

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE LETRAS
LICENCIATURA EN LETRAS MODERNAS**

Trabajo Final de Licenciatura

**La oscuridad es otro sol:
Mito y rito en los relatos de infancia de Olga Orozco**

**Presentado como requisito para cumplimentar la
Licenciatura en Letras Modernas Plan 1986
Dirigido por la Dra. María Elena Legaz**

Córdoba, junio de 2013

**Ana Gabriela Carrión
2002741610**

Agradecimientos

A María Elena Legaz por guiarme con inmensa generosidad y dedicación; por cada uno de los gestos y palabras con los que me acompañó en la etapa final de mi carrera. Por transmitirme su amor por la literatura, por ofrecerme espacios de libertad para encontrarme en mi escritura. Por apostar a la creación. Guardo todo en la memoria del corazón. Infinitas gracias.

A Marisa Negri por haber abierto de par en par su “biblioteca orozco” para que tomara de ella lo que me hiciera falta; su ayuda fue fundamental. Por cada una de las conversaciones en las que me acercó al universo de la autora. Por su sostenida labor de difusión de la obra de Olga Orozco.

A Laura Mazzocchi por haber hecho llegar hasta mis manos la primera edición de *La oscuridad es otro sol*, por atravesar fronteras.

A mi familia por acompañarme siempre, por ofrecerme todo lo necesario para que esta etapa fuera posible.

A los amigos que me acompañaron y alentaron. Especialmente, a los que compartieron el paso por la Letras.

A Didier Murillo, por su amor que hace que todo sea Presente, don. Porque ahora sólo pregunto “¿desde cuándo?” para ser partícipe de la creatividad de sus respuestas que pueden abarcar todos los tiempos y situaciones posibles e imposibles. Juntos a la par.

Introducción

La oscuridad es otro sol se publicó en 1967; es el cuarto libro de la escritora pampeana y el primero de narrativa, aunque de una marcada prosa poética. Respecto a la ubicación en la totalidad de su obra, algunos críticos han señalado la presencia de claves en los relatos que permiten interpretar su poesía; la misma autora concuerda con la idea. Se refieren especialmente a sus libros anteriores -*Desde lejos* (1946), *Las muertes* (1952) y *Los juegos peligrosos* (1962); aunque también es posible establecer relaciones con los títulos que le siguieron. Si bien hay cambios, los temas abordados giran en torno a las mismas problemáticas. Por otro lado, Olga Orozco reconoció que la narrativa le dio la posibilidad de contar de modo lineal, y hasta incluso de usar el humor, dos opciones por las cuales no optó en su poesía.¹

Por un largo tiempo, el acceso a la obra de Olga Orozco fue difícil y colaboró con el consecuente desconocimiento de la misma. Este hecho y la complejidad inmanente que sus creaciones representan para el abordaje provocaron la escasez de crítica académica de su obra narrativa, menos abordada incluso que la poesía. En marzo de 2010, Editorial Losada publicó una nueva edición de *La oscuridad es otro sol* y en abril del mismo año se conocieron los estudios críticos de María Elena Legaz *La escritura poética de Olga Orozco. Una lección de luz*. Por último, en enero de 2012 se publicó por primera vez su *Poesía completa*.

La autora ha considerado que *La oscuridad es otro sol* reúne “relatos de infancia”. En ellos se narran las experiencias y motivos fundamentales de la primera época de su vida: el nacimiento, la muerte, la divinidad, el amor, los juegos, el dolor, la traición... Los textos, de gran riqueza simbólica, se caracterizan por la inmersión simultánea de las experiencias originarias e iniciáticas en diversos planos de la realidad. El relato del origen personal se condensa en “Había una vez”, pero, básicamente, se encuentra disperso en otras narraciones, como por ejemplo, en “Las enanas”. La presente lectura une y vincula los fragmentos, reconstruyendo el relato y dándole un sentido.

Respecto a los ritos, el nacimiento mismo puede interpretarse como mito de origen, así como rito de iniciación. Por otra parte, en narraciones como “DTG 4” y “Misión cumplida” la protagonista y otros personajes llevan adelante distintos juegos que leemos como ritos de iniciación. La actividad lúdica, experiencia característica de la infancia, abarca una gran cantidad de formas: juegos de palabras, juegos en soledad, juegos con otros niños...

¹ *También la luz es un abismo* (1995) es el segundo libro de narrativa que continúa con los relatos de infancia. La relación entre ambos - que salen a la luz con 28 años de distancia- fue expresada por la autora en estos términos “Este libro contiene relatos que tienen muchas más variaciones que el segundo libro, más derivaciones, más desvaríos quizás. Los del segundo libro, *También la luz es un abismo*, son más cerrados, más explícitamente relatos” (en la entrevista realizada por Anahí Mallol para el programa El fantasma, Canal 4, julio de 1998)

Olga Orozco nació en Toay, La Pampa, en 1920 y vivió allí hasta los ocho años; estos son el espacio y tiempo autoficcionalizados en *La oscuridad es otro sol*. La relación entre el tiempo y la memoria es fundamental: los acontecimientos mencionados no pertenecen de manera rigurosa al “tiempo de la infancia”, sino que ruedan dentro de una memoria circular que los muestra en movimientos multidireccionales, en una dinámica de retornos y anticipaciones que relacionan los hechos con otras épocas de la vida. Se producen alteraciones temporo-espaciales que “desmoronan” la relación causa-efecto, simultaneidades, en suma, un “desorden” que enriquece la experiencia y sus sentidos.

La presente investigación tiene como objetivo general aportar al conocimiento de la obra narrativa de Olga Orozco y establecer vinculaciones con su poesía. Los objetivos específicos son realizar una interpretación simbólica del mito del origen y de los ritos iniciáticos en los relatos de infancia de *La oscuridad es otro sol*. Además, llevar a cabo una revisión del sitio de la memoria.

El análisis sigue los planteos de Ricoeur respecto a la tarea de la hermenéutica. La lectura e interpretación de los símbolos implica una justificación argumental y razonada que busca la comprensión del objeto de estudio “(...) *una interpretación creadora de sentido, que se mantenga fiel al mismo tiempo al impulso y a la donación del sentido del símbolo, y al juramento de comprender prestado por la filosofía.*”² El abordaje del mito de origen y los ritos de iniciación en *La oscuridad es otro sol* desde la perspectiva hermenéutica permite considerar la complejidad de la problemática que nos compete.

Formulamos el problema de investigación del siguiente modo: **¿De qué manera se configuran, en *La oscuridad es otro sol* de Olga Orozco, el mito del origen personal y los ritos de iniciación?**

A partir de él, nos preguntamos por qué motivos las primeras experiencias de vida narradas en los relatos de infancia se expresan en formas cercanas al mito y a ritos de iniciación. La hipótesis que guía nuestra exégesis afirma que existe una concepción de la realidad que requiere estas opciones narrativas.

También nos interrogamos sobre la configuración de las narraciones: ¿Por qué no se escribieron como historias tradicionales, lineales, en tiempos y espacios definidos? Los relatos de *La oscuridad es otro sol* son polisémicos y multivalentes. Es necesario atender a la estructura de las narraciones donde la historia se ve “detenida” para introducir, por ejemplo, reflexiones; a la mezcla caótica de las dimensiones de la realidad; a la variedad de temáticas, asuntos fundamentales en la vida del hombre. El abordaje requiere una perspectiva que tenga en cuenta sus especificidades y que contemple la complejidad inmanente. Otra hipótesis de lectura es que las características mencionadas están vinculadas a los conceptos que son objeto de estudio: mito de origen y rito de iniciación.

2 Ricoeur, Paul, “La simbólica del mal”. En: *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Taurus Ediciones, 1969, pág. 700.

De acuerdo a los objetivos, problemas e hipótesis de investigación, dividimos el trabajo en cuatro capítulos: en el primero llevamos adelante una interpretación simbólica del mito del origen; en el segundo, una lectura de los ritos de iniciación, enfocándonos en la relación de estos con algunos juegos infantiles; en el tercero, nos abocamos a la concepción de la realidad que subyace en los relatos; en el quinto y último, realizamos una revisión del lugar de la memoria. La exegesis de los relatos se realiza junto al análisis de los ensayos de Orozco – “Alrededor de la creación poética” y “Tiempo y memoria”-; a su vez se vinculan a algunos versos de su libro de poemas *Los juegos peligrosos*. Entrevistas y reportajes, así como estudios críticos también forman parte fundamental de nuestro estudio.

El mito del origen

Nos abocamos a realizar una interpretación simbólica del mito del origen en los relatos de infancia que conforman *La oscuridad es otro sol*.

En primer lugar desarrollamos dos conceptos centrales de acuerdo a nuestros objetivos de investigación: “mito” y “símbolo”. La definición de ambos términos responde principalmente a lo explicado por Ricoeur en “La simbólica del mal”, capítulo de su libro *Finitud y culpabilidad*; es completado con consideraciones presentes en *Freud: una interpretación de la cultura* y *El conflicto de las interpretaciones*. Además, se integran teorizaciones de Mircea Eliade, Luis Cencillo y Gilbert Durand.

Al mismo tiempo que presentamos la noción de “mito”, describimos su ubicación en la dimensión del pensamiento moderno. Respecto al “símbolo” nos referimos a sus funciones, la estructura del doble sentido que lo caracteriza y sus “deficiencias”. Por último, consideramos el asunto de la “plenitud del lenguaje” vinculada al término. Es así como conformamos la primera parte del marco teórico que guía el análisis propuesto.

En un proceso metodológico paulatino que busca la profundización y consolidación de la teoría adoptada en consonancia con el material elegido, el concepto de mito es puesto en relación con la propia definición que Olga Orozco ha expresado de este término en su ensayo crítico “Alrededor de la creación poética”, así como en diversas entrevistas y reportajes. Exponemos, además, aspectos sobre el origen de la escritura de la autora y la génesis de *La oscuridad es otro sol*.

Proseguimos con el análisis de los relatos de infancia. La primera parte denominada “La unidad” aborda “Había una vez”, considerado por diversos críticos como relato marco, pórtico de entrada. La narración, que condensa prácticamente todo el contenido del libro, narra el origen propio, el nacimiento como caída mítica del hombre de lo absoluto a la contingencia, en un tiempo y espacios limitados. La segunda parte que llamamos “La dispersión” completa la lectura del mito del origen con la interpretación de fragmentos dispersos en otras narraciones: el símbolo de la casa, la problemática de la identidad; la idea de Dios; y por último, las significaciones de la muerte.

Finalmente, abordamos “Las enanas” como relato falso del origen, analizado en contrapunto con la primera narración del origen presentada en “Había una vez”.

Mito y símbolo

El mito

En primer lugar, situamos brevemente el concepto de mito en el marco de “La simbólica del mal” de Paul Ricoeur. En el también denominado “Segundo libro” de *Finitud y culpabilidad* el autor realiza un análisis hermenéutico de los símbolos míticos del mal humano, precisamente, de los mitos del origen y el fin del mal. No desarrolla una teoría general sobre estos relatos, sino que centra su estudio en lo recién mencionado; el límite en la extensión le permite ganar en profundidad y comprender mejor la función del mito. El mal significa una posibilidad de ruptura del vínculo del hombre con lo sagrado, la amenaza intensifica la relación al ponerla en crisis. Por otro lado, al tratarse de narraciones del comienzo y el final, la experiencia queda comprendida en un todo, en el “mito de la totalidad”.

Los mitos son relatos de los acontecimientos que ocurren en el origen de los tiempos. Narran la historia de los eventos que fundan al mundo, al hombre y a las cosas, es decir, tienen una función de instauración. Como mencionamos anteriormente, contemplan o integran la experiencia humana en una totalidad y permiten reflexionar sobre la relación del individuo con lo sagrado: descubrir, explorar, manifestar y comprender ese lazo.

Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano* pone en evidencia cómo este “comenzar a ser” se lleva a cabo dando respuesta a dos preguntas vinculadas entre sí: cómo y por qué. Los dioses, héroes civilizadores y antepasados míticos son los personajes de las historias que abarcan variedad de realidades, ya sean éstas totales (el cosmos) o parciales (espacios geográficos, animales, plantas, instituciones...) Además, concuerda en que el mito describe los modos en que se manifiesta lo sagrado “*causa última de toda existencia real*”.³ El hombre sólo accede a él porque se le revela, es misterio descubierto.

El autor explica, por oposición, las dos experiencias de “estar en el mundo” que dan título a su libro. “*Lo sagrado es lo real por excelencia, y a la vez potencia, eficiencia, fuente de vida y de fecundidad*”⁴; las realidades presentes en el mito son expresiones plenas, participaciones en el Ser, precisamente “una manifestación plenaria del Ser”. El carácter ontológico, en cambio, no forma parte de la modalidad de lo profano. En las prácticas profanas no se sigue un modelo ejemplar, ni tampoco hay una significación revelada; las acciones son irreales. El mito es la narración de una historia sagrada acontecida “*ab initio*”.

Para completar la definición de “lo sagrado”, agregamos los términos de Ricoeur: es una significación, “algo flotando” que encarna en distintos objetos y seres, toma formas contingentes que siempre están en relación a los mitos y ritos, jamás al margen de ellos. Esto es así porque solamente a través de ambos “signos privilegiados” resulta posible, como se dijo

³ Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Editorial Paidós, 1998, pág. 73.

⁴ *Ibíd.*, pág. 26.

anteriormente, “acceder” a la plenitud, remitirse a ella. Además de “consagrar”, mitos y ritos cumplen la función de “salvaguardar” aquellos contornos.

“Se precisan cuentos y ritos para consagrar el contorno de los signos de lo sagrado: lugares y objetos sagrados, épocas y fiestas, constituyen otros tantos aspectos de esa contingencia que encontramos en el relato.”⁵

El hecho de que el ingreso a la experiencia de lo “real por excelencia” se encuentre siempre mediatizado por símbolos, origina la multiplicidad de mitos y sus respectivos sistemas simbólicos. Las significaciones se “desintegran” en ciclos. Por este motivo, la participación, la “finitud experimental” se encuentra en desfase, en un desnivel respecto a la totalidad significativa a la que los mitos apuntan:

“La multiplicidad de los símbolos es la consecuencia inmediata de su dependencia respecto a un stock de análogos, cuyo conjunto es forzosamente limitado en extensión, mientras que cada uno de por sí es también limitado en comprensión.”⁶

La variedad indefinida de símbolos, aquellas personas o cosas consideradas sagradas (formas contingentes), da cuenta del todo significativo.

Ahora bien, en la medida en que Ricoeur avanza en la elaboración y profundización del mito, pone en evidencia una perspectiva focalizada en la temporalidad. Esta categoría se constituye en la de mayor relevancia operativa de su investigación. De acuerdo a ella, es posible distinguir dos momentos que son sucesivos y se diferencian por el carácter de las prácticas y la configuración de la realidad.

En primer lugar, un tiempo fuera de la historia humana en el que se experimenta una forma de vida integrada a la Unidad. En él es imposible dividir las esferas de lo sobrenatural, lo psicológico y lo natural; y las acciones están en perfecta concordancia con la realidad absoluta. En segundo lugar, un período en que la plenitud colmada de significaciones se perdió: el tiempo ahora es individual, sucesivo e histórico; la Totalidad que ya no puede ser vivida es reproducida a través de palabras y gestos por el mito y el rito. Se trata del Origen y la Historia,

⁵ Ricoeur, Paul. Op. Cit., pág. 457.

⁶ *Ibíd.*, pág. 456.

respectivamente. Entre uno y otro existe una ruptura que significa una serie de transformaciones expresadas en los siguientes pares conceptuales: tiempo sagrado/ tiempo histórico; esencia/existencia; unidad/separación.

Ricoeur estudia cuatro “tipos míticos” vinculados al origen y fin del mal; de ellos nos interesa mencionar *el mito de la caída*. Se trata de una caída que sucede en un instante y de forma inesperada, acontecimiento del que se desconoce su procedencia y que establece una distinción temporal entre “un tiempo anterior de un tiempo posterior”. En otros términos: un “estado de inocencia” y un “estado de pecabilidad”. El ingreso del mal –y en consecuencia, de la muerte- se da en el seno de una creación “buena y acabada”, en suma, perfecta. Esta situación se interpreta en el marco de la noción de pérdida: del paraíso y de la inocencia. El mito descrito, por otra parte, condensa el origen del mal en un solo punto: sus significaciones se concentran a partir de un solo hombre, un único acto y una palabra.

Ahora bien, de acuerdo a las consideraciones precedentes, el mito revela el carácter simbólico de las relaciones entre el hombre y la Totalidad, ya que la construcción que realiza de aquella primera etapa es “intencional”: no son experiencias reales, sino aspiraciones o modos de apuntar a la unidad.

Las reproducciones de la integración en lo sagrado ocurren – al igual que en el caso de los ritos- en el ámbito de la repetición. A través de las restauraciones o renovaciones simbólicas el ser humano participa desde un doble ejercicio: haciendo y diciendo. Ricoeur retoma la afirmación de Mircea Eliade que expresa que es necesario asociar esto con los conceptos de “acción sagrada” y “gesto significativo”; además agrega la noción de “modelo”:

“(…) tomadas conjuntamente la acción ritual y la expresión mítica, designarían por encima de ellas mismas un modelo o arquetipo que no harían más que imitar o reproducir; la imitación gesticular y la repetición verbal no serían más que expresiones truncadas de una participación vivida en un Acto original, el cual sería el ejemplar común del rito y el mito.”⁷

El autor recoge en su estudio una definición de mito de la fenomenología de las religiones que le permite reflexionar sobre el lenguaje:

⁷ *Ibíd.*, pág. 454.

*“Según la fenomenología de la religión, el mito-cuento es una cubierta verbal de una forma de vida que se sintió y vivió antes de que nadie la formulase. Esa forma de vida se expresaría en principio en una conducta o práctica global relacionada con la totalidad de las cosas. Dicha conducta o práctica se traduciría en el rito con más plenitud y expresividad que en el cuento: la misma palabra mítica es el segmento verbal de la acción total.”*⁸

A partir de ella, señala dos características concernientes a la “cubierta verbal”: que se traduce en palabras y que los símbolos del mito toman la forma del cuento. La narración da movimiento a la experiencia del hombre, así como también una orientación y un sentido. De aquí se desprende lo que denomina “triple función del mito”, constituida en hipótesis de su investigación sobre la simbología del mal: de universalidad concreta de la experiencia humana, de orientación temporal y de exploración ontológica. Las funciones explican cómo en el mito la experiencia se universaliza a través de personajes tomados como arquetipos, trascendiendo así lo singular. El tiempo representa todos los tiempos, historia fundamental con un comienzo y un fin; doble horizonte atravesado por una tensión en el correspondiente movimiento de uno hacia otro. Por último, el carácter ontológico permite pensar profundamente la mencionadas relaciones entre “lo original” -lo esencial, el ser- y “la Historia” -la existencia-. Ambos significan una tensión -movilizada por el relato- entre una “naturaleza esencial” y una “historia alienada”. El paso de una a otra está representado por un salto (antes lo denominamos “ruptura”) y no por una deducción u operación lógica: “... *el símbolo nos habla como índice de la situación en que se halla el hombre en el corazón del ser en el que se mueve, existe y quiere.*”⁹

El mito es un “paradigma dramático” con su tiempo, espacio, episodios y personajes. Luis Cencillo señala, por su parte, de qué manera el mito es praxis: la acción dramática es un evento, acontece a través de dinámicas específicas. Las tres funciones mencionadas con anterioridad son rasgos de la estructura mítica que es originalmente dramática y que está vinculada a la participación que se vivió en el Acto Original (la práctica global) y, como explicamos, a lo sagrado. El modelo ejemplar al que tanto el mito como el rito remiten, tiene la estructura del drama, es la misma conciencia mítica quien ha pasado por un proceso de “instauración, pérdidas y restauraciones”.

“(...) ¿Qué significa en último término esa estructura mítica? Se nos dice que quiere designar la compenetración íntima del hombre, del

⁸ *Ibíd.*, pág. 454.

⁹ *Ibíd.*, pág. 711.

culto y del mito con la totalidad del ser; que quiere expresar una plenitud indivisible en la que aún no se habrían dissociado lo sobrenatural, lo natural y lo psicológico.”¹⁰

En conclusión, los mitos “ubican” a la humanidad en un relato integrador y de carácter ejemplar: la tensión entre las experiencias del tiempo primordial y del tiempo histórico funciona como paradigma para las acciones del presente, como orientación de la praxis que va de la memoria a la esperanza. El conocimiento de sí del hombre se mueve en dos direcciones: como reminiscencia y como expectación; condición y destino. Eliade también sostiene que la imitación de los gestos divinos o heroicos es una responsabilidad que puede ser comprendida a su vez como esperanza: el individuo puede “transfigurar su existencia” y parecerse al modelo. El retorno al origen tiene una función regeneradora.

El mito según Cencillo

Dado que nos interesa estudiar de qué modo el mito es requerido por la concepción de la realidad de la autora, a través de Luis Cencillo y su libro *Mito, semántica y realidad* atendemos a algunas cuestiones que amplían y profundizan la teorización sobre los relatos de instauración, enfocándonos ahora en la concepción de hombre que los inventa.

El mito es un medio de conocimiento y un lenguaje. Respecto al primero, se destaca por sus contenidos y sentidos esenciales, y no por la formulación cultural que le corresponda. No se trata de una ciencia sino de un saber no controlable por ninguna personalidad o grupo dominante. En esto se asemeja a otros modos de conocimientos en profundidad como las llamadas intuiciones poéticas y las invenciones. Por otro lado, no se forma por la mente de un solo hombre, sino que se va construyendo con el transcurrir del tiempo:

*“...un conocimiento universal que no sea necesariamente generalizador ni pálidamente abstracto, sino que venga a dar expresión concreta, pregnante y totalizadora a lo que en realidad es sí concreto, denso de sentidos y de niveles, es decir, pregnante, y se halla totalizado en una serie de relaciones reales y dinámicas con todo lo demás.”*¹¹

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 455.

¹¹ Cencillo, Luis, *Mito, Semántica y realidad*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1970, pág. 18.

Además, el autor explica que aborda temas fundamentales, asuntos que no sólo involucran niveles profundos de la existencia, del mundo y de la “realidad”, sino que también a las denominadas realidades transempíricas, transhumanas. Todas ellas se destacan por ser universales, por haber preocupado al hombre desde hace miles de años y en todos los lugares. Los “esfuerzos arcaicos de comprensión” son respuestas a cuestiones relativas al origen y al destino del ser humano; a todo aquello que lo rodea, a la trascendencia. A la vez que se hace hincapié en el surgimiento del mito a partir de la interrogación, se da cuenta de su función vital al ayudar al individuo y las sociedades a comprenderse a sí mismos, orientar sus acciones, y a dar o percibir un sentido a las prácticas otorgándoles un “horizonte de significatividad”.

A partir de estas características del mito es que pretendemos avanzar sobre la concepción del hombre y la realidad que actúa sobre él y lo condiciona.

La experiencia humana, “lo humano”, ocurre generalmente de un modo multidimensional. El hombre es un ser fronterizo que se pregunta por las esferas de la realidad que trascienden sus “facticidades anecdóticas”. Para nombrarlas, utiliza expresiones como “más allá”, “poderes trascendentes y trashumanos”; todas ellas giran en torno a la idea de pasar de un ámbito a otro, de atravesar un límite. En lo que concierne a las problemáticas plasmadas en los mitos, el individuo se ha sentido “*desfondado y rebasado por todas partes de misterio*”¹². El desfondamiento lo *conduce* hacia los diferentes tiempos (pasado y futuro), hacia su propio inconsciente y a la vez hacia la conciencia que tiene de sí. Los relatos además le permiten enfrentarse y “sustentar” la falta de fondo:

*“Nunca puede saber de modo fijo a qué atenerse, porque ni él mismo ni ninguna de sus realidades son o le son unidimensionalmente dadas, y en la detección y combinación de las múltiples dimensiones de su ser y de su mundo caben todas las posibilidades de enfoque, de formalización y de interpretación, mas con la conciencia de un riesgo de error en todas ellas”*¹³

El cuestionamiento constituye al hombre, revela su existencia. El mito es la creación (una de ellas) que da respuesta a los interrogantes, y se encuentra inmerso en la problemática de la apertura humana a otros ámbitos y a la religación. Lo religioso es considerado aquí como un conocimiento sobre el fundamento y el sentido de la Totalidad, teniendo en cuenta la variedad de explicaciones que puedan dársele. Los relatos de instauración expresan o en todo caso

¹² *Ibíd.*, pág. 8.

¹³ *Ibíd.*, pág. 11.

“apuntan” de manera densificada a ese “sentido total del contexto”, de la vida, de las acciones. La realidad misma es “*considerada en su dimensión de totalidad y pregnancia o coimplicación universal de relaciones a diversos niveles.*”¹⁴

Para complementar la idea de apertura del mito, Eliade afirma que los símbolos que lo conforman -que se dirigen no sólo a la inteligencia, sino al hombre de manera integral- hacen “abierto al mundo”, significan un acceso a lo universal:

*“Gracias a los símbolos, el hombre sale de su situación particular y se “abre” hacia lo general y universal. Los símbolos despiertan la experiencia individual y la transmutan en acto espiritual, en aprehensión metafísica del mundo.”*¹⁵

Volviendo a Cencillo, las nociones de religación y de una realidad comprendida en su sentido último como absoluto, implican la presencia del todo en cada una de sus partes. El hombre se concibe a sí mismo como “encarnación” de la Totalidad ideal en un fragmento.

El individuo queda incorporado por el relato mítico en la ambivalencia entre lo que Cencillo denomina “lo materialmente presente” y “lo transmaterialemente envolvente”. La multidimensionalidad ofrecida se presenta precisamente como un “foco” atravesado por las dimensiones que contemplan integralmente al hombre, consideradas éstas en sus diferentes movimientos, ya sea teniendo al mito como espacio al que convergen o desde el cual parten. En el desfondamiento humano se conecta la Totalidad (cósmica y extracósmica) y se logra el equilibrio.¹⁶

El mito: una dimensión del pensamiento moderno

Esta lectura procura recuperar otro aspecto del mito: el de su ubicación en la dimensión del pensamiento moderno. En una primera instancia, es necesario advertir que el trabajo de Ricoeur se separa de aquellas concepciones que consideran a los relatos de instauración como falsas explicaciones manifestadas por la fábula. En cambio, se posiciona –como indicamos– siguiendo a la historia de las religiones, ya que le permite pensar al mito como historias tradicionales del comienzo de los tiempos. La distinción le ofrece centrarse en el cambio

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 421.

¹⁵ Eliade, Mircea. *Op.Cit.*, pág. 154.

¹⁶ Por su parte, en *La imaginación simbólica* Gilbert Durand afirma que el símbolo restaura el equilibrio en cuatro ámbitos que denomina “equilibrio vital”, “equilibrio psicosocial”, “equilibrio antropológico” y “valor supremo”.

responsable de modificar su función y su valor, en otras palabras, en la transformación que lo traslada desde la explicación hasta la función simbólica.

El quiebre, la bifurcación entre el mito y la historia crítica, indica que no hay una relación entre los tiempos legendarios y lugares del mito, así como tampoco entre los tiempos históricos y el mundo geográfico. Al respecto, Luis Cencillo considera que la realidad histórica de algunos hechos o personajes mitológicos tiene una importancia secundaria y hasta puede resultar indiferente, ya que lo sustancial es la significatividad que adquieren en el interior del relato.

Retomando a Ricoeur, el autor manifiesta que se ha provocado una disociación del mito y la historia científica - en otras palabras, de lo pseudo histórico y lo histórico- así como también del mito y la explicación. Las coordenadas espaciales y temporales están desfasadas; el relato de instauración ocurre *in illo tempore*:

“Yo tomaré el mito como una especie de símbolo, como un símbolo desarrollado en forma de relato, y articulado en un tiempo y en un espacio imaginario, que es imposible hacer coincidir con los ojos de la geografía y de la historia críticas.”¹⁷

Todo esto constituye una oportunidad para comprender al “mito como mito”, para llegar a su dimensión simbólica. Ricoeur hace hincapié en la necesidad de desmitologización y no desmitización: no considerar al mito como logos -como aquella explicación dada por la historia científica cuando intenta separar lo histórico de lo pseudohistórico -, pero sí destacar su relevancia para descubrir y revelar el lazo del hombre con su sagrado. La comprensión de sí mismo es mediada por símbolos y mitos que establecen las “corrientes de acción y pensamiento” que la guían; en suma, el conocimiento de la experiencia humana como unidad significa una invitación a “situarnos mejor en el ser”.

En el próximo apartado, explicamos en detalle de qué modo el lenguaje simbólico continuamente suscita el acto de interpretación: no hay símbolo sin un principio de exégesis ya que ésta es parte orgánica de aquél. El mito es interpretación: constituye un desarrollo hermenéutico de los símbolos primarios integrados en el relato. Avanzando en el razonamiento, la hermenéutica filosófica moderna no es un pensar ni un procedimiento metodológico ajeno a las creaciones míticas, traído hacia ellas desde afuera; ella “prolonga y amplía” las interpretaciones bajo el rigor crítico. Por otro lado, mientras el relato del tiempo primordial revela las cosas sin “acabar” con el enigma, algunas interpretaciones alegóricas buscan traducir los mitos a un lenguaje claro, reduciendo y agotando sus significados más profundos.

¹⁷ Ricoeur, Paul. Op. Cit., pág. 255.

A partir de las aclaraciones que enmarcan los debates en relación a otras disciplinas y hacia el interior de la misma hermenéutica, es posible comprender su nueva función simbólica. El mito es considerado una dimensión del pensamiento moderno que se ubica en la práctica de la exégesis y en la comprensión filosófica. Ésta es la labor que deja observar al símbolo como “signo originario de lo sagrado”, enfrentándose a su olvido.

El símbolo

Resulta necesario a los fines de esta investigación centrada en la dimensión simbólica de los mitos, detenerse en la noción de “símbolo”. Ricoeur realiza una observación de carácter general que tomaremos como punto de partida: todo lenguaje es simbólico, aun en sus formas más primitivas la expresión es indirecta, figurada.

Luego, presenta la distinción entre los símbolos primarios y los símbolos míticos. Los primeros pertenecen a un lenguaje más elemental, menos elaborado literariamente. Constituyen un “significante de primer grado” vinculado a la experiencia que el hombre tiene en su contacto con la naturaleza. Los segundos, en cambio, son un desarrollo de los anteriores y, por esto, se los considera secundarios. En el mito, los símbolos primarios se encuentran articulados dentro del relato con sus personajes, lugares y tiempos.

La interpretación del mito se efectúa en función de los símbolos primarios; específicamente, es una exégesis desarrollada de aquéllos que, como explicamos antes, han sido integrados vincularmente en la narración. La “puesta en relación” es la que agrega un “estrato significativo” ya que si bien el símbolo precede al mito, es realmente este último quien realiza el despliegue de sus significaciones.

Para completar el planteo, el autor señala una semejanza con la “conciencia del yo” que funciona en dos niveles diferenciados: en su profundidad está formada a base de simbolismos y es en otra instancia donde sucede la denominada “*hermenéutica espontánea de sus símbolos primarios*”.

Las funciones del símbolo

La descripción de las dimensiones o funciones de un símbolo permite comprender de qué manera se erige éste como lazo entre el hombre y el “ser total”; en otros términos: cómo manifiesta lo sagrado. Además, da cuenta de su valor de exploración y del carácter reflexivo que lo singulariza.

Son tres las dimensiones/funciones de un símbolo auténtico, es decir, las zonas en las que emerge y las modalidades en las que se expresa: cósmica, onírica y poética. Ricoeur “desecha” los símbolos muy elaborados literariamente y vuelve hacia formas en estado de emergencia. Es preciso explicitar que es sólo para el análisis que estudia las dimensiones separadamente, ya que “*no existen tres formas de símbolos estancas e incommunicables entre sí.*”¹⁸ Por otra parte, la unidad no es inmediatamente visible.

1) La dimensión cósmica. Las hierofanías.

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 250.

Las hierofanías son manifestaciones de lo sagrado en el mundo. Las revelaciones se observan en elementos de la naturaleza, en las realidades cósmicas: sol, cielo, agua, tierra, luna... La irrupción de lo sagrado hace que la porción de la realidad abarcada tome nuevas y múltiples significaciones y que amplíe sus límites conocidos. En potencia, cada símbolo-cosa concentra en sí mismo innumerables nuevos símbolos; estos se hallan cristalizados de forma compacta en las expresiones del cosmos. La hierofanía condensa un razonamiento infinito, y en este sentido, inagotable. Por ejemplo, el agua simboliza la purificación, regeneración, amenaza...

Ricoeur los designa “símbolos hablados” y explica que su fuerza proviene del vínculo no arbitrario entre las realidades cósmicas y el orden que revelan. Así, el cielo “habla” de lo inmenso. La relación con el lenguaje es estrecha: la manifestación simbólica y la significación son coetáneas, recíprocas y se expresan en palabras. Los símbolos de realidades cósmicas no son anteriores al lenguaje, sino que adquieren su dimensión simbólica en el seno del discurso.

Es la fenomenología comparativa de la religión quien se ha encargado de interpretar las hierofanías.

2) La dimensión onírica. Lo nocturno.

Como se indicó al comienzo del apartado, las tres dimensiones señaladas operan sólo a nivel analítico. Al llegar a la segunda, lo explicita al afirmar que tanto el cosmos como la psique son parte de la misma expresividad y, en consecuencia, no hay oposiciones entre ellas: “(...) yo me autoexpreso al expresar el mundo; yo exploro mi propia “sacralidad” al intentar descifrar la del mundo.”¹⁹ El símbolo tiene la función de exploración y guía para el “llegar ser sí- mismo”. Si fuera diferente, si efectivamente hubiese una escisión entre las hierofanías y los sueños, sería difícil comprender que el símbolo significa el lazo del hombre con lo sagrado. Este último se manifiesta en el cosmos y se hace visible en el interior de la psique, ambas dimensiones se dan de manera continua, sin rupturas.

Particularmente, estamos en el terreno de lo onírico, en la función “psíquica” de los símbolos, ámbito que contempla no sólo a los sueños nocturnos, sino también a los diurnos. Tres son sus características: ser fundamentales, constantes y persistentes en la humanidad. El estudio de Ricoeur se refiere específicamente a los sueños que Freud considera que “*desbordan las proyecciones de la historia individual para hundir sus raíces, por debajo de los estratos de la arqueología privada individual, en las representaciones básicas comunes de toda una cultura.*”²⁰ Sumergirse en lo onírico significa explorar los símbolos del “propio” arcaísmo -

¹⁹ Ibíd., pág. 249.

²⁰ Ibíd., pág. 248.

que es el de la humanidad-y examinar el simbolismo de los arquetipos universales y de las imágenes primordiales del inconsciente colectivo.

La forma de expresión y transmisión de los sueños es, como en el caso de las hierofanías, la palabra. Ésta se ubica en la zona del doble sentido: en los eventos oníricos hay un sentido literal o manifiesto que remite a otro sentido simbólico que muestra y oculta al mismo tiempo. No es posible conocer los sueños directamente, la aproximación se realiza a través del relato del soñante y de la interpretación que los analistas efectúan de él.

Son los análisis de Freud y de Jung quienes se han encargado de la exégesis de los sueños. Si bien Ricoeur no profundiza en esta instancia sobre el modo en cada una de las terapéuticas interpreta los símbolos, muestra, de un modo general, qué aportes realizan a su investigación. Freud interpreta los símbolos como expresiones de la etapa infantil; Jung ve en ellos la anticipación de las posibles vías creativas para solucionar problemas y lograr así la evolución y maduración.²¹ Ricoeur propone no elegir entre una u otra, sino “observar y aprender” de ambas, y principalmente tomar e integrar las ideas de “regresión” y “progresión” para abordar los símbolos auténticos. En conclusión, considerar los pares reminiscencia/ anticipación; arcaísmo/ profecía.

3) La dimensión poética. La creatividad del verbo poético.

La imaginación poética es la última dimensión que complementa las dos anteriores, otorgándoles un vehículo de expresión y material. Se vincula al verbo y su expresividad en el momento mismo de su nacimiento. Es la singularidad del movimiento -que sucede en el preciso estado de emergencia- la que la diferencia de lo cósmico y lo onírico. Además, la distingue de la imagen y los retratos que son estáticos.

Finalmente, la descripción de las dimensiones de los símbolos, además de dar cuenta de la relación con lo “real por excelencia”, se constituye en un modo de aproximarse al origen del lenguaje, donde el sentido presente desde siempre se halla en su mayor plenitud. El acercamiento puede configurarse como una renovación: “(...) *la posibilidad de llenarlo de nuevo, rememorando las significaciones más ricas y pletóricas, las más densas, las más vinculadas al hombre por la presencia de lo sagrado.*”²²

²¹ Cencillo expone la concepción de Jung aportando otros elementos. Los mitos son manifestaciones del inconsciente colectivo. Los arquetipos presentes en él hacen referencia al “proceso de *individuación*” a través del cual es posible integrar los componentes psíquicos de las personas.

²² *Ibíd.* pág. 702.

La restauración acontece en un momento histórico en el que se ha olvidado tanto de las hierofanías, como de la pertenencia del hombre a lo sagrado. Época en la que, simultáneamente, se le otorga al símbolo un nuevo sitio dentro de la filosofía.

La estructura del doble sentido

Tanto las hierofanías, como los sueños y el verbo poético se formulan a través de la palabra, suceden coetáneamente a ella. Los tres tienen en común algo que caracteriza a todo pensamiento simbólico: la estructura del doble sentido. En el caso de las hierofanías, por ejemplo, el cielo simboliza lo alto. *El sueño y sus análogos se inscriben así en una región del lenguaje que se anuncia como lugar de significaciones complejas donde otro sentido se da y se oculta a la vez en un sentido inmediato; llamemos símbolo a esa región del doble sentido (...)*²³ La estructura semántica es la que otorga coherencia y unidad a las manifestaciones.

Una de las particularidades de la doble intencionalidad es que se manifiesta solamente en el momento de la interpretación:

*“El símbolo encierra en su orientación una doble intencionalidad: tiene, en primer lugar, una intencionalidad primera o literal, que, como toda intencionalidad significativa, supone el triunfo del signo convencional sobre el signo natural: será la mancha, la desviación, el peso; todas éstas son palabras que no se asemejan a la cosa significada. Pero sobre la intencionalidad primera se edifica una intencionalidad segunda que, a través de la mancha material, la desviación el espacio, la experiencia de la carga, apunta a una determinada situación del hombre en lo Sagrado.”*²⁴

La relación se da de sentido a sentido y no del sentido a la cosa. En la también llamada “arquitectura de sentido” el sentido primario, literal, manifiesto, remite o apunta analógicamente a un segundo sentido que es simbólico. Este último ocurre sólo en el vínculo, más específicamente, se forma *en y a través del* sentido primero. El doble sentido no viene “desde afuera” sino que es algo constitutivo, propio del símbolo.

²³ Ricoeur, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura*. Buenos Aires: Siglo xxi editores, 2004, pág. 10.

²⁴ Ricoeur, Paul. “Hermenéutica de los símbolos y reflexión filosófica I” En: *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008 pág. 263.

Ricoeur utiliza dos verbos para nombrar el mismo movimiento que permite a los sujetos participar y asimilarse intencionalmente a lo simbolizado: “llevar” y “arrastrar”; además, otro que indica una orientación: “dirigir”. El sentido primero “nos lleva”, “nos arrastra”, “nos dirige” al sentido simbólico. Todas estas cuestiones lo conducen a definir al símbolo como el movimiento del sentido literal que provoca la analogía y da lo análogo. En consecuencia, el símbolo es *dador*.

Por su parte, Gilbert Durand en *La imaginación simbólica* afirma que el símbolo es epifanía: lo inefable aparece *por el significante y en él*. En su definición también está presente la idea de conducción, expresada en los siguientes términos: de “lo sensible de lo representado” a “lo significado”. Lo epifánico está estrechamente vinculado a la inaccesibilidad del significado: el símbolo es inadecuado o para-bólico, es decir, que por esencia “no alcanza”. En los ámbitos preferidos del simbolismo -el arte, la religión, la metafísica, entre otros- encontramos símbolos que aluden a “cosas ausentes o imposibles de percibir”:

“Ya que la re-presentación simbólica nunca puede confirmarse mediante la presentación pura y simple de lo que significa, el símbolo, en última instancia, sólo vale por sí mismo. Al no poder representar la irrepresentable trascendencia, la imagen simbólica es transfiguración de una representación concreta con un sentido totalmente abstracto. El símbolo es, pues, una representación que hace aparecer un sentido secreto; es la epifanía de un misterio.”²⁵

En un aspecto más general, Durand define al conocimiento simbólico a partir de tres criterios: como pensamiento indirecto, como “*presencia representada de la trascendencia*” y como “*comprensión epifánica*”.²⁶

Regresando a lo expuesto por Ricoeur, es importante llevar a cabo algunas aclaraciones. En “Freud: una interpretación de la cultura” el autor expone lo que denomina “corrección de la noción de analogía” y, finalmente, una restricción respecto al concepto del símbolo. Inicialmente, advierte sobre el error que significaría confundir la analogía presente en el símbolo con el razonamiento por analogía en el cual A es a B como C es a D (razonamiento por

²⁵ Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 1971, pág. s/d.

²⁶ Durand en el libro citado ha expresado las características del símbolo que llevaron a que distintas disciplinas lo desestimaran: “*Se advierte desde un primer momento que un modo tal de conocimiento nunca adecuado, nunca “objetivo”, ya que jamás alcanza un objeto, y que siempre se pretende esencial, ya que se basta a sí mismo y se lleva en su interior, escandalosamente; nunca explícito, siempre ambiguo y a menudo redundante, verá planteadas en su contra, en el curso de la historia, muchas opciones religiosas o filosóficas*” Si bien no nos detendremos en las polémicas específicas en el seno de distintas áreas del conocimiento, creemos que el dato completa lo presentado en el apartado “El mito: una dimensión del pensamiento moderno”, donde describimos la nueva ubicación del símbolo.

cuarta proporcional). Mientras que en la primera el vínculo entre sentidos es “adheridos a sus términos”, inmanente, en la segunda es un argumento que se puede objetivar a través de una lógica formal. Los signos técnicos se ubican en el extremo opuesto ya que significan únicamente lo que expresan, pueden ser formalizados, vaciados y convertirse en objetos de cálculo. En cambio, la analogía existente entre el sentido literal y el simbólico no es una relación a considerar y analizar desde el exterior, como una semejanza, por ejemplo. En consecuencia, no es posible dominar intelectualmente el vínculo entre los sentidos:

“Esta lógica no es entonces una lógica formal, sino una lógica trascendental; en efecto se establece al nivel de las condiciones de posibilidad, no de las condiciones de la objetividad de una naturaleza, sino de las condiciones de la apropiación de nuestro deseo de ser; de modo que la lógica del doble sentido, propia de la hermenéutica, es de orden trascendental.”²⁷

Aun habiendo presentado la “corrección de la noción de analogía”, es pertinente dar cuenta de que dicha definición no alcanza a la multiplicidad de los símbolos estudiados por la hermenéutica. En realidad, es uno de los lazos que puede darse entre los sentidos. Ante esta situación, la propuesta es delimitar el campo de aplicación del concepto de símbolo por referencia al acto de interpretación: “*Restrinjo, pues, deliberadamente la noción de símbolo a las expresiones de doble o múltiple sentido cuya textura semántica es correlativa del trabajo de interpretación que hace explícito su segundo sentido o sentidos múltiples.*”²⁸

Para finalizar el presente segmento, reforzamos los siguientes aspectos: el trabajo de interpretación no es exterior al símbolo, sino que es causado por la estructura del doble sentido o doble intencionalidad. Al mismo tiempo, es la exégesis la que manifiesta la arquitectura del sentido, la relación del sentido primero con el segundo, sea cual fuere la naturaleza del vínculo, ya que la definición del símbolo por la relación analógica no alcanza a la totalidad de los símbolos.

Deficiencias del símbolo

En “El conflicto de las interpretaciones” Ricoeur expone lo que considera tres “deficiencias” del símbolo: su opacidad, la contingencia cultural y la dependencia respecto de un desciframiento problemático. Si bien no es éste el sitio para profundizar en los argumentos

²⁷ Ricoeur, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura*, pág. 46

²⁸ *Ibíd.*, pág. 15.

teóricos y en las problemáticas que de ellas se desprenden, creemos conveniente dejarlas enunciadas.

-La opacidad. El símbolo no es transparente, sino opaco. “(...) *los signos simbólicos son opacos porque el sentido primero, literal, patente, apunta analógicamente a un sentido segundo que no se da más que en él.*”²⁹ En otras palabras, esta característica del símbolo resulta del vínculo analógico entre el sentido literal y el sentido simbólico; el significado literal que sirve de base le da al símbolo “raíces concretas” y un “peso material”. La mencionada deficiencia da cuenta de la profundidad inagotable del símbolo, de su densidad constitutiva. Epistemológicamente, la opacidad significa “equivocidad”. Alrededor del símbolo y en el interior del mismo, existe una serie de ligaduras: en primer lugar, la del sentido literal y el simbólico, relación en la cual el primero da peso y opacidad al segundo, y éste, transparencia y liviandad al primero. A pesar de su opacidad, el símbolo tiene una fuerza: su poder revelador. En segundo lugar, el sentido que nos liga y da que pensar al ofrecer a la reflexión “un contenido, una carne y una densidad”.

-La contingencia cultural. El símbolo es contingente porque nace y se desarrolla en diversidad de culturas y lenguas. Es “prisionero” de las singularidades de las creaciones culturales.

-El conflicto de las interpretaciones. El tema del desciframiento problemático es complejo y excede ampliamente los planteamientos de nuestra investigación, ahora solamente señalamos la disputa entre la fenomenología de la religión, concebida como una remitización del discurso, y el psicoanálisis, pensado como su desmitificación.

Algunas consideraciones sobre la plenitud del lenguaje

La descripción de las dimensiones de todo símbolo auténtico nos proporciona un primer acercamiento al asunto de la plenitud del lenguaje y a su renovación. A partir del recorrido teórico comenzado entonces y prolongado en la estructura de la doble intencionalidad y la definición del símbolo, agregamos nuevas cuestiones que valoramos pertinentes.

Es en el vínculo entre los sentidos donde se halla lo pleno del lenguaje. ¿En qué consiste esta plenitud? En que el sentido simbólico “habita” en el literal; ambos se encuentran allí desde el inicio. Lo pleno se halla (o es) en un lenguaje ligado por sus sentidos, que al mismo tiempo “enlaza” al pensamiento del intérprete.

El interés de Ricoeur por el tema está motivado por lo que llama la “inversión del movimiento del pensamiento”: por el movimiento de los sentidos que definen al símbolo. Aquí

²⁹ Ricoeur, Paul. “Hermenéutica de los símbolos y reflexión filosófica I”, pág. 263

hay también una direccionalidad: el pensamiento se dirige al sujeto, lo interpela, le da que pensar. La reflexión suscitada, el trabajo de interpretación llevado a cabo por la hermenéutica está íntimamente relacionado con la escucha: *“dejar hablar lo que una vez, lo que cada vez se dijo cuando el sentido apareció nuevo, cuando el sentido era pleno; la hermenéutica me parece movida por esta doble motivación: voluntad de sospecha y voluntad de escucha.”*³⁰

A través del símbolo, el hombre es partícipe de la abundancia de sentido. La interpretación requerida por la multiplicidad no significa tanto una supresión de la ambigüedad -vinculada a la misma densidad constitutiva- sino su comprensión y explicitación.

