

La espectacularidad de un cuerpo ominoso: *Museo salvaje* de Olga Orozco  
The spectularity of a sinister body: *Museo salvaje* by Olga Orozco

Carlos Hernán Sosa  
Universidad Nacional de Salta – CONICET  
Argentina

Resumen:

*Museo salvaje* es un libro central en la producción lírica de Olga Orozco. El conjunto de poemas incorporados tematiza el cuerpo, un topos sedimentado en la cultura occidental, desde un punto de vista obsesivo, a partir del empleo de diversos recursos: la mutilación, la inversión de funciones corporales, la presencia del doble, la alienación del yo, las transposiciones artísticas con la obra de El Bosco. Estos procedimientos contribuyen a hacer visible un costado siniestro en el tratamiento del cuerpo desmembrado y en la modulación de la voz enunciadora que, en conjunto, readeúan estrategias con reminiscencias barrocas para exhibir como espectáculo el cuerpo perecedero.

Palabras clave: cuerpo terminal - lo siniestro - alienación subjetiva - transposición artística - reminiscencia barroca.

*“goza cuello, cabello, labio y frente,  
antes que lo que fue en tu edad dorada  
oro, lilio, clavel, cristal luciente,*

*no sólo en plata o viola troncada  
se vuelva, mas tú y ello juntamente  
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”*.

Luis de Góngora, “Mientras por competir por tu cabello”.

I

Quiero empezar estas notas señalando una obviedad: la poesía de Olga Orozco es, indiscutiblemente, monumental. Esta afirmación parte de la constatación de muchas aristas que se ponen en juego en una aproximación inmediata a su obra.<sup>1</sup> La elocuencia no desbocada de Orozco, en complicidad simbiótica con un manejo impecable de la sonoridad del castellano, apabulla por el registro heterodoxo y polivalente que incorpora, en una explosión de signos, una arborescencia proteica que, paradójicamente, nunca transgrede los lindes temerarios del desborde verbal. La experiencia de lectura, que los poemas de la autora prefiguraron en lo discursivo, que modelizan como un preanuncio de requisitos para su lector, discurre tras diversas demandas, incómoda por diversas razones; revela, en principio, desde la presencia de alusiones, a menudo apenas señaladas por un breve indicio, una sedimentada estratificación sobre diversas tradiciones discursivas, no siempre exclusivamente literarias.

No es sólo este reconocimiento retórico y figurativo de capas arqueológicas, que van trazando toda una poética sobre la escritura misma, lo que se demanda con ímpetu,

---

<sup>1</sup> Consciente de las limitaciones del recorte de mi corpus acotado a la poesía, excluyo de las consideraciones que se analizan en este artículo: parte de sus artículos periodísticos recientemente compilados -*Yo, Claudia* (2012)-, una pieza teatral -*Y el humo de tu incendio está subiendo* (1972)-, los dos volúmenes de cariz autobiográfico escritos en prosa -*La oscuridad es otro sol* (1967) y *También la luz es un abismo* (1995)- y otros textos menores ensayísticos o críticos, obras de la autora con las que se completaría toda su producción.

también se constriñe al lector en la ardua tarea de esclarecer los sentidos que dispersa la reescritura (Genette). A tono con la autopercepción creadora de la palabra como una entidad atiborrada de sentidos ya dichos, plena de bivocalidad como expresaba Mijaíl Bajtín (*Estética de la creación verbal* 312), en Orozco la fascinación por la capacidad iridiscente del lenguaje persigue concienzudamente los matices, aquellos que su búsqueda poética individual va diseñando en el trasfondo de los empleos que ya imprimieron las tradiciones de la literatura, el pensamiento y el arte occidentales y orientales. De ahí que la exploración gozosa que emprende con los significados hay que escudriñarla a cada paso, en ese palimpsesto viviente de su poesía, con la minucia de quien desecha una pelusa adherida a una fruta, como quien da vuelta una hojita descubriendo la cara oculta de las nervaduras.

Este aspecto demandante de su escritura fue urdiéndose de manera paciente a lo largo de su obra poética, allí tramó un decir único, personalísimo, mientras iba erigiendo libros que conmueven por la factura monolítica que los respalda. Por eso, cada uno de estos volúmenes parece autosustentarse dentro de un propio cosmos trascendente, parece mimetizarse incluso con las prerrogativas de los seres vivos: tiene un respirar único, atisba el mundo desde una mirada especial, nos turba por razones particulares.

Siendo ante todo un lector, a fin de cuentas, voy a detenerme en *Museo salvaje* (1974), uno de los libros forjado en una pieza; justamente porque en su trama poética, y para el fuero de mi propia subjetividad, la presencia de lo inquietante resulta allí más insondable. Entonces, hacia una apuesta tentativa por esbozar alguna explicación de estas pulsaciones en mi sensibilidad de lector, surgen encaminadas estas páginas.

