistad, es a través de estos escritores que se vincula a otros poetas, algunos vanguardistas y de generaciones anteriores como Jorge Luis Borges, Xul Solar, Rojas Paz, Raúl González Tuñón, Juan Ramón Jiménez, entre otros. Estas relaciones la favorecerán a la hora de conseguir la publicación de sus primeros poemas. A raíz de la publicación de dos de sus textos poéticos en la revista *Péñola*, su obra comienza a circular en reuniones de escritores y llega a manos de Alejandro Losada quien llevaba adelante en aquellos años la editorial del mismo nombre. Publica en esta editorial, seis años después de que aparecieran sus poemas en *Péñola*, su primer libro de poemas: *Desde lejos*. Con la publicación de dos poemas en la revista *Canto* que dirigía Miguel Ángel Gómez, consigue que el prestigioso poeta español Rafael Alberti se interese en sus poemas y sugiera la publicación de los textos de Orozco a Losada.

La producción poética de entonces en Argentina estaba fuertemente influenciada por los movimientos neorrománticos y regionalistas, aparentemente poco vinculados a las vanguardias que los precedían. Mientras las preocupaciones de la época eran el tratamiento de la nostalgia por los orígenes y el paisajismo regional, en los textos de Orozco aparece una cosmovisión más amplia que si bien no excluye el paisaje regional tampoco se limita a

este tema. A medida que avanza en su trayectoria, la expresión de las emociones en sus versos cede lugar a la manifestación del intelecto y la intuición como modos de conocimiento de un mundo que no presenta anclajes geográficos ni locaciones socio-políticas sino, por el contrario, un privilegio de planteos existenciales y universales.

Pero más allá de este desarrollo de su estética, la crítica coincide en señalar a sus primeros dos libros de poemas, *Desde lejos* (1946) y *Las muertes* (1952) inscriptos en la estética propia de la denominada Generación del '40.

## **Trayectoria estética de Olga Orozco**

### **Los años '40 y el campo literario**

Los años '40 son paradigmáticos para la literatura en Argentina, la poesía atraviesa una de sus etapas más fructíferas en cuanto a publicaciones, circulación y difusión. En ese tiempo en Buenos Aires, debido en gran medida al éxodo provocado por la guerra civil española (1936-1939), se vive el impacto del desarrollo de la industria editorial. Se instala en la capital en 1938 Espasa-Calpe Argentina, luego las editoriales Sudamericana, Emecé, Losada. En esta década, Buenos Aires se convierte en un punto estratégico para la difusión de la literatura argentina y latinoamericana al mundo.

Los círculos de poetas, reuniones literarias, lecturas, revistas y propuestas editoriales facilitan a los escritores emergentes, muchos de ellos provenientes del interior del país, como Olga Orozco, la posibilidad de participar en la escena literaria nacional. Su residencia en la ciudad capital, en dicho momento clave, favorece la casi inmediata circulación de su obra entre el público de habla hispana alrededor de los años '40, ya que es en este medio donde la autora comienza a publicar y a ser reconocida en el campo literario de su época cuando apenas tenía 26 años. Más allá de sus propias confesiones, la crítica ha identificado a la autora como una asidua lectora de la obra Milozs, Rilke, Rimbaud, Mallarmé, además, de los románticos europeos y, consecuentemente, su cercanía con los grupos literarios que optaban por temáticas amorosas o intimistas, por el canto a la tierra natal y la nostalgia del pasado. Su adhesión a estos grupos y participación activa en

eventos sociales y literarios es lo que le vale a Orozco el ser considerada neorromántica junto con sus compañeros de época entre quienes figuran Alberto Girri, César Fernández Moreno, Miguel Ángel Gómez y Rodolfo Wilcock.

La vinculación a esta estética no solo está dada por los elementos discursivos y literarios, sino también por su proximidad a algunos exponentes del movimiento que llevaban a cabo reuniones y veladas literarias y artísticas, como sucedió con Oliverio Girondo y Norah Lange con quienes mantuvo una frecuentada amistad.

Del grupo de escritores que en ese momento conforman el campo literario argentino de la primera mitad del siglo XX, Olga Orozco es considerada por la crítica literaria como una de las voces poéticas femeninas más importantes. Desde que Olga Orozco publica por primera vez en el año 1946, se puede configurar una primera etapa de formación y primeras publicaciones en donde la red de relaciones en las que se circunscribía coincide con lo que la crítica literaria denominó como promoción del '40.

El grupo de escritores que se reconoce integrando la generación del '40 queda vinculado históricamente a los acontecimientos mundiales de una época marcada por los sucesos bélicos internacionales tal como la Guerra Civil Española, la 2° Guerra Mundial (1939-1945) y la bomba nuclear en Hiroshima (1945) y, en el escenario nacional, por la interrupción de los gobiernos democráticos, instauración de gobiernos de facto que dieron lugar a la denominada “Década infame”, y el afianzamiento progresivo del peronismo como poder gubernamental y popular.

En esas circunstancias surge una estética que irrumpe especialmente a través de la retórica poética en el campo literario argentino, que le da la espalda a las vanguardias que la preceden, alejándose así de la mera innovación formal en búsqueda del carácter sustancial de la escritura poética. Entre los rasgos comunes que nuclean a los escritores, en su mayoría poetas, de este movimiento literario se encuentran el tono elegíaco y nostálgico de los versos, la construcción de espacios de tensión entre el recuerdo y la ausencia que conducen a la conformación de espacios de introspección e interiorización de la voz poética, en una búsqueda de “ahondamiento lírico”. A su vez, adquieren privilegio los temas tradicionales: el amor, la infancia, la muerte y la tierra natal. El interés por estos temas vuelve la mirada hacia el paisaje y hacia el pasado, dando lugar a que se etiquetara de regionalistas a muchos de los poetas de este movimiento. En algunos casos se trataba de

poetas oriundos del interior del país, posteriormente radicados en Buenos Aires, tal es el caso de Orozco, Miguel Ángel Gómez, Enrique Molina, Barbieri, Castiñeira de Dios, etc. El intercambio entre los poetas del interior y quienes llevaban adelante el movimiento en Buenos Aires se vio favorecido por los desplazamientos de un ámbito al otro, así propiciaron la circulación de escritos y publicaciones en distintas regiones del país. En muchos casos a la recreación del paisaje provinciano en los poemas cuarentistas que buscaban alejarse de las ciudades en las cuales los movimientos anteriores habían puesto la mirada. La mayoría de los exponentes de esta generación coinciden en nombrar como referentes literarios a los poetas Rilke, Milozs, Valéry, Claudel y Cernuda, mientras que Olga prefiere a los poetas simbolistas: Rimbaud, Mallarmé, Holderlin y Nerval.

Luego de la aparición de su primer libro de poemas *Desde lejos* en el año 1946 comienza a involucrarse activamente en la escena cultural y popular porteña. Es en este periodo en que ingresa a la Radio Municipal de Buenos Aires como comentarista de teatro clásico español y argentino, con este antecedente es contratada luego como actriz de radioteatro para radio Splendid desde 1947 hasta 1954. En esta época realiza sus trabajos de traducción literaria con obras teatrales en italiano y francés: *Vestir al desnudo* de Pirandello; *La lección y las sillas* de Eugene Ionesco; *La invasión* de Arthur Adamov; y *Beckett o el honor de Dios* de Jean Anouilh.

Entre los años 1947 y 1954 viaja por Latinoamérica, inicia estos recorridos con Enrique Molina en tren hacia La Paz, Bolivia y luego visita Perú, Brasil, Ecuador y Chile.

Una de las relaciones poéticas que más se destacan en la trayectoria de Olga es su relación con la poeta argentina Alejandra Pizarnik, con quien establecen un fuerte vínculo personal y artístico desde el año 1955. Ambas compartían su escritura, en dedicatorias o lecturas.

## Los años '60 y el surgimiento de nuevas tendencias estéticas

La década del 60 constituye un momento de consolidación del lugar de Olga Orozco entre los poetas argentinos, cuando publica *Los juegos peligrosos*, específicamente en 1962. En este tiempo la producción poética en Argentina tiende a realizar un giro hacia la politización del discurso poético. Se destacan en este nuevo movimiento: Francisco Urondo, Juan Gelman, Roberto Santoro, etc. como exponentes más reconocidos. La Dra. María Elena Legaz en su libro *La escritura poética de Olga Orozco, una lección de luz*, sostiene que los años '60 manifiestan una crisis con respecto al lenguaje poético y su capacidad para expresar de algún modo lo trascendente y da lugar a una posición más bien realista, crítica y de denuncia por parte de algunos poetas (2010, 148). Al hablar de la poesía de la década del '60, la mayoría de los críticos coinciden en que es una época marcada por el predominio de la expresión coloquial y del posicionamiento político, a la vez que se refuerza el tono americanista apoyado por acontecimientos importantes en la época tales como la Revolución cubana, el Mayo francés y los gobiernos socialistas latinoamericanos. Aun cuando esa fue la tendencia general, poetas como Orozco, Alejandra Pizarnik, Roberto Juarroz o Joaquín Gianuzzi no adhirieron a esta posición estética. En la poesía de Olga Orozco está ausente el tema político-social, sus versos carecen incluso de referencias geográficas o temporales que puedan relacionarla explícitamente a acontecimientos históricos puntuales o de aspectos donde quede ligada la poesía a enunciados de denuncia social y crítica política.

Su nula vinculación a los acontecimientos políticos de la época tanto durante los años 60 como los años 70 podría explicar que la publicación de sus libros no se viera afectada ni interrumpida como si sucedió y afectó a muchos otros escritores durante el período marcado por la dictadura militar en Argentina. Por el contrario, en esos años su labor poética ya alcanza el reconocimiento de distintas instituciones, algunas de ellas públicas y otras privadas. La mayoría de estos reconocimientos fueron otorgados en el país y luego se sumaron algunos en el extranjero, el más importante de ellos fue el premio Juan Rulfo (1998). De las instituciones que la consagran, algunas están vinculadas al gobierno estatal o a institutos privados como es el caso de la Fundación para la Poesía que nuclea profesionales aficionados a la práctica y consumo de literatura poética y que provienen de diversos ámbitos, principalmente el derecho y la salud.

Con *Los juegos peligrosos*, Olga Orozco recibe el 1° Premio Municipal de Poesía, otorgado por el gobierno de la ciudad de Buenos Aires. También por sus obras en prosa recibe reconocimientos, por *La oscuridad es otro sol* le otorgan en 1968 el 2° Premio municipal a las obras de la imaginación en prosa, distinción que había sido entregada anteriormente, por ejemplo en 1953, a Rodolfo Walsh.

La Fundación Nacional para la Poesía, en 1972 la elige como su poeta principal otorgándole el Gran Premio de Honor. Dicha Fundación, cuyo presidente era el odontólogo Nicolás Carlo Dodero y que estaba conformada en su mayoría por profesionales de diversas ramas (abogados, médicos, etc.), se sustentaba por su afición a la poesía, en consecuencia, cada año seleccionaba a un poeta argentino o extranjero radicado en el país para difundir su obra. Esta entidad definía como principio y fundamento de su existencia “proteger, estimular y difundir la poesía”. También en 1972 recibe nuevamente, el Premio Municipal de Teatro por su obra inédita de *El humo de tu incendio está subiendo*, otorgado por la Municipalidad de Buenos Aires.

En 1978 la Universidad Nacional del Sur, le concede el 2° Premio regional de poesía y en 1980 recibe el reconocimiento del Fondo Nacional de las Artes, otorgado por el Ministerio de Cultura y el Gobierno nacional. Este último está destinado a un único artista entre las distintas áreas de producción cultural y artística que se considera al momento de su elección que han realizado que “haya contribuido de una manera positiva a enriquecer el patrimonio cultural de la República”; entre los escritores premiados por el Fondo Nacional de las Artes figuran: Jorge Luis Borges (a quien se le otorga el primero de los premios entregados en el año 1963), Eduardo Mallea, Ernesto Sábato, entre otros.

En 1981 la Asociación Civil gente de Letras instituye el Premio Esteban Echeverría en tres rubros: poesía, ensayo y narrativa, e inauguran la primera edición, premiando a tres escritores argentinos en las respectivas categorías: Olga Orozco, Marco Denevi y Jorge Luis Borges.

Su principal reconocimiento llega en el año 1998 con el premio Juan Rulfo que es un galardón otorgado por Radio Francia Internacional (RFI) desde 1982 y coorganizado por el Instituto Cervantes de París, Casa de América Latina, Instituto de México en París, Colegio de España en París, Le Monde Diplomatique, etc.

Con la publicación de su poemario titulado *Los juegos peligrosos* en 1962 comienza, entonces, una etapa de decidida consagración para Orozco en el escenario de la poesía nacional, incluso, a partir de esta obra alcanza un reconocimiento que excede los límites de lo nacional y continental.

De este modo, no solo se le reconoce una trayectoria que escapa a las delimitaciones genéricas neorrománticas o surrealistas un poco impregnadas por su paso por la generación del '40, sino que además se la refiere de modo específico en el ámbito de la literatura argentina e incluso latinoamericana.

Una mención especial, a nuestro juicio, merece la beca y viaje a Europa en 1961 en la trayectoria poética de Olga Orozco.

En 1961 el Fondo Nacional de las Artes le asigna una beca de investigación del área literaria para trabajar en el proyecto titulado “Lo oculto y lo sagrado en la poesía moderna” en varios países europeos, lo que lo que la lleva a viajar por España, Italia, Francia y Suiza durante 9 meses. Durante este viaje visita París, se reencuentra con Alejandra Pizarnik y conoce a Julio Cortázar y Octavio Paz con quienes entabla relación. Conoce además en su estadía por Francia a Bachellard y Bataille, aunque consigue estar más vinculada con sus escritos que con ellos personalmente, en sus declaraciones públicas los reconoce como importantes referentes en su formación intelectual del período en Europa.

La experiencia europea y la publicación de *Los juegos peligrosos* permiten a la escritora inscribirse en nueva red de relaciones, frecuentar espacios de literarios nuevos e inaugura el comienzo de una etapa de reconocimiento social que va en aumento con el tiempo.

En 1965 es elegida por unanimidad para representar a la Argentina en la beca que otorga la UNESCO para escritores de habla hispana. Y en 1969 vuelve a viajar por Europa incluyendo esta vez en su recorrido a Bélgica, Holanda e Inglaterra. Ya en 1974, casada con el arquitecto Valerio Peluffo, viaja por África, conociendo Liberia, Nigeria, Ghana, Zaire, Angola y Sudáfrica.

Recibe en el extranjero una beca otorgada por el Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia para estudiar las diversas corrientes de la poesía italiana contemporánea en 1975, lo que favorece sus posibilidades de conocer las distintas regiones italianas, visitar sus ciudades (Sicilia, Roma, Ginebra, Lausana) y ganarse un cierto prestigio entre los poetas y académicos europeos.

En cuanto a su producción literaria, Orozco deja pasar un intervalo de cinco años desde *Los juegos peligrosos* para recomenzar con sus publicaciones. En 1967 publica un libro de texto en prosa poética con grandes rasgos autobiográficos bajo el título *La oscuridad es otro sol* y vuelve a publicar poemas recién en 1974 con *Museo salvaje*, exactamente doce años después de *Los juegos peligrosos*. Luego es publicado *Cantos a Berenice* (1977) reconocido por dedicarle poemas a su gata y cierra la década del '70 con la publicación de *Mutaciones de la realidad* (1979).

A principio de los años '80 recibe el prestigioso premio nacional Esteban Echeverría, galardón que fundó la Asociación Civil Gente de Letras en Buenos Aires en el año 1978 que desde ese momento premian a escritores y poetas anualmente. La autora, en esta década, viaja también a México invitada por el Congreso Interamericano de Escritoras. Luego es convocada por la Universidad de San Diego (EE.UU) a un Congreso Editores donde recibe un homenaje por su producción poética. Un homenaje similar recibe luego en el Congreso Mundial de Poetas en Florencia –Italia-, junto a poetas como Leopoldo Senghor, Joseph Brodsky, Czeslaw Milosz entre otros.

Durante los años '80 Olga Orozco escribe dos libros de poemas, en primer lugar *La noche a la deriva* (1984) y, luego, *En el revés del cielo* (1987), que es a nuestro juicio su obra paradigmática en cuanto a su nueva concepción poética. En la etapa final de su trayectoria, publica dos nuevos libros, uno de poemas *Con esta boca en este mundo* (1994) y otro de prosa poética *También la luz es un abismo* (1995), con el cual se cierra la búsqueda autobiográfica iniciada en *La oscuridad es otro sol*.

De esta manera las dos últimas décadas de su vida constituyen un tiempo álgido en su trayectoria social, un tiempo de reconocimiento público relevante y no solo ya entre el círculo de poetas o escritores amigos, ni exclusivamente dentro del ámbito nacional. Sus libros circulan en Argentina, en casi todos los países de habla hispana y tienen un éxito especial en Venezuela y España. Es el tiempo en que recibe significativos premios nacionales pero también en el exterior, es invitada con frecuencia a disertar sobre poesía en universidades extranjeras, o bien, entrevistada en los medios de comunicación debido a que su obra despierta el interés nacional e internacional.

En estos años recibe el premio de Poesía de la Fundación Fortabat, de la SADE y de la Universidad de Turín. Es invitada por las Universidades de Miami y Nueva York a

dar conferencias y leer sus poemas en universidades europeas como en la Universidad Pontificia de Salamanca y en Congresos como el de Escritores de Tenerife y la Residencia de Estudiantes de Madrid. En el espacio regional tanto el Ministerio de Cultura de Uruguay como las universidades nacionales de las provincias de La Pampa, Tucumán, Mendoza y Córdoba la convocan durante estos años para disertar sobre Poesía y su obra. Un episodio altamente significativo en el examen de su consagración entre los poetas de habla hispana resulta la invitación a viajar a España para leer sus poemas en el Palacio Real.

Olga Orozco realiza, entonces, un largo recorrido de cuarenta años de producción literaria y más de diez libros publicados; sin embargo, los premios más relevantes o de mayor prestigio por el reconocimiento de las instituciones que los otorgaban, llegan después de 1980 hasta su muerte.

En este sentido quisiéramos destacar, por último, un hecho relevante. A principios de la década del '90, la escritora es invitada a su pueblo Toay en la provincia de La Pampa, para un homenaje que incluye la constitución de su casa natal en museo y patrimonio nacional.