¿Qué significa la participación de la abundancia? ¿Qué relación tiene con la voluntad de escucha? Dijimos que el símbolo es dador, esto significa que es él quien da los sentidos y no el hombre quien los plantea. La donación del sentido está vinculada con un “dejar hablar” que el hombre debe escuchar. Pero aquello que da es un “qué pensar”: lo ofrecido por el símbolo debe ser planteado, una y otra vez, en la dimensión del pensamiento; es decir, se inaugura el pensar a partir de los símbolos. En suma, a partir de la donación de sentido llevada a cabo por el símbolo, el hombre realiza un trabajo de exégesis que se define por crear sentido:

*“No quisiera que nos engañásemos en lo tocante al sentido de este último episodio: el retorno a lo inmediato no es un retorno al silencio, sino al habla, al lenguaje en su plenitud. No digo al habla inicial, inmediata, al enigma espeso, sino a una palabra aclarada mediante todo el proceso de sentido.”*³¹

El “círculo hermenéutico” enseña que creer es escuchar la interpelación realizada por el símbolo, pero para escucharla es preciso interpretar el mensaje. “Hay que creer para comprender y comprender para creer”. Así es posible aclarar la precomprensión que aspira y anima la interpretación. El pensamiento simbólico realiza las indicaciones que permiten al individuo comprenderse mejor a sí mismo, su lazo con lo sagrado y los demás seres. Durand, por su parte, declara que la mayor virtud del símbolo es *“asegurar la presencia misma de la trascendencia en el seno del misterio personal”*³² y, además, mejorar la situación de los hombres en el mundo.

Luis Cencillo, respecto del mito considera que se constituye en “el humus” donde el logos obtiene cierta vitalidad. La hermenéutica funciona como soldadura entre el símbolo y la labor crítica -inteligible y racional- que permite la comprensión a través de un pensamiento autónomo. De este proceso surge aquella “palabra aclarada”, el lenguaje en plenitud.

³⁰ Ricoeur, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura*, pág. 28.

³¹ *Ibíd.*, pág. 433.

³² Durand, Gilbert. *Op.Cit.*, pág. s/d.

Mircea Eliade también aborda la cuestión de la creatividad presente en los símbolos y por ende, en los mitos. En primer lugar, señala que la creación es obra de los dioses y que representa una manifestación de lo sagrado. En ese momento está presente la energía creadora en su totalidad, la potencia divina, el desbordamiento y su eficacia; lo que el autor denomina “superabundancia de realidad”.

“La cosmogonía es la suprema manifestación divina, el gesto ejemplar de la fuerza, de sobreabundancia y de creatividad. El hombre religioso está sediento de lo real. Por todos sus medios se esfuerza por instalarse en la fuente de la realidad primordial, cuando el mundo estaba in statu nascendi.”³³

El hombre puede volverse contemporáneo a ella a través de las reactualizaciones rituales. Toda creación o construcción tiene como modelo ejemplar al mito cosmogónico.

³³ Eliade, Mircea. Op. Cit., pág. 61.

El mito del origen según Olga Orozco

“Alrededor de la creación poética”

Para justificar el acceso desde el ensayo de Orozco sobre la creación poética, retomamos lo mencionado en la Introducción sobre la relación de la poesía y narrativa en la obra de la autora. Cristina Piña en el estudio preliminar a *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora* incluye a *La oscuridad es otro sol* dentro de su producción poética, ya que considera que la naturaleza de los relatos de infancia es más lírica que narrativa. Por su parte, María Elena Legaz en *La escritura poética de Olga Orozco: una lección de luz*, la denomina “prosa poética”³⁴. Además, señala los vínculos de las narraciones con algunos de sus libros de poemas: en ellas se encuentran de manera condensada los núcleos semánticos constitutivos de su obra, que se “expandirán paralelamente” en *Los juegos peligrosos* (1962), y que ya estaban presentes en su primer poemario *Desde lejos* (1946). Las estimaciones permiten una aproximación que profundiza el análisis desde una perspectiva que privilegia lo inmanente.

La reflexión teórica que Olga Orozco realiza sobre su propia obra es, como advierte Legaz, fragmentaria. “Alrededor de la creación poética” define una serie de cuestiones y problemáticas relativas al acto de la creación y formula una posición frente al mito. Es nuestro objetivo hacer explícitas las interrelaciones entre ambos.

Respecto al primer punto, el de la creación poética, el interés por la palabra es múltiple: no sólo porque la autora la ha elegido como modo de expresión, sino que es además la que funda el origen personal, el tiempo de la infancia. Cuando desarrollamos el concepto de mito, destacamos que éste es esencialmente palabra, evento verbal.

La creación -tanto del mundo como de la poesía- tiene como punto de partida la palabra. El nombre está en correspondencia con el ser. El verbo es potencia, fuerza que crea diciéndose. El hombre en este *hacer ser* no sólo instaura realidades, sino que es capaz de llevar a cabo la conversión simbólica de las restricciones de tiempo y de lugar, de la cesación o metamorfosis - luego analizaremos la distinción en clave de enigma- que significa la muerte y de las distinciones expresadas por los pronombres personales. En suma, puede transformar al universo.

³⁴ *La escritura poética de Olga Orozco. Una lección de luz* aborda por orden cronológico todos los libros de la autora. El estudio de *La oscuridad es otro sol* (capítulo IV) se realiza conjuntamente con el poemario *Los juegos peligrosos* ya que entre estos dos libros hay numerosas relaciones. Además, el análisis retoma cuestiones presentadas en los capítulos anteriores sobre los poemarios *Desde lejos* (1946) y *Las muertes* (1952). Es decir, integra toda la obra de Olga Orozco hasta el momento de la publicación de su primer libro de relatos.

“Elige la palabra como un elemento de conversión simbólica de este universo imperfecto. La idea de que el nombre y la esencia se corresponden, de que el nombre no sólo designa sino que es el ser mismo y que contiene dentro de sí la fuerza del ser, es el punto de partida del mundo y de la creación poética.”³⁵

Aun cuando de manera simbólica es posible anular cada uno de los elementos recientemente enumerados *“para coincidir con el soplo y el sentido de la palabra justa: del sea o del hágase”³⁶*; el ejercicio de la creación se mantiene restringido por las precariedades inherentes a la condición humana caída, es decir, a la separación de la divinidad y la consecuente entrada a la contingencia. A pesar de que la acción del verbo es descripta mostrando su valor como “arma de conocimiento” e “instrumento de exploración”, no omite mencionar la limitación que le es intrínseca. Finalmente, la palabra puede mostrarse como “escudo roto” o como un “humilde puñado de polvo”. El intento de oponerse a las limitaciones que rigen el universo es acotado y ronda el mundo de lo posible, de lo “solamente posible”

“El poeta ha enfrentado lo absoluto con innumerables expresiones posibles, solamente posibles, con signos y con símbolos que son la cosa misma y que suscitan también imágenes analógicas posibles, solamente posibles. Entre este inabordable poema y este reiterado posible se manifiesta la existencia del poema: lo más próximo de esa palabra absoluta”³⁷.

Esto puede vincularse a las reflexiones de Ricoeur sobre la multiplicidad de símbolos, la cual, como ya señalamos, proviene de la imposibilidad de acceder de manera mediata a lo absoluto. La participación de la unidad se encuentra necesariamente mediatizada por ellos: hay un desfase entre las diversas experiencias finitas y la Totalidad a la que se apunta.

Resulta relevante la idea de trasmutación que atraviesa el ensayo, además de la violencia desplegada por la creación. La poesía es para Orozco un organismo vivo en permanente cambio. Esencialmente no es algo consumado sino una tentativa en su doble acepción: prueba y tanteo. La escisión del mundo es superada de manera “total, simultánea y corpórea” mediante tres experiencias: la religiosa, el acto amoroso y la creación poética.

³⁵ Orozco, Olga: “Alrededor de la creación poética”. En: Olga Orozco. *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2012, pág. 468.

³⁶ *Ibíd.*, pág. 471.

³⁷ *Ibíd.*, pág. 471.

La autora elige la figura del caleidoscopio para exponer tanto los modos en que a lo largo del tiempo ha ido mostrándose la poesía a sus lectores, como para comenzar la historia de su origen en *La oscuridad es otro sol*. El mecanismo de dicho juego óptico le es útil para poner de manifiesto el movimiento y la transformación inherente a la creación poética; luego veremos en el caso del relato de infancia de qué modo se vale de él para trabajar la categoría temporal en relación al mito.

Otro aspecto a considerar es el lugar que ocupa la interrogación en la teoría sobre la creación y consecuentemente en *La oscuridad es otro sol*. La correspondencia entre el nombre y el ser queda manifestada al caracterizar al lenguaje “como emanación de la palabra secreta”. La palabra se halla en los hombres y tiene la forma de una pregunta que lleva a todas las respuestas. Desde el interior se dirige hacia fuera, a partir del fragmento que cada individuo significa se vislumbra la plenitud. El ser mismo es una interrogación total:

“El ‘yo’ del poeta es un sujeto plural en el momento de la creación, es un yo metafísico, no una personalidad. Esta trasposición se produce exactamente en el momento de la inminencia creadora. Es el momento en que la palabra ignorada y compartida, la palabra reveladora de una total participación, la palabra que condensa la luz de la evidencia que yace sepultada en el fondo de cada uno como una pregunta que conduce a todas las respuestas, comienza e enunciar con balbuceos y silencios que pueden corresponder a todos y a cada uno de los nombres que encierran los fragmentos de la realidad total. Su resonancia se manifiesta en una sorpresiva paralización de todos los sistemas particulares y generales de la vida. El poeta, con toda la carga de lo conocido y lo desconocido, se siente de pronto convocado hacia un afuera cuyas puertas se abren hacia adentro. Una tensión extrema se acaba de apoderar de la trama del mundo, próxima a romperse ante la inminencia de algo que bulle, crece, fermenta, aspira a encanarse, en medio de la mayor luz o de la mayor tiniebla. El ser entero ha cesado de ser lo que era para convertirse en una interrogación total, en una expectativa de cacería en la que se ignora quién es el cazador y cuál es el animal al que se apunta.”³⁸

La poesía está íntimamente ligada a lo mítico, ya que el poeta se constituye en aquel que repite el acto de la creación. El ingreso a ese mundo es relatado en clave de tentativa y posibilidad, la afirmación que relata el acceso es atenuada con el agregado del verbo “creer”

³⁸ *Ibíd.*, pág.471.

que relativiza la acción: *“Ha penetrado, de todas maneras, o ha creído penetrar, en la noche de la caída, la ha detenido con su movimiento de ascenso y he revertido el tiempo y el espacio en que ocurría.”*³⁹ El creador además se enfrenta al olvido, al que destacamos ahora para retomarlo luego al trabajar el lugar de la memoria en los relatos.

El proceso creativo está simbolizado por el viaje. Se trata de un trayecto extenso que presenta diversas dificultades que deben ser enfrentadas en soledad. El poeta cuenta con la palabra para realizar la travesía, con o sin lucidez, según sus capacidades específicas afronta la presencia de tinieblas, sombras, huellas que se escapan, persecuciones, espejismos, confusiones entre sueños y la vigilia, espacios que ocultan su verdadera forma: *“Los senderos son engañosos y a veces no conducen a ninguna parte, o se interrumpen bruscamente, o se abren en forma de abanico, o devuelven al punto de partida.”*⁴⁰

En lo concerniente al segundo concepto, el mito es fundamentalmente palabra, relato que en un gesto fundacional instaaura realidades y que está inmerso en el ámbito de la repetición. Como “molde ejemplar” expresa un momento de participación en la unidad del ser, un tiempo común a todos los hombres. En una entrevista Jorge Alucino realizó a Orozco una serie de preguntas específicas sobre el término que la autora definió así:

*“El relato de un acontecimiento cosmogónico o maravilloso protagonizado por dioses o por héroes, que tiene un carácter ejemplar y se remite a un momento privilegiado, repetible y atemporal. No me importa si es una transformación de la historia en leyenda o una metamorfosis de la fábula en historia o el producto de una interpretación errónea de los contenidos del lenguaje: esas son discusiones interminables para antropólogos y lingüistas. Lo que cuenta es el episodio que refiere un prodigio eterno.”*⁴¹

La respuesta nos permite observar una clara intención de focalizarse en lo temporal, dejando de lado las polémicas en torno a la historicidad-ficción producidas en el seno de algunas disciplinas científicas, problemática delineadas en el apartado “El mito como dimensión del pensamiento moderno”. Además, destaca la presencia del tiempo sagrado asociado al mito, y el concepto de “realidad” que de él se desprende, en otras palabras: valora la actualidad que la eternidad le otorga. A su vez, esta última refuerza la idea de la vigencia

³⁹ *Ibíd.*, pág.469.

⁴⁰ *Ibíd.*, pág.470.

⁴¹ Alucino, Jorge Ricardo. “Poeta contra la agonía de la luz”. Entrevista a Olga Orozco. *Clarín*, “Cultura y Nación”, 31 de enero de 1985, pág. 2.

personal de los relatos: alojados de manera latente en la subconciencia de cada individuo, emergen en acciones cotidianas.

Por último, acerca de la pregunta sobre la ubicación del mito en la creación, Orozco le otorga un sitio de “primera línea”. Siguiendo a Cassirer, supone que en el inicio de las civilizaciones, los mitos, junto al arte, las tradiciones mágicas y las funciones del lenguaje formaron una unidad, que luego se diversificó. La poesía sería un espacio donde es evidente cómo estas representaciones se fusionan.

Volviendo al ensayo examinado, la unidad perdida en el momento del nacimiento es en cierta medida olvidada al instalarse la experiencia humana en la sucesión temporal. A pesar de esto, en el hombre conviven la separación y la unidad, como sentimiento y como anhelo respectivamente. La coexistencia de los dos estados opuestos es vivida como una contradicción permanente y dolorosa que se transforma en una búsqueda que intenta trascenderla, indagación hacia lo alto expresada con el conocido “remontar la noche de la caída”. Olga Orozco agrega a la metáfora en sentido ascendente, la dirección contraria sobre el mismo eje vertical “(...) *continuar hacia abajo para cambiar lo creado, anexándole otros cielos y otras tierras, con sus floras y sus faunas.*”⁴² De esta manera amplía el espacio de acción acercándose, como veremos luego, a la idea de circularidad que une lo bajo con lo alto.

En cuanto a lo temporal, subraya la diferencia entre la eternidad simbolizada por el mito y el instante que éste significa en el tiempo del mundo; o entre lo simbolizado y su símbolo. El mito revierte las categorías que obstaculizan la experiencia de lo sagrado. La transformación, expresada como el ejercicio de una violencia, consiste en la fusión de los tres tiempos en un “presente ilimitado”: el pasado y el futuro se aúnan en el ahora dando la posibilidad a la simultaneidad y a la multidireccionalidad. La abertura temporal admite también una perspectiva abierta, y en este caso, de forma circular, característica que debe considerarse atendiendo a una aclaración: que se da “en los umbrales del exilio”. En el presente punto, Orozco pone en relación dos vacíos que parecen confundirse: el que se “ubica” antes de nacer y el que supone la muerte. Ante una concepción circular del tiempo se interpretamos que ambos -principio y fin de la vida- se unen.

El modo de ser del tiempo está estrechamente correlacionado con el concepto de memoria adoptado por la autora “...*la memoria es una actualidad de mil caras, que cada cara recubre la memoria de otras mil caras, y que si el pasado ha estampado su huellas infantiles en los muros agrietados del porvenir, también el futuro ha dejado su marca fantasmal sobre el pretérito.*”⁴³ Más adelante se tratará el asunto, de momento, diremos que la memoria está constituida por multiplicidades superpuestas y por interconexiones temporales que serán descriptas a lo largo del estudio.

⁴² *Ibíd.*, pág. 471.

⁴³ *Ibíd.*, pág. 470.

En lo que respecta al espacio, también se revierte la distancia provocada por la separación: la sustancia conserva su cualidad unitiva, no presenta fracturas ni discontinuidades.

El Otro es también consecuencia de la caída y separación de la unidad. La experiencia de la Otredad se halla atravesada por la problemática de la contradicción de lo absoluto y la multiplicidad ya que el hombre desea ser sí mismo y al mismo tiempo ser otro. Es decir, no perder su identidad, pero explorar la alteridad, la posibilidad de ser todos.

Para cerrar el presente trayecto, advertimos que a través de la presentación y examen del ensayo se ponen en evidencia los numerosos puntos de contacto entre el marco teórico construido como modelo de lectura y la reflexión teórica de Orozco donde se expresa el anhelo por la unidad que se logra simbólicamente a través de los enunciados de la creación. De este modo lo explica Legaz:

“Para Olga Orozco el mito está fundado en una aprehensión de la realidad similar a la de la poesía, es decir, trasciende una verdad imposible de fijar o enunciar conceptualmente, e intenta devolver al hombre su perdida unidad, reinstalándolo en su dimensión ontológica total.”⁴⁴

En lo que concierne al acto de la interpretación, Orozco se refiere al lector retomando dos imágenes que tienen relación con el espacio: lo nombra como aquel que frente al mapa del poema realiza su “territorio de fuego” y recorre su propio “camino de revelaciones”. Cada palabra significa una posibilidad infinita a la que la lectura le dará un sentido. En una entrevista se refirió además a la exégesis de los símbolos:

“Yo no creo que en la poesía la penetración de un símbolo excluya todas las otras interpretaciones; creo que cada una es como una epifanía, una aparición reveladora que abre nuevas puertas hacia la trascendencia. Más bien, entonces, cada descubrimiento subraya lo imponderable y multiplica el estremecimiento del misterio (...)”⁴⁵

⁴⁴ Legaz, María Elena: *La escritura poética de Olga Orozco: una lección de luz*. Buenos Aires: Corregidor, 2010, pág. 49.

⁴⁵ Alucino, Jorge Ricardo. Op. Cit. pág. 2.

Examinamos junto a Ricoeur, Cencillo y Durand el tema de la apertura a la trascendencia, observamos cómo los símbolos son relevantes a la hora de descubrir y revelar el lazo que une al hombre con lo sagrado. También de qué forma a través de ellos el hombre es partícipe de la abundancia de sentido que lo invita al pensamiento aclarado.

Para finalizar, si bien Orozco se resiste a dar una definición de la poesía porque la considera esencialmente inaprensible, sí enumera algunas de sus funciones o lleva a cabo un acercamiento (con la conciencia de que es defectuoso) a su misión:

“(...)ayuda a las grandes catarsis, a mirar juntos el fondo de la noche, a vislumbrar la unidad en un mundo fragmentado por la separación y el aislamiento, a denunciar apariencias y artificios, a saber que no estamos solos en nuestros extrañamientos e intemperies, a descubrir el tú a través de yo y el nosotros a través del ellos, a entrever otras realidades subyacentes en el aquí y el ahora, a azuzarnos para que no nos durmamos sobre el costado más cómodo, a celebrar las dádivas del mundo y a extremar significaciones, ¿por qué no?, cuando la exageración abarca la verdad.”⁴⁶

El origen de la escritura

Creemos significativo desvelar el origen de la escritura porque es una de las experiencias iniciáticas ocurridas en el tiempo de la infancia y profundiza lo presentado en el apartado anterior. La reconstrucción de este aspecto será llevada a cabo a partir de material reunido en entrevistas y recortes periodísticos.

Cuando por motivo de la aparición de su libro *Obra poética* se le preguntó a Olga Orozco cómo comenzó a escribir, la autora se refirió al origen como un acontecimiento situado antes del aprendizaje de la lectura y la escritura propiamente dichas. Es necesario remontarse a su niñez, y ubicar allí el ingreso al mundo de la creación, acceso que -al igual que lo expresa en “Alrededor de la creación poética”- está vinculado con la interrogación.

A la niña que fue Olga Orozco, la realidad le resulta misteriosa, enigmática, le provoca sentimientos y actitudes como inquietud, asombro, temor, angustia, y sin lugar a dudas, despierta su imaginación:

⁴⁶ Orozco, Olga. “Alrededor de la creación poética”, pág. 473.

*“Me recuerdo, por ejemplo, hilvanando palabras “poderosas”, encerrada entre los fantasmas del ropero, o detrás de una puerta, traduciendo lo que decía el centelleo de una tormenta, o un jardín, buscando equivalencias para los extravagantes mensajes de los pájaros.”*⁴⁷

Las vivencias primordiales se presentan como incógnitas que la incitan a formular preguntas. Cuestiona al cosmos, a la naturaleza: a la tormenta, al pájaro. También consulta a los adultos, pero no le satisfacen las respuestas “razonables” que estos le otorgan. Es por ello que decide responderse a sí misma. El rasgo característico de dicho momento es que la formulación de sus expresiones se realiza en voz alta y tienen la forma de un monólogo. Su madre –como veremos, figura central de la niñez- es quien oye la “escritura anterior a la escritura”, la testigo que *escribe por ella* y guarda las anotaciones para *legárselas* después, cuando ya ha adquirido el código de la escritura.

La pregunta no es sólo el origen de la escritura sino también permanencia en la creación, ya que cada interpelación tiene como respuesta -casi siempre- otra pregunta. No existe una clausura del acto interrogativo dada por el hallazgo de una respuesta definitiva: la búsqueda intenta ir siempre más allá. La comunicación con lo inefable -identificado como el “centro”- implicaría el silencio del poeta, ya que éste no necesitaría seguir nombrando. La construcción de sentidos que realiza al abordar las diferentes realidades tiene una fuerte intencionalidad trascendental: sobrepasa lo cotidiano, lo puramente fáctico.

Para ahondar en la cuestión, nos referimos a otro de los temas tratados en el artículo: qué decidió de manera definitiva su vocación. El motivo fue una conciencia “exacerbada” de las propias limitaciones, incluso sin saberlo en el momento de la niñez:

“Desde muy temprano hubo rotaciones de paisajes que dejaron grandes vacíos, gentes que desaparecieron, misterios insolubles que me colmaban hasta asomarme por las orejas, angustias provocadas por un temprano sentimiento de lo que llamaríamos la otredad, silencios de Dios, interrogaciones contra el muro. Y cada uno de estos estados insatisfactorios, cada momento de carencia o cada enigma que la inocencia o la ignorancia reservan para más adelante porque producen

⁴⁷ “Obra poética” de Olga Orozco Anticipos de libros. *La Nación* 7/10/1979, pág. 8.

*una inquietud y una tensión insalvables, yo trataba de desdoblarlos, o transmutarlos, o extremarlos, inclusive, frente al papel.”*⁴⁸

Al abordar “Alrededor de la creación poética”, destacamos el asunto de las restricciones como una de las principales consecuencias de la caída. Los estados de precariedad, las mutaciones del paisaje y de las personas, la presencia del vacío y de los límites expuestos en la cita precedente, en suma, cada una de las tensiones que provocan en la poeta, pueden reflexionarse siguiendo las líneas de sentido planteadas por Cencillo respecto a las problemáticas que conciernen a los mitos. El individuo como ser desfondado y fronterizo, rodeado continuamente de misterios, desorientado frente a una compleja realidad, realiza su intento de enfrentarse a ellos través de la creación. En la cita de Orozco, los verbos que expresan la lucha son: “desdoblar”, “transmutar”, “extremar” y por la mención al papel, podemos incluir “escribir”. En numerosas entrevistas, la autora rememora los siguientes versos de un poeta admirado por ella, Milosz: “*El papel, blanca mujer que lee en el pensamiento*”. El pensamiento al que se refiere se desarrolla no en un sujeto individual, sino en una conciencia total; la lectura nos remite, por su parte, al acto de la interpretación. En “Anotaciones para una autobiografía” la autora agrega a dichos versos “sin acertar jamás”, ya que el poeta frente a la palabra absoluta se mueve sólo en la esfera de “lo posible”.

Génesis de *La oscuridad es otro sol*

En *Travesías. Conversaciones coordinadas por Antonio Requeni* Olga Orozco comenta el modo en que surge *La oscuridad es otro sol*. Resulta significativo a los fines del presente estudio exponer la génesis escritural del libro.

El relato del acontecimiento primordial tiene como punto de partida una alusión a la memoria: “*Yo no tengo una memoria pasiva sino activa, que he seguido revitalizando, de algún modo, porque cada cosa que he vivido ha conmovido todas mis edades anteriores.*”⁴⁹ Los recuerdos que están en movimiento permanentemente, luego son ordenados, pero lo que definitivamente “precipita” el proceso que da como resultado el libro es una terapia que lleva a cabo con Fernando Pagés Larraya.

Durante el tratamiento escribió recuerdos, sueños, asociaciones libres, entre otras cosas; los papeles le fueron entregados al finalizar. Orozco explica que el gesto le causó extrañeza, ya que todo aquello se mantenía vivo en ella, como podemos deducir de la primera cita, por la

⁴⁸ *Ibíd.*, pág. 8.

⁴⁹ Orozco, Olga y Gloria Alcorta. *Travesías. Conversaciones coordinadas por Antonio Requeni*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997, pág. 131.

acción de su memoria. Ante la duda sobre la utilidad del material, su psicólogo le manifestó que procesándolo obtendría como resultado un libro. En este caso, como señala María Elena Legaz en el citado trabajo, la autora tiene la necesidad de argumentar a través de la narración y es por ello que –por primera vez- escribe relatos.

La lectura integra la dimensión de la genealogía con la intención de poner en diálogo ambos orígenes: el de *La oscuridad es otro sol* con el del mito de origen personal. Específicamente, este paso –además de situarnos adecuadamente- aporta algunos elementos en relación a la construcción temporal en cercanía al mito, a la práctica de la memoria, y a una de las tantas dimensiones de la realidad presente en los relatos: lo onírico.

Respecto a la memoria, es evidente de qué modo es un instrumento esencial y cómo recurre a experiencias de la propia infancia de la autora como material a ser elaborado literariamente. En las conversaciones que mantiene con Gloria Alcorta y Antonio Requeni, Orozco describe, por ejemplo, lo que considera su primer recuerdo personal, el que utiliza luego para escribir el capítulo o relato “Misión cumplida”. Acerca de lo onírico, además de haber trabajado los sueños en terapia, hay recuerdos que en la narrativa son elaborados a partir de la dimensión de los sueños.

La unidad

Relato marco. Había una vez: el mito del origen

La decisión de presentar la génesis de *La oscuridad es otro sol* se justifica en la medida en que logra evidenciar las relaciones de la historia personal de la autora con su creación literaria. Lo mismo ocurre con la inclusión de declaraciones en diferentes entrevistas, que dan cuenta – a su vez- de la primera etapa de su vida. Es válido aclarar en esta instancia inicial que la protagonista de los relatos, Lía, se identifica con Olga Orozco. Legaz señala de qué modo:

*“En los relatos de infancia lo autobiográfico no está puesto en evidencia en relación con el nombre propio; quien habla en primera persona no se llama Olga sino Lía, pero sin embargo hay una voluntad reconocida por la autora de recordar etapas vitales y la construcción de un yo múltiple en una exploración de diversas identidades. No hay ruptura entre Lía, la protagonista (en primera persona) y Olga.”*⁵⁰

En la línea de interpretación trazada, es importante destacar que la escritura del origen personal concentrada en el primer relato - y ampliada de modo disperso en el resto del libro- se inscribe en una reelaboración, una resemantización del mito. “Había una vez” es el título de la primera narración de *La oscuridad es otro sol* y al mismo tiempo es la expresión que da comienzo a esa historia inicial. Inicia doblemente: el libro y el primer relato.

La condensación en “Había una vez” coincide con la que caracteriza al relato mítico. Recordamos lo postulado por Cencillo acerca del modo densificado en que el apuntan a la Totalidad. Ricoeur por su parte, considera que el mito bíblico de la caída reúne en un solo hombre, en un único acto y en un instante todos los males de la historia: *“Al reducir así, de una forma tan densa, el origen del mar en un solo punto, el relato bíblico pone de relieve la irracionalidad de ese corte, de esa desviación, de ese salto en el vacío, al que la tradición dio el nombre un tanto equívoco de ‘caída’.”*⁵¹

Volviendo a nuestra investigación, la concentración e imbricación de significaciones conlleva a una dificultad a la hora de analizar las narraciones. Para organizar el estudio, abordamos el relato de acuerdo a los siguientes temas: 1) lo que interpretamos como la invención literaria para violentar las limitaciones a las que está sometido el hombre luego de su caída mítica; 2) el regreso a la casa de la infancia; 3) el viaje y sus particulares significaciones;

⁵⁰ Legaz, María Elena. Op. Cit., pág.113.

⁵¹ Ricoeur, Paul, “La simbólica del mal”, pág. 558.

4) el instante de la caída; 5) y por último: la figura de los padres y su vinculación con el enigma. Progresivamente, trabajamos el asunto de la memoria en cada uno de ellos.

La invención literaria: el caleidoscopio

La puesta en escena del propio “aparecer en el mundo” no comienza con la formulación de la caída personal de la Totalidad a la contingencia, sino con lo que interpretamos como la expresión literaria de la lucha por violentar las limitaciones que el descenso supone. Ya nos referimos a estas restricciones cuando trabajamos “Alrededor de la creación poética”: las coordenadas témporo-espaciales, la propia individualidad, la muerte... También aludimos a las deficiencias del combate, explicadas por la situación de aislamiento del hombre respecto de lo sagrado, es decir, en el exilio.

Es válido mostrar que la lucha contra las limitaciones se efectúa desde lo que leemos como una doble construcción: la perspectiva desde donde mirar y el ejercicio de un determinado tipo de memoria. Ambos coinciden, se articulan y se consolidan al poseer una misma concepción del tiempo. Al desarrollar la noción de mito presentado por Ricoeur dimos cuenta de que la categoría temporal era central en su investigación, y de qué modo el autor avanza paulatinamente en su elaboración y profundización. Orozco al dar inicio a *La oscuridad es otro sol* focalizándose en la temporalidad, coincide con aquellos postulados teóricos. Legaz destaca que la “*Voluntad manifiesta de creación en las cercanías con lo mítico se pone en evidencia en relación con la elaboración del tiempo.*”⁵²

Precisamos cuál es la expresión creativa específica que posibilita el acercamiento al universo mítico, atendiendo a la noción de “unidad”. El párrafo inicial aglutina una serie de cuestiones concernientes al mito y a la memoria:

“Había una vez una casa (no) Había en un tiempo una casa (no) Había en varios tiempos varias casas que eran una sola casa. ¿Era realmente una casa o era un espejo fraguado por los tres tiempos, de modo que cada uno era la consecuencia y el motivo del otro? Sí, como en los caleidoscopios o como en un yo circular a manera de cuarto de vestir, donde la que va ser con máscara de anciana se probara la máscara de la que fue con máscara de niña, y viceversa y sucesivamente. La máscara de la que es, también, y que solo se ve desde adentro, desde el revés de todas las máscaras confundidas en una, hasta que se devore eso que habitualmente llamamos rostro y se pueda ver quién es quien lo

⁵² Legaz, María Elena. Op. Cit., Pág. 109.

devora, y entonces supongo que comprobaré lo que sospecho: que no es uno sino todos.”⁵³

En primer lugar, la indeterminación del “había una vez” sitúa los hechos en un tiempo y lugar remotos, desconocidos: “in illo tempore”. El sintagma permanece fijo al comienzo de las oraciones, y luego se va “modificando” en combinaciones que avanzan en un proceso de complejización témporo-espacial, manteniendo siempre la indefinición de sus elementos.

- 1) Una casa (espacio)
- 2) En un tiempo una casa (tiempo y espacio)
- 3) En varios tiempos, varias casas, que eran una sola casa (tiempos y espacios) (lo múltiple y la unidad)

Parte de un espacio singular, transita por la combinación de tiempo y espacio, y por último presenta la multiplicidad que es a la vez unidad. Las repeticiones son fracciones de un procedimiento de reformulación; cada segmento reiterado conlleva transformaciones hasta concluir en la concepción temporal que señalamos al analizar las expresiones de Orozco respecto al mito en su ensayo: un presente ilimitado que admite la simultaneidad y la multidireccionalidad. En la última combinación, sin duda la más compleja, la pluralidad está asociada a la unidad témporo-espacial.

Por su parte, Telma Luzzani en el artículo “*La oscuridad es otro sol: una respuesta que no llega*” observa en el “Había una vez” lo que denomina una “doble marca de iniciación”: al origen mítico y a la literatura fantástica tradicional característica de la infancia. Lo designa, también, “rito de iniciación doble”. La fórmula nombra un origen impreciso y remoto que es puesto en escena tres veces, ensayando distintos comienzos. La crítica interpreta que hay una “indecisión” al elegir el inicio, una “indecidibilidad” puesta en escena a través de una manera fija y estructurada.

Volviendo a nuestro trabajo, enfatizamos la presencia de la interrogación en el citado segmento “*¿Era realmente una casa o era un espejo fraguado por los tres tiempos, de modo que cada uno era la consecuencia y el motivo del otro?*” ya que se halla en consonancia con lo postulado por Orozco respecto a la palabra como reveladora de la participación en la unicidad. El verbo toma la forma de un interrogante en el interior de cada hombre que se dirige a la multiplicidad de respuestas. Luzzani en el citado escrito explica que los relatos de infancia se organizan alrededor del mito del origen y cómo éste adquiere la forma de un enigma expresado en un encadenamiento de preguntas que no encuentran respuesta “*las metáforas metaforizan lo*

⁵³ Orozco, Olga. *La oscuridad es otro sol*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1967, pág. 7.

irresoluble del enigma.”⁵⁴ La espera de contestación es la que da nacimiento al relato mismo, ya que se aguarda narrando. Así se ingresa al ámbito del origen de la escritura.

Leemos en la cita de “Había una vez” la búsqueda de una perspectiva abierta configurada como “caleidoscopio” o como “yo circular”. Respecto al primero, el juguete óptico permite distinguir en su circularidad móvil imágenes producidas por la reflexión de la luz en un juego de espejos. La elección del objeto puede ser interpretada como la materialización creativa de la forma de violentar las limitaciones mencionadas desde un elemento que pertenece a la infancia. Reformulando estas ideas, el mecanismo del juego es útil a la hora de evidenciar la transformación que significa la creación poética –aquella conversión simbólica– y, además, facilita la visualización de categorías relativas al mito del origen y a la época de la infancia.

La realidad, luego de la caída, se singulariza por la tensión entre la multiplicidad de fracciones que la conforman y su suma: la unidad. Por ejemplo, en el relato “¿Por qué están tan rojas las begonias?” la narradora reflexiona sobre los juegos posibles de realizarse con una imagen atendiendo a las nociones de unión/fragmentación: *¿Es esta sola imagen la que tengo que recortar y repartir en otras imágenes futuras, o son esas otras las que tengo que fragmentar y unir por trozos para rehacer esta primera?*⁵⁵ En el caleidoscopio, los fragmentos funcionan juntos, formando diferentes dibujos o combinaciones a través del movimiento. Lo circular sirve para reflexionar sobre la temporalidad, el vacío que une vida y muerte, y veremos que también sobre la constitución del yo.

Por último, en lo relativo a la niñez, los juegos del caleidoscopio son recreaciones de la luz, elemento presente en el título de este libro de Orozco y en el del conjunto de relatos que lo continúan, *También la luz es un abismo*. Lo lúdico resulta interesante como característica primordial de la infancia; y como noción central al considerar la relación de *La oscuridad es otro sol* con su libro de poemas *Los juegos peligrosos* donde aparecen la magia, el tarot, lo onírico, la astrología, entre otros, como formas de indagar el misterio.

En lo que concierne al espacio, también es parte del juego y su perspectiva. Algunos ambientes se repiten como en la dinámica de los espejos que crean la ilusión óptica en el caleidoscopio: *“Ese cuarto estará conmigo en otros cuartos. Me acompañara con mi silencio, mi confusión, mi ignorancia y el misterio sin resolver.”*⁵⁶

Otra imagen puede compararse, hasta cierto punto, con la del caleidoscopio. Se trata de un mosaico hecho de distintos fragmentos utilizado por Orozco en “Alrededor de la creación poética” para referirse a la suma de las diferentes concepciones que el acto creador puede suscitar: *“Entre todas configuran un mosaico hecho de fragmentos complementarios, de tonos*

⁵⁴ Luzzani, Telma. “La oscuridad es otro sol. Una respuesta que no llega” En: *Vuelta* 8. Buenos Aires, marzo de 1987, pág. 43.

⁵⁵ Orozco, Olga. *La oscuridad es otro sol*, pág. 105.

⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 99.

francamente opuestos, de zonas que se superponen o se rechazan.”⁵⁷ En cuanto a las semejanzas, el objeto “construye” -a partir de la unión de los fragmentos- un nuevo motivo. La diferencia está en la falta de movimiento y la circularidad.

A la figura del caleidoscopio se la vincula inmediatamente con un “yo circular” a partir de una comparación. El yo plural y metafísico incluye en su concepción al tiempo, específicamente, la primera época de vida –la niñez- y la última –la vejez. El ser post caída además de encontrarse dividido es apariencia: máscara. Queda apuntado que la aproximación a la temporalidad de los relatos de instauración no se realiza solamente a través de la unidad de espacio y tiempo, sino también de persona. Legaz sostiene que se manifiesta en esta ocasión una “visión panteísta del yo”, al considerarse una parte de la Totalidad, abarcando personas y tiempos. Examinaremos en otra instancia cómo se relaciona el tema de la identidad con la reinención de sí mismo como Otro y con la concepción de Dios. Adelantamos que -en consonancia con la forma y funcionamiento del juguete óptico- el círculo simboliza a Dios, a la eternidad, que no tienen ni principio ni fin.

Para concluir, retomamos unas palabras de Orozco sobre su infancia. En ellas está reflejado nuevamente el asombro como una constante ante una realidad que le resulta misteriosa, así como una especie de reminiscencia de otro lugar o estado anterior donde era posible la simultaneidad y al mismo tiempo la transformación. Además de permitirnos pensar en la eternidad del mito, nos remite a la construcción del mencionado objeto lúdico:

*“Para mí era asombroso despertar en el mismo lugar cada mañana, que el mundo no hubiera cambiado totalmente. Todo eso me asombraba, la unidad de lugar, la unidad de persona y la unidad de tiempo. Después me fui acostumbrando a eso como si hubiera vivido en otro lugar donde eso no existía, donde se podía estar en todas partes a la vez, en todas las épocas y donde los lugares podían cambiar de fisonomía a piacere.”*⁵⁸

⁵⁷ Orozco, Olga. “Alrededor de la creación poética”, pág. 467.

⁵⁸ Boccanera, Jorge. “Olga Orozco hechicera de la memoria” Entrevista a Olga Orozco. En: <http://eljardinposible.blogspot.com.ar/2011/02/olga-orozco-hechicera-de-la-memoria.html>.

El regreso a la casa: el viaje, el camino

“Había una vez” se construye como la llegada al mundo de Lía bajo la forma de un viaje de regreso a la casa materna; recorrido que en un nivel profundo significa un transcurso por la diversidad de experiencias vitales en cada una de las dimensiones de la realidad. María Rosa Lojo, en su artículo “Olga Orozco: Épica y poética de un largo cuento de hadas” habla de “periplos interiores”: *“Al igual que sucede en el género relato de viaje (Carrizo 1997 y 2008), lo que importa es la descripción de ese recorrido, aunque en este caso no se trate de geografías reales sino simbólicas, y de periplos interiores.”*⁵⁹

Orozco recurre a los simbolismos del viaje y del camino tanto para referirse al proceso de creación poética, como para presentar el regreso de Lía al tiempo originario. Generalmente junto a ambos símbolos de carácter universal se encuentra otro estrechamente ligado: el retorno. Lecturas tradicionales lo interpretan como una restauración del vínculo primordial, por ejemplo, el caso bíblico de “El hijo prodigo”. En los relatos del origen, como destacamos anteriormente, existe una voluntad de reflexionar acerca del propio sagrado, de religarse al él mediante constantes acercamientos:

*“(…) el camino, la línea recta, el extravío y la metáfora del viaje representan analógicamente el movimiento de la existencia considerada globalmente; y así, automáticamente pasa el símbolo del espacio al tiempo: el “camino” es la trayectoria espacial de un movimiento que constituye por identidad el desarrollo de un destino. De esta manera la revolución de las imágenes prepara la transformación de los significados.”*⁶⁰

A medida que avancemos en el trabajo daremos cuenta de qué modo ocurre la religación.

Telma Luzzani, por su parte, lee el retornar a la infancia como un “viaje mítico al pasado” y una incursión en el enigma. La espera de respuestas de la que hablábamos al comienzo es concebida como un viaje. Toma la idea de “parto” para referirse al nacimiento, al movimiento y a la separación, condición fragmentaria de la realidad. Parto de partir, y parto de parir.

⁵⁹ Lojo, María Rosa. “Olga Orozco: Épica y poética de un largo cuento de hadas”. En: Olga Orozco. *Territorios de fuego para una poética*. Ergo Martín, Inmaculada (coord.) Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, Colección “Escritores del Cono Sur”, 2010, pág., 354.

⁶⁰ Ricoeur, Paul. “La simbólica del mal”, pág. 331.

En “Alrededor de la creación poética”, a cada paso de su teorización Orozco se preocupa por recordar las condiciones que limitan al verbo y de presentar el ingreso del poeta al universo mítico en clave de tentativa y posibilidad. Del mismo modo, “Había una vez” está atravesado por las tensiones que dicha situación conlleva, por la contradicción entre la parte individual y la inclinación a lo absoluto. Luego de exponer su “mirada caleidoscópica”, Lía emprende el viaje introducido por una conjunción adversativa “*Pero ahora el tiempo es y aparentemente soy yo sola. En este momento en que voy a nacer, en que voy a regresar, el tiempo y la persona soy yo soy.*”⁶¹ A nuestro entender, el “pero” separa el tiempo de lo sagrado del tiempo de la historia, el presente ilimitado de la sucesión pasado/presente/futuro. Inscribe al nacimiento como un hecho experimentado en soledad. “Nacer” significa caer desde la Totalidad hacia las limitaciones del tiempo y del espacio, al cuerpo, a la muerte. Por otra parte, se repite el reconocimiento del hombre y el instrumento que utiliza para crear como limitados.

Asimismo, continúa con la línea de sentido sobre la construcción del yo que resiste a toda definición acabada. El adverbio de modo “aparentemente” mantiene en suspenso la concepción, que paulatinamente se elaborará no como un concepto biologicista, sino como un yo metafísico que comprende a la Otredad. La primera persona del singular es una impostura, porque lo real es la unidad de todos los pronombres. En otro nivel, la corporalidad está presentada en una doble condición: el cuerpo es el que permite y al mismo tiempo imposibilita la comunión con los demás.

El camino de regreso incluye en sí todos los períodos de su vida de manera simultánea. Si bien la narradora se focaliza principalmente en las vivencias de su infancia, el presente ilimitado *ganado* al tiempo por la cercanía a lo mítico contiene también al pasado y al porvenir, potenciando las significaciones. En consecuencia, algunas de las reflexiones y sentimientos suscitados son los de una mujer adulta que recuerda o revive continuidades o rupturas. La actualidad de la niñez y la irradiación de lo acontecido en ella fue explicitada por Orozco en una entrevista “*Mi infancia comenzó en Toay, en La Pampa, te digo que comenzó porque no ha terminado. Siguió creciendo conmigo y ha estado siempre latente, en todas mis edades, con una carga de terrores, de asombros y de misterios.*”⁶²

En el apartado anterior afirmamos que la construcción de la perspectiva desde donde mirar se relaciona con la memoria y que ambas son semejantes en cuanto su funcionamiento temporal. Si bien abordamos a la última en “La memoria”, dejamos asentados aspectos aproximativos, principalmente aquellos que la vinculan con el viaje.

El viaje de regreso al origen es simbólicamente posible gracias a los movimientos del recuerdo que le permiten hacer su recorrido hacia atrás, tomar el camino inverso a la sucesión

⁶¹ Orozco, Olga. *La oscuridad es otro sol*, pág. 7

⁶² Dujovne Ortiz, Alicia. “Los ritos de la vida y de la poesía en la obra de Olga Orozco”. *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 22 de enero de 1978, págs.: 1-3.

natural: “Yo, Lía. Nada más que Lía que vuelve desde el porvenir.”⁶³ Pero como marcamos recientemente, el olvido ha destruido la historia originaria, y la escena del “volver a casa” se da en la oscuridad y en una consecuente atmósfera de desorientación “... para que la eternidad no se interrumpa, para que continúe con este balanceo con que parto no sé desde donde y me arrojé de cara en el vacío contra los cristales de la oscuridad.”⁶⁴

El origen y lo acontecido en él se cumplen fuera del tiempo y del espacio tal cual los concibe la Historia; el mito básicamente precede, no es la expresión que se le da. En consonancia con esto, además de la oscuridad y la atmósfera de confusión, hay marcas textuales que expresan el momento auroral como, intrínsecamente, un misterio al cual no hay acceso, o para ser más exactos, un paso acotado a través de los símbolos. El olvido sucede en simultaneidad con la adquisición de la lengua, que es no solamente la que ordena la experiencia y sus significados, sino también la herramienta que el hombre utiliza para buscar, conocer e indagar: “Todavía no sé hablar; cuando aprenda, habré olvidado el camino por donde vine.”⁶⁵

El enigma, el desconocimiento de lo sucedido en el tiempo sagrado se encuentra simbolizado en el muro de la casa y está asociado a la práctica de la interpretación “El mapa, el mapa de humedad y de moho ceniciento donde descifraré en muchas paredes mi destino.”⁶⁶ El ejercicio de desciframiento se efectúa sobre un mapa cuyo material está afectado por el paso del tiempo y evidencia los signos del deterioro de la humedad y el moho. A medida que avanzamos observamos la continua presencia de muros exhibidos como obstáculos, laberintos, límites. En “Alrededor de la creación poética” se trabaja la temporalidad sobre esta misma imagen: en el muro se dibujan las huellas de los tiempos y aunque no estén las significaciones de las mismas, quedan aludidas por el trabajo exegético que proponen al lector “...si el pasado ha estampado sus huellas infantiles en los muros agrietados del porvenir, también el futuro ha dejado su marca fantasmal en el pretérito.”⁶⁷

Como advertimos, el acercamiento al origen se elabora como el viaje de regreso y llegada a la casa familiar; esta última de importancia vital en la historia personal. En el camino, la narradora señala partes de la edificación que funcionan como marcas del espacio y su extensión. Éstas van desde lo más lejano hasta lo más próximo al interior del hogar: el umbral, la verja, un muro, la puerta. Cada una simboliza un límite entre dos zonas; algunos como la verja o la puerta además tienen dos posibilidades: estar abiertos o cerrados. La protagonista, Lía, se detiene ante diferentes elementos: frente al umbral “hay un médano que debe pasar por el ojo de una aguja.”⁶⁸, palabras que recuerdan el relato bíblico en el que Jesús advierte que es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja a que un rico entre al Reino de los cielos.

⁶³ Orozco, Olga. *La oscuridad es otro sol*, pág. 8.

⁶⁴ *Ibíd.*, pág. 7.

⁶⁵ *Ibíd.*, pág. 8.

⁶⁶ *Ibíd.*, pág. 8.

⁶⁷ Orozco, Olga. “Alrededor de la creación poética”, pág. 470.

⁶⁸ Orozco, Olga. *La oscuridad es otro sol*, pág. 7.

En “Había una vez” se toma al médano -elemento característico del paisaje de La Pampa- en lugar del camello, imprimiéndole al dicho un carácter más íntimo. Además, aparece un muro ciego y una puerta que cambia de lugar y, por eso, debe ser buscada y hallada. El espacio exterior a la casa donde la esperan sus antepasados conlleva el peligro de caer en el vacío, que como observamos, se ubica antes del nacimiento y después de la muerte, y sobre el cual se tiene la sospecha de ser uno solo.