## II

La publicación de *Museo salvaje* marcó un punto de inflexión en la tematización del cuerpo y la muerte, los dos tópicos más certeros para ingresar en la obra lírica de Orozco. Esta percepción, que amojona una totalidad, es un intento, que probablemente quede a mitad de camino, por definir una instancia de cristalización en la modulación persistente del decir poético de la autora. Es además, necesariamente, una apreciación personal polémica, abierta a discusiones, que sirve al menos para diferenciarse de otras estimaciones donde se postularon interpretaciones panorámicas sobre la obra de Orozco y, en especial, sobre las derivas de su poética de autora. En este caso, particularmente disiento con algunas perspectivas, como la de Elisa Calabrese, quien considera a *Museo salvaje* un punto de apogeo en la trayectoria autoral de Orozco:

donde culmina una primera etapa de su poesía, no en tanto bisagra de cambio en la temática o los procedimientos, sino en la consolidación de un lenguaje ya logrado, un ritmo característico de su estilo -poemas largos, imágenes encadenadas- y una potencia imaginativa y figurativa cuya fuerza alcanza un punto que se sostendrá desde este momento hasta sus últimos libros. (Calabrese “Magia y memoria” 203)

Creo que algunas constantes de la poesía de Orozco transitan, todavía, como una demanda vigente en sus libros posteriores, donde van (re)(des)dibujándose las mismas búsquedas; y, por ello, no pueden pensarse como un mero desplazamiento epigonal de tratamientos clausurados en momentos previos de su obra. Hablo, entonces, de punto de inflexión porque, hasta este momento, sus tres poemarios anteriores saturaron sentidos sobre el cuerpo (postrero) y la muerte (inevitable), desde un tono elegíaco recostado en la capacidad de decir de la literatura, como un espacio de dilación -tal vez el único posible-

de lo terminal; y, a partir de *Museo salvaje*, se constatan alteraciones que complejizan la mirada sobre estos asuntos.

En *Desde lejos* (1946), el universo poético nos enrostra una densa iconografía (sepulcros, sombras, profundas ruinas, soledad, incesante morada, tiempo letal, inasible bruma, huesos, nieblas, potros enlutados, viento tormentoso, noche pavorosa, pesados sudarios, despojadas manos, rumor doliente, insaciable tiniebla), como una invasión de imágenes que sobrecarga las tarjetas postales de la caducidad. Tal vez, no se explore en ningún otro lugar con mayor contundencia, que en algunos versos de “Donde corre la arena dentro del corazón”, la concepción impregnante del vivir muriendo que en Orozco se inaugura desde aquí, una vez y para siempre:

Desmedida es la tierra que amó en sus duros hijos hasta la destrucción,  
hasta la sal paciente de su sangre;  
mas de ella aprendieron a contemplar la vida a través de la muerte,  
a saber, sin reposo, que aún no ha sido creado aquello que no puedan  
sobrellevar las almas de los hombres,  
y a comprender que el cielo y el infierno son expiados aquí  
con opacas desdichas. (Orozco *Poesía completa* 47)<sup>2</sup>

A partir de esta percepción de la vida como acto retardatario de la muerte, el “contemplar la vida a través de la muerte”, se deconstruye un aspecto dogmático sobre la trascendencia cristiana, pues se desnuda el acontecer intercambiable de un infierno y un paraíso cotidianos y se entroniza un mañana inevitable sin edenes compensatorios. Esta codificación, ya en buena medida formularia, de un decir literario sobre la existencia como preanuncio de lo inevitable alcanza, tal vez, su anclaje más sintomático en *Las muertes* (1952). Este texto funciona como una suerte de reescritura de *Spoon River Anthology* (1915) de Edgar Lee Masters, volumen polifónico donde mediante la colección de epitafios se escenifica lúgubramente la historia póstuma de una comunidad relatada por la escritura de las lápidas de sus habitantes. En el libro de Orozco, verdadero mosaico de referencias intertextuales que María Elena Legaz rastrea en detalle (*La escritura poética* 49-101), la poesía también resulta ser la pervivencia literal de lo efímero -de personajes literarios que han muerto en este caso, “unos muertos cuyos huesos no blanqueará la lluvia” (75), como bien señala el poema inaugural-.

Apostando *in extremis* por estos sentidos, *Las muertes* parece regodearse en las tradiciones literarias de su tratamiento temático, donde repone ya no una asamblea de voces de difuntos como en el caso de Masters, sino una suerte de imperecedero registro de autobiografías de muertos inexistentes. Como señala Alicia Genovese, esta complejidad de cruces termina por contaminar distintos planos en lo referente a la muerte:

Al ensayar un epitafio para personajes ficcionales, [se] los acerca, a su vez, a los ritos y las ceremonias de la muerte humana. (...) Una conciencia de muerte que, considerando el conjunto de poemas del libro, se refracta en el juego de espejos creado por los personajes ficcionales. (Genovese “Poesía, posición del yo” 89)

Dicho de otro modo, de la saturación de sentidos filo mortuorios no escapan ni siquiera los personajes ficcionales, como una aparente democratización irónica del destino

---

<sup>2</sup> Todas las citas de la poesía de Orozco se realizan a partir de esta edición, por ello en las próximas referencias sólo indicaré el número de página correspondiente.

último, que a mi juicio no elude la incorporación de una leve pizca paródica cuando se evalúa en conjunto este volumen.

Partiendo de estas apuestas previas, *Museo salvaje* resitúa los tópicos (el cuerpo percedero, la muerte y sus relaciones con la poesía) en una nueva trama de sentidos en la que quisiera detenerme. Si, como subrayamos, hasta este momento era el empeño por una melancolía desoladora y ruinoso la que cobraba mayor densidad en la lírica de la autora, desde este libro se afianza la búsqueda de un nuevo tratamiento, hacia la percepción postrera del cuerpo y la inminencia de la muerte como manifestaciones ominosas. En este punto, creo necesario destacar que la percepción extrañada del propio cuerpo en la voz poética era un componente recurrente en los libros anteriores. Aparecía con frecuencia como un signo de acuciante malestar, tal como ocurre en “Espejos a distancia”, de *Los juegos peligrosos* (1962):