El proceso descrito permitiría sostener que su trayectoria social traza una línea ascendente, en el cual gravita el reconocimiento público de su obra literaria, en particular, es posible señalar que su libro *Los juegos peligrosos* marca un antes y después tanto a nivel social como a nivel de elecciones estéticas. Después de este libro consagratorio, la escritora opta por otra temática, otras estrategias discursivas y expone un modo de concepción distinta del hecho poético que en buena medida se distancia del planteo en *Los juegos peligrosos* y que resulta precisamente el cambio que nos interesa investigar.

## **SEGUNDA PARTE**

## ***Los juegos peligrosos o la escritura esotérica***

*Los juegos peligrosos* publicado en 1962 constituye entonces la obra consagratoria de la autora. Gran parte del trabajo de la crítica literaria que ha estudiado la obra de Olga Orozco ha puesto indefectiblemente su mirada en este libro que manifiesta un carácter singular respecto al resto de su producción por sus referencias de temática esotérica, entre ellas el tarot, la astrología.

Los aspectos que hicieron de *Los juegos peligrosos* su especificidad y su particularidad como la fusión poesía-tarot, la adivinación, la magia y la astrología, se trata de poemas que indagan en una realidad invisible o mágica muy presentes en este poemario aunque completamente ausentes en el resto de su producción. Respecto a nuestro planteo, reconocemos en la autora, ya desde su adolescencia, una orientación por el discurso esotérico y las prácticas adivinatorias, así como por los conocimientos del tarot y la astrología a los que tuvo acceso en parte y de manera significativa a través de una tarotista a la que llamaban “la sombrerera”. Esta mujer, presente en la adolescencia de Orozco, alrededor de los 14 años cuando residía en Bahía Blanca, es quien la introduce en los conocimientos del libro del Tarot, la acompaña en sus tiradas y primeras lecturas e interpretaciones.

El primer poema del libro instala desde el comienzo el planteo que se desarrollará en el resto de los poemas. Se trata de una “tirada de Tarot” que va relatando una experiencia de vida, es decir, podemos leer el primer poema como la práctica de echar las cartas y el resto de los poemas como la lectura de las cartas tiradas inicialmente.

El tema a tratar merece que nos detengamos un momento para precisar conceptos.

### **El antiguo libro y oráculo del Tarot**

Introducimos aquí un exordio sobre el tarot que nos permita echar luz sobre esta técnica y conocimiento particular que es utilizado en el primer poema. Uno de los métodos más antiguos de adivinación es el **Tarot**<sup>3</sup> y consiste en una serie de naipes organizados que

---

<sup>3</sup> La palabra «Tarot» sería egipcia (tar. camino; ro, rogt real), indo-tártara (tan-tara: zodiaco), hebrea {tora: ley), latina (roía: rueda; orat: habla), sánscrita (tat: el todo; tar-o: estrella fija), china (tao: principio

siguen algún patrón determinado previamente para conformar un pequeño sistema de relación entre las cartas, esto se conoce como “tirada”. La dinámica de la tirada de tarot se elabora a partir de la acción de barajar las cartas, por regla general, se barajan los naipes previamente por el consultante que les “imprime su energía” y luego se disponen en forma de abanico para permitir la selección fortuita de una cantidad de cartas determinada por el tipo de tirada que se haya elegido. Esta disposición íntimamente relacionada a la consulta que se realiza, ligada a lo que se quiere saber o se haya preguntado. De acuerdo a la inquietud previa, el tarotista decide la tirada o la deja librada al azar, pero siempre implica una definición previa de esa organización. Algunas de las modalidades tradicionales más utilizadas para la interpretación/adivinación son: el *Método sencillo* o -también llamado *Gran cruz*-, la *Cruz mágica*, la *Tirada horoscópica*, *El árbol de la vida* y la *Tirada céltica*. Las versiones más populares incluyen la tirada de una carta única a modo de respuesta a una pregunta, dos cartas “tirada por sí o por no”, tres cartas “la pirámide” o la relación pasado-presente-futuro; la tirada de cinco cartas o “la estrella” y la tirada de siete cartas, entre otras posibles. Una vez que se establece cuáles serán los naipes que participarán, entre Arcanos Mayores –las 22 cartas principales- o Arcanos Menores –las 56 cartas restantes organizadas en cuatro palos: oros, espadas, bastos y copas- se voltean para visualizarlas e iniciar la lectura.

La tirada de cartas implica la conformación de un pequeño sistema de significación en el que aquellos arcanos que participan se ponen en relación unos con otros de acuerdo a su valor individual, a su valor relativo (en relación con el sistema total del tarot) y a su posición en la tirada así como su posición en todo el oráculo. El tarot, por su parte, considerado desde sus orígenes un libro y un oráculo, es a su vez un sistema de signos en relación y significación mutua y de diferenciación entre sí. Dentro de este sistema cada naipe da expresión a símbolos religiosos y esotéricos que constituyen los arcanos y, por otra parte, instala un contrato entre un tarotista y un consultante, lo cual establece una relación entre un poseedor del saber y un consultante que busca el saber o conocimiento.

La lectura hermenéutica o interpretación de los elementos de su sistema –los arcanos en las cartas- permite conocer el destino. Los nombres de algunos de ellos: arcano del Mago, el “Emperador”, “La emperatriz”, “el Rey”, “La Reina” y el “El Papa” o “Sumo

---

indefinible), etc. Diferentes grupos étnicos, religiones, sociedades secretas, han reivindicado su paternidad: gitanos, judíos, cristianos, musulmanes, masones, rosacruces, alquimistas, artistas (Dalí), gurús (Osho), etc.

Sacerdote”, el arcano de “La Muerte”. Depende las épocas, al Tarot se le reconoce mayor o menor legitimidad, se lo considera de carácter oracular o bien un juego de azar.<sup>4</sup>

En el ámbito del Tarot conviven en un mismo espacio el orientalismo –marcado por lo esotérico la adivinación, lo oculto- con lo propiamente occidental –la religión judeocristiana, el pensamiento mítico- lo que conduce a encontrar en los poemas de Olga Orozco tanto referencias de origen profano y popular como otras provenientes del cristianismo y el texto bíblico.

Antes de retomar nuestro tema de análisis recordamos que para generar recorridos que nos permitan comprender con una nueva profundidad la poética orozquiiana, llevamos a cabo la lectura de sus textos poniendo el énfasis en los ejes: el rol del poeta, la palabra poética y la configuración de la realidad.

---

<sup>4</sup> Sobre los orígenes del Tarot hay grandes discrepancias, los primeros documentos que refieren su existencia corresponden al siglo XV en Italia donde aparece la baraja más antigua, el tarot de Filippo María Visconti (1412-1447), y que en la actualidad se encuentra en la Biblioteca de la Universidad de Yale. Para algunos estudiosos sus orígenes se hunden en la tradición egipcia, otros adjudican su procedencia a la civilización caldea o culturas como la hebrea, la árabe o la hindú.

Posteriormente, el historiador italiano Giordano Berti le adjudica el primer mazo de cartas del Tarot al Gian Galeazzo Visconti, en esa época duque de Milán. Por otro lado, los escritores Daniel Rodes y Encarna Sánchez, curiosos e interesados por este oráculo postulan que el origen del tarot podría remontarse a los cátaros medievales y la cultura occitana, debido a que encuentran una correspondencia entre la cosmovisión de estos pueblos y la dinámica básica del juego oracular. Hasta el siglo XVIII es considerado un juego de azar, los dibujos que forman los arcanos sufren intervenciones y modificaciones a lo largo del tiempo, especialmente para responder a los requerimientos de las cortes y personajes de la aristocracia que los utilizaban. Así es que el Tarot adquirió elementos gráficos y alusiones provenientes de diversas culturas y religiones. En sus naipes aparecían referencias al cristianismo, el budismo, el taoísmo, la astrología, la alquimia, etc. Sin embargo, el hecho más significativo a lo largo de su recorrido histórico fueron las modificaciones introducidas por Court de Gébelin (1728-1784), pastor protestante y adepto a la francmasonería, que en el octavo volumen de su enciclopedia *Monde Primitif* (1781) adjudica al Tarot un origen egipcio, lo relaciona con el Libro de Thot y por primera vez le asigna características esotéricas asociadas a la búsqueda de conocimiento. Gébelin publica más tarde una versión propia del Tarot conocida como la versión de Marsella con un cambio en los naipes que se usan en la actualidad.

## El poeta adivino: la configuración del enunciador

*Los juegos peligrosos* está formado por 18 poemas escritos en verso libre. El título del poemario nos introduce desde el comienzo en un espacio de sospecha y desconfianza a través del poema “La cartomancia” introduciéndonos en el ámbito del esoterismo, las adivinaciones y quizá también la hechicería. Este primer poema instala desde el comienzo el planteo de todo el libro. Se trata de una “tirada de cartas del Tarot”, donde se puede leer el primer poema como la exposición de los naipes a partir de los cuales el poeta realiza la interpretación y el resto de los poemas como el desglosamiento de aquella interpretación inicial, la indagación profunda del camino que van señalando los arcanos.

El enunciador arroja, desde el principio, la advertencia en el título del libro: existe un peligro latente en estas prácticas, en estos juegos, o por lo menos no se los puede considerar solo desde su aspecto más inmediato y lúdico o de entretenimiento u ocio porque bajo esa noción de “juego peligroso” subyace algo más. Así se va plasmando dentro de una atmósfera de misterio ya desde su título y se refuerza en los textos, por un lado, a través de las distintas técnicas de adivinación o juegos esotéricos como el tarot, la astrología, la quiromancia (lectura de las líneas de las manos) y la oniromancia (adivinación a través de la interpretación de los sueños). Por otro lado, aparecen recurrencias isotópicas a nivel temático como la muerte, las dudas, la desconfianza, la incertidumbre respecto a la posibilidad de predecir el destino que van reforzando ese clima de misterio y oscuridad hacia el cual perfila toda la obra.

El primer poema que lleva por título “La cartomancia” plantea la sesión de tirada de cartas de tarot en la que el yo enunciador cumple el rol de tarotista o de quien se encarga de interpretar los arcanos que aparecen en el juego a un otro indefinido en el texto, que por el momento llamaremos enunciatario. Bajo el término cartomancia<sup>5</sup> reconocemos implicado el uso de naipes a modo de oráculo, pero no distingue si se trata del tarot o de otros juegos tal como la predicción con naipes españoles más común entre las prácticas de la tradición gitana. Este título del poema nos ubica ante esta práctica del enunciador en su versión más popular: la lectura de cartas con fines adivinatorios y no en la específica que implica la

---

<sup>5</sup> Cartomancia: proviene del griego y que en su sentido etimológico significa *kharthes*: cartas y *mancia*: adivinación

manipulación de un oráculo particular como el tarot. Sin embargo, es ante la aparición de los arcanos en el texto que el poeta nos remite directamente al tarot sin dejar lugar a dudas y establece por lo tanto la relación entre su práctica y la antigua tradición a la cual el tarot se asocia.

Así se inicia el juego en “La cartomancia”, el *yo* que enuncia – yo lírico o poeta-, se presenta asumiendo una voz femenina, singular, con conocimientos del tarot, habilidades para la adivinación y capacidades sensoriales de carácter extraordinario:

¿Quieres saber quién te ama?

El que sale a mi encuentro viene desde tu propio corazón (...)

¿No escuchas ya batir su corazón como un ala sombría?

¿No la miras conmigo llegar con un puñal de escarcha a tu costado? (Orozco, 1979: 85)<sup>6</sup>

El poema nos introduce de lleno en la escena donde el enunciador que aparece en rol activo de tarotista que lleva a cabo la lectura, se muestra en los versos con autoridad para desempeñar la práctica de interpretación del código del tarot en la tirada de siete cartas y comienza a revelar un destino y enunciar presagios que los arcanos señalan:

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 (1979: 86)

En el marco de la lectura, los arcanos funcionan en el texto como llaves que abren un significado simbólico que posibilita la manifestación de un conocimiento paralelo o alternativo de los acontecimientos que le son narrados al enunciatario. Estas figuras se pueden reconocer en el texto por la inicial mayúscula, designadas mediante sustantivos propios:

Es el aluciendo Emperador del mundo que te habita (...)

---

<sup>6</sup> Trabajamos *Los juegos peligrosos* siempre desde la edición de la *Obra poética de Olga Orozco*, (1979) Buenos Aires, Corredor, en consecuencia, desde aquí referimos las citas de este libro solo por el número de página.

En tanto el Carro aguarda la señal de partir:  
la aparición del día vestido de Ermitaño. (p. 84)

“La cartomancia” es un poema introductorio, de importante extensión en relación a los demás textos poéticos que forman parte del libro, que presenta a modo de una consulta-tirada de las cartas del tarot a un enunciador que acompaña al enunciatario en un recorrido en el cual se posiciona como conocedor de las experiencias del otro, como quien tiene autoridad para sostener las afirmaciones. Las competencias con que cuenta esta tarotista corresponden al orden del saber ya que maneja un conocimiento que le es exclusivo e inaccesible para otros. El enunciador predice, advierte, ve más allá, conoce los pensamientos y está situado en un tiempo y espacio que no son el presente de la tirada de cartas sino que abarca un tiempo y espacios propios del consultante, dando lugar al conocimiento de sus experiencias, pensamientos, sentimientos y sucesos de su vida.

El poeta tarotista es la figura que encarna los conocimientos de un sistema de saber regido por la percepción misteriosa o intuitiva de la realidad. Entre sus acciones, encontramos que no sólo describe o relata lo que va encontrando en su ejercicio de lectura-interpretación “y las maderas crujen debajo de tus pies como si huyeras sin / cesar y sin cesar llegaras” (p. 83) sino que también se otorga poder y jerarquiza su función anticipando, advirtiendo y amenazando:

Pero jamás conocerás la paz (...)  
No dormirás del lado de la dicha (...)  
hay un borde de luto que presagia  
el crimen y el adiós (...)  
y el Ahorcado me anuncia la noche que te fue  
destinada ” (p. 84)

En contrapartida, la figura que encarna el rol del enunciatario se construye en el enunciado como un sujeto que escucha, desconoce y espera o atiende los designios del oráculo; es configurado como un sujeto pasivo -consultante- receptor de un mensaje que consiste en un saber del cual él carece y se revela incompetente para conseguirlo. En este juego peligroso el enunciador plantea una pregunta a una fuente oracular: “¿Quieres saber quién te ama?” mientras que el tú enunciatario asume la posición de quien espera la

respuesta.

La relación que se establece entre el yo y el tú da cuenta entonces de una jerarquía del enunciador por sobre el enunciatario, en especial, en el orden del saber y el poder. En este sentido el yo apela e interroga al tú-enunciatario de forma imperativa y adquiere de esta manera una posición de autoridad: otorga un saber que provocará un hacer. El enunciatario se encuentra en una posición de desventaja y carencia con respecto al enunciador adivino que es quien posee el conocimiento, los medios para acceder a él y la capacidad para interpelarlo. Debido a que este enunciador despliega sus saberes del código del tarot, interpreta los arcanos y el lugar que ocupan en a tirada, es que abre la posibilidad de desentrañar el mensaje que el arcano encierra simbólicamente para el consultante:

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

Siete respuestas tienes para siete preguntas.

.....

Vale más descifrar el nombre de quien entra.

Su carta es la del Loco, con su paciente red de cazar mariposas. (1979; 83)

En medio del desarrollo del poema, a los actores yo-tú en los roles de enunciador-enunciatario, se incorpora en la interpretación a una tercera figura que es referida a través de pronombres indefinidos e impersonales, de modo que su identidad es desconocida y no accesible para el consultante y que encarna en el poema el espacio externo, el afuera y, por lo tanto, los peligros, las dificultades y los problemas:

Escucha. Alguien avanza

y las maderas crujen debajo de tus pies como si huyeras sin cesar

y sin cesar llegaras (...)

¿Quién llama?, pero quien llama desde tu nacimiento hasta tu

muerte

con una llave rota, con un anillo que hace años fue enterrado? (1979; 83)

Los versos dan cuenta de una intromisión de una figura que es presentada como un actor indefinido y misterioso el cual reclama permanentemente al tú y que es portador de un secreto vital para él, algo o alguien que posee el sentido del destino personal, la clave de

la existencia del tú. Esta figura refuerza el clima de misterio que se había establecido desde el inicio del título de la obra y que es señalado en los versos inaugurales del poema “La cartomancia”: “Oye ladrar los perros que indagan el linaje de las sombras / óyelos desgarrar la tela del presagio” La voz enunciativa en imperativo reclama al tú atender a “quien llega” delatado por el ladrido de los perros. La figura enigmática representa la voz oracular que el enunciador en el rol de sacerdote-intérprete debe ser capaz de escuchar, descifrar y transmitir a quien espera una respuesta:

Tu sellaste las puertas con tu nombre inscripto en las cenizas  
de ayer y de mañana

.....

donde ya no eres más que una bujía desgarrada (1979; 83)

En el orden del saber, el enunciador propone como fuente de su conocimiento el plano de lo celeste, los astros: “Las estrellas alumbran el cielo del enigma” pero aun cuando otorga la posibilidad de vislumbrar un saber, lo parcializa o retiene al insistir en la naturaleza misteriosa de lo que se pretende conocer, lo cual hace que este acceso al conocimiento sea restringido, que el saber al que se puede acceder no es total ni completo:

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. (1979; 83)

En la tirada de cartas desarrolla paso a paso un relato personal al consultante en la cual a veces se anticipa, predice hechos o conoce sucesos pasados de su vida. En posición de autoridad hace advertencias y presagios y de ese modo le adjudica a esta práctica de interpretación no solo el matiz de lo misterioso u oculto sino que también da lugar a la aparición del miedo, el temor, la desconfianza:

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 (1979; 84)

Las acciones y predicciones del enunciador permite la configuración de dos dimensiones en el poema: por un lado, la noticia a partir de la tirada de cartas, por otro, un saber misterioso que el tú debe descubrir por sí mismo:

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 no fuera más que estos mismos estériles vocablos. (1979; 84)

Tenemos dos figuras en “La cartomancia” en pleno contraste: el enunciatario aparece configurado como el interlocutor de una tirada de cartas del tarot, al que se lo apela a oír, a observar, a reconocer, a escuchar y de él se conoce su pasado, sus miedos, sus deseos. El enunciatario-consultante adquiere las características de alguien ingenuo o que no ha vivido demasiado, alguien con poca experiencia a quién le habla una voz más experimentada que pretende guiarlo en un recorrido del cual el consultante formará parte.