Cada uno de los segmentos del espacio, ya sea presentado como límite u obstáculo, puede ser interpretado como la dificultad que significa la vuelta a la infancia y al tiempo primordial. Ya hemos detallado cómo el motivo del viaje para simbolizar el proceso creativo, también está inmerso en infinitud de dificultades que deben ser enfrentadas. El misterio es por esencia inviolable y toda indagación se ubica en el ámbito de la tentativa. En el poema “Sol en Piscis” de *Los juegos peligrosos* se revelan varias cuestiones presentadas en el análisis: la soledad al nacer, el motivo de la puerta y la condición de exiliada de la unidad: “*A solas con tu nombre, contra el portal resplandeciente, / A solas con la herida del exilio desde tu nacimiento.*”⁶⁹

Ahora, retomamos, por un lado, la referencia a la génesis de la poesía de Orozco y por otro, las consideraciones sobre la creación poética bajo la forma de una interrogación sepultada como fragmento en el fondo de cada ser, y su participación en la Totalidad como “interrogación total”. La autora es consciente del alcance de la palabra que busca trascender lo meramente fáctico a través de la indagación, reconoce que desentrañar el enigma podría corresponderse al fin del lenguaje mismo y consecuentemente al silencio: “*Creo que tratamos de revelar el misterio, no sé si lo conseguiremos alguna vez. Tal vez si lográsemos llegar a esa revelación nos quedaríamos en silencio, porque no creo que pudiéramos seguir hablando.*”⁷⁰

Incorporamos algunos versos de dos poemas de *Los juegos peligrosos* que completan lo aquí expuesto. En “Para ser otra” se presenta una serie de significaciones referentes al nacimiento como origen enigmático: una alusión a su creencia en la correspondencia entre el nombre y el ser; la dificultad de acceder al momento auroral convertido en ruina; y un ejercicio de búsqueda expresada en el verbo “desenterrar” que puede interpretarse como “traer a la memoria”: “*Voy a desenterrar la palabra perdida entre las ruinas de cada nacimiento.*”⁷¹

En “La cartomancia”, primer poema del nombrado poemario, encontramos algunos de los conceptos sometidos a análisis: el nacimiento y la muerte que leemos en el ámbito del mito e interpretaremos luego como ritos de iniciación y de salida; objetos presentados a través de características disfóricas -una llave rota y un anillo enterrado- y la posibilidad de una doble lectura en la capacidad del primero de abrir/cerrar; por último, la imposibilidad de acceder directamente al misterio y, por ende, la necesidad de mediación de los símbolos:

⁶⁹ Orozco, Olga. “Los juegos peligrosos”. En: *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2012, pág. 142.

⁷⁰ Orozco, Olga y Gloria Alcorta. Op. Cit., pág. 122.

⁷¹ Orozco, Olga. “Los juegos peligrosos”, pág. 122.

*“¿Quién llama?, ¿pero quién llama desde tu nacimiento hasta tu muerte/ con una llave rota, con un anillo que hace años fue enterrado?/ ¿Quiénes planean sobre sus propios pasos como una bandada de aves?/ Las estrellas alumbran el cielo del enigma. / Mas lo que quieres ver no puede ser mirado cara a cara/porque su luz es de otro reino/ Y aún no es hora y habrá tiempo.”*⁷²

El instante de la caída

Hacia el final de “Había una vez” se representa el momento preciso de la caída. Antes de dar apertura al estudio de este hecho, consideramos una reflexión que realiza Legaz al analizar el poema “La caída” de *Los juegos peligrosos*. La autora interpreta los símbolos del descenso en dos direcciones: “*símbolos de la caída entendida como la pérdida del paraíso de la infancia, pero también como la caída mítica que hace del hombre un ser mutilado y sometido a las limitaciones del espacio y del tiempo, del cuerpo y de la muerte*”⁷³. La caída mítica del hombre ya ha sido descripta a través de “Alrededor de la creación poética” y del material proporcionado por las entrevistas reunidas. Nos interesa ahora, comenzar a delinearla en cuanto hecho personal de la protagonista, así como también trabajar el tema de la pérdida de la Edad Dorada.

Es substancial llevar a cabo una advertencia preliminar para la experiencia central de la cual deviene la configuración de la realidad, la que origina la fragmentación y dispersión de la unidad. La caída está introducida por la siguiente frase “*En el fondo hay un jardín*”⁷⁴ –presente también en “Para hacer un talismán” en *Los juegos peligrosos*- y repetida durante el transcurso del acontecimiento. La reiteración inmersa en el ámbito de lo “ritual” puede asociarse a las nociones de “felicidad” y “perfección” al considerar la significación tradicional asignada al símbolo del “jardín” como edén. A su vez, este último nos dirige a la propia infancia, comúnmente interpretada como la “Edad Dorada” o el “paraíso perdido”. Ya sea que la frase se descifre en un sentido bíblico o en el marco particular del tiempo de la niñez, no hay en *La oscuridad es otro sol* una actitud nostálgica, o una mera contemplación del pasado, sino más bien la presencia de la fe: “*(...) asida a un trozo de fe que me sobrepasa*”⁷⁵ A su vez, hay que tener en cuenta que, al mismo tiempo, existe otro jardín, éste terrenal: el que rodea la casa y contiene “las raíces de la muerte”.

⁷² *Ibíd.*, pág. 107.

⁷³ Legaz, María Elena. *Op. Cit.*, pág. 106.

⁷⁴ Orozco, Olga. *La oscuridad es otro sol*, pág. 8.

⁷⁵ *Ibíd.*, pág. 8.

En una entrevista realizada por Marco Antonio Campos, Orozco comenta la historia de la frase: su abuela se la enseñó cuando era una niña, creó para ella un jardín. La autora abarcando toda la primera etapa de su vida lo denomina “el jardín de la infancia”. Las ideas de salvación y de esperanza a la que remite son de tipo religiosa. Queremos señalar, asimismo, de qué manera la historia de Lía se va construyendo haciendo referencia a las mujeres de su familia. La abuela inventa el paraíso para su nieta temerosa y llena de interrogantes. En “El origen de la escritura” explicamos que su poesía nace de éstas y otras características; en la entrevista, Orozco incluye el motivo del jardín como principio de su poesía.

Ahora bien, nos interesa examinar la expresión formal de la caída. En primer lugar, destacamos que la forma y el contenido están unidos en la representación, es decir, no hay un divorcio entre ellos. Como ejemplo, tomaremos el inicio del evento que continua por una larga extensión casi hasta terminar el relato:

“Y en el final después de cada corredor está otra vez la puerta que deja pasar una nevadura de resplandor de abajo arriba a lo largo de toda la hoja que tiembla en medio de la tormenta nocturna mientras tiemblo pero adentro hay un calor que en vano buscaré en otra parte cuando me acerco para reclinar la cabeza junto a las siete cabezas inclinadas sobre un libro de estampas que ya comienza a ser un álbum de fotografías desteñidas o una bola de cristal donde se podría consultar el porvenir porque la niñita encapuchada de azul se ha quedado a solas con el azoramiento y el temor bajo copos de nieve que se agitan junto al gran muñeco que durará hasta la primavera hasta el amarillo viejo de las partidas de nacimiento que nadie se llevó cuando se fue en el coche confundido con la volanta que avanza cubierta de flores en el Día de los Muertos por el damero vertiginoso de la galería y se une a la otra volanta en la que parto al encuentro de lo desconocido irremediable hacia la irremediable soledad (...)”⁷⁶

En la cita, observamos un desprendimiento del lenguaje que pierde las puntuaciones: fluye torrencialmente, de modo que todo sucede “de corrido”. Así se representa la continuidad de la sustancia de la cual está hecho el lenguaje, sin interrupciones. Como consecuencia, el sentido se encuentra diseminado. Se pueden distinguir algunas “oraciones”, una “alusión” a un sentido completo, incluso cuando faltan los signos de puntuación. Entre ellas existe una tenue conexión: la última palabra de una se une con la primera de la subsiguiente. En el encadenamiento es donde se ven sugeridas imágenes de su universo, acontecimientos,

⁷⁶ *Ibíd.*, pág. 9.

sentimientos, reflexiones... Los fragmentos dispersos en la continuidad semántica en descenso *aluden* a la unidad.

El despliegue de imágenes puede pensarse en relación al caleidoscopio, en el sentido de que se producen combinaciones y motivos nuevos, insólitos a veces, a partir de fracciones de escenas de su vida. Claro está que en la caída, el descenso imprime una velocidad y caos que extrema las significaciones. En “Alrededor de la creación poética”, al terminar una enumeración de algunas de las posibles “definiciones” para la poesía, se pregunta: “¿Cuál será la figura verdadera en este inagotable calidoscopio? Todas y cada una.”⁷⁷ Realizando una analogía, podemos aventurar que en el caso de la caída ocurre lo mismo: parafraseando a Orozco, todas y cada una de las imágenes elegidas son verdaderas.

Planteamos algunos interrogantes ¿Qué narran esos recortes? ¿Cuáles son las imágenes allí plasmadas? ¿Experiencias de su infancia solamente? Buscar respuestas en la configuración señalada en el párrafo anterior representa una gran complejidad.

Reconsideramos algunas cuestiones. En primer lugar, recordamos el modo en que - gracias a su particular construcción del tiempo y la memoria- los trozos de la infancia evocados desde la madurez invaden otras etapas de su vida y las resignifican. Es decir, que hay un entrecruzamiento de sucesos y tiempos, y también la idea subyacente de actualidad ofrecida por el presente ilimitado. Además, no se debe olvidar que la multiplicidad de fracciones si bien alcanza su máxima expresión en “Había una vez”, está presente en otros relatos, y es necesario una lectura que contemple todas las narraciones para reconstruir su historia personal. Podemos decir, que la caída abarca el tiempo que va desde el origen hasta el presente de la escritura.

Por otra parte, si bien la interpretación es posible de acuerdo al conocimiento del universo de la autora, hay momentos del discurso que resultan extraños, que *exceden* a la comprensión. María Roso Lojo en el artículo citado anteriormente coincide con esta afirmación. Consideramos que la inclusión de las mismas, aun cuando quedan fuera de nuestras posibilidades de exégesis, están en consonancia con la idea de enigma del origen y también con la visión del mundo de la autora que contempla.

María Elena Legaz al analizar las relaciones de la poesía y el mito, destaca una diferencia en cuanto a la referencialidad:

“Si la poesía coincide con el mito (y con el pensamiento que subyace en la estructura de lo religioso o de lo sagrado) en la plasmación de un sentido cercano a la metaforización originaria y a su religación con los arquetipos, se diferencia de ellos por estar liberada de la ficción

⁷⁷ Orozco, Olga. “Alrededor de la creación poética”, pág. 465.

*referencial en su pureza expresiva, en su dominante operación sobre la subjetividad.”*⁷⁸

En este relato, y en el momento específico del descenso la “pureza expresiva” llega a su punto de liberación máximo en *La oscuridad es otro sol*. Interpretamos que el despliegue de formas analizado anteriormente es el resultado del acercamiento al sitio de la superabundancia, de lo fontal, donde el lenguaje es pleno y plurivalente.

Los padres: el enigma del origen

La caída, la representación del nacimiento de Lía, está relatada entre dos fragmentos que hacen referencia a las figuras de sus padres, es decir, a quienes la han “traído al mundo”. Estos -a su vez- están conformados por dos estructuras análogas, una referida a lo femenino y la otra a lo masculino.

El primero de los segmentos se configura como una invocación de la protagonista a sus antecesores realizada a través del grito. Primero llama a la madre y luego al padre. A ambos les hace preguntas que se destacan por interpelar sobre la existencia, la concepción, en suma, por abarcar experiencias vitales cercanas al enigma del origen: ¿Por qué estoy? ¿Cómo nacen los niños?, ¿La relación entre un hombre y una mujer es para siempre?

También están presentes generaciones anteriores, reunidas en grupos siempre según el género. Cada uno de ellas la “arrastran” y ubican en un lugar específico y le enseñan algo. Las mujeres la llevan al “salón de las recepciones y los duelos” y le ofrecen un abecedario; los hombres le otorgan el cálculo. Tanto para unos como para otros, los roles y códigos transmitidos a su descendiente son un misterio que a su vez ellos han heredado.

La llegada de Lía significa un corte en la continuidad: como ella no tendrá descendencia no es posible la prolongación de su sangre. Orozco lo expresa poéticamente con la imagen “eclipse de mi raza”. La interrupción se presenta con variaciones para la línea materna y la paterna, respectivamente: “*Yo seré la primera en desconfiar de la trampa de mi condición.*”⁷⁹ y “*Yo seré la primera en confiar en la libertad de su condición.*”⁸⁰

El segundo fragmento, que es el cierre del relato, también inicia bajo la forma del grito que ahora incluye a los dos progenitores: “*‘Mamá, papá’, grito mientras caigo. Veo los dos*

⁷⁸ Legaz, María Elena. Op. Cit., pág. 108.

⁷⁹ Orozco, Olga. *La oscuridad es otro sol*, pág. 8.

⁸⁰ *Ibíd.*, pág. 9.

*rostros asomados al borde de la total oscuridad.*⁸¹ Luego, hay una suerte de teatralización con una fuerte carga de imágenes que vuelve a recalcar las diferencias genéricas y que reafirman el misterio. Reproducimos las que corresponden a la madre:

*“Uno avanza como una proa, a prueba de todo lo que se va, envuelto por el halo de lo irrecuperable, labrado por cuchillos que están hechos para tallar la fe, borroso tras las partículas de sombra en que se rompe a la luna a los veinticuatro, a los veintiocho, a los treinta y seis años. Pero mamá no es mamá. Es la semilla ignorante de sí misma.”*⁸²

La condición de su padre se evidencia por oposición a la de su mujer. El hombre huye a prueba de lo que queda; lo envuelve lo inalcanzable; los cuchillos que lo labran “quebran” la fe y, por último, aparece borroso por partículas de sol.

Las dos descripciones están escritas en una estructura paralelística. En ellas se advierten, además de la concretización de abstracciones, procedimientos comunes a su universo poético, comparaciones que fluctúan entre una visualización impresionista entre la luz y la sombra y afirmaciones acerca del sí mismo y el otro.

La caída queda “contenida” por los dos grandes segmentos estudiados. En ambos, las diferencias de género se asimilan a espacios, movimientos y legados. Al relacionar a las mujeres con el salón de las recepciones y los duelos, se destaca su condición de seres receptivos (quienes dan a luz) y al mismo tiempo como las encargadas de los ritos de la muerte. Nacimiento y muerte, ambos como ritos de paso, se mantienen unidos y asociados a lo femenino. Los hombres, por su parte, están vinculados a espacios de tránsito (puertas y escaleras), sin mayores especificaciones al respecto. Es posible pensar en una libertad de movimiento asociado a lo masculino. María Elena Legaz indica que la historia de los orígenes es “construida” con la madre como figura principal; a medida que avancemos en la interpretación, examinaremos dicha afirmación con detenimiento.

Deseamos señalar que más allá de las interpretaciones que puedan darse a las diferencias de cada género, en un sentido último, éstas coexisten en la existencia de Lía. La dualidad se “expresa” en ella convertida en espacio/cuerpo de unión.

Es interesante subrayar la presencia de los progenitores en el mismo acto de la escritura de Olga Orozco. En la entrevista de Boccanera que citamos, la autora menciona que cuando escribe lo hace con una piedra/talismán en la mano. En realidad, va tomando alternativamente

⁸¹ *Ibíd.*, pág. 14.

⁸² *Ibíd.*, pág. 14.

dos: una de San Luis donde nació la madre, y otra de Sicilia donde nació el padre. Sin lugar a dudas, en el gesto hay una alusión al propio origen concebido a través de lo femenino y lo masculino.

El símbolo de la piedra aparece ya en el primer relato de *La oscuridad es otro sol*, justamente en el instante de la caída; también en “Y todavía la rueda”; pero es preciso recurrir a fuentes externas a los relatos –como los reportajes– para hacer una interpretación cabal de sus significaciones. Finalmente, remarcamos una doble posibilidad de lectura. Según Eliade las piedras simbolizan “el poder, la dureza, la permanencia”. A partir de sus afirmaciones pensamos en el poder de la piedra/talismán a la hora de escribir, y en la permanencia del origen aludido por la procedencia de las rocas. Respecto de la dureza, Orozco presenta una cualidad opuesta que hace que la roca se acerque más a la carnadura, a un ser con corazón: “Yo siento a las piedras, las siento latir como si tuviera un corazón de pájaro en la mano.”⁸³

Retomando la interpretación de la caída, en la frase final “*Giro como la tierra dentro de este pozo. Algo me aspira. Subo. Mamá, papá, yo: un esplendido eclipse sobre la esperanza de una raza.*”⁸⁴ está presente la tríada que forman Lía y sus padres. Cencillo en el libro citado nos ilustra sobre sus significados: tensión, movimiento y dinamismo constante. La figura geométrica que lo representa es el triángulo “(...) es producto del contraste entre el círculo y la línea (símbolo de la diada), entre el principio activo y fecundante y el receptivo y fecundado; es la vida que surge en su incesante progresión dialéctica hacia la plenitud.”⁸⁵ De la definición se desprende la idea de fecundación que desarrollamos al reflexionar sobre lo femenino y masculino.

Si bien la imagen con la concluye el relato pertenece a la caída, tiene una dirección contraria: Lía asciende. La simultaneidad del descenso y ascenso puede interpretarse en dos direcciones: como una alusión al círculo y a la rueda, a la unión de los contrarios, ilustrado por estos versos de “Sol en Piscis” del poemario *Los juegos peligrosos*: “un fulgor que ilumina ese fondo de abismo donde caigo hacia/ el fondo del cielo.”⁸⁶; y como un cambio, una interrupción del movimiento de la caída al erigirse la protagonista en un eclipse.

Para cerrar el apartado agregamos unas palabras sobre la actualidad del descenso. En el reportaje realizado por María del Carmen Colombo, Patricia Somoza y Mónica Tracey, se conversó con la autora sobre el sentido bíblico de la caída en sus textos. En ese marco, Orozco se refirió a la actualidad de la misma en una dimensión no visible, como si en la experiencia de los individuos los movimientos de descenso y suspensión fueran simultáneos “(...) para mí la caída sigue como en una cierta movilidad que no es visible, pero que está acá, en el mismo

⁸³ Boccanera, Jorge. Op.Cit.

⁸⁴ Orozco, Olga. *La oscuridad es otro sol*, pág. 14.

⁸⁵ Cencillo, Luis. Op. Cit., pág. 202.

⁸⁶ Orozco, Olga. “Los juegos peligrosos”, pág. 142.

*punto donde, aparentemente, estamos suspendidos.*⁸⁷ Interpretamos que la vigencia del descenso se relaciona directamente con otras dos nociones claves en la obra de Orozco: la memoria y el tiempo. Todas ellas, junto al mito, aluden a la actualidad del ser y sus experiencias.

⁸⁷ Colombo, María del Carmen; Patricia Somoza; Mónica Tracey. “Boca que besa no canta” *Último Reino. Revista de Poesía* 22-23, 1994, págs.:10-18.

La dispersión

Siguiendo la interpretación de “Había una vez” como relato marco y representación de la unidad, ahora analizamos algunos núcleos semánticos que se encuentran como fragmentos de su universo diseminados a lo largo de *La oscuridad es otro sol*.

Es ineludible examinar qué representan en la cosmovisión de Lía los elementos que señalamos cuando trabajamos la forma de violentar las limitaciones que hacen al universo imperfecto, así como también la manera en que la creación poética se constituye en uno de los modos de conocimiento que buscan trascender lo manifestado. Nos abocaremos, entonces, a la figura de la casa y extensivamente el espacio en el que se ubica (Toay, La Pampa); presentaremos la problemática de la Otredad; abordaremos la idea de Dios; y por último, las significaciones de la muerte.

La siguiente cita, por un lado, retoma los elementos del mundo que el poeta transgrede a través de la creación y por otro, menciona un concepto que nos parece valioso en esta instancia de la investigación donde nos aproximamos a lo disperso: los “núcleos magnéticos”.

“Más aún, porque no puedo pensar en un mundo perfecto, sin muerte, sin restricciones, sin ignorancias ontológicas, sin barreras entre el tú y el yo, un universo de revelaciones y unidad que haga innecesaria la búsqueda de significados, la ronda de esos signos en rotación en permanente disponibilidad, de los que habla Octavio Paz, y a través de los cuales reagrupamos en núcleos magnéticos trozos dispersos de nuestra realidad visible e invisible.”⁸⁸

La casa. Toay, La Pampa

La casa es un símbolo esencial en la obra de Orozco, ya presente desde su primer poemario, *Desde Lejos*, en un poema que se titula justamente “La casa”. En dicho espacio, como indica Legaz, está aludida una “difusa zona de trascendencia” y es también el sitio donde se repetirá su historia.

Como ya señalamos, *La oscuridad es otro sol* inicia con el hogar en primer plano: “Había una vez un casa”; además, es el lugar del mundo donde llega la protagonista al nacer. Hemos indicado que algunos elementos que la forman (la verja, la pared, la puerta y el muro) sirven para delimitar distintas zonas de la existencia. Ahora, avanzaremos en otras cuestiones.

⁸⁸ Orozco, Olga. “Alrededor de la creación poética”, pág. 468.

El hogar está localizado en medio de un paisaje desolado, donde la mayoría de los componentes que lo conforman es móvil: cardos rusos, arenas, el viento, algunos personajes que lo transitan constantemente. En numerosas entrevistas Orozco ha descripto el sitio, se trata de Toay, La Pampa;

“Era una extensión polvorienta e ilimitada, en la que todo parecía errante o giratorio. Regidas por el viento, las moles de cardos rusos crecían fantasmales a medida que avanzaban y los médanos cambiaban sorpresivamente de lugar (...) En esas llanuras infinitas yo ejercitaba el vértigo hacia todos los costados y el vértigo hacia arriba, sobre todo.”⁸⁹

En la conferencia “Tiempo y memoria” Olga Orozco explica que la palabra “pampa” significa “espacio”. La percepción de lo infinito en él es una característica resaltada por la autora, quien también ha mencionado su preferencia por los lugares que no tienen fin y que le provocan “el vértigo hacia arriba”.

Eliade afirma en *Lo sagrado y lo profano* que el “punto fijo” es un sitio privilegiado que deviene una vez que se descubre el espacio sagrado. Se trata de un lugar existencial vinculado a la fundación del mundo, orientador “en la homogeneidad caótica”. En él es posible la comunicación entre los niveles cósmicos de la tierra y el cielo, además, dada la apertura, el tránsito entre uno y otro. En *La oscuridad es otro sol*, la casa se erige como eje o centro del mundo en el desamparo de la contingencia espacial de la pampa: *“Lo único fijo era la casa, rodeada de un cerco de tamariscos, aunque tengo la seguridad que de noche se ponía a andar mientras dormíamos, con sus quintas y sus jardines.”⁹⁰* La firmeza está relacionada con lo permanente y también con el amparo que ofrece. La protección proviene tanto de la materialidad que refugia de la intemperie, y también por el hecho de reunir a sus familiares que la esperan en el retorno, es decir, como núcleo de la afectividad.

Las líneas semánticas asociadas a la casa deben leerse junto a otras vinculadas al movimiento. Un primer aspecto tiene su anclaje en la visión fantástica de la protagonista: la casa anda. En el relato “Por amigos y enemigos” se detalla la aventura que tiene por las noches:

“A la una se apagan todas las luces. El resplandor se sumerge en forma de pez adentro de mis ojos, y cuando la casa está oscuras puede

⁸⁹ “Obra poética” de Olga Orozco. Anticipos de libros. Op. Cit., pág. 8.

⁹⁰ *Ibíd.*, pág. 8.

sucedan cualquier cosa: hasta puede comenzar a andar. Es posible que la casa ya esté andando, lenta y majestuosa, con el jardín nocturno empapado de brillante verdor, como si surgiera del fondo de un estanque. Se pone la corona de novia y se va. O es la negra volante que huye a barquinazos, arrastrada por el silbido de la jauría o por el latigazo de un cochero invisible.”⁹¹

En una entrevista realizada por Boccanera la poeta revela que éste era uno de sus juegos de infancia. Es interesante enfatizar la lectura como propulsora de las travesías nocturnas:

“Ése era un juego de la infancia que teníamos siempre con mi hermana, el viajar con la casa por las noches; entonces a través de todas las lecturas, Julio Verne, de los relatos de piratas que habíamos leído; se apagaban las luces a la una de la mañana y para nosotras la casa se ponía en movimiento, empezaba a andar y nos llenábamos una a otra de miedo porque atravesábamos tempestades, pozos, témpanos de hielo que se nos venían encima”⁹²

En un segundo aspecto también referido a las mutaciones, la casa al simbolizar —entre otras cosas— a la familia, está contaminada por la muerte como lo están cada uno de sus habitantes. En “Y todavía la rueda” se narra el fallecimiento del hermano de Lía, el alejamiento al que la someten para que no presencie la dolorosa escena y el posterior regreso al hogar una vez que todo ha concluido. En él observamos que las partes de la casa se ven afectadas por la muerte: las paredes se agrietan “...sé que una de las paredes de esa casa tiene ya una figura por donde empezará de desmoronarse”⁹³; hay una puerta cerrada para siempre, símbolo del carácter irreversible del acontecimiento; y la morada se cubre con “su estuche de duelo”. Al mismo tiempo, se muestra la seguridad que proporciona el hogar, al que la protagonista desea volver “...dondequiera que vaya, al final de todo desfallecimiento, de toda tenacidad está la casa.”⁹⁴

El símbolo de la casa se mueve en la dualidad de sus significaciones: fijo/móvil, sano/roto y las correspondientes transformaciones de una a otra. Como ocurre frecuentemente en el universo de Orozco no se trata de simples opuestos, sino que hay matices que enriquecen

⁹¹ Orozco, Olga. *La oscuridad es otro sol*, pág. 117.

⁹² Boccanera, Jorge. Op. Cit.

⁹³ Orozco, Olga. *La oscuridad es otro sol*, pág. 22.

⁹⁴ *Ibíd.*, pág. 22.

los sentidos. La casa *es* fija y *es* también móvil, así como perdura y al mismo tiempo se transforma.

Para finalizar, así como la infancia ha sido presentada por Olga Orozco como algo inconcluso, que crece y permanece en estado latente, la casa -espacio simbólico privilegiado- está impregnada de una movilidad que recorre, también, todas las etapas de su vida. María Gabriela Rebok en “La repetición o el umbral de la creación. Un conjuro de la experiencia trágica” se refiere a las *Conversaciones con Marco Pelicarić* en las cuales la autora compara el trabajo creativo de los poetas con la edificación de una casa “*para el cobijo frente a tanto desamparo y precariedad existencial.*”⁹⁵

“Yo somos tú”

Hemos destacado que en “Había una vez” está presente, como sospecha, la unidad de persona: “(...) *que no es uno sino todos*”⁹⁶; también, la cuestión de la máscara que “envuelve” las distintas edades como fragmentos temporales y ocultan la verdadera identidad unitaria. Uno de los fragmentos que forma parte del instante de la caída manifiesta la Totalidad a través del alfabeto: “(...) *y comienza sin embargo con la letra primera de un nombre que se fundirá sin duda con todo el alfabeto para tener algún sentido pero que hasta ahora es el mismo nombre con el que me llaman para ir a columpiarme al jardín (...)*”⁹⁷ En otras palabras, el nombre de Lía cobrará su verdadero sentido una vez que se disuelva en el conjunto del abecedario.

Esta lectura de la problemática de la identidad se apoya teóricamente en lo expuesto por Octavio Paz en *El arco y la lira*. Orozco expresó su interés por la mirada de dicho autor respecto de “(...) *su visión simultánea, múltiple y aguda de los tiempos y las caras y máscaras del mundo (...)*”⁹⁸; perspectiva que coincide con la propia.

Paz indica que ser otros significa, o en todo caso “es”, recobrar la condición primigenia, la “*experiencia de la unidad e identidad final del ser.*”⁹⁹ El sentimiento de extrañeza ante el otro y, en suma, ante lo Otro, sucede simultáneamente con la atracción que por momentos llega a tener la intensidad de la fascinación. “Ese otro es también yo” y el vínculo con él se constituye en un regreso a sí: el hombre desgarrado por la caída se reconcilia consigo mismo a partir de las experiencias con los demás. El retorno está presente en los actos religiosos, los

⁹⁵ Rebok, María Gabriela. “La repetición o el umbral de la creatividad. Un conjuro de la experiencia trágica”. En: Lergo Martín, Inmaculada (coord.). *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, Colección “Escritores del Cono Sur”, pág. 378.

⁹⁶ Orozco, Olga: *La oscuridad es otro sol*, pág. 7

⁹⁷ *Ibíd.* pág. 14.

⁹⁸ Orozco, Olga y Gloria Alcorta. Op. Cit., pág. 142.

⁹⁹ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, pág.135.

mitos y las utopías, pero es la experiencia amorosa la que permite observar con mayor claridad la unidad de los contrarios:

“La inmovilidad es también caída; la caída, ascensión, la presencia, ausencia; el temor, profunda e invencible atracción. La experiencia de lo Otro culmina en la experiencia de la Unidad. Los dos movimientos contrarios se implican. En el echarse hacia atrás ya late el salto hacia adelante. El precipitarse en el Otro se presenta como un regreso a algo de que fuimos arrancados. Cesa la dualidad, estamos en la otra orilla. Hemos dado el salto mortal. Nos hemos reconciliado con nosotros mismos.”¹⁰⁰

Como hemos visto, Orozco concuerda con que la unión con los demás es uno de los accesos privilegiados a la Totalidad, y la unión amorosa, el vínculo por excelencia. Por otra parte, ambos coinciden en la concepción de la poesía como transmutación y la relacionan con otras experiencias humanas que poseen la misma característica renovadora. Entre ellas se encuentran la magia y la religión que logran *“hacer de `este´ y de `aquél´ ese `otro´ que es él mismo.”*¹⁰¹ Ya advertimos que el sujeto de la creación es plural y metafísico, y que el acto de la escritura está inmerso en la problemática de la total participación del ser: *“Cuando uno escribe no escribe para otros; escribe con otros; escribe con todos, pero no para todos.”*¹⁰²

Regresando a los relatos, en “Bazar de luces rotas” se describen los movimientos del yo que complejizan la idea de sí mismo como otro, de otro como sí mismo:

“Otras veces, la parte anterior de mi yo crece, mientras la posterior retrocede como un traveling. El piso huye, las paredes huyen. Llego a abarcar, a asumir así desde lo más próximo hasta lo más lejano. Pero no soy todo; soy con todo. Se siente una continuidad extraña y vertiginosa. Se siente que cada ser es simplemente el particular estado de una misma cosa, como mojones que señalan la extensión. (¿No era esto lo que había aprendido antes y perdí después?). Entonces, cada uno asesina a través de la mano del degollador; cada uno perdona a través de la mano de la víctima, ya que “degollador” y “víctima” son

¹⁰⁰ *Ibíd.*, pág.133.

¹⁰¹ *Ibíd.*, pág.113.

¹⁰² Bracamonte, Jorge. “Olga Orozco. La perpetua cercanía al silencio”. *La voz del interior*, 21 setiembre 1995, pág. s/d.

solo convenciones, errores de perspectiva, ya que lo que actúa es siempre esa misma cosa. Cuando sufro, sufres conmigo; cuando ríes, río contigo; cuando te dañan, me dañan y te daño y me daño; cuando me benefician, te beneficias, te benefician, me beneficias. También él, ellos y nosotros y todos entre sí. La conjugación es una sola persona. Cada uno es los otros, y mi nombre y el tuyo son solo una impostura.”¹⁰³

Es posible evidenciar que la narradora tiene la capacidad de vislumbrar su condición anterior a la caída: “¿No era esto lo que había aprendido antes y perdí después? Si bien no hay una explicación del momento de la ruptura, sino apenas un señalamiento temporal como “antes” y “después”, de acuerdo a las teorizaciones presentadas en el trabajo se puede hablar de una vida anterior (la unidad) y de una memoria prenatal que desaparece gradualmente dando lugar al olvido. La falta de explicación de la caída, se corresponde con las características explicitadas por Ricoeur: un salto, un hecho irracional.

Los individuos son presentados como “mojones” o “estados” de algo indefinido. En algunas entrevistas Orozco lo expresó como la participación de una “urdimbre”, palabra que invita a asociarla con la idea de trama de un texto, haciendo una analogía entre un nivel ontológico y otro creativo. La continuidad se describe con dos adjetivos que coinciden con lo que señalamos al presentar la concepción de Octavio Paz respecto al tema: la “extrañeza y el “vértigo”. En el tiempo de la historia, los pronombres son errores de perspectiva o simples convenciones, en la plenitud del ser –en cambio- son equivalentes unos con otros, o más precisamente, no hay “otros”. Lo mismo sucede con los nombres propios que denomina “una impostura” ya que no se corresponden con la identidad final, sino que denotan a seres individuales.

Es significativo dar a conocer las similitudes entre la cosmovisión de ambos autores. Octavio Paz expresa en el citado libro: “*Yo es tú. Y también él y nosotros y vosotros y esto y aquello. Los pronombres de nuestros lenguajes son modulaciones, inflexiones de otro pronombre secreto, indecible, que los sustenta a todos, origen del lenguaje, fin y límite del poema.*”¹⁰⁴

En su poética, Orozco explica que el hombre se siente separado, aislado de la divinidad, y que vive la oposición absoluto/fragmento como una escisión en sí mismo: “*el individuo siente permanentemente la dolorosa contradicción de su parte de absoluto, que lo arrebató, y de sus múltiples, efervescentes particularidades, que le permiten vivir.*”¹⁰⁵ Revisamos con Cencillo la

¹⁰³ Orozco, Olga. *La oscuridad es otro sol*, pág. 141.

¹⁰⁴ Paz, Octavio. Op. Cit., pág.181.

¹⁰⁵ Orozco, Olga. “Alrededor de la creación poética”, pág. 468.

concepción de la realidad concebida en su sentido último como absoluto, y especificamos lo que a ella subyace: la presencia del todo en cada una de sus partes, la “encarnación” de la Totalidad ideal en un fragmento.

Todo lo que identifica a los seres de manera parcial -el nombre, los pronombres, el propio cuerpo- está condicionado por las limitaciones que le son inherentes:

“Sí, y además de sentirlo como plenitud lo sientes como carencia, porque sientes que el cuerpo te estorba para una comunicación más total todavía. Te parece que con tu propio cuerpo estás taponando el misterio último de la vida, que no se te va a revelar porque tu propio cuerpo lo está tapando con sus limitaciones, con la piel, con el aquí y ahora, con el tú y yo.”¹⁰⁶

La identidad y lo lúdico

En la presente instancia, nos interesa llevar a cabo una reflexión sobre el modo específico en que se trabaja la caída en relación a la búsqueda/construcción de la propia identidad y a la percepción de la alteridad. Lo hacemos a través del concepto de lo “lúdico”. Consideramos que la lectura de la problemática desde esta categoría es pertinente tratándose de relatos de infancia; además, se constituye como antecedente para el próximo capítulo, donde la vincularemos a su vez a la noción de “rito de iniciación”.

El último relato del *La oscuridad es otro sol*, “Juegos a cara y cruz”, presenta diferentes tipos de juegos en los cuales se incluye al otro bajo singulares configuraciones. Nos referimos brevemente al título. *Cara* y *cruz* son dos partes de una moneda. Si bien cada una mira hacia otro lado, son piezas del mismo objeto y comparten material. Una mirada no puede contemplar al mismo tiempo ambas caras; al arrojarla, cuando “sale” una no “sale” la otra, pero las dos están “presentes” o en otras palabras: conjugan en su lazo lo visible y lo oculto. Si observamos con detenimiento, aquí no es cara “o” cruz, sino cara “y” cruz, es decir, en este elemento y en la narración se manifiestan lo dual y la unión de los contrarios. En el poema “La caída” de *Los juegos peligrosos* el sujeto de la enunciación es semejante a la moneda en su condición doble: en sí se fusionan en tensión las experiencias de unidad y dispersión “*Y aún tengo las dos caras con que rodé hasta aquí, igual que una moneda.*”¹⁰⁷

Las líneas de sentido desprendidas del nombre del relato se despliegan en cuatro juegos: 1) Juego de soledad; 2) La invisible; 3) Ser otra; y por último, 4) Las antípodas.

¹⁰⁶ Orozco, Olga y Gloria Alcorta. Op. Cit., pág. 105.

¹⁰⁷ Orozco, Olga. “Los juegos peligrosos”, pág. 132.

El primero, tiene como protagonistas a Lía y la madre. Básicamente consiste en mirarse la una a la otra. “¿Me ves, mamá? ¿Estás segura de que me ves, o crees que me ves porque yo te veo y creo que me ves?”¹⁰⁸ Luego, se acercan hasta tocar una frente con otra y ver un “ojo de ciclope”. La risa de ambas interrumpe el juego, la de la madre no es adjetivada, la de Lía “entrecortada y nerviosa”.

Si bien es sencillo en apariencia, es el que causa mayor angustia a Lía. Le permite realizar una reflexión a la narradora sobre el estado de carencia, la relación con otros y con Dios; dándole así un profundo contenido existencial. A pesar de ser una actividad entre las dos, la niña la describe como un juego de soledad. Es significativa su percepción considerando que es la madre su principal referente en el tiempo de la infancia. Lía se siente ajena, encerrada en sí misma. Experimenta terror ante cierta amplitud de la experiencia del mundo en simultáneo a una sensación de enajenamiento que proviene de responder a una voluntad superior a ella.

El segundo, “era una manera de apartarse del mundo, de convertirlo en objeto ajeno al presenciarlo.”¹⁰⁹ Antes de contar en qué consiste, hay una aclaración introducida en un gran paréntesis sobre el desconocimiento del propio cuerpo. Abundan las referencias negativas: “saco de inmundicias”, “baja e imperfecta naturaleza”, “feos vicios”.

A través de “la invisible”, haciéndose transparente o tomando la forma de una “ráfaga errante”, puede circular confundida con la atmósfera que la rodea y presenciar variadas escenografías y eventos. Podría pensarse, luego de la aclaración del desconocimiento de la anatomía, que el juego de metamorfosis del propio cuerpo le permite otro tipo de conocimiento, quizás más libre, imposible de alcanzar de otro modo. Como indica en Orozco en “Alrededor de la creación poética”: “la sustancia es una sola, sin fisuras, sin interrupciones”¹¹⁰ En el presente caso, no habría interrupciones entre el cuerpo y los lugares que ocupa; el cuerpo no sería un “estorbo”.

El siguiente, se trata de “ser otra”. El juego tiene dos partes. La primera puede resumirse así: se rompe el “yo” utilizando como martillo la repetición del nombre propio. Aquél -por temor- se reduce hasta parecer una nuez y se esconde. Al ser nuevamente convocado, se asoma y es entonces cuando se le da el golpe definitivo. La segunda parte: una vez que se ha logrado ser nadie, se ubica frente al espejo y nuevos nombres aparecen: Matrika Doléesa, Griska Soledama y Darmantara Sarolam, tres heroínas del salto -de felino, horizontal o hacia arriba-. También puede resurgir la nuez, reintegrada bajo sus características habituales, no por ello menos misteriosas.

El cuarto y último es un juego más social, llevado a cabo con el doble del cual se desconoce si es “idéntico, análogo o complementario”. Hay una fuerza de atracción mutua

¹⁰⁸ Orozco, Olga: *La oscuridad es otro sol*, pág. 157.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, pág. 158.

¹¹⁰ Orozco, Olga. “Alrededor de la creación poética”, pág. 470.

entre los jugadores -ubicados en extremos opuestos de la tierra- que los sostiene y hace que los gestos de uno tengan réplicas simultáneas e idénticas en el otro, aunque en direcciones opuestas. En otras palabras, más allá de la sincronidad y complicidad de los actos, persiste otra modalidad del desencuentro. María Rosa Lojo interpreta la precedente situación como una paradoja, ya que los antípodas “(...) *están destinados a no encontrarse nunca, aunque podrían ser los amantes ideales, la perfecta figura de la Unidad.*”¹¹¹

Los cuatro - sean individuales o grupales- forman un grupo de “juegos peligrosos”, cada uno enfocado en un matiz distinto y a la vez complementario de la temática de la identidad. Siguiendo el orden en que los presentamos, podemos resumir: la soledad existencial, la enajenación que va más allá del vínculo más consolidado; un cuerpo que a su manera es ajeno, pero aun así tiene la posibilidad de “trascender” su constitución; la aventura de ser otras y separarse de la identificación con el nombre propio; la idea del doble que abarca el tema de la correspondencia en las relaciones.

Si lo lúdico posibilita una exploración de la identidad, una asimilación o acercamiento a la ella, en un nivel más profundo permite ser en la unidad. Es por eso que el nombre que se le ha dado al nacer es “(...) *este nombre que nunca sabré habitar.*”¹¹² Leemos una semejanza entre el tercer y el último juego; hacia el final de cada uno se expresa una duda sobre la posibilidad de no lograr volver a la condición de la cual se partió. Se sospecha que el juego continúa, o que alguna de las transformaciones operadas por ellos puede haber afectado a la jugadora para siempre:

*“A veces tengo la sensación de haber prolongado indefinidamente la sucesión del juego; otras, creo que hubo algún error, algún trueque involuntario producido por mi apresuramiento al oír unos pasos sorprendidos; pero más frecuentemente siento que el primero yo –es decir, el último- no regresó intacto alguna vez, que hubo un descuido, una grieta que siguió permitiendo la irrupción de cualquiera, por sorpresa, cuando menos lo pienso.”*¹¹³

Brevemente, nos referimos a dos producciones de Orozco que dan cuenta de la persistencia de la exploración lúdica de la identidad, y del tema de la unidad del Ser en su obra. Esta incursión posibilita una perspectiva más amplia y enriquece las interpretaciones ya desplegadas.

¹¹¹ Lojo, María Rosa. Op. Cit., pág. 369.

¹¹² Orozco, Olga. *La oscuridad es otro sol*, pág. 162.

¹¹³ *Ibíd.*, pág. 162.

En “Anotaciones para una autobiografía” están presentes los juegos analizados: el de ser otra está descrito del mismo modo que en *La oscuridad es otro sol*, pero esta vez, acompañado del “objetivo” de impedirle ramificarse en el orgullo o en la humildad; los demás juegos solamente se mencionan. Se agregan dos nuevos: “la traslación por ondas magnéticas” y “la lectura veloz del pensamiento”.

El monólogo teatral “Yo somos tú” (nombre que elegimos para dar título al apartado) retoma muchos años después el tema de la unidad de persona:

*“La geografía no tiene exigencias para mí: aplano las montañas, desvanezco los mares sin contemplaciones, cambio de sitio las ciudades, desvío el curso de los ríos para poder pasar. Y hasta hago surgir los continentes desaparecidos y aparecer, de pronto, los que nunca estuvieron. La zoología no se me resiste. Paso sin transición de perro a lobo, de tigre de Bengala a colibrí, de cordero pascual a martín pescador. Me visto y me desvisto de plumajes ardientes a púas erizadas, de terciopelos suaves como el ocio a escamas para encubrir la tentación. La mineralogía no es impenetrable, salvo cuando se trata de disolver ideas fijas y conciencias de falso cristal. Pero de todas las prolongaciones me quedo con los brazos abiertos y las piernas sin fin y los pies bien adentro de otros pasos; de todas las cortezas, ninguna más fija y más cambiante que la piel; de todos los lenguajes elijo el de la lengua intercambiable; de todos los verbos inmanentes o manifestados elijo el de vivir mi vida en otras vidas, en todos los tiempos, en todas las personas, en todas las conjugaciones y géneros y números y aumentativos y partitivos, bajo todos los regímenes y en todas las posibles concordancias y disonancias. Encarno todos los cortejos del pasado y los séquitos del porvenir, fluyendo, refluyendo hacia un punto central -mi propia anatomía- que arde como un carozo incandescente.”*¹¹⁴

La idea de extensión o prolongación del ser está trabajada desde distintos ámbitos: la naturaleza (la geografía, la zoología, la mineralogía), el propio cuerpo, el lenguaje y el tiempo. La multiplicidad de áreas da cuenta de la amplitud de la experiencia que va desarrollándose en nuevos caminos. El “yo” adquiere poderes que vencen las exigencias, resistencias, lo impenetrable, logrando así lo que denomina las “prolongaciones” de la identidad. De todas las

¹¹⁴ Orozco, Olga. “Yo somos tú” (Monólogo). En: *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*. Buenos Aires.: Celtia, 1984, pág. 211.

transformaciones posibles destaca su preferencia por las que atañen a su propio cuerpo, convirtiéndolo así un centro que –como sabemos- está limitado por su condición caída.

Dios. Dios en tránsito

En las conversaciones mantenidas con Antonio Requeni Orozco manifestó algunas cuestiones sobre su religiosidad que explicitamos a modo de introducción. En primer lugar, la autora cree en un único Dios, sin identificarse con un dogma particular sino con diferentes aspectos de algunos de ellos, reunidos en un credo personal:

“Como mi religión está hecha de pedacitos, de muchos relámpagos, no tiene ningún nombre. No tengo un dogma sino partes de religiones. De todos modos creo que Dios es uno y que al final del camino hay un Dios que tiene muchos nombres. Y los dogmas desaparecen.”¹¹⁵

En otras entrevistas, reitera la idea de que los elementos de las distintas religiones han sido mezclados y acomodados según su gusto personal. Además, se considera una persona con un exceso de fe, característica que supone que puede promover la aparición de dudas. Por ejemplo, en medio de la caída de “Había una vez” dice estar “aferrada al talismán de la fe”.

Según Octavio Paz es la categoría de lo divino la que repercute en el tiempo y en el espacio principalmente, pero también en la corporalidad: *“La experiencia de lo sagrado afirma: aquí es allá; los cuerpos son ubicuos; el espacio no es una extensión, sino una cualidad; ayer es hoy; el pasado regresa; lo futuro ya aconteció.”¹¹⁶* La aparición de lo sagrado en el mundo provoca una ruptura de las categorías y por las aberturas ocasionadas puede verse “el otro lado” del ser. El vértigo adviene nuevamente.

Al estudiar las significaciones del nacimiento de Lía consideramos los simbolismos asociados al número tres; ahora atenderemos a los del uno. Este último manifiesta lo “trascendente, transespacial y transtemporal”. El punto es la figura geométrica que le corresponde, representa *“(…) un estado germinal o inmanifiesto y compendiario del Todo: todo comienzo, todo estado previo al comienzo implica el Uno.”¹¹⁷* El uno es entonces “principio y fin infinito” expresado por el círculo. Ambas figuras geométricas tienen propiedades comunes: la homogeneidad, la falta de divisiones y la perfección.

¹¹⁵ Orozco, Olga y Gloria Alcorta. Op. Cit, pág. 162.

¹¹⁶ Paz, Octavio. Op. Cit., pág. 126.

¹¹⁷ Cencillo, Luis. Op. Cit., pág. 202.