-Carne desconocida,  
carne vuelta hacia adentro para sentir pasar el arenal del mundo,  
carne absorta, arrojada a la costa por el desdén del alma-  
Yo no entiendo esta piel con que me cubren para deshabitarme.  
No comprendo esta máscara que anuncia que no estoy.  
¿Y estos ojos donde está suspendida la tormenta?  
¿Esta mirada de ave embalsamada en mitad de su vuelo?  
¿He transportado años esta desolación petrificada?  
¿La he llevado conmigo para que me tapiara como un muro la tierra  
prometida?  
Entonces, este cuerpo ¿habrá estado tal vez tan lejos de la vida  
como ahora está lejos de su muerte? (114)

El íntimo desconocimiento (transido por la selección léxica: deshabitarme, máscara, suspendida, embalsamada, petrificada) que representa para la enunciadora su propia corporeidad (disgregada en carne, piel, ojos, mirada) se tramita en el texto desde el juego especular, aludido en el título del poema, organizado como una suerte de disputa polémica, un diálogo cargado de imprecaciones y demandas al espejo en tanto “cómplice de la rampa del abismo” (114), al devolver una imagen irreconocible, (ya) no identificable para el yo. Mediante un manejo impecable de la prosodia, cuyo tono admonitorio se restituye con mayor gravedad en la lectura en voz alta -probablemente la única forma posible de leer a Orozco, por otra parte-, casi la totalidad del poema se organiza como un conjunto de preguntas retóricas demandantes, que ejemplifican “el ritmo salmódico” al que se refiere, acertadamente, Víctor Zonana (“La Biblia en la poesía” 555), cuando lo destaca como una de las formas de intertextualidad que guarda la poesía de la autora con la *Biblia*:

¿Quién era yo, desnuda, bajo esos velos de eternidad tejidos por la sed en el  
palacio de los espejismos?  
Cara de cuenco blanco, hecha para beber el ácido brebaje del olvido:  
no me puedo mirar.  
¿Quién era yo en un lecho con orillas de río, en una barca en llamas que  
corría más allá del abismo?  
Cara de cuenco rojo, roída por los dientes veloces del deseo:  
quienquiera que te vio te ha perdido entre mil.  
¿Quién era yo con una piedra de inocencia en cada mano para ahuyentar las  
invencibles sombras?  
Cara de cuenco negro, trizada por el golpe del engaño:

nadie ha quedado en ti.  
¿Quién era yo?  
¿Quién era, puñado de cenizas? (113)

El pasaje del poema es, nuevamente, representativo de la construcción subjetiva atormentada por la escisión de la persona y el planteamiento de un cuerpo otro que se imbrican para destacar los mismos sentidos de la fragmentación y del autodesconocimiento. Anahí MalloI destaca ese lugar privilegiado del decir que la autora prefigura para sí, al mencionar que: “Olga Orozco inaugura una voz que no tiembla, que no necesita justificarse, que no teme decir su miedo, su fragmentación, su alienación” (MalloI “Hereditad para las hijas” 139); y que, al mismo tiempo, preanuncia una genealogía de poetas argentinas, donde Alejandra Pizarnik fue, probablemente, la heredera más visible de todas.

Tras estos antecedentes sobre el tratamiento del cuerpo, el matiz disonante aparecerá al arribar a *Museo salvaje*, debido a que el recorrido minucioso -desde la sinécdoque corporal rectora- que se prioriza en este libro va urdiendo y desuniendo la concepción (nocial y perceptiva) del cuerpo; devenido ahora en una fragmentación que no sólo lo desintegra en piezas, sino que sobre todo trama una experiencia enunciativa enajenada, donde se ejercita la emergencia siniestra de lo familiar, revistiéndolo con ropajes que lo tornan además de desconocido como amenazante.

### III

*Museo salvaje* tiene una arquitectura ejemplar, está conformado por un número acotado de poemas, una opción editorial -y una prescripción de lectura cabalística- que Orozco resguardó al publicar sus libros; incluye sólo diecisiete poemas -doce escritos en verso y cinco en prosa-, articulados justamente por el modo en que se van (con)(des)figurando el cuerpo y el yo. En la disposición general, la organización del volumen permite vislumbrar sus soportes internos, sus columnatas simétricas, sus artesonados y ojivas reduplicados, diseñados a veces como una *mise en abyme* (Dällenbach), lo que obliga a ingresar al libro con mirada de conjunto. Desde el punto de vista del contenido, también es posible advertir la operación de una lógica encabalgada de mamushkas rusas, que sugiere espesores más generales o más específicos, al momento de disponer los significados, como quien retoca la misma imagen con capas superpuestas. Esta idea de repincelar resulta atinada también para ir anticipando procesos de transposición artística de la pintura al poema, que aquí se ensayan a partir de la figura de El Bosco; porque en el palimpsesto de imágenes del libro no es la espontaneidad de la pincelada abreviada o la retractación que insinúa el pentimento -es decir la huella de la duda en el trazo o los cambios de planes atestiguados- lo que puede advertirse, sino la acentuación de tonos y figuras concurrentes de la pincelada descriptiva que, sobrestimando su certeza en la mimesis pictórica, avanza confiada hacia una composición íntegra.<sup>3</sup>

Sosteniéndose como una convicción profunda de la autora, su concepción personal sobre el lenguaje poético parece no poder desasirse de un pensamiento que lo sitúa en un orden explicativo otro, que exhibe en su obra trasmutaciones de rostros (el mito, lo esotérico, el ocultismo, la magia, la alquimia, lo profético, la astrología, la videncia, la adivinación, lo sagrado, lo religioso, lo gnóstico, lo escatológico); facetas de una misma