Estos aspectos de experiencias, vivencias, reconstrucción de la propia identidad, significación de los acontecimientos de vida es lo que tienen en común el enunciario-consultante del poema introductorio con el enunciador de los restantes poemas que se interpreta a sí mismo. Esta relación se puede simplificar en la imagen del desdoblamiento del yo, según la cual la tirada de cartas podría considerarse una auto-tirada, una interpretación del yo sobre sí mismo y sus experiencias.

En el poema “Espejos a distancia” que es el segundo texto de *Los juegos peligrosos*, aparece, como contrapartida, un nuevo enunciador que lejos está de ostentar los conocimientos o la autoridad con que el anterior enunciador se presentaba. En primer lugar, el título alude a la posibilidad de la duplicación, al reflejo, no inmediato sino distante. Podemos decir que yo-tú se sobreponen y se desdoblan en un diálogo del sujeto consigo mismo y, de esta forma, la preocupación por la identidad que ya había aparecido en el poema anterior, ahora adquiere también la búsqueda de la reconstrucción, de la aproximación a una definición del yo.

Varios indicios hay en el texto que van señalando la carencia de saber del enunciador, su desconocimiento, su falta de competencias en cuanto a su propia existencia, al tiempo pasado, presente o futuro. Esto nos conduce a pensar que el cambio en el enunciador no es la pérdida de sus competencias sino la configuración de un segundo enunciador. Este nuevo enunciador comparte muchas más similitudes con el enunciario de “La cartomancia” que con el enunciador del mismo poema. Ahora es un sujeto atravesado por la incertidumbre, por el desconocimiento. Se define más por sus dudas que por certezas y empieza a exponer una serie de inquietudes vinculadas en su mayoría con una problemática identificable como del reconocimiento de la propia identidad. Este nuevo enunciador pide, solicita, interroga acerca de sí mismo, de su origen. A medida que se avanza en la lectura de los textos, empiezan a aparecer los primeros indicadores de certezas o conocimientos, de este enunciador que va indagando y se encuentra con algunas respuestas que le permiten reconstruir su pasado, su identidad, su origen, etc.

Si quieres puedes interrogar el desvarío de tu sangre convertida en oráculo,  
Puedes buscar la lámpara enterrada en el borde de tu alma.

No lograrás hallar en ninguna respuesta la primera palabra;  
No encontrarás jamás una luz que ilumine lado a lado las dos  
mitades de tu cara (1979; 122)

Desde el segundo poema en adelante el enunciatario pasa a ser una figura más difusa y por momentos impersonal, poco relevante. Pero en cambio, se reafirma un enunciador fuerte que irrumpe con la problemática de la identidad, que se pregunta a sí mismo y que abre un modo de enunciar que recae sobre sí mismo, a modo de desdoblamiento del yo. En esta instancia el enunciatario queda relegado y responde a este enunciador que se habla a sí mismo.

Podría decirse entonces que el enunciador de los restantes poemas de *Los juegos peligrosos* es el enunciatario del primer poema. A partir del primero que constituye una introducción en la temática del libro, en un nivel figurativo los juegos peligrosos son la cartomancia, la adivinación, la astrología, la quiromancia, como formas de intervención en el mundo cognoscible que permiten acceder a un conocimiento vedado para el común de las personas. Y en un nivel discursivo, los juegos peligrosos son la búsqueda de yo, el conocimiento sobre la propia vida, la anticipación mediante la interpretación de cartas que expresan la realidad y el futuro. Esa intervención de juegos como el tarot conlleva el peligro de saber, de acceder e indagar aquello que no se puede conocer, ni evitar, ni resolver:

Tú levantaste el muro que lo ampara, pero fue sin querer  
la Torre que lo encierra (...)

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. (1979; 86)

En una primera lectura, aparece una instancia discursiva en la que el enunciatario

carece de las capacidades y recursos que ostenta el enunciador ya que el sujeto consultante de “La cartomancia” no tiene los conocimientos, la información ni las experiencias que hacen al tarotista idóneo y adecuado en su práctica. Esta posición de cada uno hace que cobre extremada fuerza la relación de jerarquía entre ambos, en la cual el enunciador es el que ostenta los recursos valiosos mientras que el enunciatario carece de todos ellos. Este segundo enunciatario es en realidad un sujeto que abre el planteo hacia una perspectiva existencialista: que se interroga a sí mismo, que se pregunta acerca de su origen, de su existencia, de sus motivaciones, que no se caracteriza por conocer, por su sabiduría. Un sujeto completamente diferente al del primer poema es el que toma el enunciado desde el segundo poema en adelante y se caracteriza por su disposición a inquirir, a escudriñar e investigar acerca de sus interrogantes.

En esta relación desigual de poder, el conocimiento y el saber son los objetos con mayor valencia, el enunciador realiza prácticas como predecir, sentenciar, imperar sobre el enunciatario, se le impone a través del discurso, sin dejar lugar a errores, posibilidades o aproximaciones. Esta casi anulación del enunciatario como tal es lo que vuelve la mirada del enunciador hacia sí mismo pero se revela de esa forma al acceder a los restantes poemas de la obra. Mientras en el primer texto se oculta este desdoblamiento poniendo el énfasis en la escena de la tirada de tarot, se va descubriendo a lo largo de los demás textos la relación espejada del sujeto que se mira a sí mismo. El título del segundo poema de *Los juegos peligrosos* es nada menos que “Espejos a distancia”. De este modo, el enunciador es quien tira las cartas y debe interpretarlas, se manifiesta como un sujeto con competencias en el orden de saber y poder: él es quien es capaz de organizar significativamente los símbolos en las cartas, quien puede leerlos e interpretarlos y tiene una mirada global de los acontecimientos que narra. Su capacidad de saber abarca tanto el pasado como el futuro del otro que escucha e, incluso, el yo que tira las cartas revela una llamativa capacidad para acceder a los sentimientos, pensamientos y experiencias del otro y cuenta además con la posibilidad de acceder a los distintos tiempos y espacios que se van configurando en el poema.

El poema introductorio es el único del libro en el que se da esta relación entre ambas instancias del discurso bajo la dinámica de relación tarotista-consultante y a partir

de allí aparece, por el contrario, un enunciador que, a diferencia del primero, no cuenta con las competencias antes presentadas. Este segundo enunciador que coincide con el enunciatario del primer poema, de modo que en “La cartomancia” se presenta el recorrido existencial de un personaje que es luego el que toma la voz en los restantes poemas. Este segundo enunciador construye dos enunciatarios: por un lado se desdobra a sí mismo, se dirige a sí mismo y por otro establece una relación con un enunciatario que no adquiere características humanas sino por el contrario, que configura un ser no antropomorfo:

Tú, testigo tan implacable y fiel como la piedra al sol del  
mediodía,  
búscame en algún sitio donde sea más fuerte que el sabor  
del tiempo,  
tráeme desde algún lugar donde las aguas del diluvio hayan  
bajado  
y yo esté allí aún,  
envuelta con el manto de los invulnerables  
después de toda prueba. (1979; 87)

Inmediatamente después del primer poema, aquella figura de enunciador en la que funcionaban plenamente las competencias de saber y poder, desaparecen por completo e irrumpe en el texto la presencia de un enunciador que no se caracteriza por sus conocimientos sino por el contrario que presenta en sus enunciados carencias e interrogantes: “¿Quién era yo, desnuda, bajo esos velos de eternidad tejidos / por la sed en el palacio de los espejismos? (...) ¿Quién era yo? / ¿Quién era, puñado de cenizas?”

El sujeto enunciador llega al final de su recorrido a lo largo de estos juegos peligrosos anunciando a través del título del último poema el “Desdoblamiento en máscara de todos”, la posición del yo y su relación con lo otro se abordan desde la complejidad de los espacios en que se busca definir: afuera/ adentro, yo/ todo:

(...) siento el redoble con que me convocan a la tierra de nadie.  
(¿Quién se levanta en mí? (...))

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 (...)  
Abro con otras manos la entrada del sendero que no sé a dónde  
da  
y avanzo con la noche de los desconocidos. (1979; 124)

Esta aparente ruptura entre los dos enunciadores no señala la oposición entre enunciador y enunciatario sino más bien el desdoblamiento del primero en un acto de diálogo consigo mismo. El primer poema es la presentación o introducción en la cual el sujeto enunciatario recibe una interpretación de acontecimientos de su propia vida, mientras que en los siguientes poemas es él mismo –el consultante- quien toma la voz de los poemas e interroga su propia existencia. “Sin embargo la tierra en algún lado esta partida en dos; en algún lado acaba de cambiarse en una cifra inútil sobre las / tablas de la revelación; en algún lado, donde yo soy a un tiempo la esfinge y la respuesta.” (pág. 89)

A través de la figura del enunciador se plantea el problema de la identidad en el sujeto, lo cual conduce a un desconocimiento incluso de sí mismo en contraposición al anterior enunciador que no manifestaba ese tipo de inquietudes existenciales: “Aunque nada me diga al despertar que yo sea yo misma”

“Conservo de ese tiempo (...)  
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.” (1979; 94)

El enunciador expresa la incapacidad de ver, interpretar o aproximarse a una realidad o verdad. Por contraparte, la mirada se vuelve el recurso con que poder acceder a

un espacio de saber “esta mirada que no ve para mirar mejor debajo de las aguas. / Yo escarbo en mi memoria otra memoria como un desván / en llamas”. El nombre es también la forma de conocer e incluso de ser: “¿Y este nombre con que me nombran todos y se / nombran? / Ya soy ajena a mí / pero es el mundo entero quien emigra conmigo (...) Ya soy ajena a mí, (...) ¿Quién soy? ¿Y dónde? ¿Y cuándo?” (1979; 96).

### **Las dos orillas, mundo visible e invisible: construcción de la realidad**

La configuración de la realidad en *Los juegos peligrosos* tiene varios alcances. En primer lugar, se establece un ámbito en el que conviven la naturaleza y los espacios humanos mezclándose constantemente. La realidad adquiere a veces dimensiones fantásticas o extrañas y es en la mayoría de los casos considerada como una dualidad, doble faz, dos caras, dos orillas. Uno de estos lados es el espacio en el que transcurre la vida como existencia y el otro es un "más allá" en el que tiene lugar una dimensión de la existencia marcada por lo desconocido y lo oculto. La relación que hay entre estos ámbitos es que en ese más allá fuera de las coordenadas de tiempo y espacio humanas se gestan las circunstancias del "más acá", se originan, se definen:

Cuando llegues del otro lado de ti misma  
podrás reconocer el puñal que enterraste para que tú vinieras  
despojada de todo poderío.  
Si avanzas más allá  
encontrarás la fórmula que yace bajo los centelleos de todos  
los delirios.  
Si consigues pasar  
alcanzarás la Rueda que avanza hacia el poniente (1979; 112)

Los lados de la realidad aparecen a su vez como algo antagónico y se caracterizan

por dar lugar a definiciones en contraste. Por un lado la vida, la dicha o felicidad, la luz; el otro lado, propio de las sombras, el dolor, la soledad, la muerte:

No dormirás del lado de la dicha,  
porque en todos tus pasos hay un borde de luto que presagia  
el crimen o el adiós (1979; 84)

La idea de dos lados, dos fases o dos orillas contempla también la de una línea divisoria, de un espacio de delimitación, de una frontera o una bisagra que a veces adquiere valores negativos como en el caso de “borde de luto” y una alusión más bien simbólica. En otras expresiones esta bisagra está dada por la idea de muro, pared o piedra en la cual el límite se vuelve algo concreto:

Entonces se abrió un muro  
y entraste en este cuarto con una habitación que no tiene  
salidas  
y en la que estás sentado, contemplándome, en otra soledad  
semejante a mi vida (1979; 91)

Esta isotopía se va extendiendo mucho más allá de la referencia espacial y da lugar a la aparición de problemáticas o cuestionamientos como es el de la identidad, por lo cual el espacio externo se entremezcla por momentos con el interno:

Yo no entiendo esta piel con que me cubren para  
deshabitarme.  
No comprendo esta máscara que anuncia que no estoy (1979; 89)

La identidad es para este sujeto una búsqueda de reconstrucción, va juntando elementos, como “talismanes” como indicios de aquello que fue y que ansía descubrir: “Cuando llegues al otro lado de ti misma podrás reconocer el puñal que enterraste”. El espacio es uno de los elementos que utiliza para reconstruir su identidad, reconocerse; el tiempo es otro. Mientras que la palabra es la que va delineando ambas dimensiones que responden a su percepción interna de esa realidad “¿No eres acaso tú vista del otro lado, / tú con tus ojos de mirar más lejos?” (pág. 115)

La isotopía de muro atraviesa casi todos los textos de *Los juegos peligrosos* y, hacia el final, el planteo de los dos lados refuerza la instancia personal, individual:

(...) un rumor de leyendas desgarradas por la crueldad de la distancia:

Cuando llegues del otro lado de ti misma  
podrás reconocer el puñal que enterraste para que tú vinieras  
despojada de todo poderío

“Todos los grandes vértigos del alma nacen del otro lado de las piedras” (1979; 114)

La muerte es la preocupación central para este poeta enunciador, es este tema el que orienta su percepción de lo trascendental, su búsqueda por trascender más allá de esa “eternidad de un día” de esa existencia finita, limitada. La muerte es también lo que define las dos dimensiones de la realidad que configura y que enuncia a veces como “dos orillas” “de este lado y del otro lado”. El enfrentamiento que lleva a cabo con esa característica de perennidad de su existencia es la que le da sentido a la búsqueda poética, a la palabra que sondea esos espacios en los que el sujeto no es, no está, ese “otro lado” el espacio ajeno a la existencia y afín al espacio de la muerte después de la vida, pero también antes del nacimiento: “He aquí el pequeño guijarro recogido para la gran memoria. De este lado no es más que un peso de lápida sin inscripción / alguna. / Y sin embargo desde allá es como un talismán que abre las / puertas de mi vida”.

## **Las palabras peligrosas: concepción de la palabra poética**

El concepto de realidad que subyace en los poemas se nutre de la noción de una unidad primigenia, o primordial de orden espiritual en la que todo ser participa en el origen y de la cual un día el hombre ha sido separado. Lo que en discurso religioso puede ser identificado con el mito de la caída en el pecado, la expulsión del paraíso, el exilio del Edén y que en el discurso de los filósofos de la naturaleza se entiende como la separación del hombre de la Naturaleza al adquirir la conciencia. A partir de esa separación del todo

primero y animado por un Espíritu-Uno que se configura como una fuente de luz, que desde los platónicos se reconoce en la figura del sol, lo que continuará en el neoplatonismo cristiano encabezado por san Agustín. La comprensión de esa fuente de energía primera como Espíritu o Alma que mueve y da vida a todo ser opera en la concepción ontológica y metafísica expresada en los poemas de Orozco y que conviene recordar como posición estética propia de los escritores del Romanticismo.

Hay en los versos una comprensión de la existencia de dos dimensiones de la realidad: una que pertenece al mundo sensible en la que se mueve el sujeto mientras vive en la tierra, el ámbito de los vivos. Y otra dimensión de orden espiritual (sobrenatural), caracterizada en los poemas como el ámbito de los muertos. Ahora bien, el mundo de los muertos paradójicamente se configura como espacio de un modo de existencia eterna, infinita desde la cual el ser puede volver a encarnarse, adquirir otro cuerpo y volver al espacio de la vida en la tierra. Así la muerte no es muerte para siempre, es paso a otra dimensión en la que el ser vuelve a fundirse con el todo, se reintegra al alma del mundo, gran ánima o espíritu en otros términos, fuente divina del ser o Dios.

En este sentido los versos van configurando un ámbito que puede identificarse como “de este lado” (lado terrenal de la existencia) y “del otro lado” (ámbito de una vida sin conciencia individual) y se entiende que quien pasa por la muerte también pasa por el olvido. La vuelta a este lado de la existencia supone el olvido y a la vez la nostalgia al modo de memoria de haber participado de la unidad del todo.

En el poema “Sol en Piscis” la puerta o frontera entre un ámbito y el otro adquiere la figura de una piedra que cierra el secreto. El sujeto queda de este lado rasguña en procura desentrañar arrancar el secreto que clausura esa piedra cósmica, del otro lado está la revelación del misterio al que no se puede acceder sino en algunos momentos especiales a partir de indicios o huellas. Es por esto que se empoderan las técnicas de adivinación o los oráculos -tarot, astrología, cartomancia, quiromancia, oniromancia- a los que incurre el poeta porque aparecen posibilitan el acceso a ese otro lado. La posibilidad de conocer lo misterioso, lo secreto queda vinculado a la posibilidad de una azarosa revelación, a una donación del misterio, el “advenimiento del milagro” y luego a la posibilidad de interpretarlo, ponerlo en palabras. Pero la palabra pierde así el poder de indagar, pierde la potencia creadora que tradicionalmente la inviste en el orden artístico-poético

Esto significa que la posibilidad de acceso al gran secreto o al descifrar el sentido del destino humano no pasaría por el conocimiento racional o por los instrumentos que nos brinda la razón ilustrada y de tradición positivista sino, más bien, por el conocimiento de orden mágico.

Lo poético está íntimamente ligado al rol del poeta. El concepto de poesía deja en claro que no se circunscribe únicamente a la expresión de la palabra porque implica también su búsqueda, su construcción. La palabra es reducida a vocablos que además se los califica de estériles, cuestionando así la capacidad y posibilidad creadora de la palabra:

(...) 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. (1979; 84)

En este libro de poemas el enunciador alude a la palabra poética en “estériles vocablos” desposeída de su capacidad de revelación, de manifestación de verdades y enigmas. En “La cartomancia” la muerte es la que “traba tus pasos con ramas de árbol muerto, con uñas en menguante, con palabras” La palabra es un elemento de poder que adquiere dimensiones negativas, que bloquea, frena, se interpone, imposibilitando la labor poética en sí misma, en este ámbito quien opera con las palabras es el poeta y las palabras son de alguna manera inútiles o insuficientes. De modo que el poeta debe ir más allá de la palabra al hacer poesía, es decir, ir de alguna forma más allá de sus posibilidades, convertirse en adivino, tarotista, intérprete de signos. Esto es lo que produce la insatisfacción y la frustración por la imposibilidad. Sin embargo, a la palabra poética se le intenta adjudicar un poder que no tiene porque el poema y el lenguaje se descubren y reconocen como estériles, improductivos, incapaces de conducir hacia lo esperado.