En *La oscuridad es otro sol*, la caída no afecta sólo a las personas determinando su identidad, sino también al mismo Dios que se exhibe como un ser imperfecto, fraccionado; es decir, que comparte con los hombres iguales restricciones:

“ (...)para expiar mi caída que es la caída de todos la caída de Dios en cada uno que no puede juzgarlo porque es el mismo Dios en tránsito hasta rehacer el cielo por encima de la disconformidad de su primera perfección pues de lo contrario no habría motivo para tenerlo dentro anulando el mal ni para haber venido ni tener que repetir la historia hasta el juicio final que es su propio juicio es decir el de todos reincorporados a la unidad de tiempos y personas y de verbos transitivos intransitivos intransitados por la anestesia de la memoria perdida(...)”¹¹⁸

El Dios caído es una divinidad en tránsito. En el relato inicial aparece como “Dios último”, lo que puede interpretarse como aquel que ha logrado –finalmente- la perfección. La expiación individual repercute en todo y en todos, supone una reparación del cielo y de la identidad común vislumbrada.

El siguiente fragmento de “Juegos a cara y cruz” agrega nuevos matices a la concepción de la divinidad:

“Sí, ¿para qué nos creó? ¿Y por qué nos creó así? Justamente, nos creó para visualizar en imágenes su disconformidad, para perfeccionarse. Y se repartió de tal modo entre nosotros que tal vez ya no esté en ninguna parte, fuera de nosotros; tal vez vuelva a ser él, feliz, cuando cada uno seamos lo que él quería para su unidad. Tal vez consumamos, viviéndola, la parte de mal que lo aquejaba. Tal vez pueda volver entonces a recuperar su unidad, mejorada. Ignoro para qué.”¹¹⁹

El hombre está escindido, separado de Dios; permanece en un fragmento de la unidad originaria. A su vez, la deidad no está conforme consigo misma: para transformarse se divide entre los seres de su creación dándoles similares características. Dios actúa y siente a través de

¹¹⁸ Orozco, Olga, *La oscuridad es otro sol*, pág. 11.

¹¹⁹ *Ibíd.*, pág. 158.

cada uno de ellos, o más bien, son estos quienes deben revertir lo que hace a Dios infeliz, deben tener la experiencia del mal (vivirla y consumirla) para terminar con ella. Cuando las acciones y sentimientos de los individuos son positivos lo acercan a su unidad, cuando son negativos lo alejan; es así como, el amor une y las profanaciones distancian. De este modo lo expresan los versos del poema “Desdoblamiento en máscara de todos”: “*Es víspera de Dios/ Está uniendo en nosotros sus pedazos.*”¹²⁰

El relato “Y todavía la rueda” despliega algunas líneas de sentido que anuncian que el fraccionamiento ocasiona la soledad de Dios, o para ser más precisos, la soledad que significa estar con la divinidad: “*La misma soledad que estar con Dios...*”¹²¹ Por otra parte, “Unas tijeras para unir” refuerza la noción de identidad que analizamos en el apartado “Yo somos tú”: una prisión de espejos proyectará a víctimas y victimarios -una y otra vez- hasta que todos los actos y personajes se conviertan en uno solo: “*...hasta pagar la culpa de no ser Dios.*”¹²²

Al tratarse de un Dios imperfecto, el “a imagen y semejanza” bíblico incluye a la existencia humana en las problemáticas de la superación de la escisión. Conjuntamente, marcamos que dada la naturaleza de la temática, siempre como reflexión en el ámbito de la sospecha, la divinidad se sustrae de su obra una vez que le da existencia y se convierte en un “testigo imparcial” del viaje de la vida.

María Elena Legaz interpreta en los “dioses caídos o ajenos” lo que considera un “vago gnosticismo”, observa una divinidad dividida, multiplicada. Ampliaremos lo que respecta a esta doctrina tomando el ensayo “‘Un talismán en las tinieblas’: Olga Orozco y la tradición esotérica” de Melanie Nicholson.

La autora enuncia algunos aspectos de la mencionada cosmovisión esotérica que luego analiza en la poesía de Orozco. A modo de inicio, y ya que la palabra gnosis significa “conocimiento”, ingresamos explicitando el tipo de saber implicado. Según la creencia que nos compete el conocimiento de la divinidad es directo y la lucha que se establece es contra la ignorancia. A través de ritos de iniciación y de otras prácticas consideradas sagradas se obtiene la salvación.

El dualismo es un principio de esta religión “*El mito gnóstico de los orígenes insiste en el dualismo: Dios queda en una posición enteramente alejada del cosmos creado, ya que este cosmos, reino del mal y del error, no pudo haber sido creado por el verdadero Dios Absoluto.*”¹²³ Respecto de la divinidad, se trata de un dios enajenado y en soledad. Acerca de su obra, el dualismo implica una división de acuerdo a la cual se establecen “este lado” y “el otro lado” (o el revés de las cosas). El primero es un reflejo del segundo.

¹²⁰ Orozco, Olga. “Los juegos peligrosos”, pág. 156.

¹²¹ Orozco, Olga. *La oscuridad es otro sol*, pág. 20.

¹²² *Ibíd.*, pág. 145.

¹²³ Nicholson, Melanie. “Un talismán en las tinieblas”: Olga Orozco y la tradición esotérica” en *Lergo Martín, Inmaculada (Coord.) Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*. Sevilla. Editorial Universidad de Sevilla, Colección “Escritores del Cono Sur”, 2010, pág. 194.

Orozco, por su parte, expresó dicha creencia apropiándose de los simbolismos gnósticos: “Yo creo que el mundo es un relámpago de lo invisible, que lo esencial no se ve, pero de la misma manera que no se ve el sentimiento tampoco se ve la razón. Pienso que lo esencial es la conjunción muy equilibrada de las dos cosas.”¹²⁴ En ella queda implícita la dificultad de vivir en una realidad que tiene la duración de un relámpago y de acceder al “otro lado” con los instrumentos de conocimiento disponibles. También, utiliza el símbolo cósmico al “definir” a la poesía en “Alrededor de la creación poética”: “(...)no deja de ser un relámpago en lo absoluto, un parpadeo, una imagen insuficiente y precaria.”¹²⁵

La pluralidad, que hemos abordado a cada paso del análisis, es uno de los rasgos característicos del gnosticismo. El fraccionamiento de la unidad original en el simbolismo gnóstico se manifiesta como la dispersión de la luz originaria, o la mezcla de luz y oscuridad.

Entre las actitudes gnósticas descritas por Nicholson subsiste la del pesimismo sobre la posibilidad de alcanzar la salvación, la integración en el auténtico mundo donde cesan las fragmentaciones, donde cuerpo y alma se unen. El hombre en la tierra es un huérfano.

Para concluir el presente tema, queremos incluir unos versos del poeta norteamericano Howard Nemeroff de los que Orozco se ha valido en numerosas oportunidades para “definir” a la poesía: “*la tentativa de apremiar a Dios para que hable*”¹²⁶ La palabra de Dios es requerida por la poeta para tener certeza de su propia existencia y no la de la deidad.

La muerte

Siguiendo lo formulado por Ricoeur en su “Simbólica del mal”, en los relatos del comienzo y el final del mal la experiencia humana queda comprendida en un todo, en el “mito de la Totalidad”. Sin lugar a dudas, la narración del origen en su máxima potencialidad significativa abarca tanto la vida como la muerte. Para emprender el estudio de la muerte y sus significaciones trabajamos con “Y todavía la rueda”, “¿Por qué estarán tan rojas las begonias?”, “Misión cumplida” e “Y después ya no estaban”.

Al referirnos al ingreso del poeta en el universo mítico, explicamos que la creación a través del verbo es capaz de llevar a cabo la conversión simbólica de las restricciones impuestas al hombre luego de la caída; entre ellas mencionamos a la muerte. Orozco también se

¹²⁴ Orozco, Olga y Gloria Alcorta. Op. Cit., pág. 76.

¹²⁵ Orozco, Olga. “Alrededor de la creación poética”, pág. 466.

¹²⁶ Gilio, María Ester. “Lo contrario de la vida no es la muerte. Charla con Olga Orozco sobre las claves de la poesía”. *Página 12*, julio de 1998, pág. s/d

ha referido a esta situación a través de la siguiente imagen: “*Le voy echando poemas a la muerte para sobornarla.*”¹²⁷

Ahora bien, desarrollamos el concepto de la muerte que la autora ha ido explicitando y desplegando en entrevistas a lo largo de su vida para ver los numerosos puntos de contacto con la teoría que guía la lectura. Respecto a la relación entre la vida y la muerte, Orozco expresó que son: “*Dos estados indisolublemente unidos que realizan recíprocamente sus misterios. No es posible, como decía Henry Miller, alcanzar una si la otra está ausente. Para mí lo contrario de la vida no es la muerte, sino la nada.*”¹²⁸

En primer lugar, ambos acontecimientos no son concebidos como contrarios como podría suponerse, el tercer elemento ingresado es el opuesto de la vida: la nada. Ésta se vincula con el no-ser y es impensable. Además, es difícil reflexionar sobre ella según el funcionamiento de nuestra conciencia. Lo mismo ocurre con el principio y fin de otros fenómenos, aun más: no es fácil cavilar sobre si tienen o carecen de comienzo y final.

Incluso reconociendo un exceso de fe, los sentimientos ante la muerte son todos de índole negativa: temor y angustia. Específicamente, al terror lo causan las posibles y complicadas metamorfosis que advienen con el fallecimiento, es decir, al desconocimiento del tránsito que significa, del sitio al que se llega y la consecuente desorientación allí. La ignorancia respecto de esos asuntos no se puede revertir en el transcurso de la vida “*(...) por más que golpee de este lado*”¹²⁹ Además, cree que el llanto estará presente en el paso, como lo estuvo en el nacimiento.

La nada es pensada junto al vacío. En “Alrededor de la creación poética” Orozco insinúa una unión que esboza formas circulares entre los vacíos que se ubican entre el primer y último acto de cada ser: “*El vacío que precede al nacimiento se confunde con el vacío adjudicado a la muerte, y ambos se colman de indicios, de vestigios, de señales.*”¹³⁰ Los “indicios”, “vestigios” y “señales” aluden a parciales manifestaciones de algo que no se conoce y también a la posible tarea de desciframiento a partir de ellos.

Legaz en su análisis indica que la iniciación mayor de Lía es la del conocimiento del código de la muerte. Esta última es simbolizada de dos modos: como “la señora, con su sombrero bordeado de flores y sus fuertes mandíbulas de masticar mariposas” y con la imagen de una mezcla de lechuza y águila. Su abordaje evidencia el acercamiento de la autora a lo gnóstico:

¹²⁷ Boccanera, Jorge. Op. Cit.

¹²⁸ Gilio, María Ester. Op. Cit., pág. s/d.

¹²⁹ Colombo, María del Carmen; Patricia Somoza; Mónica Tracey. Op. Cit., págs.:10-18.

¹³⁰ Orozco, Olga. “Alrededor de la creación poética”, pág. 470.

“La muerte quizá también consiste en cruzar esa puerta para reintegrarse “al otro lado” desde donde –según doctrinas gnósticas que asoman en el universo de los relatos- el alma se alce en el tercer día de la expiación hasta el cielo, para unirse con su doble celeste o para quedar sujeta al ciclo de las transmigraciones en una tiniebla donde siempre palpitará la nostalgia del Reino. Uno de los leit motiv repetidos por Lía es la fórmula de la abuela: “En el fondo de todo hay un jardín.” ¹³¹

La siguiente reflexión de Octavio Paz nos proporciona la oportunidad de reforzar la interacción del par conceptual vida/muerte y su continuo movimiento en la totalidad representada por la rueda:

“No me preocupa la otra vida allá sino aquí. La experiencia de la otredad es, aquí mismo, la otra vida. La poesía no se propone consolar al hombre de la muerte sino hacerle vislumbrar que vida y muerte son inseparables: son la totalidad. Recuperar la vida concreta significa reunir la pareja vida- muerte, reconquistar lo uno en lo otro, el tú en el yo, y así descubrir la figura del mundo en la dispersión de sus fragmentos.” ¹³²

A través de ella es posible recuperar la problemática de la identidad desarrollada en “Yo somos tú”, así como las nociones de unidad y fragmentación a las que nos hemos referido en numerosas oportunidades.

Recapitulando, la historia de cada hombre transcurre entre lo que denominamos “dos gratuidades”, misterios que marcan el inicio y el final. En *La oscuridad es otro sol*, la muerte como destino personal de la protagonista pertenece al campo de la reflexión o indagación metafísica, a diferencia de la muerte del otro que ocurre en el ámbito de la experiencia fáctica. Esta lectura comienza por las muertes de los seres más próximos a Lía y continúa por la de extraños, atendiendo a cada paso a los pensamientos que cada una de ellas suscita.

¹³¹ Legaz, María Elena. Op. Cit., pág. 111.

¹³² Paz, Octavio. Op. Cit., pág. 270.

Muerte del hermano

Respecto a la muerte de los familiares, en “Y todavía la rueda” se narra –como ya mencionamos al analizar la casa- el apartamento de la protagonista de los ritos de la muerte de su hermano: “*Ha sido un precipicio que no me han dejado atravesar con los demás, por primera vez.*”¹³³ Lía es llevada a otro lugar mientras se realiza el funeral; el regreso a casa nuevamente se configura como un viaje, como el tránsito por un camino. En esta oportunidad, interpretamos el recorrido como una exploración de los significados que circulan alrededor de la muerte.

El alejamiento obligado de Lía se vincula con otro de resonancias más profundas: aquel que -al morir los que llevan su sangre- la distancia de los testigos de su propio nacimiento. La trama de su vida se va deshaciendo: “*Me están destejiendo, están devanando mi madeja de misterio, me están desprendiendo de una trama en la que me creía entretejida hasta el final.*”¹³⁴ Si el origen en sí mismo es un enigma, son los familiares, los padres en primer lugar, pero los hermanos también, quienes comparten una historia común. La acción de destejer se relaciona a su vez con otra: la de “sacar hacia afuera”. Octavio Paz recurre a la imagen de “echar afuera lo interior”, “desentrañar” como “mostrar las entrañas” para ilustrar que la experiencia de lo sagrado es revulsiva.

Así como la muerte agrieta las paredes del hogar, contagia a los miembros de la familia. El lazo que une a los hermanos está simbolizado con la “continuidad de un color”; la variación cromática que el fallecimiento produce se manifiesta como “un color de no volver”. Además, la prolongación se ramifica en varias partes del cuerpo de Lía: debajo de sus párpados siente otros cerrados; en su sangre corre otra sangre inmóvil, y el corazón late sobre otro corazón paralizado. Tanto lo cerrado como lo inmóvil se dan junto a la apertura, la movilidad y el latido.

Incluso se refiere a la muerte, la gran enemiga, como un juego sin dudas de carácter irreversible. Lía reclama a Alejandro por su juego en soledad. También lo llama “pacto” o “alianza” realizado al margen de los suyos. El cumplimiento del último rito de pasaje, ubicaría al hermano del “otro lado”, donde Lía supone que puede develar el misterio:

“Alejandro: éste no es un juego tuyo solamente. Si lo fuera, no me importaría seguirte, porque sé que somos como la continuidad de un mismo color, y ningún color ajeno podrá teñirnos nunca de manera diferente. Estar contigo a solas, dondequiera que sea, es un testimonio de anterior ramificación, cualquiera que sea la prueba a que se nos

¹³³ Orozco, Olga. *La oscuridad es otro sol*, pág. 158.

¹³⁴ *Ibíd.*, pág. 19.

*someta. El misterio tiene el mismo comienzo y tal vez el mismo final, que quizás tú ya sepas. Pero éste no es un juego de los dos. Estás pactando contra mí. Estás haciendo alianzas fuera de la raza, ¿tú?”*¹³⁵

Todo lo que indica, de una u otra manera, la presencia de la muerte (el distanciamiento impuesto, la decoloración, el deterioro de la casa...) le permite realizar una exploración ontológica, con las limitaciones que impone el enigma. A pesar del alejamiento a la que los familiares la someten, Lía accede al conocimiento del fallecimiento de Alejandro por otra vía y de manera anticipada: *“Lo supe como muchas otras cosas, tratando de ver hasta no ver, o al revés. No sé muy bien cómo es el juego porque después se me contagia y ya no puedo volver a empezar sin saber. Yo tenía el retrato de la muerte hace diez días.”*¹³⁶ La imagen se compara con las de un temblor y un escalofrío, pero sin el movimiento que les es inherente. Luego, se le añade el rostro del hermano con los ojos cerrados.

Uno de los símbolos destacados del relato -por su constancia, la variedad de formas que asume y las significaciones desplegadas- es el de la rueda. Unas breves palabras acerca de “Cosmogonía perenne: el simbolismo de la rueda” de Federico González apoyarán esta lectura. En primer lugar, el autor subraya la universalidad de sus significados y la variedad de denominaciones que adquiere: Rueda de la Fortuna, Rueda del Destino, Rueda de la Vida o Rueda del Tiempo. También, su relación con números, figuras geométricas y algunos símbolos, como el círculo, la espiral, y la esfera, entre otros. Un nuevo aspecto a acentuar es la posibilidad de “innumerables trasposiciones” en el orden de lo metafísico, ontológico y cósmico:

*“Pues la rueda en el plano es un círculo, y la circularidad es una manifestación espontánea de todo el cosmos; por lo tanto esa energía ha de provenir de un punto central que la irradia, tal el caso de una rueda, símbolo del movimiento y también de la inmovilidad, que puede girar y reiterar sus ciclos, posibilitando la marcha, merced a un eje inmóvil.”*¹³⁷

En “Y todavía la rueda” la marcha al hogar se produce *como si* ocurriera dentro de una rueda de “incontrolada e irreversible fatalidad”, elemento que -de acuerdo al título de la narración- aún continúa girando. Es la cara de su hermano muerto la que está en el centro que gira constantemente, parece ser aquel “eje inmóvil”. Esta vuelta acompaña a otra: a la de las

¹³⁵ *Ibíd.*, pág. 25.

¹³⁶ *Ibíd.*, pág. 17.

¹³⁷ González, Federico. “Cosmogonía perenne: el simbolismo de la rueda”. En: <http://symbolos.com/s1fgon1.htm>.

agujas del reloj que marcan el tiempo lineal y sucesivo que rige el universo hasta su consumación: “(...) *después de infinitas vueltas de la rueda en el ilimitado tiempo (...)*”¹³⁸

González explica que la repetición surge de un inicio y final que coinciden en su origen y destino. La circularidad reúne principio y fin, participa del movimiento que da a lugar a lo cíclico. La rueda que lleva a Lía desde la muerte del hermano al lugar central de su universo, la casa donde ha nacido, simboliza esto. En el relato hay otras representaciones que se acercan a la rueda por su forma: ovillos, caramelos, piedras, cardos rusos, monedas, rostros. Todas, si bien de una importancia menor, orbitan en el universo creado acentuando las significaciones propuestas para lo circular.

El misterio con el que la vida culmina intensifica la sensación y la conciencia del desamparo, de las propias limitaciones y de la realidad. Nuevamente, nos enfrentamos a la imposibilidad de un conocimiento cabal; revertir la situación significaría un “salir fuera de sí” de manera total:

*“A algo que me solicita y que rechazo a medias, a algo que quiero explorar sin proponérmelo, pero que no me permite entrar, sino a condición de que me desprenda totalmente de mis vísceras, de que me abandone a sus fuerzas sin recurrir a ninguno de mis poderes.”*¹³⁹

En una atmósfera signada por el pavor a la muerte, se representa la caída como un descenso hacia el interior de su ser: “*Si miro me deslizo, me caigo hacia adentro y hacia abajo, me caigo como una piedra fría por la boca del estomago, quién sabe hasta qué profundidad, si no consigo asirme a algo todavía desde afuera.*”¹⁴⁰ A veces, “adentro” se expresa como una pendiente infinita en la propia sangre que, en la continuidad con su hermano, ahora está “viva entre los muertos”. Del mismo modo que la muerte vive en la vida, la sangre vive en la muerte. La sustancia atraviesa vida y muerte en un tránsito que ofrece una inusual prolongación:

“Ellos, los muertos se rehacen. Porque así como aquí hay en toda sustancia esa parte que pugna por caer, condenada a la muerte, debe de haber allí, también en toda sustancia, esa parte que pugna por erigirse, condenada a la vida. Me asquea esta mezcla de fuerzas en una

¹³⁸ Orozco, Olga. *La oscuridad es otro sol*, pág. 24.

¹³⁹ *Ibíd.*, pág. 20.

¹⁴⁰ *Ibíd.*, pág. 19.

sola sustancia, y sin embargo, está en mí, en mi propia semilla, en el origen del cadáver que seré.”¹⁴¹

Muerte de la madre

La muerte de la madre -ocurrida en la edad adulta de la protagonista- es presentada en la tercera parte de “Unas tijeras para unir”. Observamos nuevamente el símbolo de la puerta, pero ahora para indicar una zona de la memoria a la que Lía no quiere ingresar a causa del dolor que la escena de “separación y desamparo” le causa. El apartamiento queda representado como la ruptura de un lazo o como la destrucción de huellas en la arena. Legaz señala una alusión a los cuentos maravillosos, en especial a Hansen y Gretel: los motivos del abandono de los niños en el bosque y el camino de migas de pan como un intento de regresar.

El sufrimiento que el hecho irrevocable le provoca recorre con Lía todas sus edades. El llanto gracias a su fluidez transita por las distintas épocas de su vida, pero dado que la protagonista no tiene descendencia no será parte de otras personas:

*“La niña y la anciana están ahora en mí y te lloran con unas lágrimas que no pasaran después jamás por el llanto de nadie. Intento mirar con sus ojos esa puerta para detenerla, para que se corra hacia adelante o hacia atrás, como si no se hubiera abierto aún o ya se hubiera cerrado para siempre.”*¹⁴²

A pesar de las resistencias se halla dentro la escena dolorosa que busca evadir y que tiene la particularidad de unir tiempos, lugares y acciones. La totalidad está vinculada con la intensidad de los sentimientos asociados a pérdida y a la irreversibilidad de la muerte: desconsuelo, desgarramiento, impotencia.

Los momentos finales de la madre se presentan como una teatralización. Hay un acto en el que se definen dos espacios diferenciados: *este lado*, donde se ubica Lía y *otra parte*, donde está la madre en otra escena. La hija está situada “entre los paños de la cámara negra”, se sumerge en la repetición de un libreto que desconoce y que no le permite revertir la situación de apartamiento: “...suspendida en un movimiento que ya habrá concluido, repitiendo un texto que ya fue dicho, tratando de ahogar las voces de orden y de protesta.”¹⁴³ La madre parece

¹⁴¹ *Ibíd.*, pág. 25.

¹⁴² *Ibíd.*, pág. 152.

¹⁴³ *Ibíd.*, pág. 152.

querer ayudarla transmitiéndole la letra, pero es en vano. Se debate entre ambos lados, realiza reiterados y fallidos intentos de regresar.

Luego, la progenitora crea una representación especial para su hija y lo hace precisamente en una zona intermedia de los teatros, entre bambalinas. Se trata de un acto despojado de elementos: Lía está atada en una silla, con un pañuelo húmedo, frente a la cama donde yace su madre moribunda. Pronuncia una sola frase: “*Mientras no aceptes, este pobre milagro empezará de nuevo*”¹⁴⁴, palabras que se encuentran en el interior de Lía, pero que cambian su significación al ser dichas por la madre, pasando de la acusación al desconsuelo. Interpretamos la expresión como la dificultad para realizar el duelo, para asimilar la muerte. El fallecimiento es un desgarramiento del vínculo que se compara con el dolor del nacimiento: “*Duele, como nacer.*”¹⁴⁵

Más adelante, aparecen por una puerta los “enviados”, tres personajes enigmáticos vestidos con levitas negras y sombreros de copa que colocan a la madre en una caja y salen. Lía abre la puerta detrás de la cual ya no hay nadie, pero queda una silla sobre la que se sienta y la misma escena se repite nuevamente. La protagonista se dirige a su madre de tú a tú, pidiéndole que no acepte lo que ocurre, que no se deje llevar por los enviados, que se aferre a la necesidad que los demás tienen de ella. Como ya expresamos, la progenitora es su principal referente en el mundo, la depositaria de los misterios del origen y quien guarda en su memoria el pasado. En suma, parte fundamental de la problemática de la identidad. Así lo expresa el poema “Si me puedes mirar” del poemario *Los juegos peligrosos*:

*“Tú eras cuanto sabía de ese olvidado país de donde vine, / eras como el amparo de la lejanía, como un latido en las tinieblas/ ¿Dónde buscar ahora la llave sepultada de mis días?/ ¿A quién interrogar por el indescifrable misterio de mis huesos?”*¹⁴⁶

Al final del relato, nos encontramos con un peculiar personaje que sintetiza el triunfo del mal sobre el bien, de la enfermedad sobre la salud. Es la mezcla de lechuza y águila a la que nos referimos anteriormente. La primera está asociada con la maldad, “el poder aniquilador”, el canto de la desgracia, la que corta relatos y sueños. La segunda, vinculada a la lucha contra el mal, a la sanación, en términos bíblicos, al “triunfo y la resurrección”:

¹⁴⁴ *Ibíd.*, pág. 153.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, pág. 154.

¹⁴⁶ Orozco, Olga. “Los juegos peligrosos”, pág. 122.

*“Un personaje envuelto en un vestido que ostenta su último color –ese lila grisáceo que precede a la desaparición- se instala definitivamente en uno de los rincones de este cuarto. Tiene patas de águila. Sobre sus hombros se alza, aciaga y victoriosa, la cabeza maldita de la lechuza.”*¹⁴⁷

La madre es tan importante en el universo de *La oscuridad es otro sol* que está directamente enlazada al símbolo del árbol de la vida. Más adelante repararemos en cómo se presenta éste en lo que denominamos “la historia falsa del origen”.

Las palabras que introducen el motivo del árbol hacen referencia a la ignorancia de Lía; tomamos el concepto como una de las posibles vías de acceso. La búsqueda del conocimiento de sí misma se realiza –entre otros modos- a través de su progenitora *“Te interroga sobre sí misma como por el resultado de una suma, y tú desmenuzas desde arriba una operación cuya cifra primera está escrita en el fruto más alto de un árbol que roza el cielo.”*¹⁴⁸

La adición se compone de numerosos términos a los que antecede la palabra “más”. Se describen ubicados desde las ramas más altas hacia abajo: abuelos, patriarcas, abuelas, sobrevivientes de una epidemia, el padre que emigra de Italia, una volanta en la que llega su madre, el encuentro entre ambos y la llegada de los hijos. El último componente se refiere a la madre y a aquella espera en la que creía morir. Se destaca entre los anteriores porque se desliza de la línea de sentido de la descendencia introduciendo el asunto de la muerte.

La suma intenta dibujarse gráficamente como en las matemáticas cuando luego de escribir los números de manera vertical se traza una línea y debajo de ella se anota el resultado:

*“Después se traza una raya, como si la corteza del mundo se abriera y se cerrara, simplemente, como si nada hubiera sucedido, y sin embargo estoy allí, recién nacida, a la sombra del árbol, y lo contemplo todo, aparentemente por primera vez, con unos grandes ojos azorados.”*¹⁴⁹

El símbolo del árbol expresa el poder de la vida y sus orígenes, muestra la historia familiar y su desarrollo. Existe una comunicación entre el suelo y el cielo, aquel fruto de la primera cita “roza” el firmamento, es decir, lo hace ligeramente. Suponen, por otra parte, la

¹⁴⁷ Orozco, Olga. *La oscuridad es otro sol*, pág. 155.

¹⁴⁸ *Ibíd.*, pág. 151.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, pág. 151.

idea de salida de un plano a otro, el ingreso o el lazo con la trascendencia. Sugiere un crecimiento en sentido ascendente a través de la copa y otro descendente por la dirección de las raíces.

Al igual que en “Había una vez” la madre se configura en referente primordial de la protagonista, y ahora – en el marco de su desaparición física- el recuerdo de aquellas preguntas formuladas alcanza mayor dramatismo. La progenitora lleva a cabo el desciframiento de la operación, “desmenuza la cifra” del misterio ontológico, pero siempre hay una porción de éste que impide una labor completa:

“Pero entre una y otra rama, entre uno y otro paso de esa operación, hay algo que no se puede desentrañar, hay un más que no se sabe de dónde extrae para agregar. Sin duda de un fondo común al que cada parte debe ser reintegrada después de muchos trabajos y transformaciones. Yo pienso que mi explicación está en ti, que tú has añadido el signo de esta cifra hecha de innumerables fracciones, y cuya función es un cálculo desconocido todavía.”¹⁵⁰

Como hemos distinguido, la multiplicidad de perspectivas y temáticas, así como sus particulares imbricaciones, se presentan continuamente a lo largo del libro. En el presente caso, las reflexiones en torno a la muerte de la madre se conectan con temas ya abordados: la unidad, la divinidad, el conocimiento y -por último- la creación. Respecto a la primera de las cuestiones, se reitera la idea de expiación como “trabajos y transformaciones” que posibilitarían la “reintegración” a un “fondo común”, en otras palabras, se refuerza el valor de la unicidad, agregando un rol fundamental a la figura materna. A su vez, queda implícita la creencia de la divinidad caída, en tránsito, que analizamos anteriormente. También se despliega un ejercicio de transmutación del árbol de la vida y sus significaciones que pone en evidencia a los dos últimos elementos enumerados:

“Tal vez esté prohibido decirlo, y yo no lo sabré jamás, porque adivino, casi en la memoria, a una anciana que cierra para siempre la operación. Es alguien que consideró su propio nombre como la primera de las imposturas, como una cáscara que era necesario disolver para volver a crear, con esos fragmentos transportados por

¹⁵⁰ Ibíd., pág. 151.

*cada uno, la infinita y simple cantidad primera. El camino estaba en subir más allá de esa copa, remontándola en una sustracción que aumentaba e igualaba todas las cifras, que las unía en el Uno Total. La creación no estaba en seguir hacia abajo, sino hacia arriba. No advirtió que así pretendía trocar en árbol de conocimiento el árbol de la vida.”*¹⁵¹

Bajo el signo de la sospecha de una prohibición de hablar y a su vez en el ámbito de la adivinación, la imagen descrita queda trazada en una zona que no es racional, que incluye al porvenir y asume una profundidad ontológica y singularmente primordial.

Como lo explicita más adelante, la misma narradora es la anciana y la niña. La conjunción de etapas vitales -y consecuentemente de tiempos- recoge la ubicada al comienzo del libro “(...) donde la que va ser con máscara de anciana se probara la máscara de la que fue con máscara de niña, y viceversa y sucesivamente.”¹⁵² De esta manera, retoma el origen de *La oscuridad es otro sol*.

También se vuelve a poner en consideración la cuestión de la identidad, analizada con detenimiento en “Yo somos tú”. El nombre propio se presenta nuevamente como impostura, pero se da un paso más: su disolución y la nueva creación tiene una dirección ascendente que traspasa el árbol y que pretende cambiar su naturaleza: el árbol de la vida transformado en el del conocimiento. Se sugiere, incluso, que la vida (el ser) y el conocimiento se constituyen como dos antinomias. Pero el resultado de la operación es negativa: la consumación de las propias raíces y la escritura de, ya no el “Uno Total”, sino del “uno” como cifra “ajena e impar” escrita en las cenizas: “No tuvo suficiente poder o humildad, ni amor o sabiduría. Tal vez le faltó siempre el necesario desapego...”¹⁵³

Por último, al abordar “Había una vez” marcamos cómo se utilizaba la expresión poética “eclipse de mi raza” para enunciar la falta de descendencia y el corte en la prolongación de su sangre. En la misma línea de sentidos, nos encontramos, hacia el final del asunto del árbol, con una imagen que retoma la anterior: “Esta herencia baldía asciende como una nevadura y atraviesa áridamente el corazón esperanzado de mi sangre.”¹⁵⁴

¹⁵¹ *Ibíd.*, pág. 151.

¹⁵² *Ibíd.*, pág. 7.

¹⁵³ *Ibíd.*, pág. 152.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, pág. 152.

Muerte de los desconocidos

En “Misión cumplida” e “Y después ya no estaban” se relata el encuentro de un hombre sin vida y en “¿Por qué estarán tan rojas las begonias?” una excursión a la casa donde han asesinado a una familia.

Las dos primeras narraciones se hallan interconectadas por el motivo del muerto, aunque enfocándose en distintos aspectos. En “Misión cumplida”, Lía participa junto a una compañera de una tarea que “La mejor Organización de espías para el mundo y sus alrededores” les ha asignado. Es en este marco que se describe el hallazgo de un cadáver junto a las vías de un tren. Un indicio de la presencia del difunto es una mancha roja “*Es un rojo negruzco, húmeda, viscosa.*”¹⁵⁵ Luego se refiere a la posición en la que se encuentra, la vestimenta rota y sucia de la que se destacan los zapatos amarillos nuevos y relucientes.

Finalmente, advierte la presencia de una bolsa a su lado, que se caracteriza por estar llena de misterio, “inflada por el volumen de lo inimaginable”. Se trata -para la niña- del hombre de la bolsa, personaje del folclore infantil cuyo nombre se utiliza para asustar a los niños y lograr así que no vuelvan tarde a sus casas. Lía en el siguiente relato hace explícita a su compañera de aventuras la naturaleza de la figura “(...) *le conté a Mariana que el hombre era un invento de la desobediencia y de la siesta.*”¹⁵⁶ Una vez identificado el cadáver decide huir para no quedar atrapadas en el peligroso cuadro.

En el segundo relato, “Y después ya no estaban”, se narra una reunión de la organización de espías. Lía no ha compartido con sus compañeros el descubrimiento del cadáver y por eso la imagen del muerto la ha invadido y la “persigue desde adentro”. Para deshacerse de ella se lava el rostro varias veces, se enjuaga la boca, cierra y abre los ojos para expulsar el retrato, piensa “luz y blanco”; acciones que no tienen éxito. Subyace el desconsuelo de saber que aun consiguiendo compartir la experiencia de la muerte, hay algo de ella que pertenece al orden de lo intransferible:

*“¿Por qué me voy a librar del muerto aunque lo diga? Fui yo quien lo vio. ¿Por qué voy a dejar de verlo aunque se lo imaginen hasta verlo todos los demás? ¿Acaso podría quedarme sólo con la mancha de sangre, o con la cabeza sin cara, o con la bolsa? ¿Y quién me dice que una sola parte no sea peor, que no se ponga a existir desmesuradamente?”*¹⁵⁷

¹⁵⁵ *Ibíd.*, pág. 61.

¹⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 67.

¹⁵⁷ *Ibíd.*, pág. 67.

La situación se complejiza porque el jefe de los espías – Luis María- ha robado los zapatos del fallecido y sólo ella lo sabe. El conocimiento de la “profanación” la ubica frente a una encrucijada: si calla, sería cómplice y si lo denuncia, se convertiría en juez. Ambas elecciones la ligan a “los zapatos” y se pueden resumir en “*tres pecados equivalentes y distintos: ser víctima, verdugo y juez.*”¹⁵⁸ En otras palabras, la imagen del cadáver la une tanto al misterio de la muerte como a la posibilidad de transformarse en un verdugo de quien ha profanado el cadáver, en aquel que -sin ser Dios- acusa y hace justicia.

Como es habitual en su creación, Olga Orozco incursiona en planos profundos: por un lado, el silencio la envolvería en una relación de dependencia y complicidad con Luis María, que por su naturaleza resquebrajaría la unidad de la organización de espías. “...*una sociedad turbia, llena de alusiones, de sobreentendidos y de omisiones*”¹⁵⁹ Por otra parte, sería posible considerar la acusación como una competencia entre ambos, e incluso pudiendo identificar su denuncia con la apariencia del triunfo, ésta –en un sentido radical- significaría un sobrepasar su culpa. La conciencia de la falta reiniciaría el círculo entre víctimas y verdugos, prolongándola en el tiempo.

Lía opta por “quedarse con el muerto” y no comparte lo que vio. Es preciso ir más allá en las consecuencias de la escena ya que también existe “la culpa de haber visto”, especie de falta que se comete por la participación común “*Y no por mi acusación, sino solo por ser ellos y estar yo, que significa lo mismo.*”¹⁶⁰ Este último recorrido nos remite a las consideraciones sobre la unidad que integra a todos los hombres. Como examinamos en “Yo somos tú”, víctima y victimario son “convenciones” o “errores de perspectiva” y los nombres, imposturas. Justamente es la mancha asociada generalmente al pecado la que se extiende, contagia y la adhiere tanto al muerto como al jefe traidor:

*“Estoy ligada al muerto y a Luis María por esa extensión viscosa, indestructible, persistente contra todo otro color, contra toda avidez de la arena. Estoy a solas con ellos, sumergidos en la misma sustancia, en la misma culpa que debe de ser horrible, mucho más contagiosa que cualquier enfermedad.”*¹⁶¹

Finalmente, Gastón, un rehén del grupo espías, da su versión de lo acaecido: se cree que el desconocido se arrojó desde un tren y llegó luego hasta donde lo encontraron. La mancha de

¹⁵⁸ *Ibíd.*, pág. 72.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, pág. 74.

¹⁶⁰ *Ibíd.*, pág. 74.

¹⁶¹ *Ibíd.*, pág. 70.

sangre hasta el costado de las vías lo evidencia. Además, el “viejo” *está descalzo*. La última imagen del relato está dedicada a los zapatos que Luis María decide abandonar.

En “¿Por qué estarán tan rojas las begonias?” Lía y sus amigos realizan una “peligrosa excursión” a una casa abandonada donde se ha cometido un “crimen inexplicable”. Un hombre mató a su esposa, hijos y suegra a causa de los celos. Después, “arrastró” su propio infierno interior sin huir de la justicia.

Lía efectúa la exploración teniendo en cuenta los peligros que encarna, incluso reduciendo al mínimo su propia respiración para no contaminarse de lo que allí pueda encontrar: “...*casi sin respirar para no respirar los bordes indestructibles del infierno y del crimen.*”¹⁶²

El tiempo en este escenario está representado por un reloj sin agujas: “...*pueden ser todas las horas y ninguna. Ha perdido en acusación, pero ha ganado en advertencia.*”¹⁶³ La indeterminación temporal entraña aquí una doble amenaza: la de “regresar” al pasado donde habitó el mal y la muerte, pero también la de un presente “contaminado” por los vestigios del crimen: “*Entro por mis propios medios para intervenir y presenciar desde adentro de mi acción; para que no me lleven a otra que no es mía y que puede ser de cualquier tiempo.*”¹⁶⁴

Lo hallado en la travesía se resume en “*Polvo, historias inconclusas, vestigios de una época irreconstituible, que sin embargo respira agazapada en todo cuanto se mira.*”¹⁶⁵ En la casa está presente el polvo como indicio del paso del tiempo y del abandono en el que ha quedado sumergido el hogar. Incluso, dado que allí se ha acometido un asesinato, atenúa la visibilidad de la sangre que tiñe los pisos. Por otra parte, la narradora introduce una atmósfera acuática: todo parece estar bajo el agua y siente que algo la ahoga o encierra.

El juego entre lo “ausente” y lo “presente” se pone en tensión a través de la acción de agazaparse que sugiere la posibilidad de dar un salto y “salir a la luz”. En consecuencia, Lía no puede permanecer allí, acechada por el peligro de “todo lo que puede llegar”:

“Ya tengo bastante con todo lo que aquí denuncia y oculta lo que hubo, con todo lo que se puede descorrer apenas un milímetro, apenas una nada, y ya basta para que se incorpore alguien siempre a punto de estar, arrastrando consigo una escena anterior a esta soledad que

¹⁶² *Ibíd.*, pág. 92.

¹⁶³ *Ibíd.*, pág. 94.

¹⁶⁴ *Ibíd.*, pág. 96.

¹⁶⁵ *Ibíd.*, pág. 93.

también estaría contemplando con el ojo de nadie antes de que entrara yo. La cama, los cajones de la cómoda, la mecedora, el ropero.”¹⁶⁶

Como en el motivo del árbol de la vida, se reitera la imagen de la cifra que esconde números en su interior, en la presente ocasión para realizar una analogía con escenas y personajes que de improviso pueden llegar a descomponerse y combinarse.

En “¿Por qué estarán tan rojas las begonias?” Lia percibe fantasmas: el crujido de la hierba insinúa la presencia de alguien que no está, o más precisamente, que no puede ver; escucha pasos en el piso de arriba; junto a su imagen en el espejo aparece la de un desconocido; y, finalmente, ve la cara de una anciana con un “*gesto de advertencia y reconvención*”¹⁶⁷

Lo onírico es otro acceso al contacto con los fallecidos. Una anciana desconocida, supuestamente la asesinada en la casa visitada, le pregunta a la protagonista en los sueños “¿Por qué estarán tan rojas las begonias?”, insinuando que fueron teñidas. La interpelación admite también otra interpretación: el anuncio de la “vana profanación” que la excursión en su totalidad representa.

También se reflexiona sobre los muertos quienes -sin llegar a ser fantasmas- permanecen de “este lado”, ya que “todo lo que se va queda”. La particularidad de su subsistencia es que tiene un carácter expansivo que amplía los lugares por los que transita, incluso hasta llegar a impedir que uno esté. La situación nos recuerda la sustancia que atraviesa vida y muerte, así como la mezcla de fuerzas contrarias que habitan en ella: una que lucha por caer y la otra que intenta levantarse.

Para concluir, destacamos en nuestro examen de “Alrededor de la creación poética” la acción del verbo como “arma de conocimiento” e “instrumento de exploración”. Aquí, las posibilidades del conocimiento forman parte de una aventura interior, un plano espiritual. No se trata de un saber racional, sino de aquellos descubrimientos que, como señala Orozco, a través del símbolo dejan entrever lo imponderable y el misterio: “¿*Entrecierra los ojos para no ver o para ver más lejos? Es mejor ver para que en lo desdibujado no se dibuje cualquier cosa.*”¹⁶⁸. Nuevamente hallamos el motivo de la puerta – que analizaremos con detenimiento en el apartado “Símbolos: puertas, escaleras, muros. Espejos y máscaras” - para mostrar las zonas de la existencia, los tránsitos hacia sitios desconocidos y prestos a ser explorados.

¹⁶⁶ *Ibíd.*, pág. 97.

¹⁶⁷ En “Por amigos y enemigos” sabemos de otra aparecida: su tatarabuela Florencia, fallecida hace 50 años. La preocupación de Lía por esa presencia es aplacada por su abuela quien la ubica en el orden de cierta naturalidad: “Vuélvase a la cama y quédese tranquila. Duerma. Son los fantasmas, nada más que los fantasmas” (pág. 125).

¹⁶⁸ *Ibíd.*, pág. 92.

Telma Luzzani señala que las muertes no son narradas de forma explícita. De acuerdo a su lectura, se intenta velar la visibilidad de la muerte: algunas historias complementarias logran desplazar, desviar o rodear los relatos vinculados a la temática. Interpreta el mito del origen que da nacimiento al relato-viaje, en contraposición a la muerte que, al no poder ser abordada, “atravesada”, genera deslizamientos hacia otras zonas: Lía intenta contarse distintas historias pero siempre surge aquella que le preocupa.

La nada, el vacío, lo informe

Al comenzar el estudio sobre la muerte señalamos los principales aspectos involucrados en la creencia de Orozco que opone la vida a la nada. Habíamos explicitado su relación con el no-ser, y las dificultades que presenta a la hora de abarcarla con las herramientas ofrecidas por el pensamiento racional. También, cierta cercanía con la noción de vacío, más precisamente, aquella dupla que se ubica –confundida en una sola –antes del nacimiento y después de la muerte. Ahora, queremos abordar el concepto teniendo en cuenta además el de “lo informe”.

“¿Por qué estarán tan rojas las begonias?” presenta a la nada relacionada con la propia constitución de Lía a partir del sentido del gusto “*Voy a llorar por mi sabor a nada.*”¹⁶⁹ Nos interesa mostrar otro ejemplo que –al igual que el anterior– invita a pensar en la identidad del hombre. En “DTG4”, dos niños que participan de la organización de espías se llaman “X5 y 5X Adán y Nada –y Viceversa”. La aclaración que sigue a sus nombres anuncia que son mellizos y es difícil distinguirlos. A partir de los datos enunciados en un tono lúdico y alejado del llanto, marcamos algunos aspectos. En primer lugar, que Adán significa hombre, en segundo lugar, que hay juego entre Adán y Nada, o entre hombre y nada, al punto de confundirlos. En el próximo capítulo, en el apartado “Los ritos de iniciación: el ingreso a la organización de espías”, completaremos el tema vinculándolo con los juegos.

Hemos subrayado el predominio de formas circulares en “Y todavía la rueda”. En ese marco, la visualización de un cardo ruso suscita una reflexión sobre “lo informe” y la nada:

“Es un inmenso organismo pardusco y espinoso, hecho de atmósfera y de agresividad. Avanza, liviano y vacilante, sin piel y ni corazón, y por lo tanto aparentemente sin misterio. Pero pertenece al mundo de la repetición insondable, que crece por fuera; al mundo de la amenaza involuntaria y ciega, tal vez el más peligroso, porque la poderosa negación de la voluntad actúa desde todas partes, sin mostrarse. ¡Quién sabe desde qué distancia ordena que este emisario de la

¹⁶⁹ Ibíd., pág. 98.

fatalidad emita una prolongación desde lo informe, que nos envuelva y nos incorpore como el agua, la sombra o una mancha! Y bien que llegue, que nos invada, que nos convierta en otra adherencia idéntica al resto de su erizada nada."¹⁷⁰

El "afuera" que podría interpretarse en algún sentido como una suerte de "afuera de la vida" o una exterioridad exacerbada, también está sometido a la repetición. Dicho espacio es peligroso: existe en él la "negación de la voluntad", la ceguera y el ocultamiento del origen de las fuerzas desconocidas que allí se mueven. Eliade identifica una relación de correspondencia entre el terror al caos y a la nada. La constitución del organismo es difícil de asir, está hecha de materiales inaprensibles: atmósferas, agresividad, "erizada nada". Lo que podríamos denominar "falta de carnadura" está expresada nombrando sólo dos órganos del cuerpo: el de mayor extensión, -la piel- y el corazón. La ausencia de ambos la lleva a pensar que no tiene misterio, cuidándose de acompañar la proposición con el adverbio "aparentemente" que restringe su valor de verdad poniendo en suspenso el juicio.

Si bien lo informe no se puede atrapar, puede capturar a Lía. Comparte la propiedad envolvente del agua, la sombra y la mancha, tres elementos que se pueden leer como fuerzas negativas: el agua como destructora, la sombra como lo contrario de la luz, y la mancha en su acepción de culpa. En el caso del agua, Eliade ofrece algunos elementos para aproximarnos a su simbología: permanece en una condición virtual, también llamada "de las latencias", y representa lo amorfo, lo que no tiene forma. Además, disuelve las formas, las anula o desintegra. De esas características deriva su función regeneradora: al ser rica en gérmenes también puede crear a partir de ellos.

En "Por amigos y enemigos", se despliega como una amenaza latente, difícil de afrontar al desconocer cómo actúa. Por esto, Lía decide permanecer quieta, ubicada en un supuesto -porque en realidad no se sabe dónde se ubica- borde. La niña acude a otra arma de protección, el conjuro: "*¿Y acaso es mejor que llegara de una vez lo informe agazapado en el rincón que hay entre la pared y el armario? Pronto, algún conjuro. He olvidado que lo informe es lo peor.*"¹⁷¹ O: "*Si pudiera moler ese organismo indeterminado que se acerca, respira y demora todas sus intenciones para torturarme mejor: si pudiera alejarlo con una palabra poderosa que nunca llegaré a formular, pero que siento que en alguna parte está....*"¹⁷²

¹⁷⁰ *Ibíd.*, pág. 21.

¹⁷¹ *Ibíd.*, pág. 117.