---

<sup>3</sup> La relación con la pintura es una constante en la obra de Orozco, ya sea por la presencia de estas transposiciones artísticas o por la convivencia de obras plásticas con sus textos; como ocurre en el caso de las ediciones ilustradas de *La oscuridad es otro sol*, publicadas por Losada desde el año 1967, donde se incorporan dibujos y *collages* del poeta Enrique Molina.

indagación, que no hacen más que materializar la conocida ceremonia de encapsular el discurso lírico en su *locus amoenus* autodefinitorio. No extraña entonces que este libro, que elige tematizar el cuerpo, deba iniciarse retrotrayéndonos al *Génesis* bíblico en el poema homónimo, sirviéndose del gesto primigenio de la creación del mundo según la cosmovisión judeocristiana. El cristianismo, en especial, que se recupera finamente en Orozco, conforma tal vez la guardarropía más plena de significados desmenuzados a lo largo de toda su obra; desde ahí se desarrugan las convenciones de simbologías y calendarios litúrgicos, se retacea un preciso vocabulario con significados sagrados, se zurce la diversidad de texturas léxicas y armonías de las oraciones (la contrición de la letanía, el desborde del salmo, el sobrecogimiento del réquiem), se alarga el dobladillo infinito de referencias a los dos Testamentos.

Lejos de interpretar esta presencia como índice de algún confesionalismo, es necesario destacar que los discursos religiosos occidentales y orientales funcionan, a menudo con sincretismos que invalidan posibles valencias, como interlocutores sostenidos a los cuales esta obra poética interroga, debate y, con frecuencia, desestima. En un sentido próximo, Hervé Le Corre estima que:

La poesía de Orozco evita estancarse en una representación dogmática: utiliza conscientemente motivos bíblicos o de inspiración religiosa (la cárcel, el naufragio, presentes, por ejemplo en la poesía de Fray Luis de León; las partes del cuerpo, como en *El Cristo de Velázquez*, de Unamuno) pero exacerbando las tensiones, deshaciendo los binarismos consuetudinarios. (Le Corre “Dos lecciones de anatomía” 162)

En relación puntual con el cristianismo, la imposibilidad mística con la unidad divina, la domesticación de las acciones por el decálogo de lo prohibido, la puesta bajo sospecha de la redención del hombre, el descrédito de la salvación o la frustración de la vida trascendente son, sin dudas, algunas de las líneas más indiscutibles y vigorosas que la lírica de la autora rescata; en todas ellas, parece recortarse la metáfora del fracaso de la visión religiosa como única instancia explicativa de la experiencia humana, desviándose así estas problemáticas hacia los senderos más fangosos y, paradójicamente, más inasibles del pensamiento ontológico.

En “Génesis” se ritualiza, en la acepción estrictamente antropológica donde la repetición del acto ritual reactualiza las acciones (la primera y todas las sucesivas), y entonces lo dicho y lo hecho, una y mil veces, desde y para siempre, vuelve a ocurrir. En este caso, el rito recuperado es la narración performativa, siempre única y cada vez nueva, del remoto origen de todo. Aparece vocalizada de manera titubeante desde los primeros versos, ante la aparente inexistencia de nociones vertebradoras del conocimiento (tiempo, entidad, valores, profecías) y una anafórica recurrencia que apela a la conceptualización evanescente de la negación ontológica (nada, nadie, no había). Durante las previsibles secuencias narrativas, antes del acto creador, se produce la primera novedad de esta cosmogonía con la presencia pre-mítica, pre-universal, de la enunciativa:

Yo estaba allí tendida;  
yo, con los ojos abiertos.  
Tenía en cada mano una caverna para mirar a Dios,  
y un reguero de hormigas iba desde su sombra hasta mi corazón y mi  
cabeza. (159)

A partir de una conjetura inusual, donde se invierten subordinaciones ancestrales, la imagen previa al nacimiento del universo se reinventa con la figura femenina de la enunciativa, en actitud insumisa capaz de mirar a Dios, y lo que es más revelador aún, en posición yacente, diríase que en vísperas de una parición por partogénesis. El alumbramiento universal se clarifica con la siniestra imagen del cordón umbilical (“un reguero de hormigas”) que conecta la sombra de Dios con la enunciativa-madre, con su corazón y su cabeza, los íconos occidentales inventados para aferrar en un lugar del cuerpo el pensamiento y el sentimiento. Tamara Kamenszain ha destacado también, aunque analizando una veta autobiográfica de la poesía de Orozco, la presencia trascendental que ejerce lo maternal, como una instancia inequívocamente necesaria para el decir poético, en tanto que: “Es el hilo invisible de la lengua materna que acompaña al sujeto en su descenso hacia sí mismo” (Kamenszain “Prólogo” 11). Tal como puede hipotetizarse, luego de la lectura del pasaje que estoy comentando, lo maternal reviste además como condición absoluta para la existencia del universo mismo.

Estas imágenes irreverentes, que destacan la consustanciación con Dios, se subrayan también en el momento previo a referir el catálogo de la creación: las luces y las tinieblas, las aguas y los vientos, y los demás elementos consabidos de la cosmología judeocristiana:

Yo estaba suspendida en algún tiempo de la expiación sagrada;  
yo estaba en algún lado muy lúcido de Dios;  
yo, con los ojos cerrados.