La relación que se da entre la palabra y la poesía habla de incapacidad, de descreimiento, de desilusión pero no de la no existencia de lo poético en sí mismo. Lo que resulta inadecuado son las formas a las que se intenta encerrar o encasillar algo que excede esas limitaciones. Lo poético no es inexistente sino que las palabras son insuficientes. En el binomio de este lado/ del otro lado veíamos como una de las dimensiones daba origen a la otra, como en el mundo invisible se gestaban las situaciones o acontecimientos que se expresan en el plano que se considera la realidad o la manifestación. Así mismo, las palabras distan de la poesía, no la logran, no se adecúan. Lo poético reside en un plano en el cual la forma no permite asirlo.

Por otro lado, la concepción de la palabra poética aparece estrechamente ligada a la experiencia del enunciador, que en sus primeros recorridos se caracteriza por sus imposibilidades de ver, de decir, de expresar. La palabra poética es una de las formas de expresión del enunciador que se va revelando y desarrollando a medida que avanzamos en la lectura de los textos, se va complejizando ya que no es una relación que da lugar a posibilidades tanto como limitaciones:

Un día de repente surge la aparición con color de relámpago,  
y las plumas no cesan de caer y las luces se apagan y la  
palabra es vana. (1979; 121)

Se adivina el pasado, el presente, el porvenir con las manos  
atadas.

Se lee el pensamiento en el papel en blanco.

Se bebe un elixir que transforma los sueños en el ojo de las  
cerraduras,

que transmuta las fiebres en escaleras hacia la más lejana lejanía (...)

Si quieres, puedes interrogar el desvarío de tu sangre  
convertida en oráculo,

puedes buscar la lámpara enterrada en el borde de tu alma.

No lograrás hallar en ninguna respuesta la primera palabra;

No encontrarás jamás una luz que ilumine lado a lado las dos

mitades de tu cara. (1979; 122)

En el quinto poema, este enunciador que antes no podía ver, mirar, conocer, afirma un cambio en su proceso, ahora se presenta como capaz:

Voy a poder mirar.

Voy a desenterrar la palabra perdida entre las ruinas de cada

Nacimiento (1979; 96)

El poeta introduce a la divinidad, el concepto de Dios como una expresión del alma humana, una divinidad que no está en su plenitud. “¡Oh Dios, mitad de Dios cautiva de Dios mismo! / ¿Quién llama cuando llamo? ¿Quién? ¿Quién pide socorro / desde todas partes?” (1979; 106) “Reconoce la herida mírala en todas partes / (...) hasta que se desprenda en negro polvo la mascarilla última, esa que te recubre con la cara del hombre.” (1979; 106)

El poema que cierra los juegos peligrosos “Desdoblamiento en máscara de todos” retoma la inquietud por la identidad, y la integra a la noción del espacio que se caracteriza por abarcar la totalidad, se extiende de lo particular, el yo, la poeta a lo general y universal, el alcance del hacer poético no es limitarse a la búsqueda de la identidad de uno ya que lo reconoce como el problema de todos, lo amplifica y generaliza. Esa totalidad es una reconstrucción de lo Divino, allí donde el poeta quería acceder, a la poesía al “advenimiento del milagro” :

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 inscripta

en el revés del alma;

desde adentro de todos cada historia sucede en todas partes:

no hay muerte que no mate,

no hay nacimiento ni amor deshabitado.

(...)

Cualquier hombre es la versión en sombras de un Gran Rey

herido en su costado.

(...)

Es víspera de Dios.

Está uniendo en nosotros sus pedazos. (1979; 124-125)

Una isotopía central en “La cartomancia” es la muerte. Su imagen aparece designada en un conjunto de lexemas de connotaciones negativas o disfóricas entre los que podemos señalar: sombra, abismo, mariposa negra, verdugos, enterrado, crimen, noche, palidez, prisión, sangre, a la sombría, moradas rotas, tinieblas, sacrificios, árbol muerto, enemiga, infortunio, fantasma, oscuras, serpiente, crueldad, engaño, violencia, demonio. Esta figura de la muerte en su sentido más inmediato se relaciona con la caducidad y el final de las cosas y con la idea de realidad en la que la muerte irrumpe como la destrucción, el paso del tiempo y la finitud, sin embargo, en otro nivel es posible trasladar este mismo concepto para leer el rol del poeta en la poesía donde ese mismo concepto de muerte aplica para la imposibilidad de su hacer poético, para el descrédito con el que se valora la palabra en su potencialidad poética:

Pero en algún lugar cómplice de la oscuridad trota la trampa:

la bestia con cabeza de cuchara para vaciar mejor (...)

la indiferente bestia emboscada entre plumas

en el centro de un círculo de luz, debajo de la felpa de todas

las palabras.

Un día de repente surge la aparición con color de relámpago,

y las plumas no cesan de caer y las luces se apagan y la

palabra es vana.

Una negra burbuja encierra el mundo desde tu corazón.

En tanto la impostura roe como la muerte tus entrañas.

(1979; 121)

En este poemario central de Orozco, la dicotomía muerte/vida atraviesa todos los poemas. El poeta enunciador es un sujeto que tiene como única certeza su finitud y la inmediatez de la muerte es la perspectiva desde la cual evalúa y forma su concepto de la vida. Subyace en este conjunto de poemas un sujeto que relata su vida, su origen, sus pérdidas, el paso del tiempo:

¿Y no sientes acaso tú también un dolor tormentoso sobre la  
piel del tiempo,  
como de cicatriz que vuelve a abrirse allí  
donde fue descuajado de raíz el cielo? (...)  
¿Y no sientes conmigo que pasa sobre ti  
una casa que rueda hacia el abismo con un chocar de loza  
trizada por el rayo,  
con dos trajes vacíos que se abrazan para un viaje sin fin,  
con un chirriar de ejes que se quiebran de pronto como las  
rotas frases del amor?  
¿Y no sientes entonces que tu lecho se hunde como la nave  
de una catedral arrastrada por la caída de los cielos,  
y que un agua viscosa corre sobre tu cara hasta el juicio  
final?  
(...)  
Tiéndete como yo en esta miserable eternidad de un día.  
Es inútil aullar.  
De esas aguas no beben las bestias del olvido” (107)

El poder que adquiere la palabra es el de vencer a la muerte que es la que se configura como la gran enemiga y través de la palabra es que se busca ahuyentar el final de la existencia propia:

“No la dejes pasar.  
Apaga su camino (...)  
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 las tijeras y el puñal, con la palabra de poder /nómbrala y máatala (...)  
Porque ella te fue anunciada en el séptimo día,  
(...) y asumiste su nombre con el tuyo, con los nombres vacíos, con el amor y con el número (...)” (109)

Pero no solo la palabra sería el conjuro o talismán del que el poeta se vale para ahuyentar a la muerte sino que es también la figura que representa el poder de la palabra. Por momentos la palabra poética posee una fuerza similar a la de la muerte, es capaz de transformar y destruir tanto como la otra. Adquiere, así, un poder similar, sus mismos alcances, el de acabar con algo o el de transformarlo. A la palabra se le destina un poder supremo para conseguir contrarrestar a la muerte, al punto de que es la única que podría hacerle frente. Aquello que el sujeto no puede detener ni cambiar de su existencia, intenta alterarlo con la palabra, con la capacidad de nombrar, como un hechizo como un conjuro:

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. (1979; 109)

¿Dónde están las palabras?

¿Dónde está la señal que la locura borda e sus tapices a la luz del relámpago?

Escarba, escarba donde más duela en tu corazón.

Es necesario estar como si no estuvieras.

(...)

Sin embargo, esta palabra sin formular,

cerrada como un aro alrededor de mi garganta,

ese ruido de tempestad guardada entre dos muros,

esas huellas grabadas al rojo vivo (...)

conducen a este círculo de cavernas salvajes

a las que voy llegando después de consumir cada vida y su muerte.

El mundo queda cifrado entre: “la efigie y la inscripción:/ “Reina de las espadas,/ Dama de las desdichas”, misterio a interpretar. Es importante señalar que la noción de poesía de *Los juegos peligrosos* está necesariamente vinculada a la configuración del poeta en tanto que su búsqueda del saber –tanto del enunciador inicial que lee e interpreta como del segundo enunciador que intenta reconstruir o comprender su identidad, la realidad y la poesía- encontramos que subyace aquí una concepción de la poesía que está ligada entender la práctica poética como modo de acceder al conocimiento y el poeta adquiere por momentos la característica del iniciado capaz de revelar los enigmas del universo y los antiguos misterios que tiene una larga tradición desde el mítico poeta Orfeo larga lista de órficos o los místicos desde la mística española del siglo de oro Santa Teresa de Jesús, san Juan de la Cruz, fray Luis de Granada, fray Luis de León lo distintivo en nuestra poeta consiste en incluir el código del Tarot al enunciado poético y configurar los poemas como una tirada de cartas y su lectura.

Finalmente, en relación a esta, la obra consagratória de la autora, y en relación a nuestro análisis, podríamos decir que la figura del enunciador está estrechamente ligada a la concepción de la poesía ya que es este concepto poético el que le otorga al enunciador el rol del poeta y su posición en el texto. A su vez, el concepto de poesía que se propone en el texto está fuertemente vinculado a la configuración de la realidad en la cual se va enlazando una correspondencia entre los dos lados y la poesía con la palabra poética. Estos tres elementos se interrelacionan y funcionan como engranajes de un mismo proyecto: el de introducirnos en la complejidad de la poesía que no es otra cosa que la complejidad del poeta y de la realidad. La profundidad de estos elementos hace necesaria su exploración e indagación sobre sus alcances. En *Los juegos peligrosos*, la poesía es el medio de expresión adecuado para el manejo de saberes de origen misterioso, donde la lógica del pensamiento poético opera por relaciones analógicas que no están delimitadas por la dinámica causa- efecto, ni son guiadas por la razón. Los indicios simbólicos, metafóricos que pueden resultar arbitrarios desde la causalidad lógica que privilegia la razón se rigen aquí por el azar y la interpretación.

## **TERCERA PARTE**

## *En el revés del cielo: la búsqueda de la palabra poética*

-¿No hubo también, a tu criterio, una renovación marcada por el predominio de lo intelectual (...)?

-Sí, después se impuso una poesía más intelectual, que también me interesa, y después vinieron los concretos.

*Travesías*, conversaciones coordinadas por Antonio Requeni<sup>7</sup>

Del año 1963 data el primer galardón recibido por la poeta en reconocimiento a su labor literaria: “Premio Municipal de Poesía” en Buenos Aires, precisamente luego de que saliera a la luz *Los juegos peligrosos*, en este caso se trata de un reconocimiento más bien local. De a poco ponen la mirada sobre su obra instituciones como la Fundación Argentina para la Poesía, la SADE, la Universidad de Turín e incluso la Fundación Konex, la OEA. Recibe otros reconocimientos más prestigiosos o propios del ámbito literario como el premio Esteban Echeverría y el Premio Juan Rulfo hacia el final de sus días.

Es una etapa de su trayectoria en la que la poeta ha alcanzado reconocimiento social, un momento en el cual Orozco es convocada para dar conferencias y disertar sobre poesía en unidades académicas no solo en nuestro país sino también en Uruguay, España, Italia.

A pesar de ser esta una fructífera etapa de reconocimientos y relaciones públicas no es un período especialmente próspero en cuanto a cantidad de publicaciones. Un aspecto que llama la atención es el extenso paréntesis de doce años que separan uno de otro libro de poemas. Luego de *Los juegos peligrosos* (1962) transcurre más de una década hasta su siguiente libro de poemas *Museo salvaje* (1974) y, en el medio de ese período, solo publica su libro de prosa poética titulado *La oscuridad es otro sol* (1967), al que ella misma designa como una “autobiografía poética”. Nos preguntamos por qué la poeta abandona la temática de juegos de azar y el carácter adivinatorio puesto en juego en el poemario central

---

<sup>7</sup> REQUENI, Antonio. (1997) *Travesías*. Buenos Aires, Sudamericana, pág. 75-76

de su poética, por qué mientras la crítica pone su mirada en *Los juegos peligrosos*, Orozco deja de lado por completo aquello que fue lo más representativo de esa obra, y por ende de su poesía, ya que le valió un reconocimiento más extendido, masivo, popular y de mayor alcance como poeta.

Estamos entonces, a nuestro juicio, en una nueva o segunda etapa en la poética orozquiana. Desde que se sitió en la escena poética y literaria argentina con *Los juegos peligrosos*, recién en la década del '70 cuando aparecen *Museo salvaje* (1974), *Cantos a Berenice* (1975) y *Mutaciones de la realidad* (1979) retoma su lugar en la poesía y sale de nuevo a la luz con estas obras. Estos trabajos van preparando la antesala de lo que será su nuevo postulado poético. Podríamos decir que a simple vista no se advierten cambios importantes en la poesía de Orozco a lo largo del tiempo. Sus textos tienen considerablemente la misma extensión, utiliza siempre el verso libre, los poemas trabajan alrededor de las mismas inquietudes por el destino, por develar el misterio de la vida, en búsqueda de certezas existenciales, pero, es evidente que ahora el medio, el modo de búsqueda ha cambiado y hay un desplazamiento temático.

Después de *Los juegos peligrosos*, la obra que la abre a un nuevo público lector, que le vale la mayor parte de sus reconocimientos y premios y que atrae la mirada de la crítica literaria, vemos que la autora atraviesa un largo periodo de silencio y al volver a la escena literaria no queda rastro temático de aquello que fue su impronta principal: el ámbito esotérico, el Tarot, los métodos de adivinación, el rol de poeta como adivino. En su segunda etapa, desaparece por completo la configuración del enunciador al modo de un mago, brujo o adivino, que sin mencionar de forma explícita al Tarot hace uso de él en “La cartomancia”, el que acude a la astrología, hechizos y otras formas oraculares para explicar revelaciones en su práctica poética. Ese tipo de referencias no forma parte de su nueva escritura en el nivel del enunciado. Una ausencia que es notable en las publicaciones que atraviesan la década del 70 y que van preparando el terreno para lo que observamos que es su nuevo postulado poético y que alcanza su mayor exponente en *En el revés del cielo* donde es evidente un cambio importante en el modo de búsqueda existencial y poética que tiene efectos en la configuración del enunciador, el enunciatario, la realidad y la palabra poética.

## El enunciador Poeta

Al alejarnos de *Los juegos peligrosos* va perdiendo fuerza aquella imagen del poeta como adivino que asumía la voz en los textos. Empieza a hacerse presente una nueva figura en la que ya no se vislumbra una relación tan estrecha con los juegos de adivinación, los oráculos, el tarot o la astrología.

Luego del periodo de receso de publicaciones de Orozco, cuando aparece *Mutaciones de la realidad* en el año 1974 nos encontramos frente a un poemario en el que el eje del planteo es espacial: la transformación, el cambio y la multiplicidad son algunas de las significaciones que desencadena de la “realidad”. Ya en el primer poema, que lleva el mismo nombre que el título del libro, encabeza el texto una cita del poeta checo Rainer María Rilke: “Rosa, oh pura contradicción, voluptuosidad de no ser/ el sueño de nadie bajo tantos párpados”. Este poema, reconocido además por ser aquel que el mismo poeta pidiera en su testamento que fuera el epitafio de su tumba, es nada menos que la cita con la que el enunciador pone en conocimiento su nuevo lugar: el de poeta. Nos encontramos aquí con una figura completamente nueva de quien realiza el enunciado poético, entre sus competencias ahora puede destacarse la del conocimiento del arte de la poesía, de la opción por la estética conocida como el romanticismo alemán al que la crítica vincula a Rilke. Inmediatamente después, el enunciador pregunta, inquiere, interpela a su enunciatario. Lo primero que los cuestionamientos del enunciador desatan es esta preocupación por el espacio de la existencia humana, en consecuencia, un concepto de la realidad:

¿De modo que la piedra húmeda no contiene agua  
y el reflejo en el vidrio no traslada la escena al medio del jardín?  
¿que mi sombra no me precede ni me sigue sino que testimonia por la luz  
y un hueso fosforescente no anda en busca de cenizas dispersas  
para la fiesta de la resurrección?

Es posible, como todo prodigio al que deshojan las manos de la ley.

No niego la realidad sin más alcances y con menos fisuras  
que una coraza férrea ciñendo las evaporaciones del sueño y de la noche

o una gota de lacre sellando la visión de abismos y paraísos que se entreabren  
como un panel secreto  
por obra de un error o de un conjuro.

(Mutaciones de la realidad, 1979; 9)<sup>8</sup>

Hay en el enunciador una nostalgia de una realidad trascendente, a la que cuesta resignarse perder, sin embargo sostiene en los versos que sólo puede mantener la certeza de una “realidad” inmediata, sensible, contingente que asume como o “real”, lo existente, lo dado y la asume como una realidad de existencia no constante, sino mejor, inasible por su carácter mutante, “errante”, “ambigua”, “sospechosa”:

Y persigue de mutación en mutación vislumbres que se trizan en alucinaciones  
Y no consigue asir más que fantasmas de la desconocida imagen que refleja  
(1979; 12)

En correlato a la dimensión espacial, el enunciador incorpora un nuevo interrogante esta vez del orden del tiempo. Ahora la eternidad es una de las posibilidades no solo del tiempo sino más bien de la existencia y por ende del poeta que se encuentra en una realidad en la cual esa existencia de lo eterno está representada por contraste, por tratarse todo el tiempo de una existencia caduca, condicionada, finita:

perdiendo a cada tumbo su minúsculo yo como una piedrecita del gran friso,  
un ínfimo fragmento de eternidad que rueda hasta los límites del mundo  
y se recoge a tientas sin acertar su sitio y su destino (...)  
Te vuelves contra mí (...)  
Todo es posible entonces  
todo, menos yo.”  
(1979; 81).