¹⁷² *Ibíd.*, pág. 120.

La historia falsa del origen: “Las enanas”

Es posible realizar un contrapunto entre “Había una vez” -como señala María Elena Legaz “relato poético mítico del nacimiento- y “Las enanas” donde se enseña otra historia del origen: una “falsa”. Es importante atender a esta última porque exhibe de un modo paródico aspectos que tienen relación con los comienzos, los ancestros y la memoria. Telma Luzzani, por su parte, lee también en “este relato dentro del relato” el gesto paródico que ponen de relieve el origen “incierto”.

En “Las enanas”, la hermana mayor –en ausencia momentánea de los padres -ha quedado como encargada de Lía y Laura. La versión falsa del nacimiento de las niñas es contada por ella como broma-castigo por no querer tomar la sopa. El primer dato que se les da es que ambas son dos enanas viejas.

La noticia desencadena actitudes diferentes entre las ahora supuestas enanas, quienes en un principio no pueden compartir siquiera entre ellas –seres de la misma condición- aquella “revelación demasiado monstruosa”. Lía lleva a cabo una exploración que parte de experiencias más exteriores, hacia otras de carácter interior, vinculadas a la afectividad del seno familiar. En primer lugar, reflexiona sobre su conocimiento de los enanos. Sabe, porque los ha visto en el circo, que no se parecen a los niños y que sus cuerpos no son aptos para jugar. El último dato es peculiarmente importante considerando la prioridad otorgada a lo lúdico en los relatos. Además, descarta a los “enanos mágicos” porque son hombres y ellas mujeres. Más tarde, recurre a su memoria:

*“Volví a recorrer hacia atrás todos los días que recordaba, hasta la primera imagen, ésa que se me escabullía como pez entre las arenas movedizas y las aguas borrosas que quedaban en el fondo de mi memoria. Después, a partir de allí, seguía hacia adelante. Y luego, otra vez hacia atrás y hacia adelante. Cuarenta, sesenta veces.”*¹⁷³

Si es vieja como se le ha anunciado, no hay elementos para construir la historia familiar abarcando recuerdos, objetos o relatos de aquel tiempo. Respecto a sus parientes, como Lía es una niña –o la ha sido hasta recibir la noticia de su vejez- no ha visto “crecer ni envejecer” a ninguno, y ni siquiera las fotografías son testimonios suficientes para el conocimiento. Es decir, en ninguno de los dos casos puede “hacer memoria”, práctica central de su creación:

¹⁷³ Ibíd., pág. 46.

“Desconocía la implacable prolijidad del tiempo. Por otra parte, quizá los enanos se olvidaran de todo.”¹⁷⁴

A pesar de todo, hay un intento de construir la nueva historia a partir de los elementos que ya posee: *“En cambio, descubriría ahora el sentido de muchas otras cosas: conversaciones interrumpidas, silencios embarazosos, señas disimuladas, frases cargadas de alusiones y misterios, y sobre todo la risa de mamá cuando le pregunté si yo estaba presente el día de su boda.”*¹⁷⁵ Los pequeños hechos vividos -que en su mayoría parecieran aludir a una división entre el mundo de los adultos y de los niños- son resignificados al ubicarlos en el contexto del nuevo relato. Contienen en sí una dosis de ingenuidad e inocencia propia de los niños.

En la confusión causada por la noticia dada por María de las Nieves no sólo está en juego el origen de Lía y Laura sino también sus destinos. El porvenir es visualizado desde el deseo infantil, a partir de su habitual vuelo lírico y gran imaginación:

“Pero ¿por qué me habían repetido hasta el cansancio, unas veces como promesa, otras como amenaza: "Cuando seas grande"? No. Ya no sería grande. No podría ser santa, ni buzo, ni ecuyère. Adiós, grandes destinos luminosos y heroicos. Adiós, resplandor de los vitrales iluminando mi martirio y mi cara de santa levantada hacia el cielo. Adiós, fosforescencias submarinas, madréporas y barcos sumergidos donde siempre hay terribles secretos por descubrir. Adiós, luces aéreas de los reflectores, vestido vaporoso que gira y gira y gira, y caballo blanco en el que me apoyaría solo con un pie al dar la última vuelta en la pista de mi triunfo.”¹⁷⁶

Ahora bien, mientras ella reflexiona, Laura hace las averiguaciones que la pondrán en contacto con la nueva versión de su origen. Finalmente, circula entre las tres hermanas: María de las Nieves la cuenta a Laura y ella a Lía. Recuperamos los hechos fundamentales de la cronología: los abuelos llegan a la casa y encuentran dos huevos en las ramas más bajas de un árbol. Los huevos fueron empollados por los enanos del circo del pueblo, Chico Dick y Felicitas. La abuela les relataba cuentos para niños y el abuelo jugaba con ellos. Después nació su madre y los demás familiares.

Establecemos ahora los nexos con el relato primigenio de “Había una vez”. Reaparece el símbolo de la casa en primer plano, pero podríamos aseverar que lo que se construye con

¹⁷⁴ *Ibíd.*, pág. 43.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, pág. 43.

¹⁷⁶ *Ibíd.*, pág. 43.

mayor intensidad es un “dibujo” del árbol; incluso siendo un acto paródico, se trata del “árbol de la vida”. Es interesante que al momento de la narración no existe más: se ha secado. En la historia falsa, simplemente se hallan los dos huevos, no se sabe quiénes son los verdaderos padres. El problema fundamental para Lía es que el origen no guarda una relación con sus progenitores y, por eso, no puede acudir a su genealogía “*Lo importante era no tener padres.*”¹⁷⁷ En la invención de la hermana mayor, quienes tienen mayor participación son los abuelos y de algún modo los enanos.

La revelación de su condición de enana le causa una gran angustia y desolación: ya no es posible crecer, elegir sus “destinos luminosos y heroicos”, excavar en los misterios del nacimiento y la caída a través de las preguntas realizadas a sus antecesores. Pero lo realmente aterrador es la “reubicación” de la figura de su madre en un plano secundario en la nueva “versión” de la historia. Detallamos ya los motivos por los cuales la madre se construye como referente. En el final del relato se rescata su imagen y se la coloca nuevamente en su sitio:

*“Y esa es mi madre, que llorando o sonriendo me arranca del fondo de cualquier abismo, de este mismo que ya estaba a punto de alcanzar, porque ella es mi única referencia en este mundo, mi puerta de sabiduría o mi muro de ignorancia. Ésa es mi madre, que destruye el ciclón e impide que una hormiga sobrepase su tamaño normal. Ésa es mi madre, semejante a una torre en fiesta, a una fortaleza erizada, tan grandiosa como una catedral y tan tierna como la luz de una bujía o un roce de plumas tibias a la entrada del sueño sobre los párpados pesados.”*¹⁷⁸

Al oír los sonidos del auto en el que regresan los padres, y en consecuencia, el orden en la casa, Lía reza la oración de la cita precedente en la que pide que su madre sea – efectivamente– su madre. Las características eufóricas detalladas parecen “contagiar” los espacios y las acciones de la progenitora. Hasta el coche en el que viaja se transfigura por su presencia: gracias a ella “se convierte” en un carruaje celestial que la traslada en medio del canto de los serafines y la música de trompetas tocadas por ángeles. La imagen la ubica en el espacio privilegiado del cielo: lo elevado, lo bello, lo divino quedan así asociados a las altas cualidades que posee.

¹⁷⁷ *Ibíd.*, pág. 46.

¹⁷⁸ *Ibíd.* pág. 121.

Los ritos de iniciación

Realizamos una interpretación simbólica de los ritos de iniciación. Anteriormente, definimos la noción de “mito” teniendo en cuenta algunas de sus relaciones con el “rito”, dado que ambos -como hemos expuesto- son conceptos interrelacionados en el ámbito de lo sagrado.

Para elaborar el marco teórico específico, la noción de “rito de iniciación” es definida de acuerdo al estudio que realiza Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano* y en *Nacimiento y Renacimiento*. Los términos vinculados -“lo sagrado” y “lo profano”- son completados y profundizados continuando la línea del presente enfoque y sus requerimientos. A la vez, entrando en el ámbito de lo lúdico, presentamos miradas de distintos autores sobre la relación del rito y el juego. Lo expuesto por Jean-Jacques Wunenburger en *Lo sagrado* nos sirve de introducción al tema; luego revisamos el mencionado lazo en el ensayo de Giorgio Agamben, “El país de los juguetes. Reflexiones sobre la historia y el juego”, que forma parte del libro *Historia e infancia*.

En un camino que va desde lo general a lo particular, realizamos una lectura de la iniciación en *La oscuridad es otro sol* y, retomando algunos elementos, damos cuenta de qué modo tanto el nacimiento como la muerte pueden ser interpretados como ritos de pasaje y de iniciación. Además, nos detenemos en las distintas configuraciones que adquiere “lo lúdico” en los relatos y en algunas de sus relaciones con el lenguaje.

Estudiamos “DTG 4” considerando que los juegos narrados en él se constituyen como ritos de iniciación para el ingreso a una sociedad. Por último, abordamos “Misión cumplida” para destacar la continuidad de algunos símbolos iniciáticos y el desarrollo de la problemática del conocimiento.

El rito de iniciación según Mircea Eliade

Anteriormente, presentamos y desarrollamos el concepto de mito y establecimos algunas relaciones con el rito. Deseamos recapitular brevemente esas consideraciones, enfocándonos en la noción a la que ahora nos abocamos. En primer lugar, el rito expresa aquella “práctica global” o “acción total” que fue vivida antes de ser formulada. La también denominada “acción ritual” se conforma como una imitación de los gestos que fueron parte del “Acto original”. Los ritos -al igual que los relatos de instauración- designan a la Totalidad. En segundo lugar, explicamos que el hombre religioso al imitar los actos de los dioses o héroes, fija modelos ejemplares tanto de los ritos como de las acciones fundamentales de los seres humanos, principios y paradigmas de conductas. Esto tiene un doble significado: mantenerse en la realidad por excelencia y santificar al mundo.

Las reproducciones de la integración en lo sagrado ocurren en el ámbito de la repetición. A partir de la afirmación precedente, Eliade tiene en cuenta dos interpretaciones posibles sobre las reactualizaciones del tiempo primordial. El hombre moderno podría llegar a considerar que las reiteraciones de acciones y gestos implican una paralización, un miedo a lo novedoso y “(...) *la negativa de asumir la responsabilidad de una existencia auténtica e histórica(...)*”¹⁷⁹ El autor advierte que no se detendrá en el problema de las diferencias entre el hombre moderno y el premoderno porque excede a los objetivos de su exposición, pero formula una advertencia sobre el error de considerar que las repeticiones son negativas para el hombre de sociedades arcaicas, ya que éste tiene una mirada optimista sobre la regeneración del tiempo, que en suma significa una “adhesión total al Ser”: “*En el plano existencial, esta experiencia se traduce en la certidumbre de poder recomenzar periódicamente la vida con el mayor número de `oportunidades`.*”¹⁸⁰ En lo que respecta a la responsabilidad, indica que hay que ser cautelosos en distinguir que para el hombre premoderno se trata de un “cumplimiento” en el plano cósmico, como por ejemplo, el de crear el mundo.

Por otra parte, se detiene para explicitar el asunto de “nostalgia del origen”. A través de las acciones rituales es posible pasar del tiempo profano al tiempo sagrado; los gestos del rito detienen la sucesión del tiempo histórico u ordinario y recuperan uno nuevo de carácter ontológico. Se está ante la presencia de una temporalidad “reversible” ya que se trata de un “tiempo mítico primordial hecho presente”: una temporalidad que no cambia, no se agota, es fuerte y pura. La fortaleza deviene de haber participado de la creación del universo, de las múltiples instauraciones que se dieron en su seno. La añoranza del tiempo del origen es de tipo religiosa: el deseo de vivir la “perfección de los comienzos”; a través de los ritos el hombre puede reactualizarlo y erigirse como su contemporáneo. Si bien Eliade reconoce las diferencias religiosas e ideológicas entre las culturas primitivas y el judeocristianismo, afirma que el anhelo de la presencia divina se corresponde con lo que en una expresión cristiana se conoce

¹⁷⁹ Eliade, Mircea. Op. Cit., pág. 70.

¹⁸⁰ *Ibíd.*, pág. 71.

como “la nostalgia del paraíso”. Finalmente, deja en claro el peligro de la repetición desvinculada de su contenido espiritual, desacralizada, en suma, una “visión pesimista de la existencia” sumida en la reiteración infinita.

Si tenemos en cuenta que el rito rememora el momento primordial, lo reactualiza recibiendo la potencia que en él habita, podemos entender el peligro que conlleva su olvido. No se trata de una memoria personal, sino del recuerdo de un hecho mítico, fundador de todas las cosas del mundo.

En lo que concierne a la iniciación, en un aspecto más general, indica que su modelo subsiste en el mundo moderno, aunque en el ámbito propio de la desacralización. La iniciación significa un “paso”, un tránsito que es a la vez una ruptura: se constituye en un cambio radical en el modo de ser. El hombre se convierte en *otro* tras una mutación ontológica que implica una trascendencia. La muerte y el conocimiento absoluto se ubican entre los fenómenos que encarnan esta idea. El umbral, el puente peligroso y la puerta estrecha son algunos de los símbolos del tránsito en el ámbito familiar y en la vida cotidiana. El primero, establece una diferenciación entre adentro y afuera, de lo profano a lo sagrado; los otros dos significan “un pasaje peligroso”.

Podemos aseverar a partir de lo ya expuesto que los ritos de tránsito simbolizan una iniciación ya que hay un cambio de régimen ontológico y de estatuto social. Eliade advierte que existen muchos tipos e “incontables variantes iniciáticas” de acuerdo a los pueblos, sus estructuras sociales, entre otros elementos. Asimismo, afirma que el rito de tránsito “por excelencia” es el del paso de una edad a otra: de la infancia o de la adolescencia a la juventud. En seguida, menciona el nacimiento, el matrimonio y la muerte. El recién nacido, el esposo y los muertos precisan de los rituales correspondientes. En el primer caso, para que el niño se integre a su familia y comunidad como un “viviente”; en el segundo, para unirse al grupo de “jefes de familia”; por último, el autor considera que los ritos de la muerte son los más complejos.

Los rituales y sus respectivos simbolismos dan cuenta de qué modo el ser humano pasa por diversos y sucesivas iniciaciones hasta llegar a la plenitud. El hombre nace incompleto, imperfecto y, de esta manera se perfecciona. La iniciación resulta una experiencia paradójica: es necesario morir a la vida profana para nacer a la vida santificada, y participar así de la realidad de sus divinidades. Una vida sagrada que es también cultural: “*Pero para las sociedades arcaicas, la cultura humana no es un producto humano, pues su origen es sobrenatural.*”¹⁸¹ En otras palabras, es preciso el rito para transitar de la vida natural a la superior. En los escenarios iniciáticos, los simbolismos de la vida y la muerte son siempre cercanos:

¹⁸¹ Eliade, Mircea. *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*. Barcelona: Editorial Kairós, 2001, pág. 7.

*“Conviene precisar que todos estos rituales y simbolismos del “tránsito” expresan una concepción específica de la existencia humana: cuando nace, el hombre todavía no está acabado; tiene que nacer una segunda vez, espiritualmente; se hace hombre completo pasando de un estado imperfecto, embrionario, al estado perfecto de adulto. En una palabra: puede decirse que la existencia humana llega a la plenitud por una serie de ritos de tránsito, de iniciaciones sucesivas.”*¹⁸²

Paso a paso, desarrollamos el “sentido y función de la iniciación”. Eliade enuncia que la iniciación revela tres cosas: lo sagrado, la muerte y la sexualidad. Se traslada de la ignorancia de las mismas a su conocimiento e integración a la personalidad asumida. El iniciado sabe de los misterios sagrados ya que se le revelan. A través de la repetición ritual se “entra en contacto” no sólo con el tiempo fundamental y con una nueva existencia, sino también con la ciencia: *“El iniciado no es sólo un “recién nacido” o un “resucitado”: es un hombre que sabe, que conoce los misterios, que ha tenido revelaciones de orden metafísico.”*¹⁸³ Conoce, por ejemplo: el mito del origen, los nombres de las divinidades, entre otros asuntos. El ser humano, precisamente, el hombre religioso, se va haciendo a la imagen ideal tal cual aparece en los mitos, alcanzando su “madurez espiritual”. La participación en la realidad le ofrece actualizar las potencialidades de su ser.

Ya hemos examinado cómo la muerte y el renacimiento son parte fundamental de los ritos de iniciación, ahora veremos de qué modo en los llamados “escenarios iniciáticos” se presentan los simbolismos vinculados a cada uno de estos fenómenos. Describimos una de las ceremonias de la iniciación a la pubertad porque contiene categorías que serán de utilidad para el análisis de los relatos de Olga Orozco seleccionados.

En primer lugar, se produce un distanciamiento: el neófito es retirado del ámbito familiar y llevado a la “espesura”. El bosque, la jungla, las tinieblas son símbolos vinculados con la muerte, significan “el más allá”. Luego de algunas pruebas y torturas, ocurre un fallecimiento simbólico. Existe una serie de creencias respecto de lo que sucede a quien está siendo iniciado que varía dependiendo de los lugares donde se llevan a cabo los rituales. Nos interesan dos: la que indica que se lo engulle un monstruo y la de la “cabaña iniciadora” donde deben afrontar desafíos. El vientre del monstruo -motivo de extensa difusión y continuamente interpretado en distintos contextos- está asociado a la noche cósmica, a lo netamente embrionario de toda existencia, ya sea que se trate del plano cósmico o del de la vida humana.

¹⁸² Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, pág. 132.

¹⁸³ *Ibíd.*, pág. 137

En el segundo caso, la cabaña es una simbolización del vientre materno. Al igual que en el símbolo que le precede, está presente lo embrionario: *“La muerte del neófito significa una regresión al estado embrionario, mas esto no debe entenderse únicamente en el sentido de la fisiología humana, sino también en una acepción cosmológica: el estado fetal equivale a una regresión previsional a modo virtual, precósmico, de ser.”*¹⁸⁴ Ya sean los regresos al vientre o los casos en que los neófitos son enterrados, se vuelve a lo “indistinto primordial”, al caos, para luego “salir” de él bajo una nueva forma: regenerado, nacido por segunda vez, en suma, siendo partícipe de una cosmogonía.

Para finalizar, el “renacimiento místico” y sus símbolos. Estos últimos tienen relación con algunos cambios: se reciben otros nombres, “los verdaderos nombres”; y se aprende una lengua (o vocabulario) nueva y secreta, conocida únicamente por quien haya pasado por la experiencia. También puede adoptar nuevas vestimentas, tatuajes... Con el “segundo nacimiento” comienza una nueva vida, ahora conociendo las “dimensiones de la existencia”, la responsabilidad y la vida santificada por lo sagrado. La regeneración no ocurre sólo en el iniciado: el cosmos y la colectividad también la padecen:

*“Mejor aún: generación, muerte y regeneración (re-nacimiento) se conciben como tres momentos de un mismo misterio, y todo el esfuerzo espiritual del hombre arcaico se pone en demostrar que entre estos momentos no debe existir ruptura. No puede pararse en ninguno de estos tres momentos. El movimiento y la regeneración prosiguen infinitamente.”*¹⁸⁵

Eliade considera que la “suprema iniciación” del hombre de las sociedades primitivas o arcaicas es la que corresponde a la muerte. Para vencerla se lleva a cabo un esfuerzo que logra darle una nueva forma: la de un rito de tránsito que *“(...) salva la existencia humana de la nada y de la muerte.”*¹⁸⁶

En la situación planteada, se puede observar lo que designa como un “esquema iniciatorio” que se repite en los distintos ritos de tránsito: sufrimientos (torturas), muerte, resurrección. La historia de las religiones destaca tres categorías iniciáticas: las iniciaciones de edad, las de ingreso en una *sociedad secreta* y las de las vocaciones místicas (hechicero o chamán). Mientras que la primera es obligatoria y por ende, vivida por todos, las siguientes

¹⁸⁴ *Ibíd.*, pág. 138.

¹⁸⁵ *Ibíd.*, pág. 144.

¹⁸⁶ *Ibíd.*, pág. 80.

implican sólo a algunos elegidos que realizan las ceremonias de forma individual o en pequeños grupos.

Ya nos referimos a las primeras; ahora nos interesa señalar las ceremonias de entrada a una sociedad secreta para ponerlo en relación a los juegos de infancia narrados en los relatos de *La oscuridad es otro sol*, específicamente, para vincularlo con la participación de la protagonista, Lía, en “La Mejor Organización de Espías para el Mundo y sus Alrededores”.

Como mencionamos antes, estos ritos no están destinados a todos los hombres, sino que hay una selección previa de los participantes. Las expresiones simbólicas cambian según el sexo, pero ambos tienen en común la vivencia de una experiencia religiosa. Eliade señala “cofradías de hombres” y “sociedades secretas de mujeres”. En el caso de las primeras, para llevar a cabo los ritos se usan las mismas pruebas y escenarios que los de las iniciaciones de la pubertad: reclusión, torturas, muerte, resurrección, nuevo nombre, nueva lengua. En lo que concierne a las mujeres, las pruebas iniciatorias tienen lugar de acuerdo a un hecho fisiológico: la primera menstruación. Ésta marca una ruptura, el fin de la infancia. Si bien se parece a la dinámica de los ritos masculinos—se las aleja de sus familias y se las encierra en la espesura—hay una diferencia: hay momentos grupales, pero lo que da comienzo a la de las mujeres es un fenómeno estrictamente individual, mientras que la de los hombres es colectivo.

Hacia el final de su libro, Eliade dedica un apartado al tema de lo iniciático en “religiones evolucionadas”. Si bien no vamos a exponer las consideraciones respecto a cada una de éstas porque no es el objeto de nuestra presentación, sí queremos cerrar con una cita que incluye a todas las creencias, ya sean arcaicas o no, y que enfatiza el asunto del “nuevo nacimiento”:

*“De una religión a otra, de una gnosis o de una sabiduría a otra, el tema inmemorial del segundo nacimiento se enriquece con nuevos valores, que cambian a veces radicalmente el contenido de la experiencia. Queda, sin embargo, un elemento común, invariable, que podría definirse de la manera siguiente: el acceso a la vida espiritual comporta siempre la muerte a la condición profana, seguida de un nuevo nacimiento.”*¹⁸⁷

¹⁸⁷ *Ibíd.*, pág. 146.

Rito y juego

A modo de introducción, exponemos lo que Jean-Jacques Wunenburger en *Lo sagrado* denomina el “juego ritual”:

“Lo sagrado no está limitado sólo al recitado del relato, sino que es vivido sobre un plano lúdico, encarnado de manera sensible y figurativa; dicho de otro modo, escenificado y teatralizado. Movimientos y actitudes corporales prestan entonces su dinamismo y su plasticidad a la expresión litúrgica de lo sagrado.”¹⁸⁸

El autor explica cada uno de los términos que lo conforman. Respecto del primero, afirma que lo sagrado “contiene” en sí un juego. Parte de su caracterización se realiza en oposición a la noción de trabajo: el juego incluye cierta libertad que no existe en el trabajo; el primero se constituye bajo una modalidad contraria a la lógica de causa efecto del segundo. Denomina a este rasgo de lo lúdico “relajamiento de los principios de realidad y de eficacia.” Las motivaciones de lo “escenificado y teatralizado” en los juegos son de carácter pragmáticas y también simbólicas.

También, señala que el lazo que une lo sagrado al juego es un tema que da lugar a polémicas. Johan Huizinga, Fink y Guardini hallan “parecidos significativos” entre los juegos profanos y litúrgicos. Pero por otro lado, Roger Caillois y Jacques Henriot ponen algunas reservas al vínculo: “(...) *anteponen la disponibilidad soñadora y certera del juego a la tensión angustiante de lo sagrado (...)*”¹⁸⁹

Acerca del rito, Wunenburger considera que la práctica ritual sigue un modelo. Al ser reglada, los gestos y acciones que forman parte de la repetición no son espontáneos ni tampoco improvisados, pero sí hay un margen mínimo de innovación. El juego sagrado tiene sus códigos, queda de algún modo “protegido” del desorden.

Afirma que el juego sagrado se configura de distintas maneras, dependiendo de los lugares en los que se realiza; además, que admite clasificaciones de acuerdo a las disciplinas que lo contemplan, por ejemplo, psicológicas y sociológicas. En lo que concierne específicamente a los ritos, considera tres grupos. El primero estaría conformado por acciones lúdicas, puntuales, en las que el cuerpo participa de un modo restringido, por ejemplo, la plegaria. El segundo, llamado “rito mimético o festivo”, incluye a juegos que reproducen el

¹⁸⁸ Wunenburger, Jean-Jacques. *Lo sagrado*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2006, pág. 43.

¹⁸⁹ *Ibíd.*, pág. 44.

drama del mito, contemplan elementos festivos y comunitarios, por ejemplo, una lucha simbólica de fuerzas del origen de la creación. En el tercero, se ubican los que permiten percibir atmósferas o “el potencial emocional de lo sagrado”, y provocan estados de “descondicionamiento y de sobreexcitación”. Ejemplo de estas actividades -que complementan al segundo grupo- son los juegos de vértigo y de azar.

Por último, menciona tres ritos: la danza enmascarada, la iniciación y el sacrificio. Para explicar la iniciación, que es el “juego ritual” al que nos abocamos, se remite a las teorizaciones de Mircea Eliade presentadas en el título anterior.

Por otra parte, incluimos algunos aspectos de la relación entre rito y juego trabajados en el “El país de los juguetes. Reflexiones sobre la historia y el juego” de Giorgio Agamben. El autor se vale del mencionado lazo para reflexionar sobre lo que postula como el objeto de la historia: la oposición entre diacronía y sincronía. Si bien el ensayo excede en su desarrollo a la problemática que aborda nuestra investigación, creemos productivo exponer algunas consideraciones.

El autor enuncia la hipótesis de una relación inversa entre el rito y el juego:

“(…) podemos conjeturar una relación al mismo tiempo de correspondencia y de oposición entre juego y rito, en el sentido de que ambos mantienen una relación con el calendario y con el tiempo, pero que dicha relación es inversa en cada caso: el rito fija y estructura el calendario, el juego en cambio, aun cuando todavía no sepamos cómo ni por qué, lo altera y lo destruye.”¹⁹⁰

Su formulación se apoya en diversas investigaciones que documentan que el juego está vinculado con la esfera de lo sagrado. El origen de la mayoría de los juegos se encuentra en danzas, luchas rituales y prácticas adivinatorias antiguas, es decir, que formaba parte de lo sacro. Por ejemplo, la ronda era un rito matrimonial y los juegos de azar provienen de prácticas de tipo oracular.

Respecto al primer componente de la relación, enuncia un vínculo “funcional” y “estrecho” entre los ritos y el calendario. Para argumentar su afirmación cita a Lévi-Strauss cuando declara que los ritos son los que fijan cada una de las partes o etapas del calendario, y - para este asunto de duración- realiza una analogía con la extensión geográfica “como las localidades en un itinerario”. Aclara que su función es “preservar la continuidad de lo vivido”. Por su parte, el juego, modifica el modo de ser del tiempo, lo desarticula.

¹⁹⁰ Agamben Giorgio: *Infancia e historia*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora, 2007, pág. 98

Agamben retoma algunas ideas de Benveniste que esclarecen la serie de correspondencias y oposiciones entre los términos abordados. El lingüista denomina al juego “lo sagrado invertido” porque, a pesar de que aquél tenga su origen en lo sagrado, también lo modifica y “trastorna”. Es en la conjunción del mito y el rito -de la historia y su reproducción, respectivamente- donde se halla la potencia de lo sagrado. En numerosas oportunidades subrayamos que tanto Ricoeur como Eliade coinciden en que la acción ritual y la expresión mítica designan de manera conjunta la participación en lo sagrado.

Pero en el juego encontramos al rito y solamente la “forma” del mito porque el drama sagrado, la potencia y eficacia de la palabra que instaure realidades se ha olvidado. El juego devenido así en estructura estaría mostrando la mitad de lo que constituye lo sagrado, es decir, una “imagen fragmentaria e invertida”. Otra de las consecuencias es que la temporalidad cambia su funcionamiento, lo sagrado deja de vincularse con el tiempo cíclico del calendario o en todo caso, lo modifica, por ejemplo, acelerándolo. Además, el olvido del sentido y fin de los mitos y ritos sucede ya no en el tiempo de lo sagrado, sino en el humano. El juego se convierte en un acontecimiento, en algo de carácter histórico, en “temporalidad humana”.

Recuperando la primera cita, es posible indicar que la situación del rito y el juego ante el tiempo y el calendario también se “resuelve” en simetrías y oposiciones:

“(…) podemos afirmar que la finalidad del rito es resolver la contradicción entre pasado mítico y presente, anulando el intervalo que los separa y reabsorbiendo todos los acontecimientos en la estructura sincrónica. El juego en cambio ofrece una operación simétrica y opuesta: tiende a destruir la conexión entre pasado y presente, disolviendo y desmigajando toda la estructura en acontecimientos.”¹⁹¹

El autor plantea el asunto en términos de maquinarias que transforman: el rito, la diacronía en sincronía, y el juego, a la inversa. Advierte que la conversión en ambos casos se da de modo incompleto: el rito tiene una parte de juego, y este último una parte de rito. La distinción entre uno y otro es compleja, en realidad, ambos funcionan como una sola “maquinaria”, un sistema binario articulado en dos categorías que se corresponden y se diferencian al mismo tiempo. En otras palabras, hay una “distancia diferencial” entre sincronía y diacronía a la que el autor llama “historia”.

¹⁹¹ Ibíd. pág. 106.

La iniciación en *La oscuridad es otro sol*

Antes del análisis de los relatos donde interpretamos los ritos en relación a lo lúdico, volvemos sobre algunos aspectos ya estudiados, considerados ahora a la luz de la “iniciación”.

En primer lugar, la problemática del mito del origen está inmersa en el ámbito de lo iniciático. Dos enigmas fundamentales de la existencia -el nacimiento y la muerte- pueden ser comprendidos como ritos de tránsito y de iniciación: cada uno de ellos significa un paso, un cambio de tipo ontológico. El “otro lado” de cada uno, es decir, lo que antecede al nacimiento y lo que sigue a la muerte, son fundamentalmente dos enigmas que provocan la indagación a través de preguntas, de exploraciones lúdicas y de la experiencia de la creación. Pero aún hay más: también el “entremedio”, el transcurso desde el “comienzo” hasta “el fin”, está saturado por el misterio y, en este sentido, el “otro lado” es una constante en el movimiento de la existencia. Es posible pensar el tránsito -abordado en “El regreso a la casa: el viaje, el camino”- siguiendo la propuesta de Mircea Eliade quien afirma que tanto el camino como la marcha pueden adquirir valor religioso: el primero simbolizaría, entonces, *el “camino de la vida”*, y la segunda, *“una ´peregrinación´ hacia el Centro del mundo”*.

La naturaleza de lo que Orozco denominó *“dos estados indisolublemente unidos que realizan recíprocamente sus misterios”*¹⁹² conlleva una alusión constante a cuestiones que rondan lo “indecible” y que requieren, en consecuencia, la utilización de elementos de naturaleza simbólica. Para dar un ejemplo, la puerta como símbolo de tránsito se encuentra en numerosos relatos.

La mirada que contempla el continuo de la vida -comienzo, entremedio y fin- como iniciación se halla en consonancia con lo expuesto por Eliade sobre la existencia:

*“Pues toda existencia humana está constituida por una serie de pruebas, por la experiencia reiterada de la “muerte” y la “resurrección”. Y por ello, en un horizonte religioso, la existencia se basa en la iniciación; podría casi decirse que, en la medida en que se realiza, la existencia humana es en sí misma una iniciación.”*¹⁹³

Es válido aclarar que nuestra lectura ha contemplado algunos aspectos de lo que Eliade denomina la “preexistencia” y la “postexistencia”, dos momentos que forman parte de la ignorancia del hombre, a los que no se puede acceder. El autor coincide con Orozco en que la muerte no se opone a la vida, no acaba con ella sino que significa más bien una transformación

¹⁹² Gilio, María Ester. Op. Cit., pág. s/d.

¹⁹³ Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, pág. 152.

o nueva “modalidad” de la existencia. Al abordar el mito del origen, precisamente en el apartado que denominamos “La muerte”, expusimos las declaraciones sobre el vínculo vida/muerte realizadas por la autora en “Lo contrario de la vida no es la muerte”, charla con María Ester Gilio. En suma, se trata de un rito de tránsito que al igual que la aparición de la vida es, fundamentalmente, un misterio. Respecto a lo que antecede al nacimiento, hemos mencionado a la memoria prenatal vinculada a lo vivido en la unidad.

María Elena Legaz retoma unas palabras de Orozco en las que la autora considera *La oscuridad es otro sol* como “libro de iniciación interior”. En él están narradas las primeras experiencias vitales de Lía, no sólo el nacimiento y la muerte, también los juegos, las exploraciones, los miedos, los primeros amores...Reiteramos también la lectura de Telma Luzzani del “Había una vez” como “doble marca de iniciación” o “rito de iniciación doble”: al origen mítico y a la literatura fantástica tradicional.

Nos interesa acentuar especialmente que en la iniciación de Lía en el “código de la muerte”, una parte de la experiencia se da en el marco del juego, precisamente, en las exploraciones de los niños que forman parte de “la Mejor Organización de Espías para el Mundo y sus Alrededores”. Tanto la excursión realizada a la casa donde ha ocurrido el crimen narrada en “¿Por qué estarán tan rojas las begonias?” como en la reunión de espías en “Y después ya no estaban” que analizamos en “Muerte de los desconocidos” dan cuenta de esto.

Las diversas configuraciones de lo lúdico

La observación de Legaz sobre una “obsesiva exploración a través de ejercicios lúdicos”, en el capítulo de su libro dedicado a *Los juegos peligrosos* y *La oscuridad es otro sol*, responde a una búsqueda que se da de manera constante y de numerosas formas en los relatos. Se trata de lo que podríamos denominar “una forma de ver el mundo”. Antes de emprender el estudio de los juegos de Lía en la organización de espías, queremos referirnos a la “mirada lúdica” que reconstruimos a partir de varias narraciones. Avanzamos desde una acepción amplia del concepto de juego, para luego abocarnos a lo que leeremos como ritos de iniciación.

Muchas de las experiencias de Lía son “leídas” por la niña a partir del juego, ya sean aquéllas triviales o profundas, cotidianas o extraordinarias, alegres o dolorosas. Como en el presente libro todo está interrelacionado, debemos retomar aspectos analizados anteriormente, destacando lo que ahora nos atañe.

Un tema tan importante como la muerte es abordado desde la perspectiva lúdica. Recordamos el apartado “Muerte de la madre” donde describimos la teatralización representada por la progenitora de Lía en el momento de su agonía. Subrayamos que se “inserta” al doloroso momento de la despedida en el ámbito de la repetición, con la intención de acompañar a su hija por más tiempo; dicha situación se expresa en clave de juego: “*Es algo que se juega todas las*

noches, a lo largo de dos años.”¹⁹⁴ En “La muerte del hermano” indicamos de qué modo en el relato “Y todavía la rueda” Lía formula un reclamo a Alejandro por haber muerto, y lo hace configurándolo como un juego “*Alejandro, éste no es un juego tuyo solamente.*”¹⁹⁵ Al mismo tiempo, observamos que el conocimiento del hecho no ocurre por vías racionales, sino en una “visión” que también nombra en términos lúdicos: “*Lo supe como muchas otras cosas, tratando de ver hasta no ver, o al revés. No sé muy bien cómo es el juego porque después se me contagia y ya no puedo volver a empezar sin saber.*”¹⁹⁶ La misma narración, por otra parte, descubre un “juego de tentación” en las “miradas de complicidad exageradas” de los adultos que intentan ocultar los ritos del fallecimiento. “La muerte de los desconocidos” se destinó al examen de “Y después ya no estaban” donde está presente el motivo de “la bolsa” junto a un hombre muerto. La proximidad del misterio que el objeto simboliza le provoca miedo a Lía: “*Bueno, ahora no me voy a poner a jugar a que se abra.*”¹⁹⁷ En “La historia falsa del origen: ‘Las enanas’”, atendimos a la preocupación de la niña al saber su nueva condición: el cuerpo de los enanos entorpece sus actividades lúdicas y eso la inquieta. El relato “Despertad y cantad moradores del polvo” presenta una niña que expresa: “*No sé jugar a los milagros.*”¹⁹⁸

Otro grupo de juegos, son los que conciernen al lenguaje. Los juegos de palabras se presentan frecuentemente en el universo de Orozco. En “Tiempo y Memoria” la autora describe el origen de su “escritura” refiriéndose a ellos: “*(...) empecé a escribir cuando sólo sabía hablar, jugando con las palabras, relacionándolas por sus sonidos y sus posibles significados, sin duda a través de impotencias, exaltaciones y asombros.*”¹⁹⁹ Más adelante, al adquirir el código de la escritura propiamente dicha, los juegos se trasladaron al papel, convirtiéndose en un “intercambio con lo inasible”. En el plano de su poética, el acto de la creación es un “juego peligroso”. María Gabriela Rebok en “La repetición o el umbral de la creatividad. Un conjuro de la experiencia trágica” lo denomina “*un peligroso ritual de salvación.*”²⁰⁰

Siguiendo el orden de presentación de la investigación, continuamos con los juegos de palabras que enfrentan a Lía con la problemática fundamental del origen. En “Las enanas” las dinámicas lúdicas de la imaginación y el lenguaje llevan a la protagonista a adentrarse en un asunto transcendental. Indicamos dos, un juego entre las tres hermanas que transcurre mientras toman la sopa y otro, más bien solitario, de Laura hacia el final del relato.

¹⁹⁴ Orozco, Olga, *La oscuridad es otro sol*, pág. 153.

¹⁹⁵ *Ibíd.*, pág. 25.

¹⁹⁶ *Ibíd.*, pág. 16.

¹⁹⁷ *Ibíd.*, pág. 68.

¹⁹⁸ *Ibíd.*, pág. 89.

¹⁹⁹ Orozco, Olga. “Tiempo y memoria” En: Actas del VI Congreso Nacional de Literatura Argentina Córdoba, Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, 1993, pág. XVI

²⁰⁰ Rebok, María Gabriela. *Op. Cit.* pág. 381.

En el primero, Laura y su hermana no quieren tomar la sopa porque tiene ojos de gallina. Paulatinamente, se va desplegando un juego verbal en conjunto que tiene como hilo el motivo que les disgusta. Espontáneamente, se alternan frases de una y otra; Lía expresa “presentir” el juego y lo confirma a través de un gesto de su compañera de aventuras y cómplice: “*Laura me tocó un pie por debajo de la mesa. Comprendí. Cualquiera seña secreta indicaba el comienzo de su jefatura y de mi vasallaje.*”²⁰¹ La velocidad del juego aumenta: “*ojo de buey, ojo de agua, ojos de carnero degollado, ojos de cerradura; ojos que no ven, corazón que no siente; ojo por ojo, diente por diente; ojo, ojo (...)*”²⁰², bajo la mirada y gestos de disgusto de la hermana mayor, la autoridad en ausencia de los padres. El juego se detiene y vuelve a comenzar, cautelosamente, ahora “inspiradas” por una “delgada película aisladora” formada alrededor de los ojos en el alimento. María de las Nieves se suma con una recreación similar: “*-Vela, velamen, velador, velatorio, duermevela, el velorio del angelito y la danza de los siete velos*”²⁰³, pero las intenciones de su intervención se develan de otra especie: “*Supusimos que ella también entraba en el juego. Pero no; no era el juego*”²⁰⁴ Luego del falso acompañamiento o simulación, la hermana mayor les hace la “broma”: ambas son enanas y es por eso que no importa si toman o no la sopa, definitivamente no van a crecer.

Éste es el origen de la invención que da nacimiento al otro relato del comienzo de sus vidas, analizado en detalle en “La historia falsa del origen: ‘Las enanas’”. Agregamos que en la “apropiación” de María de las Nieves de los códigos y recreaciones de sus hermanas, y en la posterior historia que les narra, Lía advierte que la palabra es un arma, “la más peligrosa”. Además, se percibe una tensión entre el mundo de la adultez y el universo infantil. Quien transitoriamente debe cuidar que cumplan con “las reglas”, en realidad, está entre la adolescencia y la edad adulta, tiene 16 años; es ella quien afirma que lo que dicen los adultos a los niños que no quieren tomar la sopa -“Si no tomás la sopa no vas a crecer”- es una “historia estúpida”. En su enojo, se une al juego de palabras de las menores, acercándose a ellas, e inmediatamente se separa.

Cerca del final del relato, mientras en Lía subsiste la angustia provocada por la falsa historia de su nacimiento, Laura se desliza en el mundo de lo lúdico:

“A lo mejor no es tan grave. A lo mejor podemos salir de viaje. Debe de haber países donde viven todos juntos, todos los... todos ellos (no se había animado a decir “enanos”). Podríamos ir allá. Podríamos usar zapatos plateados con tacones altos, sombreros verdes con plumas rosadas de amazona cayendo hasta el hombro, trajes de lentejuelas,

²⁰¹ Orozco, Olga. *La oscuridad es otro sol*, pág. 39.

²⁰² *Ibíd.*, pág. 39.

²⁰³ *Ibíd.*, pág. 40.

²⁰⁴ *Ibíd.*, pág. 39.

ajustados. Podríamos ir al teatro todas las noches, con abanicos de marabú y antifaces; bailar en salones dorados entre serpentinas, globos y farolitos japoneses; leer novelas donde hay crímenes, secuestros, muchos crímenes, muchos secuestros... - La voz se iba apagando-. Fumar, beber, saquear al enemigo. –Estaba confundiendo todo. Estaba hablando de la vida de los piratas como cuando quería ser pirata-. Tesoros escondidos, mapas, en la isla, el loro...-Ahora venía Robinson-. Viernes. Viernes, sábado, domingo, lunesss.-Se durmió... ”²⁰⁵

Señalamos que su imaginación la conduce a realizar asociaciones que trasladan el discurso a gran velocidad: los trajes de fiesta, el mundo de los piratas, motivos de un libro de la literatura infantil, así, hasta llegar a los días de la semana.

Al estudiar el mito en la “La identidad y lo lúdico”, interpretamos los juegos realizados por Lía en el relato “Juegos a cara y cruz”, poniendo de relieve los matices que cada uno ofrece a la problemática de la identidad: la Otredad, el cuerpo y la idea del doble. Conjuntamente, destacamos que la totalidad que conforman apunta a una trascendencia del yo.

Para concluir, nos remitimos a la expresión “juegos peligrosos” que utilizamos anteriormente para describir el acto de la creación y que titula al poemario que antecede a los relatos de infancia. El término “jugar” es doblemente significativo: nombra una actividad característica de la niñez y también pone en escena la particular re-significación que la autora otorga a lo lúdico en el universo de toda su obra. Nos referimos, específicamente, a “los juegos peligrosos” como aquellos ámbitos y sus respectivas vivencias en que cada ser humano elige correr riesgos, aun –y sobre todo- el riesgo de perder la vida, o de llegar a la muerte. Orozco lo expresó como una apuesta de la propia alma: “(...) *jugándote entero por las cosas en las que apuestas tu alma.*”²⁰⁶

“DTG 4”: el ingreso a la organización de espías

En “DTG 4” se problematiza -a través de los juegos- el origen de su condición de espía, la pertenencia a un grupo u organización. En “Había una vez” y “Las enanas” la narración del propio inicio ocurre en el ámbito de lo biológico y familiar, en esta ocasión se aborda un círculo más exterior de las relaciones, entre pares. En ambos casos se destaca la vinculación con la Otredad, cualquiera sea su naturaleza.

²⁰⁵ *Ibíd.*, pág. 39.

²⁰⁶ Orozco, Olga y Gloria Alcorta. *Op. Cit.* Pág. 77.

En un espacio que puede relacionarse con los escenarios rituales se realiza una reunión en la que un grupo de amigos celebra la ceremonia de iniciación a una organización de espías:

“El jefe de la Mejor Organización de Espías para el Mundo y sus Alrededores sigue sentado frente a la vértebra de animal identificable (no ha conseguido una calavera), a la vela encendida y al plano donde están señalados con cruces los lugares prohibidos, los escondites de mensajes y el sitio de reunión.”²⁰⁷

En él hay elementos simbólicos, propios de algunos ritos iniciáticos: los huesos de animal que rempazan a la calavera representan a la muerte y de acuerdo a la descripción que ofrece Cirlot en su diccionario de símbolos, “lo que resta” de un ser vivo, vaso de la vida y del pensamiento. La vela, por su parte, está presente en muchas culturas y su simbología es diversa: acompaña, por ejemplo, la espera en ceremonias religiosas y mortuorias; como fuente de luz puede significar una guía, purificación, o la misma llama de la vida. Además, el mapa representa un territorio con sus delimitaciones que indican zonas vedadas y, por ende, suponen tránsitos específicos. También exhibe espacios asociados a las actividades de espías, como los escondites y lugares de reunión.

Cada uno de los que desde esta lectura llamaremos “iniciados”, para ingresar en la organización mencionada, debió pasar una prueba/juego “de astucia, de resistencia o de coraje”. Advertimos, por un lado, cuáles son las similitudes que guarda la experiencia con los ritos de tránsito; por otro, qué aprendizajes y tipos de conocimientos proporciona, distinguiéndolos de acuerdo al género. En primer lugar, indicamos que el éxito significa la posibilidad de pertenecer al grupo y el fracaso, la exclusión.

Si bien la organización es mixta, las pruebas se realizan por separado y en distintos momentos. Primero, los varones, quienes cumplen sus misiones durante la noche, en lugares peligrosos. Se trata de tres tareas. El jefe, Luis María, ha robado el florero del nicho de un hombre:

“Rescatado’, dice, como si lo hubiera ganado para este universo arrebatándolo en heroica lucha a todos los habitantes de las tinieblas. No quiero ni pensarlo. Y acaricia lentamente, lentamente, como si no temiera contaminarse de muerte, este trofeo innecesario, que nadie le

²⁰⁷ Orozco, Olga, *La oscuridad es otro sol*, pág. 47.

ha exigido, nadie más que él mismo, para exhibir de manera irrefutable su condición de jefe y de Invencible.”²⁰⁸

Miguel tuvo que hacer un espionaje; con una careta de perro y un tapado de piel ha ladrado a la ventana donde se reunían dos amantes, una viuda y un juez de paz. Conserva como prueba de su misión una piedra que el hombre le arrojó. A partir de una observación de Luis María (testigo de la escena) sobre la desnudez de la mujer se desarrolla una conversación que se convierte en un acercamiento pudoroso a la sexualidad de Lía: “(...) y a mí me dio vergüenza y debajo de mi vestido hubo un rápido movimiento como de plenitud y de retroceso, como de querer y no querer crecer.”²⁰⁹ Finalmente, Bruno y Andrés han robado y matado dos gansos de una quinta.

Distinguimos los elementos que han sido depositados en la mesa o en el suelo de la habitación donde se han reunido, objetos que evidencian el cumplimiento de la prueba encomendada: el florero, la careta, la piedra y los gansos muertos. Además, Lía, quien describe cada uno de los hechos, señala los pecados o las faltas a las que recurren: Luis María, de quien pone en duda la verdadera heroicidad, ha ingresado en el ámbito de la muerte y lo ha profanado; Miguel se ha vuelto suficiente y burlón; Bruno y Andrés muestran una “hipócrita modestia”, orgullo que se expresa con la siguiente imagen “(...) se les ha inflado el pecho con una excesiva dosis de levadura.”²¹⁰

Por último, entre los varones está Gastón quien fue “descartado” porque no quiso realizar la misión que le asignaron: quemar dos parvas de un vecino.