Entonces pronunciaron la palabra. (160)

Resituado así el origen del mundo, en este encuentro omnipotente, hiperbólicamente desmedido de la enunciativa que se ubica como entidad pre-existente y materna, equiparable o progenitora del Creador, en una gestualidad que desde la ortodoxia cristiana resulta a todas luces herética, por su indigerible mensura satánica con la divinidad, emerge la primera referencia a la voz poética, mediada cosmogónicamente por la acción de la palabra que da vida. La configuración de este yo poético peculiar, que parece querer dejar bien en claro su falta de responsabilidad -al estar “con los ojos cerrados”- en la creación, se reviste en este texto con la tonalidad intrincada que Alicia Genovese destacó al momento de estudiar la composición de los enunciadores en la poesía de Orozco, donde frecuentemente irrumpe, como se advierte en el caso de “Génesis”: «Un yo que conduce a un laberinto de tiempos y de “yoes” y a un interrogante donde queda implicada la propia existencia» (Genovese “Poesía, posición del yo” 91).

Por otra parte, y debido al carácter complementario de otra evidente línea de reescritura bíblica, no puede desatenderse el hecho de que a lo largo del poema el mismo decir literario, encabezado por este yo poético, entra en complicidad con la síntesis cosmogónica ofrecida por Juan, el más profético de los evangelistas, es decir, el más carismático para Orozco. A partir del *λόγος*, término griego polivalente -que, según el contexto, puede traducirse por palabra, verbo, nombre, discurso, argumento, razón, cálculo o revelación-, Juan pudo narrar cabalísticamente el origen del universo: “En el principio existía el Verbo, y el Verbo estaba en Dios, y el Verbo era Dios. Él estaba en el principio con Dios. Todo fue hecho por Él, y sin Él nada se hizo” (*La Santa Biblia* 1245). De modo que, el comienzo de este libro teatraliza, mediante la construcción de *mise en abyme*, el origen del propio mundo que se gestó, además, gracias a la palabra divina que dio vida a todo en el principio. La palabra divina, a su vez, como alegoriza claramente el poema, guarda una equidad absoluta de potencias con la voz de la poeta, creadora ella misma

también de otros mundos. Una noción central en Orozco, categóricamente expuesta en “La cartomancia”, de *Los juegos peligrosos*, donde mediante un vendaval de percepciones taumatúrgicas la enunciadora se aferraba a la tarea hercúlea de develar el criptograma divino del “nombre inscripto en las cenizas de ayer y de mañana” (107).

El pasaje que estoy analizando, densamente poblado por procedimientos desmontables y torsiones intra-inter-referenciales, es un ejemplo sintomático de la presencia de la estética del pliegue barroco en Orozco que, como advierte Carlos Gamarro -retomando a Deleuze-, “no es una oposición simple y binaria, la figurada por los dos lados de una moneda, sino que es una superposición o entrecruzamiento donde lo que importa son los puntos de cruce y las continuidades” (Gamarro *Ficciones barrocas* 19). Desde esta concepción, maquinada con la lógica de una cinta de Moebius, parece emerger el sustrato íntimo desde el cual Orozco posiciona su decir poético; similar planteo al que, unos años antes, adscribía Jorge Luis Borges cuando tituló *El hacedor* (1960) uno de sus libros de poesía, retomando también la misma prerrogativa para el poeta creador en la literatura argentina.

Desde una configuración ecléctica, siguiendo, con precisión, el itinerario propuesto por el *Génesis* en el primer relato de la creación -e ignorando el segundo, donde se menciona a Adán y Eva (*La Santa Biblia* 8-10)-; apelando al *πνεῦμα*, el suspiro que otorga vida en la mitología griega; y mencionando el barro con el cual se modelan los seres, en diversas mitologías americanas; el último elemento presentado es el hombre, en su proverbial división en cuerpo y espíritu, en alma y carne:

Infundieron un soplo en las entrañas de toda la extensión.  
Fue un estremecimiento de estambres en el vértigo del aire;  
y el alma descendió al barro luminoso para colmar la forma semejante a su  
imagen,  
y la carne se alzó como una cifra exacta,  
como la diferencia prometida entre el principio y el final. (160)

Una vez enseñado el hombre al mundo, a partir del poema siguiente -“Lamento de Jonás”- y en cada uno de los restantes, *Museo salvaje* emprende un trabajo de orfebrería, donde entrecruza tradiciones discursivas (escritas y visuales) para mirar y representar el cuerpo humano. La obsesión coleccionista del entomólogo, la disección pulcra del tratado de anatomía, las imágenes revulsivas de los bestiarios funcionan como matrices discursivas; orquestan una cadencia de ecos y resonancias donde la figuración del cuerpo, su composición y su descomposición (en el sentido ambiguo y reversible de la fragmentación y la putrefacción) desembocan, a cada momento y a pesar de tan sesuda introspección, en el desconocimiento de lo corpóreo y la imposibilidad horrorizada del yo para asignarle sentidos. El volumen reitera así el desliz de la niña protagonista del cuento “Viviana la curiosa”, de Silvina Ocampo, cuya desmedida pesquisa para saber cómo canta una calandria la lleva a despedazarla y encontrarse con sus inesperadas vísceras. Aquello que no inquietaba a la niña amparada en una visión infantil que ya perdimos, a nosotros lectores adultos nos espanta, porque percibimos tras la candidez, en la crueldad insospechada del acto, la emergencia de lo siniestro. Y, como es de rigor, nos espantamos también cuando ya es demasiado tarde, porque no pudimos advertir la inminencia del crimen hasta el momento irreversible de sentir enfriarse el cadáver en las manos.