---

<sup>8</sup> Trabajamos siempre con la misma edición de *Mutaciones de la realidad*, 1979, Buenos Aires, editorial Sudamericana.

En *Mutaciones de la realidad* nos encontramos con un enunciador de verso y formas más inestables que en *Los juegos peligrosos*. Un proceso de simplificación ha tenido lugar, incluso en algunos poemas el enunciador abandona la extensa versificación para dar lugar a versos cortos de pocas sílabas. En el poema dedicado a la poesía: “Densos velos te cubren, poesía” el enunciador alterna la extensión de los versos, recurre al verso corto cuando refiere a una temporalidad finita, dinámica, fugaz, del instante que no puede asir, se le escurre tan rápidamente que lo deja pleno de dudas y preguntas; mientras, por contraste, opta por una versificación extensa al referir a la existencia humana en dimensión de eternidad, a los eternos planteos existenciales del hombre presentes en la búsqueda poética:

Sin embargo  
ahora mismo  
o alguna vez  
no sé  
quién sabe  
puede ser  
a través de las dobles espesuras que cierran la salida  
o acaso suspendida por un error de siglos en la red del instante  
creí verte surgir como una isla. (1979; 92)

El rol y la función del poeta no dejan de ser una preocupación central en todas sus publicaciones y continúa poniendo el acento en la configuración de un poeta sin éxito en su búsqueda y que manifiesta no su falta de capacidad, de competencias del sujeto de hacer sino el verse imposibilitado por el carácter del objeto de la búsqueda, a la que, por otra parte, no puede renunciar:

Cuando logro una mano, pierdo un pie;  
cuando alcanzo el contorno, el resto se disgrega en vana  
orografía.  
No consigo jamás la semejanza desde mi corazón hasta mis labios (...)

He llegado a pensar que mi modelo es imposible y cruel,  
que cambia de figura y de color cuando lo rozo apenas con un gesto,  
apenas con un trazo.  
Pero debo seguir obedeciendo hasta el final su inhumano mandato,  
yo, el espejo escaso,  
la bruma acumulada en el umbral,  
la pregunta que no acierta jamás a revelar la esfinge y la respuesta.  
Acaso mi destino sea como el del sello irreversible que dejan las nostalgias:

la huella no colmada,  
el destino de ser por algo que no soy  
(*La noche a la deriva*, 1995; 14)<sup>9</sup>

El primero de los poemas del libro *En el revés del cielo* lleva por título “El resto era el silencio”, y de ese modo se propone desde el inicio la problemática principal sobre la que girarán los poemas: la palabra o su ausencia. Este nuevo enunciador va desplegando poco a poco un concepto de palabra y, en particular, de palabra poética que indaga en las posibilidades del acto de decir, escribir. Y su primer enunciado es autorreferencial: “Yo esperaba el dictado del silencio”, el momento más fuerte de la enunciación es ocupado por el pronombre personal en el que el enunciador se proclama y se hace presente en el enunciado. Comparativamente lejos estamos de aquellos enunciadores que construían el espacio del decir en *Los juegos peligrosos* en que las huellas de una enunciación más dudosa o confusa, un enunciador que se interrogaba en un proceso de reconstrucción de la identidad, cubría los enunciados. Nos encontramos, por el contrario, en *En el revés del cielo* con una figura del enunciador fuerte, decidida y que ocupa el primer lugar. A diferencia del anterior enunciador que no asumía en primer lugar o de forma explícita y contundente su posición, el “yo” y que se diluía en terceras personas o se escondía tras máscaras.

El enunciador de *En el revés del cielo* muestra una nueva impostura como poeta, manifestando ahora un aura sagrada, relacionada a lo divino, ya que concibe el proceso poético como algo trascendental y sagrado, y de ese talante es la actividad que él desempeña. Este enunciador se caracteriza por su búsqueda poética, por la necesidad de encontrar la palabra, de comprender y lograr el proceso poético. En este libro aparece una preocupación especial del enunciador por la palabra poética: por indagar en los arcanos de su origen, por interpretar su proceso de composición, por encontrar la palabra poética.

La problemática de la palabra, la escritura, se vuelve central en este libro de poemas. Y los interrogantes giran en torno a la creación, el origen de la palabra. El primero de los poemas de *En el revés del cielo* propone la relación entre la voz poética y la palabra

---

<sup>9</sup> Trabajamos siempre con la misma edición de *Con esta boca en este mundo*, 1995, Córdoba, Alción Editora.

a través de uno de sus aspectos antagónicos, el silencio como el no decir, como la ausencia de la palabra. El enunciador poeta establece una relación particular con el silencio como si fuera la instancia previa a la creación poética.

Se despliega hacia el final del texto una especie de poética, de alegato acerca de cuál es la posición que asume el sujeto en cuanto al hacer poético, donde lo importante es esta acción de apropiarse de su rol y presentarlo en el texto:

Aunque no haya descanso, ni permanencia, ni sabiduría,  
defiendo mi lugar:  
esta humilde morada donde el alma insondable se repliega,  
donde inmola sus sombras  
y se va. (*En el revés del cielo*, 1998, 14)<sup>10</sup>

El yo poético sostiene su lucha irrenunciable por la búsqueda de una identidad a pesar de los obstáculos que se le presentan. En los versos, “mi lugar”, “morada” resultan lexemas que expresan el concepto del cuerpo como casa donde se aloja el alma “esta humilde morada donde el alma insondable se repliega”. Al movimiento de repliegue, de refugio del alma, le sigue un nuevo despliegue, una nueva búsqueda existencial que aparece como continua, como inevitable destino del yo que habla o se confiesa en los versos a pesar de los fracasos y extravíos:

Extravié junto a nidos de serpientes mi confuso camino  
y me obligó a desviarme más de un brillo de tigres en la noche  
entreabierta. (1998; 17)

Ignoro aquí quien soy.  
Tal vez alguien lo sepa, tal vez tenga un cartel adherido a la espalda.  
Sospecho que soy monstruo y laberinto. (1998; 18)

En estos poemas el sujeto que enuncia se instala en una realidad sensible, en un aquí y ahora, en correlato a este posicionamiento hay en los textos una configuración del

---

<sup>10</sup> Trabajamos siempre con la misma edición de *En el revés del cielo*, 1998, Córdoba, Alción Editora.

tiempo que permite que se establezca una revisión del pasado y una expectativa sobre el porvenir. Esto se diferencia del manejo del tiempo que había en *Los juegos peligrosos* porque en el primero se trataba más bien de una premonición, una anticipación y en el segundo se trata de un repaso, una revisión. Mientras que el primer enunciador vislumbra, visualiza, el segundo rememora, recuerda:

con algún agujero de la trama haremos un lugar para sobrevivir,  
un hueco disimulado en la hojarasca,  
mientras urde la salvación mi cálido futuro. (1998; 21)

El enunciador de los poemas de *En el revés del cielo* se asume poeta, no adivino, sus conocimientos se origina ahora en la intuición intelectual pregonada por los románticos.

La aspiración romántica de alcanzar un conocimiento que supera la barrera de lo condicionado y que penetre en lo suprasensible se cifraba en la experiencia estética, que comportaba una posible vía de acceso a lo absoluto. De este modo los románticos se apropian de la noción kantiana de “intuición intelectual” que conciben como una facultad eminentemente estética que se aproxima a la fantasía y a la imaginación productiva.” La imaginación será ahora la facultad productiva que permite el acceso a la verdad, ámbito al que la razón no puede alcanzar.

El saber adquirido por intuición poética, la imaginación, como asignaba la estética del Romanticismo, constituyen las fuerzas creativas del artista que entre sus competencias se destacan su capacidad de percepción y atención que le permiten relacionarse con elementos inaccesibles para otros como por ejemplo el silencio: “Yo esperaba el dictado del silencio (...) él no me respondía, tercamente abismado en su opaca distancia, su desmesura helada”

Esta afirmación revela una toma de distancia de la tendencia estética del realismo que predominaba en su época. Su búsqueda sigue siendo una indagación sin acceso a las respuestas. Los planteos existenciales predominan junto con la incapacidad de construir respuestas. Sin embargo ahora, y a diferencia de *Los juegos peligrosos*, el poeta es una figura que encarna el conocimiento desde una experiencia de orden del intelecto, su imaginación, su intuición poética o revelación en lugar de adivinación. Su búsqueda se

expresa en términos del lenguaje no de la adivinación de símbolos en naipes; aborda la complejidad del decir no desde una perspectiva de procesos adivinatorios sino desde la interpretación de la búsqueda que el intelecto le permite realizar en su indagación poética de la realidad por su conocimiento del lenguaje.

## **El revés y la trama: configuración de la realidad**

El concepto de realidad (que describen o definen los versos de *En el revés del cielo*) va estableciendo una determinada posición poética y conforma el sistema de pensamiento que sostienen los textos en el que los espacios ponen en juego valoraciones tales como la vida y la muerte, yo y el otro, realidad sensible y realidad suprasensible, nociones que se circunscriben en diferentes ámbitos a veces separadas por muros, paredes, frisos, quiebres dando lugar así a la aparición de la frontera, del límite que separa, distingue y une a la vez. Los espacios resultan una prolongación de la identidad del yo, su percepción, aquello que lo habita, sus características son todos aspectos que los vinculan inextricablemente.

*En el revés del cielo*, el título de la obra, pone en relieve la isotopía de espacio y trama (red, entramado, tejido, dorso) e instala nuevamente la dicotomía de los dos lados; cielo conceptualmente se contrapone con tierra, aquí a allá, arriba a abajo. Sin embargo, la mirada del enunciador se posiciona, se sitúa del lado del revés, mirando la confección de ese entramado, el revés del cielo se puede leer como a mirada. Perspectiva desde debajo de ese cielo, la mirada desde la tierra. El revés del cielo supone cuando menos una mirada que cubre un espacio diferente o que aborda desde otro ángulo lo conocido.

En la primera etapa, en la caracterización del espacio predominaba el misterio, lo invisible, la premonición, ahora se trata de un espacio cuestionado, que está redefiniéndose constantemente. El concepto de espacio en *En el revés del cielo* resulta una de las preocupaciones centrales del libro. Al respecto la Dra. María Elena Legaz dice “crece la indagación del espacio hasta las fronteras finales del territorio de lo manifestado o de lo existente”.

Por otra parte, el espacio que se va configurando nos remite a una instancia mítica de relato del origen, donde una vez más aparece el mito de la caída: “Somos duros fragmentos arrancados del reverso del cielo”. La misma dicotomía que antes había presentado en *Los juegos peligrosos* tiene lugar acá con la aparición del muro como separación de dos realidades alternas, como frontera.

Esta concepción de la realidad es funcional a la construcción de la palabra poética, se establece una nueva relación en la que la realidad no solo se piensa en dos caras, dos lados, sino que además ahora, por momentos, se atraviesa. La idea de entramado permite la circulación entre las partes y configura un ámbito espacial permeable, más ambiguo, por momentos de naturaleza bifronte. Esto dista mucho de la propuesta anterior en los poemas de *Los juegos peligrosos* en el cual la realidad era separada por muros, bloques, piedras, donde la idea del obstáculo y lo rígido predominaban. Ahora hay intercambio, ahora el poeta puede desentrañar, penetrar en ese espacio que antes le resultaba de acceso imposible:

Ahora  
desde tu ahora estarás viendo  
bajo esta misma lluvia las lluvias del diluvio (...)  
Solo quiero decir que eres testigo desde todas las partes,  
huésped del tiempo frente al repertorio de la memoria y del oráculo,  
y que cada lugar es un lugar de encuentro como el final de la alameda (...)  
Y sin embargo has visto el miserable revés de cada trama,  
conoces como nadie la urdimbre del error con que fue tapizada mí  
orgullosa,  
mi mezquina morada.  
querrías escamotear la inocultable imperfección con el brillo de un  
tajo,  
dar vuelta mis pisadas encaminándolas hacia el aplauso y el acierto,  
corregir el alcance de mis ojos, el temple de mi especie. (1998; 37)

La realidad en *En el revés del cielo* aparece configurada entonces como una pared, un muro que presenta aberturas, puertas, es decir hay posibilidades de penetrarla y, aunque en ocasiones se siente convocado, invitado a la aventura de traspasarla, muchas veces,

éstas grietas son demasiado estrechas y plantean un obstáculo para el poeta que no puede alcanzar el otro lado, descubrir su revés y lidia con la dificultad de decir, con su impotencia “no puedo”, “no llegaré” dice en poema que lleva por título “El obstáculo”:

Es angosta la puerta (...)  
por más que no se vea sino el espacio alado (...)  
Es estrecha e incierta y me corta el camino que promete con cada  
bienvenida,  
con cada centelleo de la anunciación.  
No consigo pasar.  
Dejaremos para otra vez las grandes migraciones (...)  
No puedo trasponer esta abertura con lo poco que soy (...)  
No llegaré jamás al otro lado. (1998; 21)

Un sintagma clave para comprender el modo de acceder a un saber por parte del yo poético es “con cada centelleo de la anunciación”. Se configura la posibilidad de saber sobre su propia identidad, su realidad, como una revelación o noticia que se entrega de modo gradual, casi mezquina. De allí que el poeta exprese en los versos ciertas dudas sobre lo que cree descubrir y considere que la realidad con la que se encuentra es precaria o insuficiente para ser el ámbito en el que tiene lugar el fenómeno poético. De modo que lo poético no es algo que surja de la realidad o del mundo, es una instancia que surge de un proceso de búsqueda y, entonces, el poeta duda sobre el lugar y modo donde él está librando su batalla por las revelaciones, por una verdad.

No puede ser aquí donde se libra la batalla,  
nunca en este lugar de campamentos falsos y supuestas señales  
donde se pierde el rastro de los muertos y no se hallan vestigios de la  
perduración.  
Aquí la niebla no tiene junturas; aquí los días son una muralla sorda.  
No hay agua que se asemeje a nuestra sed, Babel de arena nuestra  
lengua  
No entendemos el sentido del viento ni sabemos leer en las  
constelaciones (...)  
Esta es la tierra esquiva,

la tierra de no llegar jamás, la tierra del fantasma en la pared.  
Otro es sin duda el sitio del encuentro, del combate invisible,  
De la línea de fuego donde se cierra el foso entre la piel y el alma. (1998;  
41)

El lugar del hacer en este momento es connotado como disfórico “campamentos falsos y supuestas señales”, lugar de lo no auténtico, sin esperanzas de eternidad (“perduración”), lugar donde se obstaculiza la mirada por la niebla y por otro lado nadie escucha -“muralla sorda”- el reclamo del yo, donde el sujeto padece de males físicos – la sed- y no hay agua capaz de saciarla, porque es una sed física y espiritual, es un espacio que se define como confusión – bíblicamente ámbito del pecado- aludido en el sintagma “Babel”. En este espacio de confusión un yo en plural que instala la experiencia no a nivel personal sino humano denuncia sus incapacidades: “no entendemos ni sabemos leer”. No se trata entonces de interpretar, de leer en las constelaciones como antes se proponía leer o interpretar las cartas de Tarot, o conjuros. En este caso es un espacio sin repuestas, sin posibles interpretaciones, es un espacio de características semejantes al desierto, una tierra seca y esquiva, incapaz de dar frutos como estéril como una pared. Frente a esta descripción el enunciador no duda, necesariamente debe existir otra cosa, un “el sitio del encuentro”, un lugar de armonía universal, un punto clave de reunión de lo separado, un lugar que integre, capaz de suturar las grietas de la caída edénica y que funda en identidad el cuerpo y el alma humana.

En el poema "Pavana para una infanta difunta" de *Mutaciones de la realidad* el enunciador establece una explícita relación con la famosa pieza para piano solo, escrita por el compositor francés Maurice Ravel en 1899: Pavane pour une infante défunte. Desde el título el poema tiende a generar un ambiente de elegancia, aristocracia, nobleza antigua (consagrada en s. XVI-XVII) y dar expresión a una sensibilidad nostálgica.

Pequeña centinela,  
caes una vez más por la ranura de la noche  
sin más armas que los ojos abiertos y el terror  
contra los invasores insolubles en el papel en blanco (...)

El que cierra los ojos se convierte en morada de todo el universo.

El que los abre traza las fronteras y permanece a la intemperie.

El que pisa la raya no encuentra su lugar. (1979; 75)

En este texto, los espacios son también un camino para indagar en la identidad, el espacio existencial es construido a partir de la certeza teológica, la fe en Dios que responde a todas las preguntas existenciales: ¿Quién soy, cuál es mi origen y mi fin?: una morada cósmica o casa segura donde vivir aunque a esta actitud corresponda la acción de los ojos cerrados: no ver. El otro es el espacio de la intemperie, el espacio de los ojos abiertos, y los peligros, los riesgos, las rayas, fronteras o límites que no deben cruzarse; espacio en que necesariamente renacen todas las preguntas existenciales que no encontrarán certezas. Pero el poeta señala otro lugar, un intersticio, un lugar intermedio, un umbral, una “raya” que marca la frontera entre la morada e intemperie y advierte: “El que pisa la raya no encuentra su lugar”. Hay un límite que no debe ser transgredido sin la merecida condena del sujeto transgresor.

La noche es el ámbito propicio a los sueños aparece como el tiempo-espacio del insomnio, es decir, de la búsqueda existencial, de las preguntas. En este espacio de oscuridad- expresado por lexemas como sombras, noches, oscuro, el insomnio configura el hueco, la ranura, el túnel, la grieta o perforación por dónde la pequeña centinela con tan poca arma “una sola bala” baja “para probar la inconsistencia de toda realidad”:

Insomnios como túneles para probar la inconsistencia de toda realidad;  
noches y noches perforadas por una sola bala que te incrusta en lo  
oscuro,  
y el mismo ensayo de reconocerte al despertar en la memoria de la  
muerte:  
esa perversa tentación,  
ese ángel adorable con hocico de cerdo. (1979; 75)

La búsqueda, la exploración o interrogación existencial se presenta como un hacer permanente, con duratividad temporal, adquiriendo el matiz de una recurrencia mítica “el mismo ensayo” que acaba siempre en el reconocimiento de un límite: la muerte como

única certeza. De este modo se lo presenta como “perversa tentación” porque encierra el misterio que el sujeto acosa en los versos. La muerte como una entidad jónica, bifronte: ángel /cerdo, que puede ser el fin de todo o el sueño de eternidad.