Las pruebas para las mujeres son de otra clase. Ruth tiene que identificar a cada uno de sus compañeros por las manos con los ojos tapados. Laura debe adivinar –desde dentro de un ropero– quién es y qué hace cada uno de sus amigos. Ellos “teatralizan” un acto relacionado con sus nombres de espías. Al terminar su turno, unas palabras de la protagonista recuerdan al símbolo de resurrección que forma parte de los ritos de iniciación: “La puerta se abre como una lápida de fulgor que se descorre. Laura sale del ropero, pálida, pero con aire de resucitar a la gloria en la tierra.”²¹¹ La imagen de la “lápida de fulgor que se descorre” nos remite al hallazgo del sepulcro de Jesús abierto; acerca de la puerta, indicamos en reiteradas oportunidades su valor simbólico como paso de un estado a otro. Finalmente, Lía, debe permanecer quieta dentro de una bolsa y esperar que Mariana la encuentre. Nos detenemos en

²⁰⁸ *Ibíd.*, pág.48.

²⁰⁹ *Ibíd.*, pág.49.

²¹⁰ *Ibíd.*, pág.50.

²¹¹ *Ibíd.*, pág. 53.

este desafío que presenta contenidos que “señalan” un estadio metafísico: la muerte, la nada, la vida y la trascendencia.

Es interesante destacar que la bolsa es un objeto que se reitera en varios relatos. Analizamos la “bolsa del misterio” que estaba junto al muerto cerca de las vías del tren en “Misión cumplida” e “Y después ya no estaban”. En “Y todavía la rueda”, el camino de regreso a casa puede repentinamente convertirse en un saco y atrapar a Lía y a su tío abuelo: “*No quiero mirar hacia abajo para no ver de qué trama está hecho eso que era el camino y todavía no lanza hacia adelante, pero que en cualquier momento se cierra en el fondo y hacia atrás y nos deja en la bolsa.*”²¹²

En “DTG4” interpretamos que en la bolsa - denominada “pozo hacia arriba”- el regreso al caos y a lo informe se configura como una experiencia interior. Allí dentro, en la oscuridad, no hay un contacto con la realidad circundante, pero sí –como apuntamos- una vida interior. Además, el “pozo hacia arriba” sugiere la posibilidad de una vinculación con lo trascendente. Exteriormente no hay cambios de posición, Luis María debe vigilar que la iniciada permanezca quieta. Los movimientos del pensamiento, ya sea que estén dirigidos por una prohibición o un anhelo, como retracciones o expansiones respectivamente, son los que llevan a Lía a lugares específicos,

Acerca de la prohibición, dos veces la protagonista se dice a sí misma “Más vale no pensar”: en primer lugar, que está suspendida en un abismo; en segundo, cuáles han sido los “restos de cosas muertas, mutiladas o desenterradas” que hubo en la bolsa antes que ella, sin lugar a dudas, indicios de la muerte. Luego, Lía se pregunta en qué sí puede cavilar hasta que su compañera la encuentre. En este ejercicio de tipo narrativo, se produce una lucha entre el motivo del jardín que intenta imaginar y la materialidad en la que se halla inmersa. La batalla puede entenderse en términos de luz/oscuridad: en el jardín hay una fuente donde se refleja el sol, en la bolsa, en cambio, la oscuridad huele a encierro y viceversa, y ambos significan un peligro. En la espera existe una voluntad de conversión de lo negro, sin lugar a dudas, de carácter simbólico, que hace que los intentos se reiteren.

Respecto a lo informe, consideramos la definición que Eliade da del término a partir de una comparación con el concepto de “casa”. Mientras esta última es imago-mundo, afuera existe la “fluidez amorfa del caos”, la nada: “*Un territorio desconocido, extranjero, sin ocupar (lo que quiere decir con frecuencia: sin ocupar por “los nuestros”), continúa participando de la modalidad fluida y larvaria del `caos`.*”²¹³ Estudiamos la morada al abocarnos al mito, ahora, al abordar la estadía de Lía en la bolsa, destacamos que pueden visualizarse las características de lo informe ofrecidas por el autor:

²¹² *Ibíd.*, pág. 18.

²¹³ Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, pág. 28.

“Lo informe llegará en el momento exacto de dormirme y me sentiré como Jonás dentro de la ballena: un oscuro organismo dentro de otro organismo que solamente late y anonada y filtra en sus vísceras innominadas toda la fe, toda la esperanza y todas las razones, hasta lograr el vacío en que floto, la absurda inanidad de todas las cosas a las que me quiero asir, la suspensión indefinida del tiempo en el que me empeño en permanecer.”²¹⁴

En “DTG4”, tanto Laura como Lía son recluidas en un ropero y en una bolsa, respectivamente. Recordamos el encierro indicado por Eliade en los ritos de iniciación, en la cabaña y en el vientre del monstruo. Reiteramos que se ligan al regreso a la noche cósmica, y que no solamente el iniciado se vuelve hacia ella, sino que todo el mundo es allí re-creado y regenerado. En el caso de Laura, el asunto resulta –quizás– menos complejo: la niña es confinada para adivinar. En lo que respecta a Lía, es explícito el motivo del ingreso a la ballena, alusión intertextual al relato bíblico donde Jonás, por no cumplir un mandato divino, huye en un barco. Luego, para aplacar una tormenta es echado al mar y tragado por un pez enviado por Dios. En *La oscuridad es otro sol* la imagen da cuenta de un estado o atmósfera interior provocado por la presencia envolvente de lo informe. Destacamos la oscuridad y una reducción a la nada (anonadar). El despojamiento es tal que hasta la fe y la esperanza son “tragadas” por las vísceras del animal.

El encierro en el saco la remite a otro: al del propio cuerpo. En el plano lúdico, es parte de la prueba permanecer allí, bajo la supervisión del jefe de la organización. En el plano existencial, es imposible la experiencia del mundo sin la corporalidad: incluso cubierta de una “piel indefensa” el cuerpo permite y al mismo tiempo impide una comunicación con lo absoluto: *“Y no puedo salir, porque antes de salir de esta cáscara tendría que salir de este organismo mío en el que estoy incrustada, al que me han cosido como adentro de una bolsa con costuras que no puedo encontrar, con puntadas que no tienen revés, para trasladarme en la nada hacia la nada.”*²¹⁵

En *Museo salvaje*, publicado en 1974, el poema “Lamento de Jonás” también construye la imagen del cuerpo a partir del imaginario del pez que engulle al personaje bíblico: como “saco de sombras”, impedimento o atadura para la comunicación con otras zonas de la existencia: *“Este cuerpo tan denso con que clausuro todas las salidas/este saco de sombras cosido a mis dos alas/ no me impide pasar hasta el fondo de mí:/una noche cerrada donde vienen a dar todos los espejismos de la noche, /unas aguas absortas donde moja sus pies la esfinge de otro mundo.”*²¹⁶ Los versos sugieren la caída hacia el propio interior y la presencia

²¹⁴ Orozco, Olga. *La oscuridad es otro sol*, pág. 54.

²¹⁵ *Ibíd.*, pág. 55.

²¹⁶ Orozco, Olga. “Museo salvaje”. En: *Poesía completa*, pág. 162.

de la noche y sus ilusiones o apariencias. Bolsa, ballena y cuerpo, como elementos capaces de “contener” entran en un juego de alusiones a través de la palabra “organismo”.

Hacemos una breve digresión para establecer una correlación con el relato “Y después ya no estaban” donde –como examinamos ya- se plantea el problema del robo de los zapatos de un muerto encontrado junto a una bolsa. Nos interesa destacar que en la narración se introduce una reflexión en la cual, como en un juego de cajas chinas, la bolsa incluye a todos los hombres e incluso al propio Dios, quien desde su lugar privilegiado tiene un conocimiento de la Totalidad: *“Hasta llegar a Dios, que nos encierra a todos, y que puede ser el último usted, ya que es el único que sabe el contenido de las sucesivas bolsas, hacia adentro o hacia afuera.”*²¹⁷

A pesar de la atmósfera recreada en la cita del relato que ahora nos compete, incluso de la “suspensión indefinida del tiempo” Lía no se siente “destinada a la muerte”. El vacío dentro del organismo del animal simboliza lo que la misma narradora expresa luego como el “vaciado de la existencia”, y respecto a la acción de flotar, hay una cercanía con “estar suspendida”. Destacamos esta condición porque a continuación se produce un cambio, Lía cae:

*“Y de pronto dejo de estar suspendida y comienzo a caer, a caer en un plano de dos dimensiones, que es todo cuanto queda ahora en este interior de organismo ajeno, que ya ni siquiera me retiene y por el que caigo hacia adentro de mí misma, totalmente desposeída de toda realidad, de toda cohesión: un puñado de partículas llevadas al azar hacia una fatalidad jamás prevista, en la que solo perdura un sabor de vísceras que devoran el hartazgo de sí mismas, la repugnancia de su sobrevivencia insípida o de su presencia demasiado viva todavía en esta nada. Soy una adherencia de esta nada en la que aún perdura no un asomo de voluntad, ni de esperanza, sino un resto de memoria insistente y sin sentido, mientras sigo cayendo: “En el fondo hay un jardín. En el fondo hay un jardín. En el fondo hay un jardín.” ¿Será esto lo que vine a explorar?”*²¹⁸

Es pertinente subrayar que se repite el asunto de la caída: presentada ahora como una experiencia de carácter interior, pero en un sentido distinto –que intentamos elucidar- al del descenso configurada en “Había una vez”. Si bien en uno y otro caso se trata de un acontecimiento personal, en la primera se observan –como analizamos en “El instante de la

²¹⁷ Orozco, Olga. *La oscuridad es otro sol*, pág. 69.

²¹⁸ Orozco, Olga. *La oscuridad es otro sol*, pág. 55.

caída”- los fragmentos que narran hechos ocurridos en los distintos tiempos de su vida, así como algunas impresiones y reflexiones asociadas a ellos. En la cita precedente, en primer lugar, se construye bajo un registro fuertemente dramático: “Fatalidad jamás prevista” “hartazgo de sí mismas”, “repugnancia de su sobrevivencia insípida” ilustran un estado terminal, último. Se posiciona desde lo que podríamos considerar el extremo más cercano a la nada, en donde se visualiza apenas como un “puñado de partículas”, En ese punto lo que se prolonga no son las cosas en sí, sino algún rasgo que las caracterizaba, por ejemplo, de las vísceras solamente queda el sabor.

En otras palabras, la subjetividad –o lo que de ella persiste- se encuentra próxima al no-ser. Subsiste –quizás como asidero- la memoria, pero una memoria que no puede luchar contra el tiempo y la muerte ya que tiene un carácter residual y sin sentido. No es la memoria activa y circular que se revitaliza continuamente mostrando acontecimientos de todas las etapas de su vida en un juego de retornos y anticipaciones. Tampoco se configura ya como instrumento fundamental de la creación.

La caída del primer relato simboliza la caída mítica del hombre en las limitaciones del tiempo, el espacio, el cuerpo y la muerte, es decir, el propio nacimiento. En este caso parece vinculada más bien a lo que Eliade denomina “una regresión previsional a modo virtual, precósmico, de ser”, referida en el marco teórico presentado. La oscuridad, por su parte, es un símbolo ultramundano, ya sea que se refiera a la muerte o al estado fetal. La muerte significa un retorno al estado embrionario ligado a lo primordial, al caos en donde hay también una memoria “prenatal”. Incluso, la muerte nos remite a otra: la que se sitúa hacia el final de la vida en la tierra.

Como podemos observar en la cita precedente, durante la caída En “DTG4” se reitera la misma frase que forma parte del primer relato del libro: “En el fondo hay un jardín”. La repetición ritual se formula junto a un cuestionamiento que la aúna a la exploración lúdica.

El descenso como acto íntimo y corporal se despliega también en “Por amigos y enemigos”, básicamente de manera especular al relato de la iniciación como espía. En ambos casos están presentes el escenario interior, las vísceras, el cansancio, el cuerpo y la oscuridad, pero la gradación en la intensidad trágica es diferente. En la experiencia del encierro en la bolsa se llega al límite de la nada, en cambio, en la cita subsiguiente perteneciente a la otra narración observamos que en una primera instancia el cuerpo ata a Lía y luego “de pronto” deja de “sostenerla”. La reconstrucción del motivo de la caída -desde la fragmentación y en el ámbito de la repetición- permite advertir los matices que agregan contenidos:

“Ahora voy a empezar caer en algo que ni siquiera es la muerte. Es una especie de vértigo hacia adentro. Empieza con este sabor a vísceras, con este hartazgo de mi cuerpo, tan ajeno y tan evidente, y del

que no puedo desasirme. Es una sustancia que me sobra, y no sé por dónde está cosido a mí o estoy prendida a él. Y de pronto se abre un abismo. Comienza a haber una distancia entre los dos, como si lo que está fuera estuviera dentro, y es por ahí por donde caigo, porque ya no me contiene, de algún modo, porque ya ha hecho alianza con esa otra oscuridad que se clausura y me empuja hacia el revés, ¿Adónde, adónde voy?”²¹⁹

Hacia el final, Mariana encuentra a Lía quien expresa: “Y allí está la luz, *incomprendiblemente.*”²²⁰ Siguiendo la lectura de los juegos como ritos de iniciación a una sociedad de pares, podemos interpretar en la luz, una alusión al nacimiento (“dar a luz.”). Hemos expuesto que el regreso al vientre se produce para luego “salir” de él bajo una nueva forma: regenerado, nacido por segunda vez, en suma, siendo partícipe de una cosmogonía.

La prueba a la que Lía se somete aúna una serie de tópicos que forman parte importante del análisis que venimos llevando a cabo, nos referimos a lo informe, a la muerte, la caída, la exploración como actividad vital, la nada, y la memoria. Siguiendo las clasificaciones de rito de Wunenburger, leemos aquí una aproximación a la tercera categoría de los juegos de vértigo y azar, en el sentido de que se recrean atmósferas que ofrecen la posibilidad de percibir el “potencial emocional de lo sagrado” bajo estados de “descondicionamiento”.

En las conversaciones coordinadas por Antonio Requeni, Orozco expresa que la corporalidad se impone como obstáculo, e incluso utiliza el imaginario del ojo que espía a través de la ranura de una puerta para describir esta condición limitante del hombre. Destacamos que el verbo nos remite directamente al “juego de espías” y las simbologías correspondientes; además, que el símbolo de la puerta a la que se refiere es la que comunica con el otro lado, con el misterio. “*Pero el misterio último es algo que no desentrañaremos desde este costado del mundo. Nuestro propio cuerpo parece que nos cerrara las ranuras por donde pasamos al llegar y por donde podríamos espiar hacia el otro lado.*”²²¹

Regresando a las pruebas a las que se somete a las mujeres en conjunto, aseveramos que cada una simboliza una forma de relación con lo Otro. En los tres casos hay un modo de aprender -identificar/adivinar/conocer- y una circunstancia adversa -ceguera/encierro- que condiciona el proceso. En pares, podemos mencionar: identificación/ceguera; adivinación/encierro; conocimiento/encierro. Interpretamos que todas ellas hacen visible, incluso desde lo

²¹⁹ Op. Cit., pág. 120.

²²⁰ Op. Cit., pág. 55.

²²¹ Orozco, Olga y Gloria Alcorta. Op. Cit., pág. 121.

invisible, la cosmovisión de la narradora y su particular y múltiple modo de aproximarse a la realidad. En el próximo capítulo, “La concepción de la realidad”, retomamos el tema.

En suma, teniendo en cuenta el conjunto de esta organización mixta, a los hombres les corresponde realizar acciones que tienen una fuerte connotación negativa: profanaciones, violaciones, burlas y estafas; las mujeres, en cambio, deben obrar en ambientes o atmósferas oscuras, donde hay elementos difíciles de “asir” o de conocer de un modo racional. Además, en los primeros se valora el coraje, el heroísmo y la gloria obtenida; en las segundas hay una “liberación” de todas esas estimaciones. En consecuencia, mientras que los hombres reciben trofeos e insignias, las mujeres no tienen reconocimiento alguno:

“Dios quiera que todos estos trofeos de coraje masculino, que todas estas insignias del delito logradas por profanaciones, violencia, estafa, burla y violación en este primer pacto con el hombre, no pesen sobre nadie. Dios quiera aceptar mi parte de pago y expiación.

Porque ahora ha llegado nuestro turno. Nos liberan de maldades heroicas y de glorias, pero nos condenan a la ceguera, a la adivinación aproximada, al conocimiento a tientas.”²²²

Leemos una alusión a los roles femeninos y masculinos en el mundo de los adultos, donde las mujeres permanecen en un segundo plano de visibilidad, excluidas de algún modo de los reconocimientos sociales. A través del “pago y expiación” que desea realizar Lía por las acciones masculinas, se transparenta la conciencia de su participación en la Unidad que ubica a víctimas y victimarios en una misma denominación. Analizamos esto en “La muerte de los desconocidos”; ahora agregamos que en la descripción de las experiencias/pruebas ya se pueden vislumbrar los crímenes, tomando el vocablo en un sentido amplio. Nos referimos tanto a los que ocurren dentro de la organización (los zapatos robados al muerto), como a los ajenos, por ejemplo, el cometido por un padre de familia en “¿Por qué estarán tan rojas las begonias?”

La situación de comunión con los demás, incluso en roles aparentemente tan disímiles como los señalados, está presente también en el relato “Unas tijeras para unir” donde se reflexiona sobre el tránsito o viaje que significa la vida, en el cual cada ser realiza hacia adentro su propio destino. El cuerpo y la propia identidad entendida en un sentido restringido como “individualidad” representan una limitación, el encierro que reúne al verdugo y a la víctima: “Porque cada uno es el lugar de su crimen y de su propia inmólación: una celda donde verdugo y víctima se encierran para compartir la tortura desde el nacimiento hasta el

²²² Orozco, Olga, *La oscuridad es otro sol*, pág. 51.

patíbulo.”²²³ De acuerdo a las interpretaciones que venimos realizando, la tortura es el padecimiento de ser un desdoblamiento de Dios, un fragmento en tensión con la vislumbrada Totalidad.

Además de los saberes prácticos que las misiones les han aportado, todos, por cada una de las pruebas o misiones, han obtenido nombres nuevos:

*“La ceremonia de la iniciación ha durado demasiado porque somos ocho: Luis María, Ruth, Miguel, Laura, Bruno y Andrés, yo y Mariana. Cada uno ha salido triunfante de su prueba de astucia, de resistencia o de coraje, y por lo tanto ahora somos: X 10 el Invencible, X8 la Giganta, X7 Ojo de cerradura, X6 siempre despierta, X5 Y 5X Adán y Nada, -y viceversa han dicho, porque son mellizos y cuesta distinguirlos, X4 la Aparecida (he agregado debajo de la chapa de espía D T G, que significa Dios Te Guarde, pero nadie lo sabe) y XI Lágrima.”*²²⁴

Al estudiar la noción de rito de iniciación indicamos que el triunfo en las pruebas que afrontan los neófitos incluye una experiencia de muerte y resurrección y que uno de los modos de representar el “segundo nacimiento” es a través de la adquisición de un nuevo nombre. Esto da cuenta, según Eliade, de que el hombre “se quiere otro”. Es interesante destacar de la cita precedente, que al nombre recibido Lía le ha agregado las siglas “DTG4”, las mismas que titulan al relato. Ellas parecen “completar” su nombre de espía o acompañarlo de la protección divina: “Dios Te Guarde”. La inscripción tiene un solo destinatario, ella misma, da cuenta de dos cosas: de su fuerte religiosidad construida alrededor de lo que ha llamado “el talismán de la fe”; y del carácter interior que ha tomado la prueba, incluso tratándose de un paso para pertenecer a un grupo de pares. Sólo Lía comprende el significado de las siglas.

Es interesante incluir en el estudio el origen de las chapas de espía entregadas en la ceremonia por un doble motivo. Primero, porque proviene de lo que Lía considera una paga “innoble: Gastón -quien no ha sido aceptado en la organización- tuvo que robarlas del vestuario del teatro donde trabaja su madre y entregarlas a los espías, evitando así convertirse en un “espía de espías”, en el enemigo. Segundo, a través de las fichas ingresa el asunto de las máscaras, los disfraces y la apariencia: “(...) *ese reducto donde las señoras y los señores se desenmascaran, ese depósito de desvergüenzas en forma de mostrador donde se intercambian*

²²³ Op. Cit. pág. 145.

²²⁴ Op. Cit., pág. 48.

y se negocian las apariencias y la piel.”²²⁵ La condición humana luego de la caída está inmersa en las apariencias como lo observamos ya en el comienzo de “Había una vez” y en otras instancias del trabajo, por ejemplo, en “Yo somos tú”. Hay una diferenciación entre parecer y el ser. Por otro lado, el juego de niños trasciende su esfera y nos coloca en el ámbito de los adultos y sus prácticas.

En “DTG4”, el mismo jefe, Luis María, lleva puesto un antifaz rojo que vuelve su rostro “inescrutable” y encubre su verdadera condición. En sus hipótesis sobre lo que la máscara esconde, Lía destaca dos extremos: las caras inimaginables o ninguna. Incluso el propio rostro es en este caso una buena opción, aunque lo describa como “mezquino”, poseedor de unos dientes separados a través de los cuales pasan las mentiras. Hasta la misma memoria contribuye al olvido de la cara, una “ráfaga piadosa” sopla inmediatamente sobre el recuerdo que se tiene de ella:

*“De todos modos preferiría verla. Mientras se la ve es ésta y no otra, como quiera que sea, y yo trato de mirar hacia otro lado para no tener que ver eso que no es, pero me atrae, y vuelvo para probar cuál está siendo en mí, cuál puede ser cuando no es lo que es debajo del antifaz rojo. Porque por dentro siempre juego a lo peor, a lo que más me asusta, a lo que me arroja hasta el fin de la pendiente.”*²²⁶

Incluso siendo el rostro una opción no valorada positivamente es preferible a la máscara; en otras palabras, el ser antes que el parecer. Este último expresado también como “no ser” tiene cierta cualidad expansiva que multiplica la posibilidad. Además, las apariencias resultan atrayentes y propician los “juegos peligrosos”. En el poemario que lleva el mismo nombre encontramos el símbolo de la máscara en “Desdoblamiento en máscara de todos”:
*“Desde adentro de todos no hay más que una morada bajo un friso de máscaras/ desde adentro de todos hay una sola efigie que fue inscrita en el revés del alma/desde adentro de todos cada historia sucede en todas partes:/no hay muerte que no mate, /no hay nacimiento ajeno ni amor deshabitado.”*²²⁷

Para cerrar, lo expuesto por Agamben nos ofrece la posibilidad de reflexionar y problematizar nuestra lectura a partir de los planteos que expresan que la relación entre el juego y el rito debe ser examinada atendiendo a las correlaciones y a las diferencias entre ambas categorías. Describimos el juego del ingreso a la organización de espías evidenciando la cercanía a las prácticas rituales y a sus símbolos; además, precisamos las diferencias que

²²⁵ Op. Cit., pág. 50.

²²⁶ Op. Cit., pág. 47.

²²⁷ Orozco, Olga. “Los juegos peligrosos”. En: *Poesía completa*, pág. 156.

existen entre las pruebas de cada uno de los iniciados: por un lado, las de género; y en el conjunto de misiones de las niñas, la situación de Lía.

Afirmamos que las pruebas de niños se describen como aproximaciones al ámbito de los adultos y sus convenciones sociales, a partir de acciones negativas: trasgreden las normas, quebrantan la ley y fragmentan el orden social. Agregamos ahora que no identificamos en las narraciones de sus hazañas un lenguaje simbólico propiamente dicho, o alusiones a contenidos vinculados al relato mítico o a lo sagrado. Sin lugar a dudas, al estar todo interrelacionado, la situación puede “dirigirse” hacia la esfera de la trascendencia y pensar que la separación y la división que los actos negativos causan entre los hombres, aluden al alejamiento de la anhelada Unidad del Ser. Además, es interesante precisar que en lo que respecta a la temporalidad, no hay referencias al tiempo sagrado o al calendario; sólo se menciona que se llevan a cabo de noche, momento adecuado para quien infringe la norma en la oscuridad, ocultándose.

La prueba de Lía, en cambio, tiene una configuración fuertemente mítico-simbólica; ya interpretamos minuciosamente la condensación de significaciones que la conforman. Añadimos que en su juego, configurado como una experiencia marcadamente interior, el rito y el mito del origen se aproximan de modo tal que podríamos hablar de una máxima correlación, situación que la distingue acentuadamente de sus compañeros iniciados. No observamos el predominio del rito sobre el contenido mítico; tampoco el olvido de la potencialidad y eficacia de la palabra que instaure realidades. La mención del jardín, por ejemplo, nos remite directamente a lo sagrado. Dentro de la “bolsa del misterio” primero se produce una suspensión del tiempo y, luego, una caída; dichos cambios en la temporalidad se explican –como indicamos antes- en relación al universo mítico.

“Misión cumplida”

“Misión cumplida” narra la primera tarea de espías encomendada a Lía y Mariana. Resulta significativo a los fines de completar el planteo de lo lúdico en relación a los ritos de iniciación, destacar la continuidad de símbolos presentes en la interpretación de “DTG4”. Por otra parte, el relato posee características que singularizan y diferencian a los juegos en él desarrollados: la fuerte presencia de lo onírico, y la alteración del tiempo lineal en consonancia con la temporalidad de los sueños.

Las consideraciones en el apartado anterior sobre el antifaz y las reflexiones de Lía acerca del vestuario del cual robaron las chapas de espías se profundizan ahora a partir de otros disfraces. Ambas niñas desarrollan sus acciones en “Misión cumplida” en sus “*recién inauguradas apariencias de espías*”²²⁸, portan vestimentas especiales, permanecen ocultas bajo la apariencia de dos enfermas: “Sarampión y Dolor de muelas”. Es interesante subrayar que el

²²⁸ Orozco, Olga, *La oscuridad es otro sol*, pág. 57.

aspecto de enfermas, que en principio buscaría distraer la atención de posibles espectadores, al mismo tiempo anuncia –como mostraremos- dos cosas: un fuerte sentimiento de indefensión ante el peligro y también las limitaciones para obrar, como las que tienen quienes carecen de salud.

En el relato abunda el sinsentido: si bien el objetivo –según su nueva apariencia- es espiar, el desconocimiento absoluto del modo de llevarlo a cabo, del objetivo y la razón última de la tarea encomendada, en suma, la desorientación en la que se sumergen, provocan una inversión de los roles, convirtiéndose en espías:

“Lo curioso es que desde nuestra permanencia en marcha debemos espiar no sabemos cómo, a quién, ni para qué, y somos nosotras quienes huimos escondiéndonos como si nos espíaran, cuando tenemos que estar atentas a la aparición de algo sorprendente, que sin embargo vive y por lo tanto puede arrepentirse, cambiar de aspecto, borrarse sin dejar huellas, hasta las cinco de la tarde, hora en que debemos presentar nuestro informe en el Torreón de los Corsarios, a un costado de la Pirámide Solitaria.”²²⁹

“Lo sorprendente” tiene una identidad difícil de definir ya que carece de una forma precisa y está sujeto a cambios; dicha característica hace más ardua la misión. La espera de lo extraordinario transcurre en la “permanencia en marcha” transformada luego -a causa del peligro- en una huída. Incluso, los nombres recibidos al iniciarse como espías, símbolos de su pertenencia en la sociedad de pares, no son los más apropiados para las amenazas de la escena: *“Toco en el bolsillo mi chapa de espía, como si fuera un amuleto: X4 La Aparecida. No: DTG 4- Dios Te Guarde, a mí y a XI Lágrima-. Hubiera sido mejor llamarnos de otro modo.”²³⁰* “La Aparecida” y “Lágrima” parecen ajustarse a la circunstancias: el primer nombre, dado a Lía porque *“nunca se sabe cómo se va ni cómo aparece”²³¹*, alude a lo que puede aparecer de imprevisto desde ámbitos desconocidos y atemorizar; el segundo, porque refleja la tensión emocional o los dolores que la misión causa y en un plano más alto y extensible a todos los hombres: la desorientación y el sufrimiento que provoca una existencia limitada. Así como sucede con los nombres de espía, indicamos anteriormente que el nombre propio también es una impostura.

Otro aspecto que complejiza la situación a las que las niñas se enfrentan es la sujeción a una realidad atravesada por diferentes dimensiones que confunden la verdadera “naturaleza” de

²²⁹ *Ibíd.*, pág. 57.

²³⁰ *Ibíd.*, pág. 59.

²³¹ *Ibíd.*, pág. 104.

los actos. El “otro lado” esta vez tiene un carácter negativo, se transforma en una trampa: “(...) hemos abandonado sin defensas el cuadro familiar, el cuadro del pueblo, el cuadro del mundo, para desembocar en una trampa siniestra por la que se penetra en una escena de la que ignoro cómo podremos escapar.”²³²

El gran escenario es un campo de girasoles. Primero, Lía bordea el lugar sin entrar en él, acción que nos remite a las afirmaciones que expusimos de Cencillo acerca de el hombre como ser fronterizo entre distintos planos de la realidad. El color de las flores y del sol parece advertir la inminencia de algo: “*Pero el amarillo es peligroso. Es un aviso inquietante. Claro que como cuando aparece lo inquietante ya ha comenzado a suceder, es más bien un síntoma que un aviso de lo inquietante.*”²³³ En esa posición comienza a percibir que está en otro sitio, en un tiempo diferente; es decir, toma conciencia de que se ha roto la sucesión temporo-espacial. En un gran paréntesis la niña narra con los ojos cerrados la extraña historia de una persecución y de una huida que se cumple exitosamente. Del relato se destaca una zona de configuración onírica: el “mismo” sembradío que ahora parece estar fuera del mapa de lo fáctico.

Al abrir nuevamente sus ojos, la protagonista vuelve al “aquí y ahora”, preguntándose sobre lo ocurrido en el lapso que no sabe cuánto duró: “*¿Qué fue todo esto? ¿Un sueño? ¿Un recuerdo? ¿Hacia dónde he estado mirando y dónde podré encontrar todo lo que falta?*”²³⁴ A partir de las interrogaciones podemos afirmar que el campo involucra simultáneamente a tres dimensiones: la puramente fáctica, la de la memoria y la de los sueños. Todas ellas parecen confundirse y desorientar a las espías.²³⁵

Algunas palabras más sobre el espacio y sus características. Delimitado por un alambre de púas, responde más bien a una atmósfera plástica creada a través de distintos colores: amarillo, verde y rojo. Legaz destaca en su estudio reminiscencias de los girasoles de Van Gogh. Como manifestamos, el peligro queda significado por el amarillo de las flores, y también –como veremos- de los zapatos del muerto hallado por las niñas. La configuración cromática de

²³² *Ibíd.*, pág. 58.

²³³ *Ibíd.*, pág. 58.

²³⁴ *Ibíd.*, pág. 59.

²³⁵ En *Travesías. Conversaciones coordinadas por Antonio* encontramos información sobre lo que Olga Orozco considera su primer recuerdo personal, material que coincide con la descripción del “campo de girasoles” de “Misión cumplida”: “*¿Y algo que les haya ocurrido a ustedes y consideren el primer recuerdo personal? El primer recuerdo que tengo es un color colorado que se mueve en un campo amarillo, muy rápido, y después hay sangre. Una vez se lo dije a mi hermana mayor, y ella me contó que cuando yo tendría dos años estaba caminando conmigo por un campo de girasoles que había frente a la casa donde nacimos. Un chico que llevaba una boina colorada nos seguía. Apareció de pronto un toro y enfiló hacia nosotros. Ella me alzó y corrió conmigo; el chico detrás y más atrás el toro, dispuesto a embestirnos, azulado tal vez por el color de la boina. Yo iba en brazos de mi hermana, mirando hacia atrás la carrera del chico y el toro. Llegamos por milagro hasta el alambrado de púas y conseguimos pasar los tres menos el toro y caer a salvo del otro lado. Pero ella se había desgarrado la blusa y una mancha de sangre se extendía por la tela blanca y me humedecía la cara. Recuerdo el terror, el movimiento, los colores.*” (pág. 99)

la amenaza se presenta además en “Bazar de luces rotas”: “*El amarillo es la zona del peligro extremo.*”²³⁶ El riesgo genera sensaciones disfóricas: temor, inseguridad y opresión.

Al abrir sus ojos se da cuenta de que Mariana no está a su lado y para buscarla debe introducirse al campo de girasoles, ahora sí, abandonando el “borde”. Este acto puede considerarse como un regreso ya que su “visión” le indica que ya ha estado allí antes. Es entonces cuando descubre el cadáver a los costados de la vía del tren. El contacto con la muerte resignifica algunas cuestiones: Lía reconoce en el hallazgo a la verdadera “trampa” que debe enfrentar; el rojo que formaba parte de la paleta de colores revela su verdadero origen: es la sangre que emana de la cabeza del cadáver. En “La muerte de los desconocidos” habíamos descripto al difunto y a la bolsa que lo acompaña; ahora agregamos, que el temor de caer en el saco que contiene lo inimaginable (o el misterio) da inicio a otro escape. Si bien la presente huida no pertenece a la esfera del sueño o recuerdo como la anterior, la recuerda y comparte una sensación de imposibilidad:

*“Sin embargo es casi imposible correr. Es como en los sueños. La densidad del aire es otra; se ha transformado en una densidad para plumas, justo en el momento en que uno pesa más que nunca, y las piernas se extienden para el paso o el salto en toda la longitud posible y el pie cae tontamente casi junto al otro pie, ajeno, sin fuerzas.”*²³⁷

El conocimiento de la muerte, o como indicamos en numerosas oportunidades, del “código de la muerte”, al igual que en “DTG4”, se adquiere a través de la experiencia lúdica en “zonas” equívocas, enigmáticas y riesgosas. Consideramos que la primera misión de las espías continúa con los simbolismos propuestos para los ritos de iniciación, con variaciones: por ejemplo, la bolsa está asociada a la muerte, pero esta vez no a la propia como en la prueba de Lía, ni significa una regresión a un tiempo prenatal, aunque sí a un momento anterior del cual se desconoce su verdadera naturaleza.

Por otra parte, quisiéramos agregar que interpretamos que la experiencia de las dimensiones visibles e invisibles de la realidad es un campo fundamental del saber en el que la protagonista se inicia. Los conocimientos que conciernen a dicho asunto no son “claros” ya que persiste en ellos una dosis de ambigüedad y confusión que resisten a la catalogación: “*Sé que sé algo, pero no sé bien qué.*”²³⁸ “*Mariana que no lo sabe, tal vez lo esté sabiendo ya.*”²³⁹ En lo que respecta a la plenitud o a lo real como conjunto que los mitos simbolizan, “Misión

²³⁶ Orozco, Olga, *La oscuridad es otro sol*, pág. 137.

²³⁷ *Ibíd.*, pág. 62.

²³⁸ *Ibíd.*, pág. 60.

²³⁹ *Ibíd.*, pág. 60.

cumplida” aporta una referencia a través de un simbolismo gnóstico: “*Un relámpago une de pronto los pedazos de este rompecabezas hecho de distintos tiempos.*”²⁴⁰ El fenómeno cósmico, aunque de manera breve y fortuita, alude a la unión temporal de las distintas zonas de la realidad narradas, manifestando –por otro lado- la trascendencia. Al abocarnos al estudio de la noción de deidad en “Dios. Dios caído” expusimos la creencia de que el mundo es un relámpago de lo invisible y cuáles son las consecuencias que se desprenden a partir de ella: la imposibilidad de un conocimiento acabado, su precariedad...

²⁴⁰ *Ibíd.*, pág. 60.

La concepción de la realidad

Es nuestra intención avanzar en la corroboración de la hipótesis de lectura que afirma que la concepción de la realidad presente en los relatos de infancia requiere la opción narrativa por el mito. Recordamos y completamos lo ya expuesto sobre el tema en las instancias teóricas y en lo analizado en los relatos de infancia desde el inicio hasta el presente.

Las limitaciones luego de la caída marcan una impronta negativa en el mundo, lo convierten en un lugar imperfecto, o como lo explica la protagonista en “*un mundo que no me corresponde*”²⁴¹ Aseveramos que la experiencia de Lía/Olga, en su totalidad, se desarrolla con una conciencia crítica de las deficiencias e insuficiencias, pero trasciende las restricciones ubicándose en el plano de la acción del verbo. Al mismo tiempo que ofrece una “mirada de complejidad” -como destaca María Elena Legaz- explora su cosmovisión en y “a través de” la creación, evidenciando un empeño de crítica, transgresión y conversión de las imposiciones de la “realidad”. Interpretamos cómo se lleva a cabo la indagación, por ejemplo, mediante el abordaje lúdico. Leímos los juegos en relación a distintas problemáticas como la formación de la identidad; el modo de percibir el mundo; los ritos de iniciación y la construcción del conocimiento.

Los temas abordados en el conjunto de los relatos involucran niveles profundos de la existencia, del mundo y de la “realidad”: el origen, la muerte, la divinidad, todos “afectados” por la caída. Al llevar a cabo la exégesis subrayamos la aproximación simbólica a la expresión totalizadora de la realidad que caracteriza a los mitos. Nos referimos al concepto de lo fontal asociado al relato del origen, aquello que dotado de una energía “real, abundante y eficaz” origina todas las cosas del universo: “*Toda creación estalla de plenitud. Los dioses crean por exceso de potencia, por desbordamiento de energía. La creación se hace por acrecentamiento de sustancia ontológica*”²⁴²

Al organizar el estudio de mito del origen nos ocupamos de las categorías de “unidad” y “fragmentación”/“dispersión” intentando no cometer el error de describir nociones *estancas*. El objetivo de no perder de vista la tensión entre ellas y el abanico de posibilidades en las que se correlacionan nos llevó a ir “recogiendo” en varias oportunidades núcleos temáticos y sus respectivos simbolismos. El relato “Había una vez” como expresión densificada de todo el libro se caracteriza por la fusión caótica de fragmentos, fracciones “irradiadas” en el resto de las narraciones.

A partir de aquel análisis, afirmamos que tanto la multiplicación como la dispersión de temas, imágenes, símbolos y las correspondientes significaciones no son meras características formales, sino que tienen un valor esencial e intrínseco dentro del universo mítico del descenso. Por último, y en consonancia con lo que acabamos de exponer, resaltamos la dinámica en la

²⁴¹ *Ibíd.*, pág. 19.

²⁴² Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, pág. 74.

que se insertan los opuestos presentados en el libro, como una de las vías de acceso para describir la singularidad de la perspectiva que prevalece. Lejos de tratarse de una opción reduccionista, presenta infinidad de matices que enriquecen el entramado del texto. Mencionamos algunas de las categorías: vida/muerte o más precisamente, vida/nada; yo/otro, arriba/abajo...

Al elaborar el marco teórico que nos permitió interpretar el mito del origen, incorporamos el estudio de Cencillo sobre la concepción del hombre que inventa los relatos de instauración. Insistimos entonces en que, frente a la experiencia multidimensional, el humano se construye como un ser fronterizo. Como tal se pregunta constantemente por las esferas que trascienden su cotidiano, transita de un ámbito a otro, e intenta atravesar o explorar los límites. El examen de los ritos en “Misión cumplida” ejemplifica la convergencia de órdenes disimiles, la imbricación de planos y las consecuencias generadas a partir de ellos: la desorientación, el extrañamiento y el desamparo. Es necesario agregar que el “relanzamiento” hacia el “otro lado” es incluso la experiencia de sí mismo que se da a través de lo Otro (en un sentido amplio: personas, espacios, tiempos...) y que “edifica” una identidad inestable.

Las reiteradas caídas padecidas por la protagonista ilustran otra de las problemáticas plasmadas en los mitos, asociadas a la confusión, a la falta de algo “fijo” a lo que atenerse: la condición desfondada de los individuos y el contacto continuo con el misterio. Los relatos de fundación son una manera de enfrentarse y “sustentar” el desfondamiento que “conduce” las experiencias humanas hacia diferentes tiempos, hacia el inconsciente y hacia la conciencia de sí. En este sentido, Cencillo considera que los mitos ofrecen una función integradora que logra conectar al hombre con la Totalidad, buscando el equilibrio:

“tales categorías míticas. (...) pretendían exclusivamente hacer conectar eficazmente el desfondamiento radical del ser humano con el resto de la realidad posible, cósmica y extracósmica, en su plenitud de sentido, constituyendo un horizonte de valor capaz de dotar a su vida del equilibrio necesario entre sus fuerza elementales y su realización específicamente humana y de armonizar una multitud de dimensiones dispares de su convivir.”²⁴³

²⁴³ Cencillo, Luis. Op. Cit., pág. 31.

Lo visible y lo invisible. Las mutaciones

En *La oscuridad es otro sol* la realidad posee planos tangibles y también otros sutiles, y es oportuno enseñar que la diferencia entre ellos no es absoluta. Elba Torres de Peralta recoge en *La poética de Olga Orozco: desdoblamiento de dios en máscara de todos* declaraciones de la autora en las que expresa la falsedad del pensamiento que separa de forma tajante lo que podríamos denominar lo “visible de lo invisible”, o en palabras de Cencillo, “lo materialmente presente” y “lo transmaterialmente envolvente”. Un razonamiento que se elabora a partir de distinciones absolutas trabaja –según Orozco– con “irrealidades”.

La multiplicidad de dimensiones y las mutaciones constantes que sufren, así como los encadenamientos y superposiciones, provocan una ruptura en la linealidad de los relatos y afectan a la fusión que atañe a espacios, tiempos y acciones: “(...) en busca de una aguja que nos uniera aunque más no fuese en el mismo hilván hasta seguir la línea de un horizonte invisible y comprobar que el suelo podía ser el techo (...)”²⁴⁴ De este modo se forma un entramado, una red vincular que añade complejidad a las significaciones desplegadas en la lectura. Como señala Telma Luzzani en su artículo “La oscuridad es otro sol”: una respuesta que no llega”, el texto es polisémico y multivalente. Las declaraciones de Orozco respecto del tema pueden hallarse en numerosas entrevistas y reportajes:

*“Las metamorfosis lentas o súbitas que se producen de manera inquietante en uno u otro aspecto de la realidad: transformaciones de la memoria, objetos habituales que se vuelven amenazadores, superposiciones de tiempos, caídas en el vacío, la sensación de estar copiando un modelo desconocido: en fin, muchos de los cambiantes estados por los que pasa “esta” realidad, que es apenas un relámpago de lo invisible.”*²⁴⁵

En la cita precedente leemos una referencia al “molde ejemplar” del mito, realidad “por excelencia” que por su esencia sólo puede ser entrevista, vislumbrada desde “este lado” donde abundan las “copias”.

Generalmente, el azar y lo incontrolable participan de las transmutaciones y propician la comunicación entre zonas que se guían por lógicas distintas, como en el caso de la vigilia y lo onírico en relación al tiempo; pero también en ciertas ocasiones se convoca la aparición de lo que, en suma, podemos denominar “lo extraordinario”: “*Primero lo siento y después aparece lo*

²⁴⁴ Orozco, Olga, *La oscuridad es otro sol*, Pág. 13.

²⁴⁵ “Obra poética” de Olga Orozco. Anticipos de libros. Op. Cit., pág. 8.

que estaba sintiendo, como si yo lo hiciera.”²⁴⁶ Incluso, Lía accede a acontecimientos como *visionaria*, por ejemplo, cuando se entera de la muerte de Alejandro antes de que él fallezca, tal como explicamos en “La muerte del hermano”.

Asimismo, lo sobrenatural ingresa a través de algunos personajes. Al indagar las distintas maneras en que se presenta la muerte, nos detuvimos en la presencia de los fantasmas y señalamos que la abuela integra a los aparecidos en el orden de la naturalidad, tranquilizando así a su nieta. Incluso, es la anciana quien recibe en su casa a un grupo de personajes insólitos, marginados y cercanos a la locura, dando acceso a una nueva forma de lo extraordinario en el ámbito familiar. Nos detendremos en ellos al analizar la función de la memoria.

Las experiencias de Lía al incluir lo desconocido están atravesadas por el asombro, la sorpresa y el extrañamiento. En numerosas oportunidades causan fuertes impresiones corporales como vértigo, mareos, vibraciones, sacudidas, temblores, la sensación de que la aspiran y llanto. El temor está presente, pero no siempre interviene como un obstáculo para actuar; el enigma, al mismo tiempo que provoca miedo, atrae. La sensación de estar “a punto de” (cambiar, aparecer, ocultarse) adiciona una fuerte dosis de tensión en los “juegos peligrosos”. En otras palabras, la inminencia fortuita de lo extraordinario es una constante que va configurando los hechos vividos por la niña. El concepto es fundamental en el mundo infantil y está asociado a tres rasgos negativos: impotencia, soledad y castigo.

Para ser exactos, debemos agregar que el extrañamiento y las sensaciones asociadas también afectan lo más cercano, a personas y objetos que son parte de lo cotidiano. Muestra de ello son las repetidas ocasiones en las que nos referimos a las casa y al cuerpo descriptos a través de una mirada insólita; extensivamente cualquier cosa tiene la capacidad de adquirir características extrañas.

Sin lugar a dudas, la cosmovisión que vamos reconstruyendo está directamente vinculada con la percepción; Legaz llama a la perspectiva adoptada de “máxima subjetividad o subjetividad exacerbada”. La penetración de los ámbitos de la realidad en las narraciones es posible gracias a la visión que aúna lo visible y lo invisible: “*No digo nada. ¿Para qué? Siempre oigo lo que nadie dijo y veo lo que no está.*”²⁴⁷ Incluso, Lía no necesita oír o ver; como *sabe* que hay otro lado, se guía por una fuerte fe en realidades no visibles, en lo inasible: “*Aunque no oiga nada, hay ovillos de lana que significan otra cosa, y que caen, rebotan y se deslizan astutamente silenciosos; aunque no vea nada, hay algo que están tejiendo contra mí.*”²⁴⁸ Los juegos entre ver/no ver son variados e incluyen distintas modalidades: “*(...) Laura vio sin mirar lo que yo vi mirando (...)*”²⁴⁹ Sería un error considerar que lo no visible, por ser una dimensión desconocida o impalpable de acuerdo a los parámetros que siguen la lógica racional tiene

²⁴⁶ Orozco, Olga, *La oscuridad es otro sol*, pág. 94.

²⁴⁷ *Ibíd.*, pág. 106.

²⁴⁸ *Ibíd.*, pág. 18.

²⁴⁹ *Ibíd.*, pág. 76.

menor injerencia en los comportamientos. Por ejemplo, es tan fuerte su presencia e influencia que hasta puede impedir el paso: “*los pies enredados en la maraña traidora de lo invisible.*”²⁵⁰

Cuando en una entrevista Jorge Boccanera preguntó a Orozco por su búsqueda poética, la autora hizo alusión a la agudeza y profundidad de su mirada y a un “camino de regreso” que contempla cada uno de los planos de la realidad hasta llegar al verbo primero:

*“Una mirada de perplejidad, aunque es un poco horadante. Intento una penetración a fondo, sin distracciones. Diría que mi poesía es de intemperies y desamparos. Creo que el verbo es el comienzo del mundo en casi todas las cosmogonías, y al descender fue creando distintos planos de la realidad objetiva en la que vivimos. Y el poeta, apostando cada vez más lejos, trata de ir revirtiendo esos planos, recorriéndolos otra vez hacia arriba para llegar a ese verbo primordial que dio nacimiento a todo.”*²⁵¹

La cita permite retomar el símbolo de la caída y el proceso creativo que integra innumerables planos. El recorrido -que como dimos cuenta al analizar “Alrededor de la creación poética” se simboliza en un viaje- presenta dificultades propias de la fragmentación: huellas que se escapan, persecuciones, espejismos, confusiones entre sueños y la vigilia, espacios que ocultan su verdadera forma. Fenómenos que abundan en los relatos de infancia. En “Tiempo y Memoria” se describe también la génesis de la propia escritura como un “intercambio con la inasible” a través de un tejido de preguntas que aborda las sucesivas zonas de la realidad. El ascenso pretende llegar a la unidad con todos, a lo primordial, o –como lo denominamos en otras oportunidades- a la “edad perdida”.