#### IV



El desocultamiento del cadáver camuflado en el cuerpo viviente es, con seguridad, la intranquilidad más impregnante que Orozco impone con el tratamiento del cuerpo en toda su obra poética. A tal énfasis llega ese señalamiento sibilino que, en *Museo salvaje*, cuesta recomponer la noción integral de lo corpóreo, como materialidad unitaria y como reducto sagrado de la vida; debido a que en la insistencia del libro por reponer un cuerpo mutilado prevalece, al fin de cuentas, la masa inerte de un resto, sólo la subsistencia de una huella fresca del accionar de la muerte.

La fragmentación del cuerpo es un *leitmotiv* dentro de la tradición occidental. Según expresa Ana Basarte, en la literatura medieval las figuras del guerrero y el santo atestiguaban el poder simbólico de la mutilación corporal:

La mano de la cual la espada es apenas una extensión, representa toda la *virtus* del guerrero. La transformación de su cuerpo, desde el todo a la parte, (...) es el marco adecuado para exaltar los valores de los que está dotado el héroe y lo convierten en un ser excepcional, por encima del resto de los mortales (...) La figura del santo, por su parte, equivalente al héroe épico que se despedaza en el campo de batalla en defensa de la cristiandad, también encuentra en el cuerpo una vía hacia la salvación. Y este, una vez muerto, literalmente despedazado y repartido por cuanta geografía cristiana sea posible para su adoración *post mortem*, se multiplica también, en su capacidad de operar milagros. (Basarte “El todo y la parte” 89)

En el contexto más escéptico de la Contrarreforma, cuando la apropiación imaginaria de la amputación no contribuía a la restitución cohesiva de la *imago Christi* o a validar las prerrogativas estamentales de la nobleza, la fragmentación del cuerpo alcanzó otros relieves de calibre más introspectivo. Durante el Barroco español, a partir de la escisión corpórea se solían acentuar tópicos que advertían sobre la finitud de la vida y su inevitable inminencia, como el *tempus fugit* y el *memento mori*, tal como se observa en los versos de Góngora que franquean como epígrafe de este artículo.

Esta topicalización de hondas derivas culturales se incorporó tempranamente en la obra de Orozco, estimo que recuperada en detalle desde la tradición barroca. Por ejemplo, es una de las líneas de interpretación que clausura el último poema en *Desde lejos*, abreviando así sentidos integrales de esta ópera prima:

Ahora, cuando la juventud recorre como un río el semblante ligero de las horas dispuestas a partir:  
¿quién reconocería el valor de una lágrima a lo lejos,  
la inmensa resonancia de una noche cualquiera,  
junto al gran resplandor en el que ardiendo bellamente se extinguen  
tantas cosas que aquí soñamos para siempre todavía? (72)

Este recurso facilita, en términos similares, una fuerte proyección de significados en *Museo salvaje*, pero haciendo estallar esta vez la apreciación del cuerpo terminal escindido. En “Lamento de Jonás” todavía perdura una figuración medianamente íntegra del cuerpo, aunque comienza ya a desmigajarse en órganos, miembros, secciones:

Y el corazón, en tanto,  
¿en dónde el corazón,  
el tambor de nostalgias que convoca en tinieblas a todos los relevos?  
Por no hablar de este cuerpo,

de este guardián opaco que me transporta y me retiene  
y me arroja consigo en una náusea desde los pies a la cabeza.

Soy mi propio rehén,  
el pausado veneno del verdugo,  
el pacto con la muerte. (163)

La metáfora neoplatónica del cuerpo percibido como cárcel del alma, recurrente en Orozco, se potencia aquí por la visión alienada del propio sujeto contradictorio, que es víctima y a la vez responsable de su aprisionamiento. En otro poema, la idea del enemigo íntimo se explicita mejor mediante el desdoblamiento desgajante, con la escisión de la persona gramatical (“detrás de sí, o delante de mí”) como marca de una paradoja que cifra en su desavenencia con la normativa el desanudamiento subjetivo, en la escenografía intimidante de los círculos dantescos:

Cabeza borrascosa,  
cabeza indescifrable,  
cabeza ensimismada:  
se asemeja a un infierno circular  
donde el perseguidor se convierte de pronto en perseguido,  
siempre detrás de sí, o delante de mí,  
que no sé desde donde surjo a veces, aferrada a este cuello.  
sin encontrar los nudos que me atan a esta extraña cabeza. (169-170)

En el análisis más minucioso que conozco sobre la tematización corporal en *Museo salvaje*, Jacobo Sefamí subraya que este proceso de duplicación subjetiva (en la formulación clásica del dualismo autodestructivo victoriano, a lo Dr. Jekyll y Mr. Hyde) es una manifestación de la emergencia de lo siniestro. A partir del clásico artículo de Sigmund Freud, el crítico mexicano desmonta con fino detalle las estrategias que discursivamente permiten hacer irrumpir a ese otro interior en el cual la enunciativa no se reconoce, donde no se comprende, frente a quien se percibe cautiva de sus acciones. En este derrotero, destaca que el poema que comento resulta esencial también para pensar los modos de relación del sujeto con la realidad:

En la relación entre el ser y el mundo, “Lamento de Jonás” es un texto clave, puesto que allí se ilustra la noción de ver el mundo dentro del cuerpo de otro (la ballena en el episodio bíblico); el cuerpo mismo puede ser el saco de piel de la ballena que impide salir. (Sefamí “El extrañamiento ominoso” 312)