Entonces la poeta comienza a replantear los modos de búsqueda que son sus modos en otros tiempos y que nosotros hemos advertido en *Los juegos peligrosos*, no se trata de una fórmula mágica, un hechicero, un hechizo que cierre o dé respuesta al origen de su nacimiento, ni de esperar un mensajero que revele el destino, procedimientos que ahora se presentan como trampas “sobornos”

¿Quién habló de conjuros para contrarrestar la herida del propio nacimiento?

¿Quién habló de sobornos para los emisarios del propio porvenir?

La imagen del muro representa en los versos el límite infranqueable, la imposibilidad de traspasarlo y la convicción de que detrás de él están todas las respuestas buscadas pero que el poeta no puede acceder sin pasar de la vida a la muerte de allí que adquiere acá la figura de umbral. Sin embargo el enunciador delata la obstinación del sujeto de la búsqueda a pesar de sus debilidades y riesgos asumidos por perseguir ese ideal romántico. En correspondencia, la acción de búsqueda es configurada siempre como un descenso “abismos hacia adentro”, un adentrarse en sí mismo, una búsqueda interior, en lo profundo del yo, “Intentabas trocársela por la criatura hambrienta que te deshabitaba”. Sin embargo este camino aparece ahora como engañoso e infructuoso, levantar falsos castillos-ideales en retórica romántica que sólo resultan impregnados de muerte. Los versos describen un hacer en que aquel que busca se entrega generosamente en un juego de intercambio desigual, lo que queda expresado en los versos en la oposición entre dos ejes sémicos. Uno que define la entrega: castillo, paraíso, plumas, animalitos puentes de salvación y el otro definido por lexemas de muerte, destrucción: devoradores, hoguera, peligrosos, roer los, lobos, ácidos, tentáculos, estrangulador:

Pero tú te inclinabas igual para cortarla donde no hacías pie,  
abismos hacia adentro.

Intentabas trocarla por la criatura hambrienta que te deshabitaba.  
Erigías pequeños castillos devoradores en su honor;  
te vestías de plumas desprendidas de la hoguera de todo posible paraíso;  
amaestrabas animalitos peligrosos para roer los puentes de la salvación;  
te perdías igual que la mendiga en el delirio de los lobos;  
te probabas lenguajes como ácidos, como tentáculos,  
como lazos en manos del estrangulador.  
¡Ah los estragos de la poesía cortándote las venas con el filo del alba,  
y esos labios exangües sorbiendo los venenos de la inanidad de la  
palabra! (1979;76)

Desde aquí, el poeta identificado con el tú de la búsqueda se autoconfigura como “mendiga”, más aún como una moribunda que se suicida en el veneno de la palabra infructuosa, la palabra incapaz de revelaciones, el verbo que resulta no profético como lo describían los románticos. Un momento clave de ruptura, de desengaño de aquella posición lo describen los versos:

Y de pronto no hay más.  
Se rompieron los frascos.  
Se astillaron las luces y los lápices.  
Se desgarró el papel con la desgarradura que te desliza en otro  
laberinto.(1979; 76)

La búsqueda no cesa, la sensación de intemperie del sujeto en el mundo permanece, pero en la nueva etapa se han roto los puentes de la magia, de la ilusión romántica, ahora: “Todas las puertas son para salir. Ya todo es el revés de los espejos”. La realidad es mirada desde otra perspectiva. El tú en búsqueda, figura desdoblada de poeta, se presenta en el verso como: “Pequeña pasajera”, indicando su carácter transitorio en el “laberinto” mundo, un sujeto femenino, pequeño, desamparado, clamando necesitada, impotente y temerosa frente a un misterio poderoso e inaccesible sola con tu alcancía de visiones y el mismo insoportable desamparo debajo de los pies: “sin duda estás clamando por pasar con tus voces de ahogada, sin duda te detiene tu propia inmensa sombra que aún te sobrevuela en

busca de otra, o tiembles frente a un insecto que cubre con sus membranas todo el caos, o te amedrenta el mar que cabe desde tu lado en esta lágrima.”

Podríamos decir entonces que la complejidad de la realidad en los poemas de la segunda etapa de producción de Olga Orozco está íntimamente ligada a la configuración del enunciador y su experiencia. Los modos en que se enuncia esa realidad adquieren la forma de dicotomía o binomios que se significan entre sí por contraste u oposición pero que si bien habría dos dimensiones posibles, estas se entrecruzan y se relacionan constantemente dando lugar así lugar a la movilidad del yo enunciador en esas diferentes dimensiones de la realidad. Los lados de la realidad ponen en juego el lugar del poeta, su rol, su configuración pero también nos van aproximando a la formación de un nuevo concepto poético.

### **Palabra o silencio: reformulación del concepto poético**

Tal como vimos en la primera etapa, en la poesía orozquiana una de las búsquedas primordiales es la de una aproximación conceptual a la palabra poética, a la poesía. En la misma práctica discursiva, el enunciador indaga sobre el rol del poeta y su hacer poético, gesto que la crítica reconoce como una estrategia metapoética. En *Mutaciones de la realidad* vemos que el poeta expresa la separación y distancia entre lenguaje y palabra poética, en consecuencia, el poeta aparece como un sujeto en búsqueda que muchas veces no llega a su cometido, la poesía: “Y que feroz fisura entre mi lengua y cualquier laberinto del lenguaje” (1979; 81).

Ah, descubrir la imagen oculta e impensable del reflejo,  
la palabra secreta, el bien perdido,  
la otra mitad que siempre fue una nube inalcanzable desde la soledad  
(1998; 13)

La concepción de la palabra poética que devuelven los versos remiten a un sentido pleno, una palabra nueva, recién creada reveladora de imágenes ocultas en la imaginación poética. La palabra del encuentro entre dos mitades que unidas en su origen han padecido la separación, la caída edénica, palabra que se alza de lo cotidiano y mediocre, que se eleva sobre el lenguaje utilitario y pragmático para ser capaz de producir una enunciación.

A lo largo de su producción la autora se ocupa del tema, sin embargo en su etapa final, la cuestión es central en sus planteos. *En el revés del cielo* es una obra principal en la preocupación por lo poético y, en consecuencia, donde el tema es tratado en detalle.

Por otra parte, en la década del '80 comienza a circular uno de sus textos medulares acerca del hacer poético: “Alrededor de la creación poética”<sup>11</sup> en el cual la autora realiza un manifiesto poético y sienta las bases de su concepto creador. Algunas de las cuestiones aquí expuestas son las que impregnan los poemas de esta década, es decir, el texto teórico de Orozco mantiene una estrecha relación intertextual con los poemas de su libro *En el revés del cielo*.

En el ensayo “Alrededor de la creación poética” la escritora hace énfasis en la recepción de la poesía y se dirige esencialmente al enunciario al poner en discusión lo que para el lector puede llegar a ser la poesía y planteando el quehacer poético como un acto dialógico del yo con lo poético, con la Poesía. Sostiene que la palabra poética puede adquirir diversidad de formas, múltiples aspectos y presentarse en forma de “apariciones” y esto depende de la voz que la enuncia que la hace surgir o la “convoca”. Por otro lado, es este último verbo “convocar” el que alude a la palabra de manera oral, primaria, tribal y colectiva, pone en funcionamiento a la voz en el hacer poético y también a la escucha como forma de receptor esa enunciación.

Entre todas las formas que puede asumir la poesía resulta constante su configuración femenina: “dama oprimida”, “bailarina de caja de música”, “pitonisa”, “reina de las nieves”, “criatura alucinada”, “una anciana, una heroína” y, por último, las figuras de “un pájaro” y una “boca cerrada”. Esto nos permite observar que le adjudica a la poesía, en primer lugar, el género femenino y, segundo, alguna forma de poder cercenado, aquello que nos remite al instante “un pájaro que huye” “una boca cerrada”. La forma en

---

<sup>11</sup> Texto pertenece al discurso que pronunció la autora cuando le entregaron el Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes en 1980 y aparece publicado también en el número 14 de la Revista de *Poesía Ultimo Reino* (1985).

que la poesía aparece no es simple o lineal. Se manifiesta contradictoria, fugaz, efímera, encerrada en alguna estructura, mutilada, detenida en cuanto a su manifestación.

El ensayo en cuestión instala un clima dramático en el seno mismo de la práctica poética. Las reflexiones metapoéticas hacen eje en la apelación al lector, en la figura del enunciator-creador que “convoca” a la Poesía como una diosa de poderes sobrenaturales y en las dificultades, la lucha del poeta por alcanzar la creación del poema. “Alrededor de la creación poética” encierra un concepto de poesía sustancial o esencialista y trascendente. La poesía tiene una esencia, un ser, un alma y además una misión por lo cual su mensaje es trascendental. Por lo tanto no es considerada sólo generadora de formas y conceptos sino en toda su potencialidad creadora: “la que no hace nacer fantasmas sonoros o conceptuales para encerrarlos en las palabras, sino que hace estallar aun los fantasmas que las palabras encierran en sí mismas”. La palabra poética como la palabra divina en el Génesis, contiene una potencialidad creadora, no copia ni describe lo real, hace existir lo que no existe, revela o saca a la exposición de la luz lo oculto, crea una imagen y con ella su ser.

Sin embargo, la idea fundamental gira en torno al carácter inasible de lo poético: “la poesía es inaprensible” todo lo que se pueda decir de la poesía sería la descripción de lo que respecta a sus aspectos formales, sus características en el plano sensible pero de ningún modo se trata de una explicación acertada sobre lo poético porque intrínsecamente eso no sería posible.

Otra de las definiciones de poesía que propone la autora es que se trata de un “organismo vivo”, dándole de esta forma a la poesía el grado de entidad viva, mutable, en crecimientos, como una expresión propia de la naturaleza; en consecuencia, pretender etiquetar este ser vivo le significaría la muerte. Esto nos permite decir que Orozco en este texto intenta distinguir entre los conceptos palabra poética y poesía. La palabra poética implica en alguna medida un intento de dar forma a un fenómeno natural, a una imagen, una entidad abstracta a través de la palabra, dicho de otro modo, la palabra poética permite una “encarnación” del instante poético, mientras que a la Poesía la reconoce como algo que excede las posibilidades del lenguaje y de la palabra como tal, una entidad esencial y eterna, una especie de absoluto trascendental, es decir, de carácter divino.

En este sentido, hay un concepto de la poesía como lo poético más allá de la palabra. Y ahí es donde cobra fuerza la expresión “convocar” ya que en ella está la idea de palabra pero se extiende más allá desde el momento en que incluye el sonido y la voz:

y aun 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. (Poesía completa, 2013; 466)<sup>12</sup>

Hacia los últimos años de producción poética de Olga Orozco, se acentúa en sus textos el reclamo por el desamparo de la palabra. La poesía ha sido siempre una búsqueda desde aquel poema en que a través de una tirada de cartas el poeta, investido de una gama de diversos roles (tarotista, astrólogo, adivino) desplegaba todos sus recursos para explorar la posibilidad poética. En los últimos años fue cobrando fuerza la imagen de un enunciador poeta que con sus capacidades se sumerge nuevamente en la búsqueda de la palabra poética, indagando hasta el mismo silencio para descubrir lo poético, desentrañarlo, comprenderlo y expresarlo. Sin embargo, para el poeta ha crecido la frustración, el fracaso, el descreimiento en aquello que era su valor máspreciado, su razón de ser. La búsqueda se ha hecho más despiadada y cruel, ya que la poesía en la segunda etapa se revela como un ser esquivo y provocador a la vez.

La existencia de lo poético no ha sido negada por parte del poeta, más aún solo ha sido reforzada a través de esa constante búsqueda en la que se introducía cada vez. Sin embargo, esta incapacidad, este malogrado camino, esta frustración dan cuenta de que lo poético alcanza prácticamente el estatuto de revelación, de fenómeno, que excede al poeta y sus recursos, a la palabra, al pensamiento.

En el poema que cierra *En el revés del cielo* la conceptualización más importante que se hace de la palabra poética es la de “sombra” y en este sentido es que la palabra

---

<sup>12</sup> Trabajamos siempre con la misma edición de *Poesía completa*, 2013, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

poética no llega a aprehender o captar una esencia sino solo su sombra, apenas su reflejo gris, el desprendimiento de una imagen que no representa en su totalidad:

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 (...)  
fantasmas que ni siquiera se asemejan al reflejo que fueron. (1998; 113)

La palabra poética es la preocupación central de la poeta que ha madurado su proyecto y que ha realizado un largo recorrido. Este poema final de *En el revés del cielo* es un relato de la trayectoria del enunciador, en un principio un poco fallido en sus intentos, en su búsqueda, que se frustra por momentos y separa su hacer de lo que es “lo poético”:

Y yo que me cobijaba en las palabras como en los pliegues de la  
revelación  
o que fundaba mundos de visiones sin fondo para sustituir los  
jardines del edén  
sobre las piedras del vocablo. (1998; 113)

Sin embargo, el enunciador no puede separarse de la palabra poética sin dejar de existir. En el poema “En el final era el verbo” la palabra es la única arma con la que cuenta para asediar el misterio de la vida “el corazón cerrado de la rosa”, incluso, para llegar a lo divino “Quería descubrir a Dios por transparencia”:

Cada palabra a 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 ya destejer desde su propio costado el universo  
y a prescindir de mí hasta el último nudo (...)  
reversos donde el misterio se desnuda,  
donde arroja uno a uno los sucesivos velos, los sucesivos nombres,  
sin alcanzar jamás el corazón cerrado de la rosa (...)

Miraba las palabras al trasluz.

Veía desfilar sus oscuras progenies hasta el final del verbo.

Quería descubrir a Dios por transparencia. (1998; 113-114)

De esta manera, podemos sostener que en la segunda etapa, la experiencia de la divinidad es más bien inherente al poeta, a su interioridad, a sus propios procesos y prácticas con el lenguaje con la escritura y con la poesía. A diferencia de aquel “es víspera de Dios/ está uniendo en nosotros sus pedazos” que cerraba *Los juegos peligrosos*, donde la experiencia de lo divino era del orden de lo externo e incluía a un “otros” en ese juego de reconocimiento. El enunciado, podría decirse, que en su recorrido va de una instancia general a una más particular y traslada su mirada que antes se abocaba al afuera, ahora hacia el adentro y la interioridad. La nueva concepción poética da cuenta de una perspectiva madura del poeta enunciador, que en su recorrido no solo ha atravesado sus sentimientos y su dimensión sensorial como mostraba en la primera etapa, sino que se ha ido enriqueciendo al llevar su búsqueda más lejos, ahondando en el concepto del acto poético a través de la noción de “revés” y de “trama” así como de la incorporación del silencio como instancia también enunciativa.

El concepto poético que hay en la segunda etapa conduce la mirada directamente al enunciador, dejando entrever que hay un desarrollo de sus competencias y recursos de escritura y que no se ha distanciado del primero para anularlo sino más bien para enriquecerlo.

## **CONCLUSIONES**

Con el afán de contribuir al conocimiento de la poesía de la escritora argentina que, salvo honrosas excepciones, ha quedado bastante olvidada por la crítica contemporánea, y atraídas por los cambios advertidos en la trayectoria poética de Olga Orozco, nos hemos propuesto en este estudio llevar la atención a dos de sus obras: *Los juegos peligrosos* (1962) y *En el revés del cielo* (1987).

En nuestra lectura destacamos que hay un significativo cambio de temas y modos de configurar el yo poético en los versos, de cuestionar la realidad y entender las funciones de la poesía que permiten diferenciar dos momentos diferenciados dentro de su trayectoria. El primero corresponde al inicio de su etapa de consagración con *Los juegos peligrosos* (1962) y el segundo, más de veinte años después en su libro *En el revés del cielo* (1987).

Nos cuestionamos el porqué del abandono de la exitosa fórmula que articula Poesía y Tarot en *Los juegos peligrosos* en su producción posterior y nos preguntábamos qué podía explicar este cambio entre las publicaciones de los años 60 a los 80.

Frente al problema, hipotetizamos la posibilidad de que el cambio advertido en las instancias de construcción del enunciador, el modo de abordar la realidad y la noción de la palabra poética estuvieran fundados en una eventual necesidad de reposicionamiento social por parte de la autora en el campo literario.

En busca de respuestas nos interesamos por examinar la relación entre las condiciones de producción de su obra poética en las distintas etapas y optamos un marco teórico-metodológico pertinente a nuestras inquietudes. Es así que desde nuestra propuesta de trabajo se nos volvió pertinente atender a las condiciones de producción textual y a la trayectoria de la autora en el campo literario. Importó entonces de manera especial, la red de relaciones en la que la poeta inscribe sus acciones en cada momento de su trayectoria, las competencias o recursos con que contaba en cada caso. La puesta en relación de esta indagación sobre el lugar social de la escritura con el análisis de las operaciones realizadas en los poemas nos permitió identificar un principio de explicación a los cambios que advertíamos en su producción en los distintos momentos de su trayectoria poética.

Veamos con mayor detalle nuestros resultados.

Advertimos antes que no es central a nuestro problema identificar la adscripción de los poemas de la autora a un sistema estético ya establecido, aunque en algún momento incursionamos en este tema para poder establecer un acercamiento a su posición estética.

Hay un aspecto central en la poesía de Orozco que puede tomarse como punto de inflexión en su obra y así poder leerla en dos etapas. Podemos decir que en la primera los versos presentan un enunciador que se caracteriza en relación a la figura de un mago, un tarotista, un adivino con capacidades para leer las cartas e interpretar el destino. Un sujeto en búsqueda de un saber sobre el futuro del yo individual, planteo donde el sujeto que enuncia juega un rol casi pasivo: lee, interpreta señales del destino más que protagonizar y decidir sobre las instancias de su propia historia. La realidad en la que se describe inmerso resulta dual, de dos fases; se muestra como el lado visible el de las experiencias y el lado invisible que propicia la indagación poética en tono esotérico, misterioso o mágico. El yo poético configurado como adivino o tarotista, realiza una lectura de cartas de Tarot en la que, mientras revela sus experiencias y temores, plantea el problema central: la búsqueda de su identidad, es decir, una búsqueda por la identidad del yo que enuncia y escribe.