Por último, nos referimos ahora a tres relatos en los que las zonas o dimensiones son desplegadas siguiendo la categoría plástica de “cuadros”, denominación que al mismo tiempo que remite al arte, sugiere una demarcación y una escena. Esta última integra personajes, acciones, tiempos y espacios, ya sean de naturaleza abstracta, figurativa, onírica, o la combinación de varias. También observamos otras designaciones que continúan la misma línea de representación: “cubos” o “bloques”.

Al interpretar “Misión cumplida” marcamos cómo de manera progresiva se iban abandonando los cuadros que pertenecen a realidades tangibles -el familiar, el del pueblo y el del mundo- para ingresar luego a otro -“el campo de girasoles”- donde se confunden sueños, recuerdos y los hechos inmediatos. Es importante subrayar que el tránsito evidencia un juego de movilidad/inmovilidad: así como las espías pueden pasar de uno a otro cuadro, también

²⁵⁰ *Ibíd.*, pág. 105.

²⁵¹ Boccanera, Jorge. *Op.Cit.*

corren el riesgo de quedar atrapadas por la inmovilidad de alguno: “(...) siento que ésta era la trampa por la que se entraba en la inmovilidad de este otro cuadro. Tenemos que salir, sin embargo, antes de que nos fijen, antes de que nos paralicen. Tenemos que correr nuestra escena hacia otro lado sin llevarnos ésta, sin quedarnos en ésta.”²⁵² El encuentro de algo “invariablemente sospechoso” es un indicio de la proximidad de una nueva escena que puede capturarlas. La condición de espías también puede mutar, quien está espionando es “la realidad”: “No hay como ser espía para ser espionado, para que todo cuanto uno sale a sorprender esté agazapado, esperando para sorprender.”²⁵³ En “Por amigos y enemigos” se suma otro rasgo peligroso: lo desconocido –fantasmas, historias inconclusas- puede incorporarse desde un cuadro escondido y “contagiar”, propagarse: “Además, ningún cuadro llega tampoco solo.”²⁵⁴

El relato “¿Por qué estarán tan rojas las begonias?” está construido como una conjunción de cuadros, a veces ubicados uno dentro del otro; en ocasiones permanecen ocultos y dispuestos a aparecer en cualquier momento. La naturaleza de cada uno es variante, por ejemplo, hay bloques hechos para ver con los ojos cerrados: “En el vacío que se abre y me incluye aparece y me rechaza un cuadro para mirar con los ojos cerrados.”²⁵⁵

Lo cósmico, lo onírico, la magia y lo fantástico

Ahora bien, agregamos elementos a la descripción de las dimensiones que dan título al apartado.

Comenzamos por la *cósmica*. En uno de los momentos de mayor tensión dramática, en el viaje de regreso a casa luego de la muerte del hermano narrado en “Y todavía la rueda”, se despliega esta dimensión a través de una tormenta de arena, viento, lluvia, relámpagos y truenos. Mientras oscurece, la niña y su tío-abuelo avanzan a caballo en medio de una tormenta que vuelve hostil el camino, soportan las inclemencias de la intemperie. El “*presagio de la tormenta y de la noche*”²⁵⁶ anuncia lo irrevocable: el cambio ontológico que la muerte significa, que afecta no sólo el futuro de Lía y su familia, sino también el pasado y el presente. El retorno es descrito como una “peregrinación sombría” donde abundan los motivos del dolor y la pena. Por otra parte, el trayecto –tanto en el plano tangible del camino, como en el espiritual del duelo- es inevitable para llegar a la nueva forma de su hermano, quien seguramente ha comenzado a sufrir las metamorfosis que siguen a la muerte.

²⁵² *Ibíd.*, pág. 61.

²⁵³ *Ibíd.*, pág. 60.

²⁵⁴ *Ibíd.*, pág. 122.

²⁵⁵ *Ibíd.*, pág. 94.

²⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 16.

El temporal está descrito con infinidad de detalles que van siendo asociados a las emociones de Lía. Hay suspenso, esperas, ritmos “celestes” que acompañan y reflejan la marcha hacia el hogar. Se establecen diálogos entre los gestos humanos y los movimientos del cielo: *“En seguida le responden los relámpagos, el trueno, y la nevadura trazada por el rayo que ya va a caer, que ya cae.”*²⁵⁷ El cosmos habla, da señales y advertencias. El blanco del rayo, por ejemplo, anuncia las catástrofes.

Lía interpreta algunos de los fenómenos naturales como señales. Incluso, aunque la tormenta sea un hecho momentáneo, las significaciones que adquiere al aproximarse a la atmósfera de la muerte hace que tome cierto carácter de eternidad: *“Dentro de mil años podrán excavar: encontrarán esta lluvia sepultada y yo les explicaré cómo fue.”*²⁵⁸ Es decir, el “temporal” sucede también en el interior de Lía, quien se enfrenta por vez primera a la desaparición de un familiar:

*“Va a empezar a llover. Están clamando por la lluvia estas mil bocas que lanzan en todas las direcciones su aliento desolado. De pronto enmudecen, asombradas ante la súbita amonestación del relámpago. Se apaga y se enciende, colérico, amenazador. Aunque yo siga creyendo lo contrario, no es el resplandor de una puerta que se abre, se cierra y se abre de golpe para dejar entrever un interior desconocido, sorprendente, cuyo mismo fulgor nos enceguece y nos impide ver. No es una rapidísima concesión del milagro. Es más bien una manifestación admonitoria del vigía en los altos torreones, o un brillo de armas preparadas para la aniquilación.”*²⁵⁹

Al explicar las dimensiones de los símbolos al comienzo de la investigación, mencionamos a las hierofanías, revelaciones que se observan en elementos de la naturaleza, en las realidades cósmicas como las que ahora examinamos. La penetración de lo sagrado hace que la porción del mundo abarcada tome nuevas y múltiples significaciones y, de esta forma, amplíe sus límites conocidos. Eliade en *Lo sagrado y lo profano* afirma que lo “natural” se encuentra estrechamente vinculado a lo “sobrenatural”, dando cuenta de la apertura del hombre a otras esferas: *“Es evidente que su vida posee una dimensión más: no es simplemente humana, es “cósmica” al mismo tiempo, puesto que tiene una estructura trashumana. Podría llamársela una “existencia abierta”, ya que no se limita estrictamente al modo de ser del hombre.”*²⁶⁰

²⁵⁷ Ibíd., pág. 23.

²⁵⁸ Ibíd., pág. 23.

²⁵⁹ Ibíd., pág. 20.

²⁶⁰ Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, pág. 121.

El autor asevera que el cielo en su modo de ser -elevado, poderoso- manifiesta la trascendencia, es decir, la “sacralidad cósmica”. En la cita de *La oscuridad es otro sol*, interactúan dos interpretaciones: la primera, expresada como el “interior desconocido y sorprendente” que es posible entrever cuando actúa el relámpago, se refiere según nuestra lectura al “otro lado”; la segunda, a una lucha que culmina en la muerte. La protagonista si bien en su “voluntad de creer” o en su fe se inclina por la primera, asociada al milagro, reconoce que se acerca a la segunda.

Lo que sucede en el cielo afecta lo terrenal, indicando una relación “abajo/arriba”. Otros elementos de la naturaleza ubicados al nivel del suelo participan de lo cósmico. En “La nada, el vacío, lo informe” describimos el cardo ruso como “emisario de la fatalidad”, símbolo de todo aquello que no tiene misterio.

Respecto de lo *onírico*, cuando en las ya abordadas conversaciones con Requeni se le preguntó a Orozco sobre la relación entre la poesía y los sueños, la autora indicó que “*Se llega en el sueño a unas zonas que son intransferibles e inexplicables en la vigilia, y de algún modo queda un resabio de eso que llega al poema, a veces como un leitmotiv, y uno no sabe de dónde vino.*”²⁶¹ Sus declaraciones indican cierta accesibilidad a conocimientos diferenciados según los ámbitos y a la imposibilidad de explicar las experiencias de acuerdo a lógicas foráneas. Además, sugieren cierta continuidad de una zona en otra, significada por el resabio.

Nos remitimos a nuestro análisis en “La muerte de lo desconocidos” para retomar una reflexión presentada en “¿Por qué estarán tan rojas las begonias?”. La anciana asesinada se aparece en los sueños de Lía y formula la pregunta que titula el relato, ofreciéndole una vía de conocimiento no racional del crimen narrado. El origen del saber es distinto al proporcionado por la exploración realizada a la casa, y se configura más bien como una alusión a los hechos: la significación del rojo va más allá del color de las flores, se refiere a la sangre de los muertos: “*Aunque aquí no hay begonias si las hubo.*”²⁶²

En reiteradas oportunidades aludimos a zonas confusas de la experiencia y al aparente origen onírico de algunas imágenes en “Misión cumplida”, relato que condensa la superposición de planos.

Para finalizar, en “Desdoblamiento en máscara de todos”, último poema de *Los juegos peligrosos*, manifiesta la posibilidad de ser el producto de un sueño de Dios: “*Despierto en cada sueño con el sueño con que Alguien sueña el mundo. / Es víspera de Dios/ Está uniendo en nosotros sus pedazos.*”²⁶³ Así como la caída condiciona al mundo, a los hombres y a Dios, lo onírico los incluye a todos en una dinámica de sueños y despertares, donde el último soñador

²⁶¹ Orozco, Olga y Gloria Alcorta. Op. Cit., pág. 102.

²⁶² Orozco, Olga, *La oscuridad es otro sol*, pág. 100.

²⁶³ Orozco, Olga. “Los juegos peligrosos”, pág. 156.

es la divinidad rehaciéndose. En declaraciones ofrecidas en una entrevista, Orozco pone al descubierto –hacia el interior de la problemática que estamos desarrollando- una interrogación sobre la propia existencia dirigida a la divinidad: “*Pero yo no le pido a Dios señal de su existencia, sino de la mía. Yo no sé si, como decía Borges, no soy el sueño de un sueño. Ahora quién es ese primero que sueño no se sabe nunca. Es posible una señal y yo tengo por suerte muchas señales: percepciones, videncias, prolongaciones de esta realidad.*”²⁶⁴

En lo que concierne a la dimensión *mágica*, al trabajar “Alrededor de la creación poética” conjuntamente con materiales de entrevistas y reportajes, afirmamos que Orozco ubica al mito como una creación que, al comienzo, junto al arte, las funciones del lenguaje y las tradiciones mágicas formaron una unidad que más adelante se diversificó. La poesía es un espacio donde es evidente ver cómo las representaciones se fusionan. Siguiendo esta línea de pensamiento, definió la magia conjuntamente con la poesía, mostrando tanto las diferencias como las similitudes. En *Travesías* indica que ambas se inclinan o acercan a la visualización de lo invisible y que, además, se alejan o desconfían de la ley de causa y efecto. Pero mientras que la poesía sigue un eje vertical de ascensión y va más allá de las apariencias buscando el revés de las cosas, la fuerza sobrenatural de la magia tiene una dirección opuesta, además de ofrecer poderes y una omnipotencia que finalmente se muestran ilusorios.

La autora definió la magia como “*(...) la creencia en la eficacia inmediata del deseo y del sentimiento; es una tentativa esperanza de posesión.*”²⁶⁵ Es decir, que exige y espera una respuesta: hay un intento de transformar o modificar circunstancias a través de poderes o conjuros. La creencia proviene de lo que considera un “pensamiento primitivo” y una “concepción animista” que prevalece en la vida cotidiana de Orozco, según lo comenta en la entrevista realizada por Alucino:

“Como no me avergüenza tener una mentalidad animista, al igual que los pueblos mal llamados "primitivos", puedo decirle que la magia, de un modo u otro, se ha infiltrado en mi casa en todos los rincones. Está en los rituales con que dispongo los zapatos para que mis pasos no se traben, en la intención con que preparo comidas para beneficiar a mis amigos, en las negras imágenes que dejo correr con el agua hacia el

²⁶⁴ Docampo, Mariana; Lomenzo, Claudio; Otero, José Luis. “Escribo un poema para habitarlo. Reportaje a Olga Orozco”. *La guacha. Revista de Poesía.*, año 2, nro. 6, marzo 1999, pág. 6.

²⁶⁵ “Obra poética” de Olga Orozco. Anticipos de libros, pág. 8.

desaguadero y hasta en la ráfaga de felicidad que envió a la distancia soplando colores fantásticos.”²⁶⁶

En *La oscuridad es otro sol* la narradora -en su desdoblamiento Olga/Lía- manifiesta la continuidad en el tiempo de lo extraordinario y la frecuencia con que se presenta:

“Lo extraordinario aparecía entonces y sigue apareciendo aún con demasiada frecuencia donde quiera que me asome. A veces basta con abrir una canilla. No es que salga agua o no que no salga. Sale o no sale, pero de una manera muy particular. Se asoma una burbuja de colores que crece y se desprende ascendiendo hasta el cielorraso, o se oye aspirar a todos los instrumentos de viento, que arrancan después con los demás en una sinfonía fácilmente reconocible, hasta que una ola de herrumbre nos paraliza. Estos son los casos más simples. No hablemos ya de esconderse en un armario o de subir una escalera en la oscuridad.”²⁶⁷

En ambas citas, si bien algo extensas, podemos ver otro aspecto de la unidad, ahora de los materiales provenientes de entrevistas y de la obra: las respuestas en sus diálogos, en ciertas ocasiones de un carácter más teórico, comparten un lenguaje poético y, sin lugar a dudas, la visión del mundo. Podemos decir, que funcionan casi como espejos, repitiendo algunos elementos: el motivo del agua que corre y las imágenes con una fuerte impronta cromática.

Centrándonos de nuevo en la dimensión mágica, nos referimos a los conjuros que el libro de relatos reúne. Deseamos indicar las variantes en los que se formulan: en algunos casos hay una intención expresa y consciente, por ejemplo, para detener lo informe que se aproxima en la noche narrada en “Por amigos y enemigos”; en otros, no se trata de un propósito, sino de una combinación de gestos que –desconociéndola- funciona como conjuro: *“Lo único que puede suceder es que alguien ingrese desde cualquier lado o que se haga visible o se manifieste al conjuro de una fórmula que no conozco y que tal vez esté enunciando yo misma, combinándola sin querer con esta pausa del pie de uno a otro peldaño y con esta manera de apoyar la mano en la baranda.*”²⁶⁸ También advertimos invocaciones específicas para

²⁶⁶ Alucino, Jorge Ricardo. Op. Cit., pág. 2.

²⁶⁷ Orozco, Olga, *La oscuridad es otro sol*, pág. 111.

²⁶⁸ *Ibíd.*, pág. 102.

enfrentar el mal: “`Con dos te miro, con cinco te espanto, la sangre te bebo y el corazón te parto’” y “`98, 99, 100, 100 igual a uno’”²⁶⁹

Como en el caso de la naturalización de lo fantasmal, la abuela acerca a Lía a dimensiones que van más allá de lo inmediato, ahora mediante pequeñas acciones u objetos vinculados a prácticas mágicas. En “¡Despertad y cantad, moradores del polvo!” la anciana saca del fuego un recipiente que contiene cristales, usados muchas veces para rituales, sanaciones o como protección. Hacia el final del relato entrega un paquete a una persona que solicita su socorro como curandera: “Sin duda regresará con uno de esos envoltorios que encierran su obediencia y la inextinguible caridad del Señor.”²⁷⁰ La mencionada aproximación incluye advertencias sobre el uso inadecuado de elementos rituales. La anciana separa a Lía de un ojo de vidrio que la atrae desde una vidriera: “La abuela tuvo que arrancarme de allí por la fuerza, diciéndome seriamente: `Estas no son cosas para ti. Cuando tengas mi edad y las necesites, vendrás y las comprarás todas juntas’.”²⁷¹

La antecesora conoce de curas, es una sanadora. Su imagen se describe con connotaciones totalmente positivas: un polvillo dorado cae de la ropa, está siempre iluminada y posee una voz salvadora; se destacan sus manos a través de las cuales ayuda a los otros, ofreciéndoles caridad. Todas las características revelan una presencia benéfica y protectora que fortalece la importancia de las mujeres en el seno familiar.

En cambio, “Unas tijeras para unir” descubre una forma de magia asociada al mal, que contrasta con la anterior, completándola. María Teo es una bruja, la atmósfera de su casa refleja las intenciones de sus hechicerías: aceite de serpiente, piedras manchadas con sangre y recipientes con líquidos propios de su tarea. La mujer -sin motivos suficientes- realiza un trabajo maligno sobre Lía:

“¿Por qué estará haciendo esto conmigo la María Teo? Me ha llenado el cuerpo de piedras y de espinas que no se ven pero me horadan por dentro. Me ha untado a distancia con un unguento de frío y de calor. Quema de dos maneras. No sé por qué me habrá elegido. No he aplastado huevos de basilisco –si lo hubiera hecho, conocería al monstruo- ni he conseguido pelar una naranja, de una punta a la otra, formando con la cáscara una larga espiral que no debe romperse para que ella muera, ella o alguna otra. `Muere una bruja’, dice tía Adelaida (...)”²⁷²

Por último, lo *fantástico*. Al igual que la magia, la presente dimensión puede reconstruirse a partir de lo expuesto por Orozco en entrevistas, en este caso a partir de una rememoración del tiempo de su infancia:

²⁶⁹ *Ibíd.*, pág. 149.

²⁷⁰ *Ibíd.*, pág. 88.

²⁷¹ *Ibíd.*, pág. 114.

²⁷² *Ibíd.*, pág. 146.

“ Porque de noche podía suceder cualquier cosa: el basilisco siempre estaba a punto de aparecer, los enmascarados con ojos de lentejuelas doradas se apostaban detrás de los árboles y mi bisabuela Florencia, muerta hacía treinta años, se instalaba en la mecedora de mi cuarto, mientras en el patio caían los ángeles a raudales, con gran crujido de plumas.”²⁷³

Privilegia el escenario de la noche y su cualidad abierta a lo extraordinario: el basilisco, los fantasmas familiares, los ángeles cayendo como una lluvia. La casa -que describimos en “La casa. Toay, La Pampa”- también se pone a marchar junto al jardín, movilidad que se corresponde con la permanencia de ese símbolo de protección durante toda la vida de la autora.

Por último, en “Y todavía la rueda” los objetos de una casa están animados, cobran vida y adquieren características antropomorfas. El animismo se observa en cajones que espían, y en plantas que disecan a las personas: *“Esos cuartos donde los muebles oscuros miran con hambre desde las cerraduras, donde las plantas carnosas se van inflando imperceptiblemente entre las sombras y las lámparas bajan su párpado amarillo para encubrir lo que no se ve.”²⁷⁴*

Símbolos: puertas, escaleras, muros. Espejos y máscaras.

Para referirse al lazo que une lo visible e invisible, para narrar la propia inmersión en la dinámica de las dimensiones descriptas, es necesario utilizar elementos simbólicos. En la presente instancia volvemos sobre algunos de los símbolos ya presentados con anterioridad porque consideramos que se articulan en un sistema de representaciones asociadas a la comunicación, al paso y también al desplazamiento, conjunto que tiene una dirección estrecha con la concepción de la realidad examinada. Atendemos primero a los que son partes de una casa o construcción: la puerta, las escaleras y el muro. Más tarde, agregamos otros que completan las significaciones desplegadas por los anteriores: los espejos y las máscaras.

Anteriormente definimos los símbolos como *“(…) expresiones de doble o múltiple sentido cuya textura semántica es correlativa del trabajo de interpretación que hace explícito su segundo sentido o sentidos múltiples.”²⁷⁵* Nos referimos entonces al trabajo de la exégesis como aquél que manifiesta la estructura del doble sentido, es decir, el que explicita el vínculo

²⁷³ “Obra poética” de Olga Orozco. Anticipos de libros, Pág. 8.

²⁷⁴ Orozco, Olga, *La oscuridad es otro sol*, pág. 15.

²⁷⁵ Ricoeur, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura*, pág. 15.

entre el sentido primero y el simbólico. El símbolo se construye como vehículo entre los planos y como expresión de la pluralidad de significados que adquieren algunas experiencias.

En lo que respecta al primer grupo, Eliade afirma que las puertas simbolizan accesos, lugares de apertura y de tránsito que expresan el modo en que se ligan o imbrican las zonas o dimensiones de la realidad, y las mutaciones constantes al pasar de un lado al otro: “*El umbral, la puerta, muestran de un modo inmediato y concreto la solución de continuidad del espacio; de ahí su gran importancia religiosa, pues son a la vez símbolos y vehículos del tránsito.*”²⁷⁶

Antes ingresar en *La oscuridad es otro sol*, nos referimos a la utilización del símbolo en “Alrededor de la creación poética”: “*El poeta, con toda la carga de lo conocido y lo desconocido, se siente de pronto convocado hacia un afuera cuyas puertas se abren hacia adentro.*”²⁷⁷ Las palabras ilustran el momento en que el “yo poético” emprende su creación internándose en el mundo mítico, en el viaje de la escritura. *Adentro* y *afuera* quedan implicados en la apertura por la cual el poeta debe *darse paso*.

Las puertas están presentes en la mayoría de los relatos, acentuando el movimiento constante - entrar y salir, abrir y cerrar – que las exploraciones implican: “*(Cuánto abrir y cerrar, entrar y salir; ya no sé si se sale al abrir o se entra al cerrar. ¿Cada paso es una puerta y eso es el tiempo? Sería mejor un mundo de ventanas. `Un mundo de ventanas que den a una puerta ?´, pregunta en mí la vocecita enemiga, siempre alerta. Basta. Cierro también las ventanas.)*”²⁷⁸ Al analizar los ritos de iniciación en relación a la organización de espías, remarcamos la acción de mirar por el ojo de la cerradura como uno de los modos de observar al otro lado y acceder a un conocimiento –acotado- de él.

Como límite la puerta separa y une al mismo tiempo: paso de una realidad a otra, o continuando con las categorías analizadas, de un cuadro a otro. Dado que los espacios fronterizos pueden significar un cambio de estado desconocido, son también signos de zonas peligrosas. Indican a su vez, la persistencia de lo Otro, Otredad que se multiplica incesantemente a lo largo de todo el libro.

Las puertas adquieren, de acuerdo al contexto, diversos matices en la simbolización general propuesta. Algunas están clausuradas y dejan a la protagonista en el lugar en el que se encuentra; otras se cierran para siempre, como es el caso de la que representa la muerte del hermano. Podemos mencionar también, las que Lía no quiere abrir, la de la escena de la madre moribunda es la principal. En cambio, cuando se trata de los juegos con su hermana Laura, accede a través de puertas sin preguntar a dónde la llevan.

También pueden ordenarse en pares conceptuales, advirtiendo que las posibilidades de combinación son numerosas. Es así como encontramos puertas: verdaderas/falsas; que se abren

²⁷⁶ Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, pág. 24.

²⁷⁷ Orozco, Olga: “Alrededor de la creación poética”, pág. 469.

²⁷⁸ Orozco, Olga, *La oscuridad es otro sol*, pág. 95.

en soledad/en compañía; que llevan a destinos tristes o felices. *“Pero ahora esa puerta me incrusta nuevamente en un bloque de misterio donde cualquier desplazamiento es hacia adentro, donde cualquier ademán me lleva a tropezar con las paredes insalvables que me rodean de antemano.”*²⁷⁹

Otro símbolo de tránsito, menos frecuente que el de la puerta, es el de la escalera, que agrega el par subir/ bajar y enriquece las posibilidades de los desplazamientos: *“(…) hay una escalera, y en cualquier parte donde hay una escalera, Laura y yo sólo pensamos en subir, sin pensar nunca si podremos volver a bajar. Es una especie de irresistible vértigo hacia arriba: la atracción del misterio y la velocidad del miedo.”*²⁸⁰ Los muros, por su parte, señalan dos zonas, o lo que hemos denominado en numerosas oportunidades “este lado” y “el otro”. El nacimiento mismo ha impuesto un muro que no es posible traspasar, excepto a través del último acto: morir.

Como demostramos, la idea de construcción a la que remiten, sin lugar a dudas, trasciende el sentido literal y terrenal, ubicándose, por ejemplo, en la dimensión cósmica. En dicho plano simbolizan tanto los duros combates interiores que el proceso de duelo representa, como el paso al nuevo orden ontológico que sigue a la muerte: *“Pero el rayo no cae. Ha vuelto a entrar por esas puertas que abre y cierra el relámpago. Y puertas y muros se entrechocan allá arriba impidiéndole salir. Es un combate estruendoso y deslumbrante, detrás de una espesura de agua que no me permite ver.”*²⁸¹ Resaltamos una zona interior en el cosmos y también la imposibilidad de ver desde la tierra.

Para finalizar con los símbolos relacionados con las edificaciones, los tres mencionados aparecen combinados dentro de los “cuadros” o “bloques” y en algunas ocasiones hacen de las escenas verdaderos laberintos, con sus trampas, ilusiones y espejismos; cada uno de ellos forma parte del permanente cambio. La configuración obtenida remarca la naturaleza pluridimensional de la Totalidad y la desorientación que provoca en el hombre.

Los espejos y las máscaras, junto a las puertas, acentúan la fragmentación y la multiplicación luego de la caída, así como también las apariencias y el desdoblamiento. Recordamos que los dos símbolos en el inicio de *La oscuridad es otro sol* forman parte de la construcción de la perspectiva abierta configurada como “caleidoscopio” o “yo circular”. El ser post-caída además de encontrarse fragmentado, queda sumergido en un juego de reflejos, formando distintas combinaciones que sugieren la máscara. Dicha condición es simbolizada con otra imagen: la “cárcel de los espejos” que permanecerá hasta no alcanzar la unidad de persona, hasta no abandonar la apariencia:

²⁷⁹ *Ibíd.*, pág. 102

²⁸⁰ *Ibíd.*, pág. 95.

²⁸¹ *Ibíd.*, pág. 24.

“Asesinato y sacrificio, mártir y ejecutor seguirán proyectándose en la cárcel de los espejos, mientras no hayamos reducido todos los actos a uno solo y todos los personajes a uno solo, por los siglos de los siglos, hasta cumplir la condena de ser por lo que no se es, hasta pagar la culpa de no ser Dios. Pero asesinar desde afuera, con el cuchillo o con el símbolo, es asumir un papel para el que no se ha sido designado. Es aumentar la división.”²⁸²

La prisión se corresponde en cierta medida con la ordenación laberíntica de los cuadros, con la multiformidad del universo y sus espejismos. El cuchillo y el símbolo están igualados tanto en su capacidad de matar como en la de “mostrar” la fragmentación de la realidad; hasta no alcanzar la unidad existirán el adentro y el afuera, y la palabra como mediadora entre el hombre y la trascendencia.

Incluso, observar la propia imagen en el espejo le causa sorpresa y le provoca un estremecimiento; leemos en estos sentimientos un enajenamiento, en el sentido de un *salir fuera de sí*. El reflejo la mueve a formular preguntas sobre la identidad hacia un lado y otro del espejo: “¿Y si no fuera yo? ¿O si estuviera allí y no aquí?”²⁸³, insinuando la posibilidad del desdoblamiento. Cuestionar la multiplicación del propio “retrato” es considerado por la protagonista como una de sus “pruebas peligrosas” que la lleva al revés de los espejos que amenazan con raptarla o sumergirla en otro sitio.

Respecto a las máscaras, el nombre propio, por ejemplo, es una máscara que asume la división encarnada en cada hombre. Algunas “ocultan” el origen común y están relacionadas a la misma condición exiliada del hombre; otras esconden malas intenciones, como en el caso de Luis María y su antifaz.

²⁸² *Ibíd.*, pág. 145.

²⁸³ *Ibíd.*, pág. 96.

La memoria

En esta instancia llevamos a cabo la revisión de un concepto que consideramos transversal: la memoria. Para ello, comenzamos presentando aspectos más bien teóricos expuestos en la conferencia de Orozco “Tiempo y memoria”. Luego, hacemos un breve repaso de lo ya interpretado en nuestro trabajo sobre la temática. Para finalizar, examinamos un conjunto de relatos que incluye a personajes que presentan una mirada enriquecedora de la memoria, al mismo tiempo que permiten un acceso privilegiado de lo extraordinario en el orden de lo cotidiano.

“Tiempo y memoria”

Como su nombre lo indica, la conferencia “Tiempo y memoria” expone y desarrolla dos conceptos que son vertebrales en los relatos de infancia y en la obra de Olga Orozco.

Respecto al primer término del título, la autora elige ubicarse directamente en la eternidad ya que entiende que ella posee una cualidad positiva: “*es mortal para el tiempo*”,²⁸⁴ característica que la convierte en un lugar privilegiado, ofreciéndole “amparo”, “refugio”. Evita, además, internarse en polémicas que surgen al definir al tiempo desde un campo específico del saber o desde alguna de las tantas teorías existentes; tampoco desea saber cuál es su naturaleza.

El ensayo enfatiza la idea de transgresión del orden impuesto por la sucesión lineal y la relación causa-efecto para luchar por la vida; la frase “violentar el tiempo” de Ciorán le ayuda a ilustrar esta acción. En la creación, los tiempos pueden sufrir numerosas alteraciones: entrecruzarse, ser simultáneos, contraerse o dilatarse, incluir en un tiempo a todos los demás, en suma, una variedad de combinaciones:

*“A mí lo que me importa es que el tiempo fluya en todas direcciones, que pase, que se acumule hacia atrás y vuelva transformado y dinámico, y también que el otro, el que está adelante, me salga al encuentro antes de llegar; es decir, me importa uno como retorno de movimiento y el otro como anticipación que llega del porvenir en forma de asombroso emisario, llámese a esto momentáneamente intuición o presentimiento. También está el tiempo condicional, donde continúa desarrollándose lo no cumplido (...)”*²⁸⁵

²⁸⁴ Orozco, Olga. “Tiempo y memoria”, pág. XI.

²⁸⁵ *Ibíd.*, pág. XII.

Destaca una dinámica circular en las influencias de los tres tiempos: “*De modo que así como el presente influye en el porvenir, el porvenir influye en el presente y corrige el pasado: no sólo soy por lo que fui, sino que soy y fui por lo que seré.*”²⁸⁶ Todos los tiempos se modifican entre sí, y por este influjo cada uno “contiene” a los demás en una especie de simultaneidad. “*El porvenir no es nada más que mirar hacia atrás*”²⁸⁷ afirman los versos del poema “El adiós” de *Los juegos peligrosos*, ilustrando la relación temporal descripta.

Los movimientos sugeridos tienen relación con la participación de la autora como observadora. A pesar de no poseer la mirada elevada y ubicua de Dios, no se considera una espectadora “fija” y “paralizada”; además, evita la rigidez de posicionarse en un presente “puro” y “obligatorio”. El sujeto de la creación -aquél yo metafísico del que hablamos al analizar “Alrededor de la creación poética”- es el “escenario activo” por donde el tiempo transita libremente, del mismo modo que ocurre en los sueños.

En lo que concierne al segundo concepto, la memoria se erige como otra constante en la escritura de Orozco. También adopta una forma circular y cumple la función de forzar al tiempo de manera activa y reiterada. En otras ocasiones, utiliza la expresión “desarmar” para referirse a los trabajos de transgresión sobre la muerte y la realidad.

El recuerdo se origina en una fuerte impresión, en una vivencia plena, intensa: “*para mí todo lo vivido a fondo es presente.*”²⁸⁸ La concepción de la memoria que desarrollamos nada tiene que ver con la nostalgia o con la actitud que denomina “de brazos caídos”, por el contrario hay un esfuerzo explícito y continuo por revitalizar las evocaciones. Siempre dentro de la circularidad que hace que lo experimentado en el presente afecte las etapas anteriores y posteriores. Se reviven y se resignifican las remembranzas; incluso recrear atmósferas o climas puede hacer que algunas imágenes y acontecimientos reaparezcan. Es pertinente señalar que de lo expuesto se deduce que la “repetición” no se trata simplemente de hacer presente lo ausente tal cual sucedió: los recuerdos son “retocados”, corregidos, padecen contagios, resemantizaciones. Existe un proceso de actualización que se produce por interpretaciones sucesivas.

Para ilustrar su alejamiento de la nostalgia y de los recuerdos “detenidos” en su forma primera recurre a una analogía con el arte de la fotografía:

*“Pero en la fotografía, como en el recuerdo inmóvil, no hay contorno.
Hay un marco que no permite un más allá, hay un trozo recortado de lo*

²⁸⁶ *Ibíd.*, pág. XIII.

²⁸⁷ Orozco, Olga. “Los juegos peligrosos”, pág. 125.

²⁸⁸ Orozco, Olga y Gloria Alcorta. *Op. Cit.*, pág. 110.

que ya fue, ajeno al campo que lo acompañaba y quedó excluido totalmente del instante, sin futuro y sin pasado.”²⁸⁹

Las reflexiones nos recuerdan y remiten a los “cuadros” de las dimensiones de la realidad, específicamente a la transgresión de sus límites y a la contaminación de unos con otros. La dinámica de mutuas influencias concuerda con lo expuesto para lo temporal en “Tiempo y memoria”. En lo que respecta a las formas, en la conferencia expresa que ellas no son los verdaderos límites, sino que existe lo que denomina “el revés de la forma” a partir de la cual hay “prolongaciones invisibles” que van más allá de lo tangible. Este conocimiento - adquirido en su primera época de la vida- incluye a los “contornos” o “marcos”, pero también a todos los elementos del universo de Orozco.

La memoria activa no pone límites a un “espacio”, sino que le da movimiento, lo trasciende, hace que los tiempos interactúen; el sujeto que crea es el “campo de las imágenes”. Es interesante remarcar el vínculo del tiempo con el espacio geográfico de La Pampa. Al interpretar el símbolo de la casa afirmamos que el vocablo significa “espacio” y que en él se pueden percibir y experimentar lo infinito y la ausencia de límites que provoca que todo se mueva libremente, sin oposición. Lo que transita allí parece errante, cambia de lugar “(...) *sin barreras ni murallas para el tiempo ni las filtraciones de otras zonas de la realidad que aparecen de pronto y fundan espejismos en el suelo y en las nubes.*”²⁹⁰ Es en la internalización del espacio de la infancia donde los recuerdos se actualizan reiteradamente.

Sin lugar a dudas, en su lucha con el tiempo la memoria busca fijar y preservar lo vivido con intensidad, evitando el olvido. Es importante resaltar que la realidad de acuerdo a su cosmovisión sufre de permanentes transformaciones, se evade, y es por ello que es necesaria la tarea de conservación. Orozco considera que la memoria es la madrina de su infancia, etapa que pondera como “un espacio y un tiempo privilegiados”. *La oscuridad es otro sol* es una concreción literaria –como indicamos al describir su génesis- atravesada por la memoria: “*En un momento dado sentí la necesidad de contar mi infancia porque algo maravilloso que llevo dentro de mí desde siempre; será porque he hecho un culto de la memoria.*”²⁹¹

Para cerrar la exposición de la conferencia presentamos una expresión usada por Orozco para denominar a la primera época de su vida en Toay: “depósito inagotable”. La imagen conjuga tanto la noción de un espacio donde guardar, como la de un contenido sin fin. Nos recuerda al concepto de lo *fontal* al que acudimos para explicar al mito, así como también a la noción de lo *superabundante*.

²⁸⁹ Orozco, Olga. “Tiempo y memoria”, pág. XV.

²⁹⁰ *Ibíd.*, pág. XV.

²⁹¹ Orozco, Olga y Alcorta, Gloria. *Op. Cit.* pág. 131

El hilo de la memoria

Regresamos al inicio de nuestra investigación, a su origen. Antes de emprender la lectura simbólica del mito del origen y de los ritos de iniciación en *La oscuridad es otro sol* nos detuvimos para examinar con minuciosidad lo que interpretamos como la expresión lúdica-literaria de la lucha por violentar las restricciones que la caída mítica imprime. En otras palabras, la transgresión que se expresa en la conversión simbólica de las condiciones deficientes de la existencia. Planteamos que el primer párrafo del libro – que abre con el sintagma “Había una vez”- introduce a la figura del caleidoscopio como representación de la perspectiva desde donde mirar, y al ejercicio de un determinado tipo de memoria. Además, que ambas coinciden, se articulan y se consolidan en una misma concepción temporal, que a su vez, coincide con la del mito.

Nos remitimos a “La invención literaria: el caleidoscopio”. El juguete a través del movimiento circular brinda distintas combinaciones de espacios, tiempos y personas. Los fragmentos reflejados en los espejos forman imágenes que abarcan la multiplicidad y aluden a la unidad, permitiendo llegar al presente ilimitado que admite la simultaneidad y la multidireccionalidad. De acuerdo a nuestra lectura el mecanismo del objeto ofrece un acercamiento al universo mítico, ya que atiende a las nociones de “unidad”, “temporalidad” y “conversión simbólica”. Al mismo tiempo, conjuga otro elemento: la presencia de la infancia a partir de lo lúdico.

Culminando nuestro estudio y pretendiendo “recoger” lo examinado, deseamos retomar el concepto de la memoria como eje transversal y reflexionar sobre los alcances y potencialidades en su relación con el mito.

Desde un aspecto teórico, expusimos junto con Ricoeur de qué modo es posible abarcar la experiencia humana desde la integración ejemplar simbolizada por el mito. El relato de instauración de una realidad es un paradigma que orienta la praxis del presente, “moviéndose” en dos direcciones: como reminiscencia y expectación, retorno al origen donde todo es naciente y destino de “transfiguración” de la existencia. O como explicamos al comenzar: una orientación que va desde la memoria hasta la esperanza. Por otra parte, respecto al símbolo, la interpretación del mismo queda implicada en la problemática de la religación y de la memoria.

Señalamos que había una coincidencia entre la cosmovisión de Olga Orozco y Octavio Paz en lo que concierne a la simultaneidad de los tiempos y a las máscaras que subsisten de “este lado”. Ahora, presentamos la mirada del mencionado autor sobre el funcionamiento temporal en el mito, y los particulares acercamientos entre regreso y anticipación del ser:

“¿Regresamos de veras a lo que somos? Regreso a lo que fuimos y anticipación de lo que seremos. La nostalgia de la vida anterior es

presentimiento de la vida futura. Pero una vida anterior y una vida futura que son aquí y ahora y que se resuelven en un instante relampagueante. Esa nostalgia y ese presentimiento son la substancia de todas las grandes empresas humanas, trátase de poemas o de mitos religiosos, de utopías sociales o de empresas heroicas.”²⁹²

Paz al referirse al mito afirma que éste “*Convoca un pasado que es un futuro.*”²⁹³ La expresión coincide con las nociones de reminiscencia y anticipación, términos que dan cuenta del entretendido que los tres tiempos conforman. Enfatizamos especialmente la comunión de la “vida anterior” y la “vida futura” en el aquí y el ahora, incluso resueltos en el instante. La afirmación nos permite pensar en la influencia de unos tiempos con otros y también en la simultaneidad.

Ahora queremos reflexionar sobre posibles coincidencias entre los mecanismos temporales recién descritos del mito y el ejercicio de la memoria construida por la autora. En numerosas oportunidades, marcamos que no hay una ruptura entre Lía y Olga. En el reportaje “Escribo un poema para habitarlo”, la autora afirmó que se trata de una infancia vivida y ejemplificada, es decir, que hay un esfuerzo explícito por evocarla. Por las características de la memoria, tal cual expusimos en la presentación de la conferencia, el viaje desde el porvenir hacia el origen, no está abordado solamente desde la mirada de la niña, sino desde una visión que conjuga en sí distintas épocas de la vida, resultado de las continuadas actualizaciones.

De este modo, los acontecimientos no pertenecen de manera rigurosa, ni menos aun estanca, a la infancia, sino que ruedan dentro del tiempo y la memoria circular que los sitúa en movimientos multidireccionales, bajo la luz de retornos y anticipaciones. Por ejemplo, el mecanismo del calidoscopio que describimos queda expresado bajo el motivo del rostro del amado: “*Es una conjunción de otros rostros que llegarían después o esos rasgos se dispersaron para que los amara después, en su tiempo, en otros rostros.*”²⁹⁴ Luego, la narradora se pregunta cuál es la “operación” que corresponde a la situación: si se trata de una imagen inicial fraccionada y distribuida en otras que pertenecen al futuro; o al revés: si a partir de varios motivos futuros es posible una fragmentación y posterior unión que rehagan el primer retrato. Ya que los recuerdos no permanecen inmóviles, pueden desmenuzarse, pero también, ser rescatados: “*¿Es esta imagen la que se trizará varias veces, o será la que llegue hasta el final, recuperada de todas las trizaduras?*”²⁹⁵ Orozco en la conferencia describe modos de revertir la extinción de un recuerdo: hacerles “respiración artificial” o “darles cuerda”. Incluso, de algún modo, a través de la constante actualización o re-interpretación de lo experimentado

²⁹² Paz, Octavio. Op. Cit., pág. 136.

²⁹³ *Ibíd.*, pág. 66.

²⁹⁴ Orozco, Olga, *La oscuridad es otro sol*, pág. 98.

²⁹⁵ *Ibíd.*, pág. 98.

con intensidad tendrá su continuidad: “(...) porque ya sucedió, y por lo tanto continuará sucediendo, aunque se olvide.”²⁹⁶

También ejemplificamos cómo las experiencias vividas con especial intensidad, en este caso, la primera traición, persisten en la memoria y son interpretadas desde la mirada de otros tiempos: “Acaba de suceder por primera vez. Acaba de marcar hacia adelante a todas las mujeres que trasladarían sobre mí sus propias malicias, sus delirios y sus intenciones aviesas.”²⁹⁷ Los recuerdos ingresan en el flujo de la memoria que construye la simultaneidad.

Los espacios significativos, la casa materna en primer lugar, participan de una dinámica similar y pueden trasladarse hacia otros lugares de la propia experiencia:

“(Ese cuarto entrará conmigo en otros cuartos. Me acompañará con mi silencio, mi confusión, mi ignorancia y el misterio sin resolver. Tal vez sea esa ignorancia sin resolver durante muchos años lo que hace –aun ahora, cuando la ignorancia ya no existe y el conocimiento es un misterio sin resolver- que mi amor se tiña de insuperable vergüenza, como si tuviera que improvisar un papel que desconozco. Tal vez la sensación de una trampa por debajo de toda fe, o el crimen insoluble, que toda otra apariencia en las inmoluciones del porvenir. Tal vez sea ese espejo donde alguien fue y puede volver a ser un desconocido)”²⁹⁸

La evocación evidencia una reflexión sobre los cambios y las continuidades entre la experiencia primera y el presente de la escritura. El misterio se destaca como algo invariable.

Los acontecimientos críticos tornan ardua la lucha por violentar el tiempo u operar con los recuerdos. Por ejemplo, en la tormenta que azota a Lía cuando muere Alejandro, hay una aproximación a lo trágico, a una situación extrema que se traduce a la pura sobrevivencia. La memoria queda desplazada, mientras que la protagonista se apega a la función básica de la respiración: “Adherida no al recuerdo, ni siquiera a la promesa de sol, sino simplemente al esfuerzo de respirar, de contraer y expandir la miserable ración de aire que me sostiene.”²⁹⁹

Por otro lado, al interpretar los juegos dentro de la organización de espías, nos detuvimos en la experiencia de la protagonista dentro de la bolsa. Remarcamos en aquella instancia un “resto de memoria insistente y sinsentido” que leímos en relación a la cercanía a la nada, así como a la subsistencia de una remembranza desprovista de su capacidad de

²⁹⁶ *Ibíd.*, pág. 16.

²⁹⁷ *Ibíd.*, pág. 110.

²⁹⁸ *Ibíd.*, pág. 99.

²⁹⁹ *Ibíd.*, pág. 26.

transgresión y fijación. María Elena Legaz destaca que en *La oscuridad es otro sol* existe una concepción de la memoria más amplia que la personal, que la trasciende; Lía vive también los recuerdos de sus antepasados y la de todo el universo. De acuerdo a esta exégesis, leemos los restos de memoria “hallados” en el interior del saco como recuerdos que escapan de la esfera de lo vivido, pero que –sin embargo- pueden llegar a ser captados en ocasiones especiales.

El ejercicio de la memoria es rico en variaciones. A veces no se conoce exactamente a qué tiempo pertenece la escena que se presencia: “¿De modo que no estaba en el pasado sino en el porvenir? ¿De modo que era esta la escena que esperaba, el peligro emboscado, el conjuro que me fijaría a este bloque en el que estoy definitivamente paralizada en el mismo lugar?”³⁰⁰ La incertidumbre puede tomar distintas formas, mencionamos las del peligro y del temblor asociadas a la interacción con la realidad según la presentamos. Otras no se corresponden con un hecho vivido, sino con un acto de la invención o la imaginación que puede conllevar distintos riesgos: el de no poder cambiarlo o el de –sin haber partido de una vivencia- tomar la forma definitiva de una rememoración: “No sé si lo vi. Tal vez sea un recuerdo que inventé y no puedo cambiarlo.”³⁰¹; “No quiero imaginarlo; no quiero que se convierta en otro recuerdo para el porvenir.”³⁰² Hay objetos privilegiados a la hora de rememorar, como las piedras: “los relieves de cualquier piedrecita que sólo se guarda para sentirse acompañado o para mirar a la luz y recordar. Tal vez éstas sirvan para no recordar. Deben ser dulces o pero tristes, como cualquier recuerdo que se paladea antes de olvidar.”³⁰³ Como tantas veces, muestran una doble condición: pueden promover el recuerdo y también su contrario, el olvido.

Además, remarcamos el protagonismo de la memoria en “La historia falsa del origen: ‘Las enanas’”. Cuando Lía entra en contacto con la nueva historia de su nacimiento y conoce su naturaleza de enana y vieja, lleva a cabo un ejercicio de regresión: se dirige una y otra vez hacia atrás hasta llegar a la primera imagen que puede recordar y desde allí vuelve al presente. En la operación no encuentra las reminiscencias o testimonios adecuados para explicar la revelación de su verdadera identidad; y por otro lado, el relato ofrecido por su hermana la desvincula de su madre como figura principal y guardiana del enigma de su nacimiento. La tensión y el dolor que la protagonista sufre a partir de la imposibilidad de recordar evidencian la importancia de la memoria en su universo personal.

Deseamos reiterar la importancia de la madre como custodia de la memoria, nos remitimos a “Los padres: el enigma del origen” y a “La muerte de la madre” donde dimos cuenta de esto. La abuela, por su parte, completa la “línea femenina” en relación a la custodia de la historia familiar. En el relato “Por amigos y enemigos” la anciana reza a Dios por todos, incluyendo antepasados y descendientes. Describe a cada uno teniendo en cuenta sus virtudes y

³⁰⁰ *Ibíd.*, pág. 103.

³⁰¹ *Ibíd.*, pág. 92.

³⁰² *Ibíd.*, pág. 92.