Buena parte de los estadios en el reconocimiento traumático de esta otredad interior autodestructiva, que el libro modula con obstinación, se materializan ante el contacto con el cuerpo fragmentado. De hecho, casi todos los restantes poemas se detienen en el tratamiento de una de esas insularidades anatómicas que ponen bajo sospecha la estabilidad del sujeto: “Lugar de residencia” (en el corazón), “El continente sumergido” (en la cabeza), “Esfinges suelen ser” (en las manos), “Parentesco animal con lo imaginario” (en el cabello), “En la rueda solar” (en los ojos), “Plumas para unas alas” (en la piel), “En el bosque sonoro” (en el oído), “El sello personal” (en los pies), “Animal que respira” (en los pulmones), “Tierras en erosión” (en los tejidos), “Mi fósil” (en los huesos), “Duro brillo, mi boca” (en la boca), “Corre sobre los muelles” (en la sangre). Siguiendo lo expuesto por

Freud en “Lo siniestro”, la presentación mutilada del cuerpo resulta ser, ya en sí misma, una intervención netamente ominosa: “Los miembros separados, una cabeza cortada, una mano desprendida del brazo, como aparece en un cuento de Hauff, pies que danzan solos, como en el mencionado libro de A. Schäffer; son cosas que tienen algo sumamente siniestro” (Freud “Lo siniestro” 2499). La autonomía vital de las partes corporales hace emerger lo siniestro porque congrega órdenes irreconciliables: la materia inerte no puede conservar los privilegios de los seres animados. Y cuando esta imposibilidad se vuelve posible -como ocurre con los vampiros o los zombis- produce extrañamiento, temor y rechazo. Estas figuras refractarias de la muerte, aclara Freud, activan además un temor invariable desde los tiempos del hombre primitivo:

Dado que casi todos seguimos pensando al respecto igual que los salvajes, no nos extraña que el primitivo temor ante los muertos conserve su poder entre nosotros y esté presto a manifestarse frente a cualquier cosa que lo evoque. Aun es probable que mantenga su viejo sentido: el de que los muertos se tornan enemigos del sobreviviente y se proponen llevarlo consigo para estar acompañados en su nueva existencia. (Freud “Lo siniestro” 2498)

Probablemente también por estas razones, ver la parte sesgada del cuerpo enloquece, porque fortalece la incomprensión de sí del propio yo. En “Esfinges suelen ser”, la enunciadora descubre una terrible conspiración, pues repasa visualmente las manos pero no las reconoce como parte de su cuerpo, aparecen transformadas en unas impostoras, las verdaderas parecen estar ausentes o haberse extraviado: “Una mano, dos manos. Nada más./ Todavía me duelen las manos que me faltan,/ esas que se quedaron adheridas a la barca fantasma que me trajo” (171). Dada esta conmoción, es natural que se las responsabilice como las causantes del exilio del propio yo:

ajenas como mi propio vuelo acorralado adentro de otra piel  
como el insomnio de alguien que huye inalcanzable por mis dedos.  
A veces las encuentro casi a punto de ocultarme de mí  
o de apostar el resto en favor de otro cuerpo,  
de otro falso plumaje que conspira con la noche y el sol.  
Me inquietan estas manos que juegan al misterio y al azar.  
Cambian mis alimentos por regueros de hormigas,  
buscan una sortija en el desierto,  
transforman la inocencia en un cuchillo,  
perseveran absortas como valvas en la malicia y el error. (171)

Este enrarecimiento motriz de las manos, a causa de ser otras o por no responder al designio del yo, se vincula con la imagen deshumanizadora del sujeto que presenta la figura del autómatas articulado, cuando el discernimiento del cuerpo ha sufrido ya un adelgazamiento extremo de humanidad. La apreciación de la enunciadora, que se siente manipulada por fuerzas desconocidas y tenebrosas, se aproxima a la representación de Olimpia, la autómatas que disparaba muchos sentidos en “El hombre de arena” de E. T. A. Hoffmann -cuento a partir del cual Freud teorizó sobre lo siniestro- y cuya genealogía intimidante se insinúa en este cuerpo inanimado y sin dominio, del cual el yo lírico se descubre desalojado.

De hecho, el autodesconocimiento permite objetivar las partes del cuerpo como marcas de una intriga maquinada contra el yo por una nocturna siamesa interior, así por

ejemplo se manifiesta en “Parentesco animal con lo imaginario”, uno de los poemas en prosa donde la prosodia nos sepulta bajo un alud de imágenes iterativas sobre la otredad, a partir de la mirada extrañada de la enunciadora sobre “su propio” cabello:

Mi cabellera es la evidencia escalofriante de lo que oculto en mí. Lo denuncia, lo exalta, lo pregona. Pero ¿qué oculto en mí, como no sea mi maraña de sombras y esa legión orgánica y sin rostro que oficia en mis entrañas? (...) ¿Y a expensas de qué vive esta especie de ráfaga atrapada, esta indolente enviada de otro mundo arraigado en el hambre, parásita de fiebres, vampira en la profunda garganta de los sueños? Sé que extrae de mí un alimento tan letal como el vaho que exhalan los sofocantes folletines. (...) A veces, siempre a solas, un crujido entre briznas soterradas, una absorción repentina hasta la médula, me anuncian que pretende arrancarme de mí, desenraizarme, como a un tubérculo antropomorfo, para implantarme en la negrura de la fábula igual que a una mandrágora. (...) ¡qué visión admirable!, ¡qué fiesta en los telares del Apocalipsis! ¡Espléndido proyecto el de invadirlo todo o acosarnos cambiando de lugar, como el bosque de Birnam! La misma ambigüedad de una obra maestra. (173)