En esta primera etapa, el saber se expresa en términos de adivinación, en alusiones a la cartomancia, la astrología, el Tarot y correlativamente la función del poeta aparece como la de un tarotista o un adivino. La voz poética discurre o se desenvuelve en el ámbito de un discurso cercano a lo esotérico, donde la poesía ejerce una función oracular, revela acontecimientos, predice, emula una tirada de cartas y el conocimiento se presenta como producto de un saber milenario transmitido misteriosamente.

Estas operaciones poéticas guardan relación con la afición de la escritora por el Tarot, por el discurso esotérico y las prácticas adivinatorias que desarrolla cuando deja el pueblito de la Pampa y se instala en la ciudad de Bahía Blanca. Aprendizaje que vive en su adolescencia conducida por una tarotista conocida como “la sombreroera”, quien la alecciona en astrología, la introduce en los conocimientos del libro del Tarot, la acompaña en sus tiradas y primeras lecturas e interpretaciones. Recordemos que en 1961 el Fondo Nacional de las Artes le asigna una beca de investigación del área literaria para trabajar en el proyecto titulado “Lo oculto y lo sagrado en la poesía moderna” en varios países europeos, lo que lo que la lleva a viajar por España, Italia, Francia y Suiza durante nueve meses. Estas experiencias producen un aprendizaje que marca la orientación de sus

acciones, sus disposiciones que dejan su huella en los enunciados poéticos. Sin embargo, no se debe dejar de ponderar la vigencia de la tradición poética ocultista que atraviesa la historia de la poesía, ni la importante tendencia orientalista que manifestaban los intelectuales, en especial los poetas por los años sesenta y a la que queda vinculada la práctica del Tarot. Recordemos que por esos años 60 Octavio Paz, Julio Cortázar viajan a la India, Delhi, (1964) y escriben textos que, como Olga Orozco, dan cuenta de un gusto por el pensamiento de coherencia analógica de resonancias mágicas que toma distancia de la lógica discursiva.

El gusto por el exotismo oriental se inscribe en la tradición inaugurada por el modernismo literario rubendariano. Y mantiene su vigencia hasta bastante avanzado el siglo XX, recordemos el paradigmático libro de Eduard Said *Orientalismo* publicado en 1978, que denuncia la deformación de la mirada eurocéntrica sobre las culturas orientales pero que, también pone de manifiesto la seducción generalizada de los artistas por estas regiones exóticas y raras del mundo que atraen con sus misterios.

Como en Mallarmé de quien Olga era asidua lectora, en los versos de la nuestra autora el destino parece cedido a una fuerza misteriosa, enigmática que deja señales y desafía a interpretar. En su obra *Una tirada de dados jamás abolirá el azar –Un Coup de Dés Jamais N’Abolira Le Hasard* (1897) poema central en su poética, Mallarmé dice en los versos finales:

todo pensamiento emite una tirada de dados  
una constelación.

La constelación mallarmeana hace eco en la tirada de cartas a interpretar por el yo poético en los poemas de *Los juegos peligrosos* de Olga Orozco. Recordemos que el primer poema del libro instala desde el comienzo el planteo que se desarrollará en el resto de los poemas. Se trata de una “tirada de Tarot” que va relatando una experiencia de vida, es decir, podemos leer el primer poema como la práctica de echar las cartas y el resto de los poemas como la lectura de las cartas tiradas inicialmente. Según este planteo, el hombre se encuentra frente a un enigma a descifrar, en su búsqueda se le presenta, se le ofrece, se le arma en una tirada una figura enigmática a interpretar. Azar y destino se enlazan como muerte y vida dando lugar a una realidad dual, de dos caras, y en esa

búsqueda la palabra poética funciona a modo de un conjuro o invocación para que se produzca la entrega del secreto o misterio. No se trata entonces de una potencia verbal creadora sino instrumental.

Sin embargo estos aspectos desaparecen después de *Los juegos peligrosos* y si bien el cambio puede vincularse a una necesidad de novedad en su propio trabajo, es innegable su relación con el desplazamiento en las condiciones objetivas de producción discursiva.

Sus viajes a Europa en 1961 y 1969, sus encuentros con Octavio Paz, Julio Cortázar, su larga y profunda amistad con Alejandra Pizarnik, los encuentros fortuitos con Gastón Bachellard y George Bataille, de quienes era atenta lectora. Inscripta en esta nueva red de relaciones, la autora accede a un saber sobre poéticas modernas, sobre nuevas posibilidades expresivas, a cuestionamientos poéticos que forman parte de los intereses de artistas más prestigiosos de su época. Lo que ocasiona un incremento en sus competencias estéticas y, en consecuencia, un replanteo de su proyecto poético, que se va reafirmando a medida que consigue un reconocimiento público generalizado que se manifiesta en invitaciones, premios, una mayor difusión de su obra en el extranjero, consiguiendo, convertirse en una figura consagrada especialmente en el ámbito nacional y aún continental.

En lo que llamamos la segunda etapa de en su trayectoria, que corresponde a las décadas del 70 y 80, cuyo libro paradigmático lo constituye *El revés del cielo*, las estrategias discursivas y planteos centrales del período anterior desaparecen. Aquello que significó la fórmula exitosa de los años '60 con la cartomancia, el tarot, la astrología y las adivinaciones, desaparece completamente de todos sus poemas posteriores.

Es decir, en un segundo momento, en las publicaciones fechadas en los años '70 y más específicamente en la de 1987, *En el revés del cielo*, se abandona completamente este modo de referir a la realidad y, en consecuencia, se deja de configurar al poeta y la poesía vinculados a los modos de conocimiento por adivinación o a los juegos de azar para pasar a un modo de conocimiento adquirido mediante proceso intelectual. La búsqueda que antes estaba ligada a un modo de conocer azaroso o mágico a través de un objeto-amuleto (cartas, runas, piedras, etc.) es ahora mediado por la indagación intelectual y es la misma palabra poética la que se revela como intermediaria entre la experiencia y el conocimiento. De esta manera, si la poesía de Olga Orozco se define esencialmente como modo de conocimiento que explora en ambas dimensiones de la realidad: la física e inmediata y la

otra, la meta-física, la encelada y oculta, podemos decir que tanto la búsqueda, como los medios y recursos para llevarla a cabo no son siempre los mismos.

La indagación por la realidad que resulta una constante en los versos, adquiere una configuración dual: una de las caras de la realidad referida se propone como inmediata, de acceso posible y es aludida con frecuencia en los versos como “de este lado”. Mientras que, en correlato a ésta se configura otra dimensión como lejana, oculta, secreta, misteriosa, constituyendo un ámbito al que sólo accede el poeta en algunas ocasiones. Este “otro lado” de la realidad, la faz invisible y a veces indescifrable, resulta particularmente valorado por el yo poético y se constituye como el objeto de valor buscado, el fin perseguido, el espacio de lo verdadero, auténtico y legitimado. Este aspecto es muy importante, dado que instala la búsqueda poética asociándola con la función y el sentido del poeta y de la palabra poética. Pudimos confirmar que a este planteo de la “realidad” queda vinculado la configuración de la voz poética y la función de la poesía a lo largo de los textos.

Por otra parte, el cuestionamiento no pasa ahora por el destino individual del yo sino por planteos metapoéticos sobre el poder de la palabra poética y las capacidades del poeta para penetrar en la dimensión velada de la realidad y robarle sus secretos. El poeta aparece ahora como una figura de capacidades especiales cuya acción se restringe al hacer poético. Mediante la poesía el yo lírico incursiona en la realidad que aparece ahora al modo de un tejido en el cual puede revisar sus tramas, atravesarlas, desentrañarlas, y al cual solo puede acceder mediante la palabra poética; de allí que el interés central en este tiempo pase por la palabra poética y hasta, se indague hasta el mismo silencio en su búsqueda. En varias oportunidades el yo poético manifiesta su frustración, impotencia, decepción en la búsqueda, pero se autoconfigura incapaz de renunciar a su proyecto que significaría admitir la falta de poder de la poesía y, en consecuencia, el sentido mismo del poeta.

Si bien el lenguaje en esta segunda etapa pierde su impronta oscura y misteriosa de la que se jactaba en los versos de *Los juegos peligrosos* para adquirir un carácter menos encriptado, el cambio es mucho más significativo que un simple desplazamiento léxico o temático. Lejos de aquellos años de experimentación con el lenguaje y el discurso poético más informal y popular, encontramos a una poeta que aspira a integrarse en una nueva red de relaciones, entre artistas y escritores que constituyen las voces autorizadas y más

prestigiosas en el ámbito literario y académico de su tiempo. El nuevo registro permite a la autora inscribir sus planteos en un orden existencial más universal, más colectivo, donde la identidad del yo queda ahora fuertemente vinculada al hacer poético.

La poesía ha sido siempre un modo de búsqueda para Olga Orozco y si en *Los juegos peligrosos*, bajo la figura del tarotista, el poeta intenta desentrañar un saber sobre el destino, la historia, la identidad del yo, en los últimos años cobra fuerza la imagen de un enunciador-Poeta, un sujeto con capacidades privilegiadas pero que también ha adquirido una formación intelectual, para el que la poesía no es simplemente un don divino sino fruto de un trabajo. Sin embargo la fuente de saber privilegiada declarada en los poemas hunde sus raíces en lo aportado por lo sensorial, lo emotivo, lo intuiciones y aún los sueños, modos de conocimiento propio del artista romántico.

Si bien hay una incorporación de recursos del expresionismo y del surrealismo en sus versos, aún en esta segunda etapa, mantiene su vigencia la estética del Romanticismo en la poética de Olga Orozco. El poeta siente nostalgias de unidad, de una verdadera presencia, una necesidad ontológica de buscar su origen, del verdadero principio, la necesidad de una visión reveladora, análoga a la religiosa, que le permita gozar un instante de la armonía cósmica, participar de la unidad, la continuidad entre el hombre y el cosmos.

En esta segunda etapa, el poeta aparece al modo de un visionario inscripto en la tradición de los románticos y simbolistas y la noción de palabra poética se define como modo de búsqueda orientado por la intuición y la sensibilidad. Los poemas dan cuenta de la experiencia poética, su creación y re-creación en la lectura, por la cual el lector accede también a la experiencia reveladora. El misterio es ahora interior, las respuestas están dentro del que interroga, la indagación poética conduce al descubrimiento de uno mismo, la propia identidad pero no ya mediante la interpretación de cartas sino de una experiencia interior y profunda. Los versos expresan la tensión irresuelta entre la búsqueda de verdaderas presencias y la conciencia de la imposibilidad, hasta tanto pueda cruzarse la barrera de la muerte.

Si retomando nuestro planteo inicial en el cual proponemos pensar la relación entre el discurso y sus condiciones de producción, entre las opciones discursivas operadas a la hora de composición del poema y el lugar desde el cual se habla, podemos sostener que no es fortuito en la trayectoria de Olga Orozco el abandono de su fórmula de éxito en *Los*

*juegos peligrosos*. El cambio en su proyecto poético hacia los años s'80, en el cual prevalece la indagación intelectual y la tradicional fórmula romántica por sobre las formas mágicas o esotéricas resulta coherente con la moderna red de relaciones de artistas e intelectuales en que se inscribe Olga Orozco después de sus viajes a Europa, su nuevas lecturas y saberes, en definitiva, los nuevos recursos y posibilidades con que cuenta a la hora de composición de los versos.

Si tenemos en cuenta el auge de las preocupaciones existenciales y cuestionamientos metapoéticos que ocupaban a los intelectuales y artistas con que se rodea por esos años en Europa, se vuelve altamente comprensible que la escritora virara en su poética para no perder el reconocimiento adquirido. De este modo, podemos decir que las opciones estéticas de su segunda etapa guardan relación con una necesidad de reposicionamiento de la autora.

La poesía de Olga Orozco, una de las más reconocidas escritoras argentinas del siglo XX, recorre a lo largo de 50 años, sus posibilidades de abordaje son múltiples. Su condición de voz femenina, sus variados estilos expresivos, su relación con lo social, la ausencia de planteos políticos en etapas de álgidos planteos de compromiso de la literatura con estas dimensiones de la realidad, dejan un inmenso campo de exploración que no desconocemos. En este trabajo sólo hemos intentado despejar, en alguna medida, cuestiones que la crítica no se ha preguntado ni respondido todavía. Procuramos aportar en la explicación de los cambios en un proyecto poético, aunque de ningún modo consideramos que el problema planteado y sus respuestas quedan agotado en este trabajo.

## **BIBLIOGRAFIA**

## **Corpus**

OROZCO Olga. (1962) *Los juegos peligrosos*. Buenos Aires, Editorial Losada.

\_\_\_\_\_. (1974) *Museo salvaje*. Buenos Aires, Editorial Losada.

\_\_\_\_\_. (1977) *Cantos a Berenice*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

\_\_\_\_\_. (1979) *Mutaciones de la realidad*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

\_\_\_\_\_. (1979) *Obra poética*. Buenos Aires, Ed. Corregidor.

\_\_\_\_\_. (1983) *La noche a la deriva*. México, Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_. (1984) *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*. Buenos Aires, Editorial Celtia.

\_\_\_\_\_. (1987) *En el revés del cielo*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

\_\_\_\_\_. (1994) *Con esta boca, en este mundo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

\_\_\_\_\_. (1997) *Relámpagos de lo invisible*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

## **Textos teóricos de consulta**

### **Sobre Poética**

ADORNO, Theodor. (1971) *Teoría estética*, Madrid, Taurus.

BACHELARD, Gastón. (1983) *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, “La inmensidad íntima” cap. VII, págs. 220-ss. BOUSOÑO, Carlos. (1986) *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Edit. Gredos. COHEN, Jean. (1970) *Estructura del lenguaje poético*. Madrid, Edit. Gredos, DELAS, Daniel y FILLIOLET, Jacques (1973) “Realidades lingüísticas del mensaje poético y “Figuras poéticas” en *Lingüística y poética*, Buenos Aires, Hachette. págs. 61-173.

LÓPEZ GUIL, Itz'iar y TALENS, Jenaro (eds.) (2011) *El espacio del poema: teoría y práctica del discurso poético*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.

ROMOJARO, Rosa (2011) *Teoría poética y creatividad*. Barcelona, Anthropos.

### **Sobre el marco teórico**

BOURDIEU, Pierre: (1988) "Espacio social y poder simbólico" en *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa.

COSTA, Ricardo Lionel y MOZEJKO, Danuta Teresa: (2001) *El discurso como práctica*, Rosario, Homo Sapiens.

\_\_\_\_\_. (2002) "Producción discursiva: diversidad de sujetos". En Costa, Ricardo Lionel y Mozejko, Danuta Teresa (dirs.) *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*, Rosario, Homo Sapiens, págs. 13-42.

\_\_\_\_\_. (2007) "Introducción". En Costa, Ricardo Lionel y Mozejko, Danuta Teresa (dirs.) *Lugares del decir 2. Competencia social y estrategias discursivas*, Rosario, Homo Sapiens, págs. 9-24.

FILINICH, María Isabel. (1997) *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. México, Plaza y Valdés.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. (1997) *La enunciación*. Buenos Aires, Edicial.

KRISTEVA, Julia. (1981) *Semiótica II*. Colección Espiral, Ediciones Fundamentos, Madrid, España.

MOZEJKO, Danuta Teresa (1994): *La manipulación en el relato indigenista*. Buenos Aires, Edicial.

SAID, Eduard. (2007) *Orientalismo*. De bolsillo. Barcelona.

VERÓN, Eliseo. (1987) *La semiósis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona, Gedisa.

## Bibliografía sobre Olga Orozco

LEGAZ, María Elena. (2010) *La escritura poética de Olga Orozco. Una lección de luz*. Col. Nueva Crítica Hispanoamericana. Córdoba, Editorial Corregidor.

LERGO MARTÍN, Inmaculada (comp.) (2010) *Olga Orozco: Territorios de fuego para una poética*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.

NEGRI, Marisa (2012) *Yo, Claudia (obra periodística de Olga Orozco)*. Buenos Aires, Ediciones En Danza.

RAMIREZ ARBALLO, Alejandro Arturo (2008). *La poética de Olga Orozco como proyección estética del pensamiento moderno: un modelo de doble lectura*. Universidad de Arizona. (Tesis)

SILVA CORONA, Ivette. (2001) *Susurros de lo inefable. Una reflexión sobre lenguaje, silencio y absoluto en la obra poética de Olga Orozco*. México, Universidad Autónoma Metropolitana Un. Iztapalapa. (Tesis)

TORRES DE PERALTA, Elba. (1987) *La poética de Olga Orozco*. Col. Nova-Scholar. Madrid, Playor.

## Artículos

AAVV. (1985) “La poesía del cuarenta”. En *Cuadernos de literatura argentina*, N° 8. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. Págs. 226-231.

BARBIERI, V.; M. ETCHEBARNE y otros (1981) *La poesía del cuarenta*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. Págs. 122-126.

BADOS CIRIA, Concepción. (2000) “Olga Orozco, nostalgia del origen y alquimia del lenguaje” en *Alaluz: revista de poesía, narración y ensayo*. California, University of California Editores. Vol. 32, n°1-2, pp. 61-71.

BATTISTÓN, Dora. (2001) *Elementos de la doctrina órfica en la obra de Olga Orozco*. XI Jornadas de Estudios Clásicos. Inédito.

\_\_\_\_\_. (2003) “Olga Orozco: la filosofía como intertexto” en *El pensamiento órfico y sus transformaciones durante el siglo I de la era, Koronís Homenaje a Carlos Ronchi March*, Buenos Aires, Instituto de Filología Clásica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

\_\_\_\_\_. (2007) “Olga Orozco: mirar el mundo desde la región” en *Anuario N° 8 Fac. de Cs. Humanas Santa Rosa, La Pampa*. UNLPam. Págs.199-207.

BECCIÚ, Ana. (2003) “Olga Orozco, el juego peligroso” en *Letras libres*, n°23. Madrid, Editores Letras Libres Internacional. Págs. 68-70.

\_\_\_\_\_. (2009) “Prólogo” en *Olga Orozco, Últimos poemas*. Montargis, Editorial Bruguera.

BLANCO, Diana Irene. (2009) *Olga Orozco: la jerarquía de la palabra*. Buenos Aires, Editorial Dunken.

BORDELOIS, Ivonne. (2010) “Recordando a Olga Orozco” en *Olga Orozco: Territorios de fuego para una poética*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.