³⁰³ *Ibíd.*, pág. 21.

defectos, exigiendo los castigos y las recompensas correspondientes; la información completa al símbolo del “árbol de la vida” que desarrollamos anteriormente.

La “memoria alucinada”

Con esta expresión de María Elena Legaz pronunciada en conversaciones sobre Olga Orozco, damos título a una serie de reflexiones en torno a un conjunto de cinco relatos: “Nanni suele volar”; “Despertad y cantad, moradores del polvo”, “La reina Genoveva y el ojo de alcanfor”, “Comida para pájaros” y “Bazar de luces rotas”. En ellos, Lía entra en contacto con personajes fantásticos que, además de ofrecerle una vía de acceso a lo extraordinario, enfatizan el valor de la memoria por contraste, es decir, al acercarla a las consecuencias negativas del olvido.

Nanni, La Lora y La Reina Genoveva han sido “expulsados” de sus historias personales y no ejercen las funciones de la memoria para construir sus identidades, para desenvolverse en la realidad que los rodea. Esto que a grandes rasgos podemos denominar “modos de vida”, ya sea por incapacidad o elección, se diferencia notablemente de las elecciones de Lía, quien constantemente recurre a sus recuerdos para comprenderse a sí misma, para *decirse*.

Los mencionados personajes permanecen cercanos a la locura; son marginales, mendigos que ingresan provisionalmente al ámbito familiar, protegidos por la abuela. Orozco ha mencionado en distintas ocasiones sus presencias durante su infancia:

“A veces llegaban también en una ráfaga los locos viajeros protegidos por mi abuela: Nani, el cantor fracasado, arrastrado casi en vilo por los faldones flotantes de su levita; la Reina Genoveva, con sus collares de cuentas y un vestido de puntillas desgarradas, y la Lora, plañendo por monedas bajo su sombrero de paja amarilla girando bajo el sol.”³⁰⁴

La proximidad a la locura los convierte en emisarios del “otro lado”, “intermediarios” que ponen en contacto a Lía con modos de ser alejados de lo “convencional”, de las normas que rigen los comportamientos: el desvarío, las alucinaciones, las transgresiones, lo extraño.

Nos interesa leer la enajenación que sufren cuando se pone en evidencia en relación a los conceptos interrelacionados de historia y memoria. Nanni, La Lora y La Reina Genoveva repiten una y otra vez relatos de otros, situaciones que no les pertenecen; son seres que han

³⁰⁴ “Obra poética” de Olga Orozco. Anticipos de libros. *La Nación* 7/10/1979, pág. 8.

olvidado o perdido su propia voz: "(...) con palabras y ademanes destinados a otros personajes, a otra situación, a otro cuadro del que fuisteis expulsados violentamente alguna vez, o del que salisteis con mucho escándalo hace tiempo."³⁰⁵ Existen dos relatos para cada uno de ellos: el que reiteran constantemente, y el que la narradora protagonista reconstruye a partir de fragmentos oídos a los mayores. En otras palabras, accedemos a la historia fantástica producto del delirio y a la “verdadera”, la real. La primera llega a través de la voz de sus protagonistas; la segunda, gracias a Lía y su familia. Sin lugar a dudas, los personajes están inmersos en el cruce de dos relatos, o en lo que es posible denominar una “doble vida” o doble plano de participación.

Al contar su propia infancia Lía “recupera” la historia del otro; al hacerlo, da cuenta de la problemática de la memoria y en consecuencia de la identidad. Al mismo tiempo emprende un aprendizaje en torno a la experiencia de la locura, de una nueva zona de la existencia.

Nanni, La Lora, La Reina Genoveva

“Nanni suele volar” relata la historia del “caballero del bosque”. Como mencionamos, ingresa a la casa de Toay gracias a la abuela quien le ofrece un lugar para dormir. Nanni tiene una apariencia que sorprende a la niña, se asemeja a “*un pálido maniquí arrancado del escaparate de alguna pesadilla*”³⁰⁶: lleva puestas zapatillas de sport, pantalón de fantasía, levitón negro y galera. En su modo de vestir estrafalario denota cierta extranjería.

Lía y Laura entran en contacto con él y para comprender la historia que narra de forma intermitente (a veces es como un resorte que “se suelta”) deben emprender un camino, seguirlo en los desvaríos que hacen del recorrido un laberinto. Así es como las niñas descubren una escena central que representa la ruptura de Nanni con su pasado: “El bosque de Sésamo”. Se trata de una función de aficionados donde un cantante exitoso ha usurpado su supuesto papel en el teatro, sumergiéndolo en el fracaso:

“Esta espectacular salida de escena se confundía en su memoria con una salida de su propia vida. Desde ese momento pierde título, propiedades, posesiones, familia, y entra maniatado en un “parque de aclimatación para el olvido”. Pero no consigue olvidar. No quiere olvidar. Prefiere resucitar el bosque cada mañana, arrancarlo de ese

³⁰⁵ Orozco, Olga, *La oscuridad es otro sol*, pág. 138.

³⁰⁶ *Ibíd.*, pág. 32.

rincón del sueño donde yace embalsamado, definitivamente perdido.”

307

A partir de allí es su historia personal la que se quiebra en dos tiempos que no pueden volver a unirse. En el exilio de sí mismo, sin poder lograr un ejercicio de la memoria adecuado, “detiene” su vida a partir de la usurpación y pasa a ser un mendigo. Cada mañana canta, “resucita” el bosque perdido donde entonó el aria por última vez con *su* cara, antes de que alguien se apoderara de ella. El rostro se convierte en una máscara, una sobrecara de “tenor fracasado” que no le pertenece o no admite: *“Hay que aplastarla para ver quién hay debajo, para que vean cuántos somos.”*³⁰⁸ La falta de aceptación de las pérdidas se “reflejan” en un espejo que va rompiendo poco a poco.

“Resucitar el bosque” simboliza la negación del olvido a partir de la cual deviene la repetición del instante doloroso. El “caballero del bosque” presenta otra forma que puede asumir la problemática de la identidad, abordada en numerosos momentos en nuestro trabajo. Nanni no sólo termina siendo un personaje secundario de su propia existencia, él participa de los acontecimientos de la casa en Toay desde “fuera de escena”. Por ejemplo, en “Las enanas” interviene en el juego de palabras entre Lía y Laura desde el otro lado la puerta; del mismo modo, en “La Reina Genoveva y el ojo de alcanfor” se ubica lejos del escenario principal: *“Qual piuma al vento”, cantó la voz de Nanni, la voz que llegaba desde la cocina y que respondía siempre a todo, desde cualquier distancia, como si supiera.*”³⁰⁹ Es decir, está “presente” y excluido simultáneamente.

“Despertad y cantad moradores del polvo” narra la historia de la Lora, una mendiga que recurre a la abuela en busca de ayuda. Lía la observa desde un rincón: la mujer lleva puesto un sombrero amarillo que le tapa la mitad de su rostro y la convierte en una “semienmascarada”, viste harapos y está toda sucia de barro porque vive en una cueva junto a su hijo.

Es llamada la Lora porque repite un relato ajeno, al que llama “la Historia Sagrada”. Nuevamente, como en el caso de Nanni, se entretajan y confunden dos narraciones: *“(…) pero como ha olvidado su historia repite esa otra, confundiendo los nombres, los hechos y las personas (...)*”³¹⁰

Lía escuchó el relato verdadero en una conversación entre adultos. Su nombre es Clementina Domínguez y ha vivido una tragedia pasional que la dejó en la miseria: fue infiel

³⁰⁷ *Ibíd.*, pág. 36.

³⁰⁸ *Ibíd.*, pág. 32.

³⁰⁹ *Ibíd.*, pág. 108.

³¹⁰ *Ibíd.*, pág. 88.

con el hermano de su esposo, ambos, luego de pelearse, finalmente la abandonan con un hijo en el vientre. Cuando el niño nació, fue a la iglesia del pueblo con la intención de ocupar el lugar de la virgen. El sacerdote le hizo un recorrido por las imágenes y cada una de las estaciones del Vía Crucis “(...) *para que comprendiera que no había identidad*”³¹¹ A pesar de eso, a partir de entonces la Lora confunde los hechos de su pasado con los presentados en la Biblia: ella cree ser la Virgen, el esposo y su hermano, Caín y Abel. Además, intenta salvar a su hijo de la cruz.

Aunque la abuela reconoce que es mejor tener una historia que no poseer ninguna, advierte continuamente a la mendiga sobre el peligro de reiterar un relato falso que termina en la crucifixión del hijo:

*“Y cuando llega sin darse cuenta a algún momento del Calvario, vuelve a caer como fulminada y a tener convulsiones. Eso es lo que trata de evitar la abuela cuando le recomienda que no sea la Virgen María para no tener que ser la Dolorosa, y aunque la abuela crea que si pierde esa historia recuperará la suya, tía Adelaida opina que si la recuperara la perdería otra vez, es decir dos veces, o tantas veces como la recuperara después de haberla perdido.”*³¹²

Enfatizamos que -en ambos relatos- la abuela de Lía tiene un rol especial. Al examinar las dimensiones de la realidad, la describimos a partir de su vinculación con la dimensión mágica; luego, aseveramos que ella, junto a la madre, custodia la memoria familiar. A través de la narración de la vida de los personajes estafalarios podemos afirmar que también ayuda a los extraños indicándoles la importancia de contar sus historias personales, para preservar así la identidad; pone en relieve el papel que juegan la memoria y el olvido: *“la mano de la abuela que intenta tomar a los más desvalidos, y que no teme nunca a ningún contagio.”*³¹³ Según la mirada de su nieta, a través de su mano continúa la mano de Dios, e incluso, se adelanta a la voluntad de la divinidad. La anciana está próxima a la zona de lo sagrado: *“Aunque es posible que entre el modelo y su reflejo haya la misma distancia que entre la mano de Dios y la mano de la abuela, o ninguna distancia; tal vez se confundan de pronto en uno mismo y no haya necesidad de obediencia ni de desobediencia.”*³¹⁴

³¹¹ *Ibíd.*, pág. 88.

³¹² *Ibíd.*, pág. 88.

³¹³ *Ibíd.*, pág. 87.

³¹⁴ *Ibíd.*, pág. 81.

“La Reina Genoveva y el ojo de alcanfor” presenta a la otra mujer que forma parte del trío de visitantes esporádicos. Ella se ha encerrado luego de vivir un hecho doloroso, está envuelta en el recuerdo, congelada en él. Al igual que la Lora, es una mujer abandonada. Su prometido, un ingeniero francés, la deja sola con una hija recién nacida que luego muere. Este hecho detiene su tiempo personal, convirtiéndose, básicamente, en una muerta en vida.

*“La miro, y sólo ahora veo que se asemeja a esas mujeres que se encierran a envejecer solas con un crimen, con un abandono, con una frase cruel o una esperanza muy secreta. Todos esos fermentos trabajan en la oscuridad y las van carcomiendo hasta dejarlas huecas.”*³¹⁵

Su figura denota la “ausencia de vida”: se la presenta como a una muñeca, reclusa en una caja, con cara de cartón. Se agrega que lleva un sombrero con una corona de ramas de tamarisco, la cara pintada de blanco con las mejillas de color violeta, un vestido viejo, y zapatos de hombre.

La historia que cuenta se asemeja a los cuentos maravillosos: el prometido es el Rey Malvavisco que se fue en barco, la hija, la Princesa Delgadina, desaparece, y ella no puede volver al castillo: *“Los buscaba por todos lados y los encontraba en todos lados. Pero cuando los encontraba, algo había cambiado. Eran amenazadores y la perseguían. Entonces se marchaba.”*³¹⁶

La Reina Genoveva además de mostrarle fehacientemente lo extraordinario, “enseña” a Lía un peligro a través de su mirada: el de las mujeres que por algún motivo traicionan, encarnando una de las formas del daño. La mujer le ofrece el “ojo que llora”, objeto que vertería lágrimas en lugar de la niña. La protagonista decide que es maligno y termina enterrándolo en su jardín.

“Comida para pájaros” despliega una comida entre los tres personajes en casa de Lía. El encuentro –como asegura la narradora- se desarrolla en el ámbito de lo extraordinario: *“Es una escena arrancada de un álbum de ilustraciones para ciertos delirios (...) Y todo sucede con una correctísima naturalidad, sin violar la menor ley de cortesía. También aquí. ¿Dónde está lo inquietante?”*³¹⁷ Lo extraño adquiere total naturalidad hacia el interior de la escena, así como

³¹⁵ *Ibíd.*, pág. 107.

³¹⁶ *Ibíd.*, pág. 108.

³¹⁷ *Ibíd.*, pág. 127.

ocurre con la magia en lo cotidiano. Además, se continúa con la presentación del trío a partir de rasgos fantásticos, por ejemplo, la Lora “*parece una reina de barajas coronada por un pájaro muerto.*”³¹⁸

Según nuestra lectura, la característica específica del relato es que da “rienda suelta” al lenguaje propio del delirio. Todos participan de un diálogo totalmente fluido, en el que cada uno insiste en la repetición de su propia historia. Los puntos de contacto en el intercambio entre los tres, sin lugar a dudas, son disparatados; sus voces se unen en lazos insólitos. Dado que permanecen solos, no existe la “interferencia” de un interlocutor que posea un discurso convencional o racional. La ausencia del “contrapunto” posibilita que la sustancia de lo maravilloso se concentre mostrando su máxima expresión.

Por ejemplo, observamos la percepción del Otro desde el desvarío mismo, entre pares. La Reina Genoveva comenta el abandono sufrido por la Lora:

*“Porque a usted la abandonaron, ¿no?, y antes de que pusiera los huevos. Me han dicho que él se escabulló tan rápido como un zorrino. Pero le dejó el olor, ¿eh? Y a mí, no me lo va a contagiar porque usted no es quien, y porque yo estoy casada por todos los sacramentos.”*³¹⁹

Por último, en el inicio de “Bazar de luces rotas” la voz narradora reúne a todos los personajes y se aproxima de manera reflexiva, dirigiéndose a ellos sin rodeos: “*Lora, Nanni, Genoveva. Conozco vuestra zona.*”³²⁰ Al igual que al configurar el campo de girasoles en “Misión cumplida”, presenta la zona a partir de un color. En realidad, identifica, no uno, sino tres espacios cromáticos asociados a su vez a imágenes: la zona del peligro, amarilla, se bifurca hacia otras dos: a la del rojo y a la del verde. Es en esta última donde habitan quienes poseen la “memoria alucinada”:

*“Zona de verde cruel frecuentada por presencias insólitas, por objetos malvados y reflejos equívocos, que aparecen y desaparecen, como las alimañas, a través de las puertas entreabiertas o entre las coladuras, donde está disimulado el testigo perverso, el espía constante e invisible: el perseguidor.”*³²¹

³¹⁸ *Ibíd.*, pág. 127.

³¹⁹ *Ibíd.*, pág. 133.

³²⁰ *Ibíd.*, pág. 137.

³²¹ *Ibíd.*, pág. 137.

Ante los peligros del espacio presentado, la Lora, Nanni y Genoveva, los “desterrados”, como los llama la narradora, se cubren el rostro con una máscara y repiten las historias que describimos para cada uno, representando un papel ajeno. Pero son justamente ellos y no otros, quienes tienen la capacidad de ver al perseguidor, de percibir lo que está surgiendo en las aperturas, lo invisible, lo que de un momento a otro puede cambiar. La experiencia con lo Otro es incomunicable: no se puede señalar, ni tampoco hay un lenguaje que la signifique. Inclusive, hacerlo traería graves consecuencias: el terror en su máxima expresión, o el perseguidor manifestado en su totalidad. En suma, los locos pueden vislumbrar el otro lado, pero no comunicarlo en palabras “comprensibles”.

Conclusiones

Llegando al cierre de este trabajo, retornamos a su propio origen, en el que presentábamos el problema de investigación: ¿De qué manera se configuran, en *La oscuridad es otro sol* de Olga Orozco, el mito del origen personal y los ritos de iniciación? Nuestras hipótesis de lectura afirmaban, en primer lugar, que la concepción de la realidad presente en los relatos de infancia requería la opción narrativa por los mitos y los ritos. Además, que la compleja configuración de las narraciones -polisémicas y multivalentes- estaban vinculadas a estos mismos conceptos centrales. Por otra parte, nos propusimos como objetivo llevar a cabo una revisión de la memoria.

Nuestra labor incluyó la presentación y análisis del ensayo “Alrededor de la creación poética”, del origen de la escritura de Olga Orozco y de la génesis de *La oscuridad es otro sol*. Este ingreso triple y a la vez unitario nos permitió conocer cuestiones fundamentales para nuestra lectura, entre las que subrayamos en primer lugar, la estrecha relación entre la creación y el mundo mítico, y en segundo, lineamientos básicos sobre la concepción de la realidad de la autora. Además, que la experiencia de Lía/Olga se desarrolla con una conciencia crítica de las deficiencias e insuficiencias que la caída mítica impone en el mundo, y de la situación del hombre en este “escenario”. La creación trasciende las restricciones a través de su conversión simbólica de las imposiciones de la “realidad”, toma la forma de una exploración realizada a través de la palabra y del juego principalmente.

En los relatos de infancia de *La oscuridad es otro sol* Lía/Olga construye el origen personal acercándose al mito, especialmente en cuanto a la temporalidad. La aproximación se evidencia de múltiples maneras que -en términos de trascendencia- se dirigen *más allá* de “contar el propio nacimiento”. Nos detendremos en ellas.

La palabra que da nacimiento a la narración presenta características que vinculamos a los relatos de instauración: la fuerza creativa, la abundancia asociada a lo que podríamos denominar un grado superlativo de apertura a la posibilidad de ser. La “voluntad de creación” de acuerdo con el universo mítico pone en escena una marcada densidad de significaciones que excede la posibilidad de una interpretación cabal; la exégesis propuesta, lejos de agotar la riqueza del libro, intentó desarrollarse evidenciando cómo los temas y símbolos van enriqueciéndose con nuevas interpretaciones. Siguiendo los planteos de Ricoeur, lo que interesa de ellos es su capacidad de interpelar, de dar a pensar.

La elevación del mito fuera del tiempo lineal y sucesivo de ningún modo admite interpretar los relatos como algo caduco o estático, sino todo lo contrario: el presente ilimitado vinculado a la Totalidad le otorga vigencia a lo acaecido en la infancia, sin lugar a dudas, en un plano simbólico. Incluso la misma caída que da lugar al nacimiento no cesa, sino que tiene continuidad durante todo el viaje de la existencia, tránsito que incluye siempre a la muerte en sus diferentes manifestaciones. La actualidad está relacionada con una característica que explicamos del siguiente modo: el origen no es el principio, ni el comienzo, sino aquello que origina. Tanto el nacimiento en sí mismo como la primera etapa de la vida pueden asociarse a

lo fontal, al surgimiento de experiencias de fundación y de significaciones reunidas de manera densificada.

La aproximación simbólica a la expresión totalizadora de la realidad que caracteriza a los mitos, y las condiciones impuestas al hombre por la caída precisaron ser abordadas desde la doble categoría “unidad/dispersión”. Atendimos a la tensión constante –en sus diferentes intensidades- entre cada uno de los elementos de este par conceptual porque entendemos que se trata de un requerimiento primordial al considerar una realidad atravesada por múltiples dimensiones, perspectivas temporales, y en contacto con la mencionada superabundancia atribuida a lo naciente y la emergencia del Ser.

La tensión entre la unidad y la dispersión, y en consecuencia todas las modalidades que corresponden a cada una, en ocasiones se representan a través de una dualidad que es mostrada como oposición y al mismo tiempo como complementariedad; lo último puede interpretarse, en cierto sentido, como una de las formas de “trascender”. Podemos mencionar los pares: vida/muerte, yo/otro, arriba/abajo, adentro/afuera. La dualidad está enlazada su vez con la multiplicidad. Ambas condiciones, tributarias del descenso, se materializan desde lo lúdico en la concepción del yo, mostrando las transgresiones de la identidad, los movimientos hacia la “alteridad”, hacia el centro del propio ser...

La misma creación se revela *en la tensión* existente entre la Totalidad y los fragmentos que forman la realidad. Incluso el poema se manifiesta *entre* lo absoluto y lo posible, en otras palabras, *entre* lo inabordable y lo que se reitera como búsqueda de la palabra total. Aun cuando desde el fragmento parece imposible designar la realidad en plenitud, simbólicamente tiene la fuerza expresiva para evocarlo todo a partir de una aparente indeterminación. Puede observarse en el comienzo de “Había una vez”, en lo que leímos como la construcción de la perspectiva desde donde mirar; y en el final del mismo relato, en el instante de la caída. La dispersión y la multiplicidad de los contenidos que caracterizan a los relatos nos obligaron a recoger en varias oportunidades núcleos temáticos y sus respectivos simbolismos; así como a reformular algunas interpretaciones de acuerdo a las exigencias del análisis. Las reiteraciones y la multiplicación no son meras características formales, sino que tiene un valor esencial e intrínseco en el universo narrado.

Dado que el primer relato, “Había una vez” condensa los contenidos de *La oscuridad es otro sol* y la narración del propio nacimiento, lo abordamos bajo la categoría de la unidad. Destacamos tanto la fusión caótica de fragmentos bajo el motivo de la caída, así como las fracciones “irradiadas” en el resto del libro. Aseveramos que si bien la interpretación es posible de acuerdo al conocimiento del universo de la autora, algunos elementos del discurso resultan extraños, exceden a la comprensión. Consideramos que la inclusión de las mismas, aun cuando quedan fuera de nuestras posibilidades de exégesis, están en consonancia con la idea de enigma del origen y también con la visión del mundo de la autora. En lo que concierne a la dispersión, analizamos luego una serie de núcleos temáticos – a los que llamamos también “magnéticos”- que consideramos esenciales, temas que involucran niveles profundos de la existencia, del mundo y de la realidad post-caída: el símbolo de la casa, la problemática de la identidad, la Otredad, la divinidad y la muerte.

Destacamos la persistencia del motivo del viaje, ya presente en “Alrededor de la creación poética”. El tránsito desde el nacimiento hacia la muerte, incluso cuando ambos conceptos son inseparables en todo el trayecto, evidencia el movimiento del propio relato: en “Había una vez” la protagonista regresa desde el porvenir para contar su historia. La experiencia dramática de la muerte del hermano narrada en “Y todavía la rueda” se describe también como un viaje que resulta iniciático: Lía se enfrenta por primera vez a la muerte de un ser querido. Las significaciones del título están presentes en toda la narración ya sea por la alusión a elementos circulares y a sus giros o a las palabras que le dan final “Y todavía.” Esas palabras referidas a la muerte indican que la acompañarán siempre. Nuevamente, la actualidad y la vigencia de los hechos primordiales.

El símbolo de la casa familiar es fundamental: así como la propia infancia acompaña a Lía/Olga en todas las épocas de su vida alcanzando la eternidad en el universo personal, el hogar es una presencia constante. Es posible dar cuenta de su importancia a través de una aproximación comparativa con la residencia abandonada que exploran los niños. En cuanto a las similitudes, ambas están abiertas a lo extraordinario, sufren las consecuencias del tiempo y de la muerte; pero las tres categorías se “llenan” de contenidos de diferente naturaleza para uno y otro caso. En la casa natal lo asombroso está enlazado a la creencia mágica de Lía y Laura sobre la movilidad nocturna del hogar, así como también a la presencia de los personajes estrafalarios presentados en “La memoria alucinada”. La visión de los fantasmas de familiares es “naturalizada” a través de la abuela. El hogar es un símbolo de la afectividad familiar da protección y amparo, se posiciona como “centro del mundo”. La muerte de los familiares si bien se erige como uno de los acontecimientos más dolorosos para Lía, no está asociada al daño causado por los crímenes. En cambio, en la excursión al sitio del asesinato, lo extraordinario es un peligro agazapado, la amenaza de contaminarse del mal que ya sucedió pero vive en las huellas y vestigios; el anuncio de posibles daños reduce hasta la misma actividad vital de la respiración de Lía. En este caso, el tiempo detenido advierte sobre la ruptura provocada por la muerte y la posibilidad de instalarse en ese momento; la casa permanece sumergida en una atmósfera de opresión y encierro, detenida y al mismo tiempo expectante. Sin lugar a dudas, la muerte cruel de la familia ha destruido los lazos fundamentales y ha alejado al “hogar” de su habitual connotación de afectividad como núcleo familiar y de toda significación cercana al resguardo y la contención.

La concepción temporal de un presente ilimitado posibilita que el misterio del comienzo y del fin acompañe a Lía durante toda la vida. Junto al relato del propio nacimiento se narra en numerosas oportunidades la situación del hombre ante la muerte. La permanencia de la vida en la muerte y de la muerte en la vida se debe a que ambas comparten una misma sustancia, incluso la misma muerte está “condenada a la vida” y viceversa. Cada una de las “condenas” lleva al hombre al otro extremo –inicio o final - ya sea cayendo o alzándose según corresponda. Observamos transiciones y continuidades, por ejemplo, la de la sangre entre los muertos. En el mundo que no le “corresponde”, la muerte es la principal oponente de Lía, ya que significa una mutación ontológica irreversible. El mismo acto de escribir poesía es una lucha contra ella, incluso sabiéndola perdida: en la propia semilla está ya el origen del fallecimiento, el vínculo con éste existe desde su propio “aparecer en el mundo” y se expresa como un encierro con un enemigo desconocido.

En el segundo capítulo, antes de la instancia de la interpretación de los juegos como ritos de iniciación, llevamos a cabo un recorrido que recogió los conceptos analizados al estudiar el mito del origen, bajo un enfoque más específico y con la intención de profundizar lo examinado. Leímos la experiencia de la infancia como iniciación interior, y dentro de ésta, el nacimiento y la muerte como ritos que forman parte fundamental del misterio de la existencia. Por otro lado, retomamos lo lúdico en un carácter más general para dar cuenta del modo en que la categoría atraviesa las narraciones como visión del mundo y como paradigma para abordar la realidad. Describimos su persistencia y la enorme cantidad de matices que adquiere: Lía puede explorar la muerte a través de los juegos, así como desplegar un juego de palabras para no comer.

Tomando el concepto de rito de iniciación desarrollado en el marco teórico, señalamos cómo la ceremonia de entrada a una “sociedad secreta” se relaciona con los juegos de infancia, específicamente, con la participación de la protagonista en “La Mejor Organización de Espías para el Mundo y sus Alrededores” en “DTG4”. A través de “Misión cumplida” estudiamos la extensión de algunos símbolos como el del disfraz, el nuevo nombre, la bolsa, y también la iniciación en el conocimiento de la pluridimensionalidad que caracteriza a lo real. Interpretamos las implicancias rituales, los elementos simbólicos y sus significados. Nos referimos al escenario ritual, a cada una de las pruebas según el género del iniciado, y al nuevo nacimiento de los jugadores, ya como miembros de la Organización.

En la prueba de Lía, consideramos que la experiencia dentro de la bolsa y el nacimiento que asociamos a la presencia de la luz son de carácter fuertemente interior y trascendente. Al salir, no hay una sociabilización con sus pares del conocimiento allí alcanzado. En este sentido, sugerimos dos iniciaciones: una en el plano personal, intransferible y metafísico, y otra dentro de la sociedad de espías.

En lo que concierne al modo en el que se edifica el conocimiento, la bolsa se constituye como un símbolo del propio cuerpo y sus limitaciones, de las condiciones adversas a la hora de conocer la realidad circundante, de las restricciones de los saberes, del misterio de la existencia. La corporalidad se impone en su doble condición fundamental: protagonista del viaje de la vida y obstáculo para acceder al “otro lado”.

Señalamos, a su vez, las relaciones de los juegos de niños con los de los adultos. Los roles delineados según el género apuntan -a modo de crítica- a aquellos asumidos por hombres y mujeres en la sociedad. Por ejemplo, las fichas robadas del teatro y las reflexiones surgidas a partir de la “paga innoble” sugieren los juegos de apariencias y teatralización que forman parte de las costumbres de los mayores. Al mismo tiempo, las misiones asignadas a los varones prefiguran acciones o actitudes “fuera del juego”, por ejemplo, el robo de los zapatos del fallecido por parte de Luis María.

Podemos afirmar, siguiendo a Eliade, que en la totalidad de las pruebas a las que los niños se someten quedan evidenciados lo sagrado, la muerte y la sexualidad. Es preciso aclarar que no hay una de ellas que integre todas las revelaciones juntas, sino que están repartidas en diferentes personas y momentos. Por ejemplo, respecto de lo primero, el símbolo principal es el jardín, espacio privilegiado al que accede Lía “sostenida” por su fuerte religiosidad y fe. En

“DTG4” la niña se pregunta a sí misma si es efectivamente la zona del jardín la que debe ser explorada. La muerte es el hecho con mayor protagonismo, se halla de manera explícita tanto en el robo del florero del nicho, como en la matanza de los gansos; en las reflexiones de Lía en su estadía en el saco; y en todas las pruebas como símbolo de abandono de un modo de ser, una transfiguración. La sexualidad de Lía, está apenas insinuada a partir de la experiencia iniciática de Miguel, quien ha espiado a dos amantes. La protagonista expresa su vergüenza ante la desnudez y la aparición del deseo un tanto equívoco de querer y no querer crecer.

Por último, la espera dentro de la bolsa, la atmósfera recreada a partir de ella, la lucha señalada entre la oscuridad y la luz, aluden simbólicamente a lo que hemos llamado “este lado” y el “otro lado”. Mientras se aguarda la intervención total en la plenitud, la experiencia en la vida se desarrolla en una realidad limitada, dentro de un cuerpo con las mismas características desfavorables, entre el parecer y el ser. Desde allí, como en el “pozo hacia arriba”, se puede vislumbrar la trascendencia, sobre todo conduciéndose hacia el interior de uno mismo, al jardín o edén que remite sin dudas al origen divino. La palabra, por su parte, es la que – reiteradamente- lleva a cabo la conversión simbólica de lo negro, incluso cuando el destino es la muerte. En el saco se reitera la experiencia de la caída mediante una serie de problemáticas plasmadas en los mitos: la condición desfondada de los individuos, la falta de algo fijo a lo que sostenerse, la confusión, el contacto continuo con el misterio. Sin lugar a dudas, el mito como relato “conduce” a una integración que busca el equilibrio y la religación del hombre consigo mismo y con lo Absoluto.

“Misión cumplida” además de continuar la línea exploratoria de lo lúdico y de los símbolos propuestos para los ritos de iniciación, presenta con un alto nivel de densidad la problemática de la constitución multidimensional de la realidad. A través de él se profundizan algunas líneas interpretativas: el desarrollo y las posibilidades del conocimiento; la situación del hombre que se enfrenta a “lo real”, en el sentido amplio que construimos desde el comienzo de la investigación, bajo las indicaciones “dadas” por el mito. Es pertinente subrayar que el juego de espías en el segundo relato muestra, por un lado, la persistencia de una actitud exploratoria, la tarea de espiar cada zona, internándose en ella y enfrentando los peligros. Por otro, evidencia un cambio de roles. La protagonista se transforma en el centro de la acción, en un espacio de conjunción de todas las fuerzas que constituyen la existencia: aun cuando todo parece ser un obstáculo para el conocimiento, incluso cuando el propio cuerpo y sus sentidos son insuficientes para captar el Todo, y lo invisible por su propia naturaleza rehúye, hay una persistencia en la exploración. Interpretamos que este relato ejemplifica la convergencia de órdenes disímiles de la realidad, la imbricación –a veces caótica- de planos y las consecuencias generadas: la desorientación, el extrañamiento, el desamparo que singularizan al viaje de la existencia. Se refuerza además la categoría de lo Otro: el relanzamiento hacia el otro lado es posible a través de la experiencia con la otredad en un sentido amplio: personas, espacios, tiempos. El conocimiento de sí, del prójimo y de la realidad “construye” una identidad inestable, atravesada por las constantes transfiguraciones.

Luego de la interpretación simbólica del mito del origen y los ritos de iniciación, dedicamos el tercer capítulo a examinar la concepción de la realidad presente en *La oscuridad es otro sol*. Evidenciamos que esta última se corresponde con aquel conocimiento en profundidad sobre el fundamento y sentido de la Totalidad que las narraciones de instauración

elaboran. Los relatos de infancia se construyen como intersección de los múltiples planos, “modelados” por sus entrecruzamientos y por las continuas metamorfosis que sufre cada elemento del universo. Es así como las experiencias narradas permanecen inmersas en las problemáticas inherentes a los mitos: la multidimensionalidad, la apertura humana a esos ámbitos, el desfondamiento y la religación. La constancia del extrañamiento en las exploraciones que remarcamos en el análisis se corresponde con lo expresado por Cencillo respecto de la complejidad que rodea al hombre; la desorientación y la imposibilidad de saber a qué sujetarse si todo cambia forman parte de su *estar en el mundo*. Como ser fronterizo, Lía se pregunta constantemente por las esferas que trascienden su cotidiano, transita de un ámbito a otro, explora los límites.

Entendemos que estas características –que no son sólo formales- generan una explosión de sentidos que, diseminados, transitan en las conjunciones y los intersticios, padeciendo una acumulación y expansión de las significaciones. Los valores propios e inmediatos de los acontecimientos son susceptibles de transfigurarse en las fluctuaciones, muestran cierta cualidad evanescente y poseen una capacidad de transmigración que acentúa el movimiento. El conocimiento de la realidad total nos permite leer las experiencias originarias, la infancia y las demás etapas de la vida involucradas, “reorganizándolas” en distintos niveles de significación. Las combinaciones de las dimensiones, de símbolos y enfoques admiten numerosas posibilidades que complejizan la interpretación.

La constante alusión a zonas invisibles, a lo inasible -lo que en “Tiempo y memoria” Orozco denomina una “aproximación a lo indecible”- requiere la utilización de símbolos, los que -como señala Eliade- permiten al hombre abrirse a lo universal y transmutar su experiencia individual en una comprensión de tipo metafísica. Destacamos un sistema de representación simbólico formado por símbolos que ejercen un papel importante en la multiplicación de los pasos y las apariencias. Lo que parece opuesto y distante se une en una mirada insólita, ya que el enfoque que privilegia la tensión entre la unidad y la dispersión deja vislumbrar una integración última. A su vez, los símbolos ofrecen su densidad significativa, y un abanico de posibilidades divergentes de interpretación.

A partir de lo aquí expuesto deseamos enfatizar la noción de lo superabundante. El concepto nos permite “recoger” la pluralidad asociada al mito. El entramado de dimensiones, visibles e invisibles que forman la realidad, la multiplicidad y densidad de significaciones, y en consecuencia, una constante capacidad de las narraciones de interpelarnos a la interpretación. Al exceso de potencia, el estallido y la energía desbordada los leemos no solamente en la variedad de perspectivas, niveles de la realidad en la que se presenta cada aspecto presentado, sino también en las repeticiones, que lejos de configurarse como una simple suma de lo igual, agregan matices, nuevas perspectivas y “relanzan” los contenidos hacia interpretaciones más ricas: trascienden. El origen como fuente de todo lo creado propicia la apertura hacia lo Otro, nutre las significaciones, siempre en el marco de una complejidad constitutiva. Nuevamente, estamos frente a la creatividad del mundo en su emergencia.

En el capítulo final, afirmamos que la memoria atraviesa *La oscuridad es otro sol* acentuando el acto creativo como ejercicio de transfiguración. En “Tiempo y Memoria” Orozco menciona -entre las que considera sus “excavaciones en las experiencias de conocimiento y

liberación"- a los desplazamientos temporales y las transformaciones de la memoria. Además, identifica otros "centros" de exploración: "el fondo" de sí misma y los planos que conforman la realidad. La memoria que permite el regreso al momento del nacimiento, no es un mero "recordar" o "archivo" sino más bien, instrumento de la creación que la vincula con lo fontal. El acercamiento que realiza al mundo mítico, la convierte en un actor con la capacidad de conservar los contenidos metafísicos de los relatos y de ir "más allá" a través de la expectación. Es fundamental considerar la etimología de la palabra infancia que indica una carencia de voz: el que no habla. La puesta en origen es principalmente relato, palabra de sí que necesita de una memoria que la traiga hasta el presente de la escritura.

El mito del origen y la construcción de la memoria coinciden en la concepción del tiempo. La actualización de los recuerdos en el seno de los círculos del presente ilimitado y de la memoria, la constante interpretación desde la simultaneidad, la lleva a desarrollar una historia que asume la Totalidad, si bien esto se realiza en el plano de lo simbólico. Cada uno de los símbolos que forman parte del universo de la infancia tiene la posibilidad de ser trasladado e "iluminar" otras épocas, y en este sentido, continuar el juego. La infancia misma es móvil y transita por toda la vida. Los símbolos ya abordados de acuerdo a un tema, son susceptibles de nuevos direccionamientos cuando cambia el asunto, completando su interpretación, profundizándola.

Interpretamos el "hilo conductor" de sus evocaciones, sus símbolos, significancias e implicancias en tres tipos de relatos: en el mito del origen, en la historia falsa de su nacimiento, y en la serie que reúne a los personajes fantásticos. Entendemos que el análisis de cada uno de ellos da cuenta, por comparación, de la importancia vital de la memoria y de las formas que puede asumir su ejercicio. La historia falsa de las enanas exhibe de manera paródica lo que significa no poder recordar, y el problema fundamental de no lograr acudir a su genealogía, principalmente a la madre, quien guarda la memoria y es la receptora de sus preguntas. Asimismo, es posible contraponer el empeño de Lía/Olga de recordar su origen, con lo que llamamos la "memoria alucinada". Los desvalidos, los desterrados que no recuerdan, viven entre dos relatos, "separados" de los demás. Es preciso remarcar que simultáneamente tienen una relación especial con la magia, lo sobrenatural y esferas de la realidad que no son las inmediatas o tangibles. En este sentido, a través de las transgresiones que conlleva el delirio accede al "otro lado", o al menos, se aproximan a él. La abuela y Lía rescatan la interacción entre los dos planos en los que viven, ofrecen sus voces para construir la mirada que contempla esa Totalidad.

La creación se "entreteje" con gran protagonismo del "hilo de la memoria" a partir de interrogaciones o problematizaciones que se dirigen hacia múltiples ámbitos; la memoria se erige en "excavación total". Las preguntas forman parte de una exploración que contempla las relaciones *en tensión* de sí mismo con lo Otro, tomando la Otredad en un sentido amplio: personas, lugares, tiempos, dimensiones de la realidad. Incluso, y sobre todo, percibiéndose a sí mismo como otro, a todos como Unidad.

A partir de lo hasta aquí expuesto, enfatizamos que el diálogo constante entre *La oscuridad es otro sol* y otras producciones de Orozco, ya sean estas teóricas o creativas, da cuenta de una creación orgánica, y de la necesidad de una lectura atenta a las interrelaciones.

Las presentes afirmaciones abren nuevos interrogantes sobre las problemáticas que podrían abordarse al relacionar este primer libro de relatos de infancia con el segundo, *También la luz es un abismo*. También, como hemos señalado en numerosas oportunidades, es posible una lectura conjuntamente con *Los juegos peligrosos*; en esta oportunidad apenas nos aproximamos al poemario indicando algunos versos que ilustraban los temas tratados.

Queremos destacar dos cuestiones esenciales como lectores interpelados por *La oscuridad es otro sol*. Primero, que la historia del origen personal de Lía/Olga presenta símbolos universales que atañen a la humanidad en su conjunto y, en este sentido, invita a la reflexión sobre la propia existencia, a continuar con la formulación de preguntas que dan nacimiento a la propia escritura. Finalmente, inmersos en un contrasentido, la dificultad de dar un cierre a una interpretación que cercana a una fuente es partícipe de “lo inagotable”.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007.
- Alucino, Jorge Ricardo. “Poeta contra la agonía de la luz”. Entrevista a Olga Orozco. *Clarín*, “Cultura y Nación”, 31 de enero de 1985, pág. 2.
- Blanco, Diana Irene. *Olga Orozco. La jerarquía de la palabra*. Buenos Aires: Editorial Dunken, 2009.
- Boccanera, Jorge. “Olga Orozco hechicera de la memoria” Entrevista a Olga Orozco. En: <http://eljardinposible.blogspot.com.ar/2011/02/olga-orozco-hechicera-de-la-memoria.html>.
- Bracamonte, Jorge. “Olga Orozco. La perpetua cercanía al silencio”. *La voz del interior*, 21 setiembre 1995, s.p.
- Campos, Marco Antonio. “Con Olga Orozco” Entrevista. *La Jornada semanal* 204 (31 enero 1999): 2-3
- Cencillo, Luis. *Mito, Semántica y realidad*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1970.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1969
- Colombo, María del Carmen; Patricia Somoza; Mónica Tracey. “Boca que besa no canta” *Último Reino. Revista de Poesía* 22-23, 1994, págs.: 10-18. <http://blogdelamasijo.blogspot.com/2007/09/boca-que-besa-no-canta-entrevista-oga.html>
- Docampo, Mariana; Lomenzo, Claudio; Otero, José Luis. “Escribo un poema para habitarlo. Reportaje a Olga Orozco”. *La guacha. Revista de Poesía.*, año 2, nro. 6, marzo 1999, pág. 6.
- Dujovne Ortiz, Alicia. “Los ritos de la vida y de la poesía en la obra de Olga Orozco”. *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 22 de enero de 1978, págs.: 1-3.
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 1971.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Editorial Paidós, 1998.
- -----: *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*. Barcelona: Editorial Kairós, 2001.
- Etcheverry, Luis María. “Olga Orozco y la prosa, un deslumbramiento demorado. Una simbología de la infancia y la máscara”. En: Lergo Martín, Inmaculada (coord.) *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, Colección “Escritores del Cono Sur”, 2010, págs. 397-416.

- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Editorial Sígueme, 1977.
- Gilio, María Ester. “Lo contrario de la vida no es la muerte. Charla con Olga Orozco sobre las claves de la poesía”. *Página 12*, julio de 98.
- González, Federico. “Cosmogonía perenne: el simbolismo de la rueda”. En: <http://symbolos.com/s1fgon1.htm>.
- Iaccarino, Marcelo. Material documental basado en entrevistas sobre la vida y obra de la poeta Olga Orozco. Videos producidos para Canal Encuentro, 1998.
- Legaz, María Elena. *La escritura poética de Olga Orozco: una lección de luz*. Buenos Aires: Corregidor, 2010.
- Lergo Martín, Inmaculada (Coord.) *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, Colección “Escritores del Cono Sur”, 2010.
- Lojo, María Rosa. “Olga Orozco: Épica y poética de un largo cuento de hadas”. En: Lergo Martín, Inmaculada (coord.) *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, Colección “Escritores del Cono Sur”, 2010, págs. 353-375.
- Loubet, Jorgelina. “Relectura de *La oscuridad es otro sol*, de Olga Orozco”. En: Lergo Martín, Inmaculada (coord.) *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, Colección “Escritores del Cono Sur”, págs. 347-351.
- Luzzani, Telma “La oscuridad es otro sol. Una respuesta que no llega” En: *Vuelta* 8. Buenos Aires, marzo de 1987.
- Mallol, Anahí “Entrevista a Olga Orozco” <http://www-pub.naz.edu:9000/~hchacon6/grafemas/interv1.html>
- Mujica, Hugo. “Orfeo: la fecundidad de lo ausente” En: *Poéticas del vacío: Orfeo, Juan de la Cruz, Paul Celan, la utopía, el sueño y la poesía*. Madrid: Editorial Trotta, 2009, págs. 17-40.
- Nicholson, Melanie. “Un talismán en las tinieblas”: Olga Orozco y la tradición esotérica” en Lergo Martín, Inmaculada (coord.) *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, Colección “Escritores del Cono Sur”, 2010.
- Orozco, Olga. *El jardín posible* (Selección y prólogo de Marisa Negri). Buenos Aires: Ediciones en Danza, 2009 // Frankfurt, 2010.
- La oscuridad es otro sol*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1967.
- Obra poética*. Buenos Aires: Corregidor, 1991.

- *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*. Buenos Aires: Celtia, 1984.
- -----: *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2012
- -----: *Relámpagos de lo invisible*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- -----: *También la luz es un abismo*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1995.
- -----: “Tiempo y memoria” En: Actas del VI Congreso Nacional de Literatura Argentina Córdoba, Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, 1993.
- Orozco, Olga y Alcorta, Gloria. *Travesías. Conversaciones coordinadas por Antonio Requeni*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Pichon Riviere, Marcelo “Los juegos peligrosos de la Poesía” <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/1998/07/26/e-00401d.htm>
- Piña, Cristina “La casa enjoyada”. http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=214619
- Rebok, María Gabriela. “La repetición o el umbral de la creatividad. Un conjuro de la experiencia trágica”. En: Lergo Martín, Inmaculada (coord.) *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, Colección “Escritores del Cono Sur”, págs. 377-395.
- Ricoeur, Paul, “La simbólica del mal”. En: *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Taurus Ediciones, 1969.
- -----: *Freud: una interpretación de la cultura*. Buenos Aires: Siglo xxi editores, 2004.
- -----: “Hermenéutica de los símbolos y reflexión filosófica I” En: *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008
- -----: *Hermenéutica y Acción: de la Hermenéutica del Texto a la Hermenéutica de la Acción*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2008.
- Ruano, Manuel. “Constantes míticas, esotéricas y surreales en la poesía de Olga Orozco” en *Olga Orozco. Obra poética*. Caracas: Ayacucho, 2000.

• Torres de Peralta, Elba. *La poética de Olga Orozco: desdoblamiento de dios en máscara de todos*. Madrid: Playor, 1987.

• Wunenburger, Jean-Jacques. *Lo sagrado*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2006.

Índice

Introducción	3
El mito del origen	6
Mito y símbolo.....	7
El mito.....	7
El mito según Cencillo.....	11
El mito: una dimensión del pensamiento moderno.....	13
El símbolo.....	16
Las funciones del símbolo.....	16
La estructura del doble sentido.....	19
Deficiencias del símbolo.....	21
Algunas consideraciones sobre la plenitud del lenguaje.....	22
El mito del origen según Olga Orozco.....	25
“Alrededor de la creación poética”.....	25
El origen de la escritura.....	31
Génesis de <i>La oscuridad es otro sol</i>	33
La unidad.....	35
Relato marco. Había una vez: el mito del origen.....	35
La invención literaria: el caleidoscopio.....	36
El regreso a la casa: el viaje, el camino.....	40
El instante de la caída.....	44
Los padres: el enigma del origen.....	47
La dispersión.....	51
La casa. Toay, La Pampa.....	51
“Yo somos tú”.....	54
La identidad y lo lúdico.....	57
Dios. Dios en tránsito.....	61
La muerte.....	64
Muerte del hermano.....	67
Muerte de la madre.....	70
Muerte de los desconocidos.....	75
La nada, el vacío, lo informe.....	79
La historia falsa del origen: “Las enanas”.....	81

Los ritos de iniciación	84
El rito de iniciación según Mircea Eliade.....	85
Rito y juego.....	90
La iniciación en <i>La oscuridad es otro sol</i>	93
Las diversas configuraciones de lo lúdico.....	94
“DTG 4”: el ingreso a la organización de espías.....	97
“Misión cumplida”.....	108
 La concepción de la realidad	 113
Lo visible y lo invisible. Las mutaciones.....	115
Lo cósmico, lo onírico, la magia y lo fantástico.....	118
Símbolos: puertas, escaleras, muros. Espejos y máscaras.....	124
 La memoria	 128
“Tiempo y memoria”.....	128
El hilo de la memoria.....	131
La “memoria alucinada”.....	135
Nanni, La Lora, La Reina Genoveva.....	136
 Conclusiones	 142
 Bibliografía	 150
 Índice	 153