BRÚ, José (comp.) (1998) *Acercamientos a Olga Orozco. Premio Juan Rulfo 1998*. Universidad de Guadalajara. México, Ed. Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades.

CALLONI, Stella. (1999) *Olga Orozco. La poesía: relámpagos o luces de lo invisible*, V40 N° 217 oct-dic. La Habana, Casa de las Américas Págs. 135-139.

CAMAUËR, Solange. (2009) “Destrucción poética de la teoría: la recepción que Olga Orozco hizo del pensamiento nietzscheano en torno a la subjetividad” en *Instantes y Azares, Escrituras Nietzscheanas* n° 6-7. Buenos Aires, La Cebra Ediciones.

CASTAÑÓN, Adolfo. (2000) “Olga Orozco: breve visita a un abismo solar.” en *Revista Universidad de Antioquia* N° 259 ene-mar. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia. Págs. 95-104.

CHIRINOS, Eduardo. (1992) “Olga Orozco en el revés del cielo” en *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, Ed. AECID. Págs. 122-123.

\_\_\_\_\_. (1998) *La morada del silencio. Una reflexión sobre el silencio en la poesía a partir de las obras de Westphalen, Rojas, Orozco, Saloguren, Eielson y Pizarnik*. F. C. E. Lima.

\_\_\_\_\_. (2010) “La infernal mampostería donde habita Dios. Sagrado y profano en *En el revés del cielo de Olga Orozco*” en *Olga Orozco: Territorios de fuego para una poética*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.

COLOMBO, Stella Maris. (1983) *Metáfora y cosmovisión en la poesía de Olga Orozco*. Rosario, G. E. S.

\_\_\_\_\_. (1984) *Procedimientos rítmicos en la poesía de Olga Orozco*. San Juan, Universidad Nacional de San Juan.

CONCA DE AGÜERO, Rosa María. (2009) “La poesía mítica de Olga Orozco y Betty y Alba.” *Revista CIFRA*, n° 4. Santiago del Estero, Universidad de Santiago del Estero.

ETCHEVERRY, Luis María. (2010) “Olga Orozco y la prosa, un deslumbramiento demorado. Una simbólica de la infancia y de la máscara” en *Olga Orozco: Territorios de fuego para una poética*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.

FABRY, Geneviève. (2010) “La palabra poética como "polvo espectral" en Mutaciones de la realidad de Olga Orozco” en *Olga Orozco: Territorios de fuego para una poética*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.

GAMBETTA CHUK, Aída Nadi. (2006) “Olga Orozco: palabra y otredad” en *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*. México, Universidad Autónoma de Puebla.

GENOUD DE FOURCADE, Mariana y ZONANA, Víctor G. (1998) “La pintura de *El Bosco* en dos poetas contemporáneos: Olga Orozco y Rafael Alberti.” II Jornadas Nacionales de literatura comparada, Mendoza.

GENOVESE, Alicia (2001). “Poesía y posición del yo: Juan L. Ortiz, Juan Gelman, Olga Orozco” *Hispanamérica*, Revista de Literatura N° 89. Maryland, Ediciones Hispanamérica. Págs. 15-28.

\_\_\_\_\_. (2001) Olga Orozco: distancia y cercanía del yo". *Hablar de poesía*. Año III n° 6 noviembre Págs. 46-51.

GOMEZ PAZ, Julieta. (1980) *Dos textos sobre la poesía de Olga Orozco*. Buenos Aires, Editorial Tekné.

GUÉRIN, Miguel Alberto (1968) “Olga Orozco: *La oscuridad es otro sol*” en *Sur*, n° 314 Págs. 92-94. . Buenos Aires, Ed. Sur.

HORNO DELGADO, Asunción. (2010) “Encarnadura e insurgencia poética en Olga Orozco” en *Olga Orozco: Territorios de fuego para una poética*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.

KEANE GREIMAS, Teresa. (2007) “Olga Orozco et la poésie picturale. «*Botines con lazos*, de Vincent Van Gogh»” en *Le texte et ses liens II*, Université Paris-Sorbonne.

KUHNHEIM, Jill S. (1996) “Una entrevista con Olga Orozco. Creación de la autora/creación de la autoridad” en *Nuevo Texto Crítico*, Vol. 8, n° 16-17, Standford University. Pág. 239

LE CORRE, Hervé. (2003) “Dos lecciones de anatomía. Vislumbres del cuerpo y de los espacios corporales en Olga Orozco y Blanca Varela.” En *19 asedios a la literatura hispanoamericana*, coordinada por Carmen de Mora Valcárcel y Alfonso García Morales. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones.

LISCANO, Juan. (1975) "Olga Orozco y su trascendente juego poético". Prólogo a *29 Poemas*. Caracas, Monte Ávila.

LINDSTROM, Naomi. (1985) “Olga Orozco: La voz poética que llama entre mundos.” (*Olga Orozco: the poetic voice that call between worlds*) *Revista Iberoamericana* 132-33 Pittsburgh, Editorial Iberoamericana. Págs. 765-76.

LOJO, María Rosa. (1988) “Prólogo” en *Repetición del sueño y otros poemas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

\_\_\_\_\_. (2010) “Olga Orozco Épica y Poética en un largo cuento de hadas” en *Olga Orozco: Territorios de fuego para una poética*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones.

LOUBET, Jorgelina. (2010) “Relectura de *La oscuridad es otro sol*, de Olga Orozco” en *Olga Orozco: Territorios de fuego para una poética*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones.

LUZZANI BYSTROWICZ, Telma. (1982) "Prólogo" en *Olga Orozco Poesía*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

\_\_\_\_\_. (1982) "Olga Orozco: poesía de la totalidad" *Capítulo-La historia de la literatura argentina desde la colonia hasta la actualidad*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

MALLOL, Anahí. (2006) "Conversando con Olga Orozco" en *Konvergencias literatura*, Asociación de Filosofía y Cultura, n° 3. Buenos Aires,

MARTIN LOPEZ, Sarah. (2004) "Poesía o abismo: „Los juegos peligrosos“, de Olga Orozco" en *Líneas actuales de investigación literaria*. Estudios de literatura hispánica. Valencia, Universitat de Valencia.

\_\_\_\_\_. (2005) "Olga Orozco, metafísica de los sentidos" en *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*. Universidade da Coruña, Servicio de Publicaciones Págs. 403-409.

MATURO, Graciela (2010) "La eternidad como ciencia y experiencia del poeta" en *Revista Teología*. Tomo XLVII, n° 101, pp. 9-25.

MAYET, Graciela. (2008) "El sueño en la poesía de Olga Orozco" en *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria*, n°14. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.

MESA GANCEDO, Daniel. (2010) "Epitafios errantes. El hijo pródigo según Olga Orozco" en *Olga Orozco: Territorios de fuego para una poética*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones.

MILLARES MATÍN, Selena. (2010) "Olga Orozco peregrina de la muerte" en *Olga Orozco: Territorios de fuego para una poética*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones.

\_\_\_\_\_. (2012) "Olga Orozco y Alejandra Pizarnik: poesía y videncia" en *Espejo de brujas: Mujeres transgresoras a través de la Historia*. Madrid, Abada. Págs. 191-208.

MIRANDA, Raquel. (2001) *Continuidad del pensamiento antiguo en la literatura contemporánea. La inspiración órfica en los textos de Olga Orozco*. General Pico.

Decimoquintas Jornadas de Investigación de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa.

MOGA, Eduardo. (2000) “Olga Orozco, la cicatriz incandescente” en *Lateral: revista de cultura* n°61. Barcelona, Lateral Ediciones. Pág. 38.

MOSELLO, Fabián. (2007) “Conflicto entre modernidad, vanguardia e identidad en Latinoamérica. Aportes desde el discurso poético de Vicente Huidobro y Olga Orozco” en *La investigación en la Universidad Nacional de Villa María*, serie II. Madrid.

NAVARRO SANTOS, Marianela. (2000) “El oculto territorio de Olga Orozco” en *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, Editorial Agencia Española de Cooperación Internacional, Págs. 129-131

NEGRONI, María (2003) *La maldad de escribir: 9 poetas latinoamericanas del siglo XX / selección y ensayos introductorios, María Negroni, Silvia Bonzini; prólogo de María Negroni*. Montblanc, Tarragona, Igitur.

NICHOLSON, Melanie (1998) “From sybil to witch and beyondfeminine archetype in the poetry of Olga Orozco” Arizona State University. en *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 27, n°1. Quito, Ed. CIESPAL. Págs. 11-22.

\_\_\_\_\_. (1998) “Darvantara Solaram, the Rhetoric of Charm in the poetry of Olga Orozco” en *Letras femeninas*, vol. 24, n° 1-2. Asociación de literatura y cultura femenina hispánica. Págs. 57-67

\_\_\_\_\_. (2001) “Olga Orozco and the Poetics of Gnosticism” en *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 35, n° 1, pp. 73-90

\_\_\_\_\_. (2010) “Un talismán en las tinieblas. Olga Orozco y la tradición esotérica” en *Olga Orozco: Territorios de fuego para una poética*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones.

ORENDAIN, Jorge; GARCÍA CRUZ, Beatriz. (2004) *Olga Orozco: 1998*. Guadalajara, Jal. Universidad de Guadalajara.

PELLAROLO, Silvia. (1989) “La imagen de la estatua de sal: síntesis y clave en el pensamiento poético de Olga Orozco” en *Mester*, n° 18, 1. Madrid.

PEREZ, Julián Alberto. (2010) "Olga Orozco sueño/mundo/poesía" en *Olga Orozco: Territorios de fuego para una poética.* }

PIÑA, Cristina. (1984) "Prólogo" en *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora.* Celtia, Buenos Aires.

\_\_\_\_\_. (2010) "El descentramiento del sujeto en la poesía de Olga Orozco" en *Olga Orozco: Territorios de fuego para una poética.* Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones.

REBOK, María Gabriela. (1985) "Finitud, creación poética y sacralidad en la obra de Olga Orozco" en *Revista de la Sociedad Argentina de Filología* n°3, Córdoba.

REQUENI, Antonio. (1997) *Travesías.* Buenos Aires, Sudamericana.

\_\_\_\_\_. (2010) "Olga Orozco, el enigma y la pérdida" en *Olga Orozco: Territorios de fuego para una poética.* Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones.

ROLLE-RISSETTO, Silvia. (1993) "La búsqueda de Dios en la poesía de Olga Orozco" en *Alaluz - Revista de poesía, narración y ensayo*, Año XXV, Nos. 1-2, Primavera-Otoño, CA: UC Riverside.

\_\_\_\_\_. (1993) "La muerte de otras vidas en la poesía de Olga Orozco" en *Asociación de Literatura Femenina Hispánica: IV Asamblea General Núm. 22-24*, octubre de 1993. Illinois, Loyola University of Chicago

ROSENVINGEN, Teresa. (2009) "La oscuridad que aún brilla en las voces de Olga Orozco y Alejandra Pizarnik" en *Cuadernos hispanoamericanos*, n°707. Madrid, Editorial Agencia Española de Cooperación Internacional. Págs. 31-38.

SAUTER, Silvia. (2005) "Tres escritoras proféticas, Ana M<sup>a</sup> Fagundo, Olga Orozco y Rosa M<sup>a</sup> Lojo", en *Letras Femeninas*, vol. 31. Arizona, Asociación de Literatura Femenina Hispánica.

\_\_\_\_\_. (2006) *Teoría y práctica del proceso creativo. Con entrevistas a Ernesto Sabato, Ana María Fagundo, Olga Orozco, María Rosa Lojo, Raúl Zurita y José Watanabe* Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert.

SALAZAR ANGLADA, Aníbal. (2010) "Olga Orozco y la generación neorromántica del 40. Una revisión crítica" en *Escritores del Cono Sur*. Universidad de Sevilla.

SCAJA, Tina. (1998) "“La posible aproximación a lo indecible”: Metafísica del deseo en la poesía de Olga Orozco" en *Hispanic Journal* vol. 19. 1

\_\_\_\_\_. (1994). "Olga Orozco o el deseo de la palabra" en *Semiósis* vol. 1.1, 1997 pp. 52-59 IX Simposio Internacional de Campos Semióticos. México, Universidad Veracruzana, Xalapa.

\_\_\_\_\_. (2010) "Metafísica del deseo en la poesía de Olga Orozco" en *Olga Orozco: Territorios de fuego para una poética*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones.

SEFAMI, Jacobo. (1996) *De la imaginación poética. Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozer*. Caracas, Monte Ávila.

\_\_\_\_\_. (2010) "Olga Orozco, brilla otra vez" en *Olga Orozco: Territorios de fuego para una poética*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones.

\_\_\_\_\_. (2010) "El extrañamiento ominoso Museo salvaje de Olga Orozco" en *Olga Orozco: Territorios de fuego para una poética*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones.

SERRA, Edelweis. (1985) "Exploración de la realidad y estrategia textual en la poesía de Olga Orozco" en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Madrid, UCM.

SIRIMARCO, María Cristina. (1987) "Primera antología española de Olga Orozco" en *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, Editorial Agencia Española de Cooperación Internacional.

SMITH, Andrea. (2006) "La división del ser en los últimos poemas de "Las muertes" de Olga Orozco" en *Hispanic Poetry Review*, vol. 8, n° 2. Editor A&M University Press.

SUCRE, Guillermo. (1963) "Olga Orozco: Los juegos peligrosos" en *Revista Nacional de Cultura, año XXV*. Caracas.

TACCONI, Ma. Del Carmen. (1981) "El lenguaje simbólico de Olga Orozco" en *Actas del VI Congreso Int. de la Asoc. de Lingüística y Filología de la América Latina*. Arizona.

\_\_\_\_\_. (1981) "Para una lectura simbólica de Olga Orozco" en *Sur* n°348. Buenos Aires, Ed. Sur.

THORPE Running. (1987) "Imagen y creación en la poesía de Olga Orozco" en *Letras Femeninas*, Vol. 13, No. 1/2 pp. 12-20. Asociación Integral de literatura y cultura femenina hispánica.

USANDIZAGA, Helena. (2010) "Materialidad corporal y visión platónica en la poesía de Olga Orozco" en *Escritores del Cono Sur*. Sevilla, Universidad de Sevilla.

ZABALJÁUREGUI, Horacio. (1997) "Prólogo" en *Relámpagos de lo invisible*, de Olga Orozco. Buenos Aires C. F. E.

ZONANA, Víctor Gustavo. *Intertextualidad e instancia de discurso en la poesía de Olga Orozco y Alfonso Solá González*. UnCuyo, CONICET.

\_\_\_\_\_. (2002) "Imágenes y memoria en la obra de Olga Orozco" en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, n° 265-266

\_\_\_\_\_. (2010) "Hacia la definición de los rasgos de estilo. El desarrollo expresivo de Olga Orozco entre 1938 y 1946" en *Olga Orozco: Territorios de fuego para una poética*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones.

### **Notas periodísticas, reseñas, entrevistas**

AULICINO, Jorge Ricardo (1985) *Poeta contra la agonía de la luz. Entrevista a Olga Orozco*. Suplemento Cultura y Nación de Diario Clarín, Buenos Aires.

BOCCANERA, Jorge. Entrevista a Olga Orozco. Revista *Viva*, Diario Clarín, Buenos Aires, 1998

CACIQUE, Teresa. *Habitar y vivir los poemas de Olga Orozco, entrevista a Manuel Ruano*. El Nacional, suplemento Papel Literario. 2002.

CAMPOS, Marco Antonio. "Con Olga Orozco" (entrevista) La jornada Semanal, suplemento del diario La Jornada n° 204, 1999.

CELLA, Susana. *Poesía desencadenada (nota periodística)*. Radar Libros, página 12. 2012.

COLOMBO, SOMOZA y TRACEY. *Boca que besa no canta: entrevista a Olga Orozco*, en Revista Ultimo Reino, 1994.

CUITIÑO, Luis María. "Nostalgia de la totalidad. La noche a la deriva" Olga Orozco. En Suplemento Cultura y Nación de Diario Clarín, Buenos Aires, 1985.

\_\_\_\_\_. (1985) "Olga Orozco: La noche a la deriva" en *Letras*, Univ. Católica Argentina, pp. 116-119.

DILLON, Marta. *La Orozco (Glorias) entrevista*. Diario Página 12, Buenos Aires, 23 de enero 2007.

DUVOJNE, Alicia. Reportaje en. "Suplemento Literario" de *La Opinión* Buenos Aires.

FERNÁNDEZ, Ruth. "El mundo de Olga Orozco" en Diario *Clarín*, Buenos Aires, 1980.

FLORIT, Eugenio." Desde lejos by Olga Orozco" (Reseña) en *Revista Hispánica Moderna*, Año 15, No. 1/4 (Jan. - Dec., 1949), pp. 124-125. University of Pennsylvania Press, 1949.

FRIERA, Silvina. Esos seres que fue Olga Orozco. Cultura y Espectáculos. Página 12, Buenos Aires, 2012.

HORNO DELGADO, Asunción (1999) "Entrevista con Olga Orozco" en *Hispanic Poetry Review*, A&M University Press, pp. 90-101.

JURADO, Alicia (2001) "Adiós a la amiga. Homenaje a Olga Orozco" en Revisión del pasado en *El Elefante Blanco*, pp. 182-183.

MALLOL, Anahí. (2006) Entrevista a Olga Orozco para programa " El fantasma", Biblioteca Nacional, 1998.

LUZZANI BYSTROWICZ, Telma (1987) "La oscuridad es otro sol: una respuesta que no llega" en revista *Vuelta*, n° 8, pp. 43-47.

ORTEGA, Julio. *Olga Orozco: las magias y los ritos* (reseña periodística). Publicación Periódico Público 1998

PICHÓN RIVIERE, Marcelo (1998) "Olga Orozco: Los juegos peligrosos de la poesía" en *Clarín*. 26/07/1998

\_\_\_\_\_. (1999) "El adiós a una creadora tenaz y apasionada" en *Clarín*, 17 de agosto de 1999. Buenos Aires: 28-29.

RUANO, Manuel. Orozco fue dueña de un lenguaje poético milagroso en la lírica argentina (entrevista).

VILLORDO, O. H. Reportaje en *La Nación*. Suplemento Literario, Buenos Aires.