A través de la última referencia a *Macbeth* (1605), y mediante la animación imprecadora de la voz, se revive no sólo el terror fantasmal del bosque que camina, también se retrotrae, como desde el bisel del espejo, la imagen desequilibrada de Lady Macbeth. Sofocada por su agonía esquizoide, la trágica figura también desconocía alienada sus propias manos, por esa deformidad manchada que les agregaba la culpa y por el mismo horror que le producía saberse desalojada de sí misma. O, como señala Orozco en la misma veta, por sentirse el convidado de piedra de una representación siniestra, sitiado en la “ambigüedad de una obra maestra” donde, al igual que el bosque que oculta al asaltante próximo, parecemos lo que no somos, porque en verdad atesoramos la mera cáscara del que nos está desalojando, somos apenas el huésped del perverso parásito al que servimos de alimento.

Mientras se avanza en la lectura del libro, al recurso de la disociación se van sumando otros, que dinamitando la unidad del cuerpo desenhebran la estabilidad del sujeto, como la inversión de las funciones de los órganos, donde cada sección corporal parece ostentar su propio desdoblamiento inclemente. Así, por ejemplo: la pupila cegada es un “túnel contráctil” (176); la piel no cubre, con ella “siento la desnudez del animal” que “no alcanza para lobo/ y le falta también para cordero” (179); el corazón no genera circulación, es “cerrado laberinto” (167); los oídos parecen “cavernas sordas” (169) o “un negro anfiteatro donde hace sus disecciones el silencio” (181); los pies están inutilizados para andar, semejan “dos serafines mutilados por la desgarradura del camino” (183); la nariz es una invasora que, al tiempo que ahoga, coopta, “me excava y me sofoca y me respira” (186); los tejidos aglutinan su propio desmembramiento, “me ligan con tendones y con nervios hasta la desunión” (187); los huesos fracasan en su sostén de cotillón, son “mi Acrópolis de sal,/ mi pregunta de nube sepultada,/ mi respuesta de cera” (189).

Podría desglosar distintos acercamientos que atiendan en detalle las intervenciones ominosas de cada una de estas inversiones, que surgen del extrañamiento ante ese cuerpo otro de la enunciadora. En este caso, me parece más provechoso ahondar sólo en una, tal vez de las más movilizadoras, aquella que se gestiona intertextualmente en “Animal que respira”, a partir de la interpolación de un pasaje de origen no referido -perteneciente a “En la madriguera” (1923) de Franz Kafka- con el cual se cierra el poema:

Y aunque aún continúe la mutua transfusión con todo el universo, sé que “allí, en ese sitio, en el oscuro musgo soy mortal, y en mis sueños husmea interminablemente un hocico de bestia”, un hocico implacable que me atrae el aliento hasta el olor final. (173)

En la cita, la apariencia ambigua del sujeto recupera un tratamiento del que Kafka se ocupó con maestría en sus cuentos, poblados por animales humanizados -como en “Informe para una academia” o “Josefina, la cantante, o el pueblo de los ratones”- y sujetos animalizados -como en “La metamorfosis” y “En la madriguera”-. El registro del sujeto asfixiado que el poema de Orozco va develando, se fortalece con la recuperación de la imagen acezante de la víctima acorralada por el mundo, desde esa polivalencia de significaciones (existenciales, sociohistóricas, económicas) que deliberadamente nunca se sintetiza en los relatos de Kafka. Gracias al remate intertextual, se logra un maridaje contundente, entre el registro kafkiano y la respiración asesina -en tanto acción vital desvirtuada- que sofoca en el poema, abriéndose así una diseminación de alternativas de interpretación al habilitar el ingreso de toda una importante tradición narrativa del siglo XX.

## V

Otro ingreso posible para analizar la emergencia del cuerpo siniestro en *Museo salvaje*, que quiero subrayar en este apartado, es la recuperación de la obra pictórica de Hieronymus Bosch (c. 1450-1516). En el libro, las transposiciones artísticas con El Bosco resultan evidentes, especialmente en dos poemas, “Mis bestias” y “El jardín de las delicias”, aunque eso no invalida el eclipse permanente de figuraciones del imaginario infernal del pintor, que ensombrece varios pasajes de otros poemas. Las transposiciones desde la plástica son un recurso que tiene cierta constancia en la obra de Orozco y reaparece, por ejemplo, en una obra posterior como *La noche a la deriva* (1983), donde también se instauran vinculaciones explícitas con obras de Vincent Van Gogh y, nuevamente, con El Bosco. Deben entenderse, me parece, como un tipo de intertextualidad discursiva donde se pone a prueba la introspección personal de la autora, que apuesta por la viabilidad de confrontar para perfeccionar las capacidades expresivas de los diferentes lenguajes artísticos.

Si hay un componente particular, que define el contacto con la obra de El Bosco, es aquel donde a los niveles de incompreensión de lo observado -sobre todo en sus obras con incisivas pretensiones simbólicas-<sup>4</sup> no le sucede el desánimo sino una paradójica fascinación por seguir mirando, escudriñando detalles, descubriendo pequeñeces, hipotetizando sentidos. Una suerte de ansia desatada que ha generado innumerables exégesis y que, en el caso de *El jardín de las delicias* (c. 1503), probablemente su obra más comentada, deriva hacia la especulación infinita.

Se me ocurre que lo que El Bosco le aporta a Orozco en este libro es, fundamentalmente, un modo para mirar y representar los cuerpos (humanos, animales y mitológicos), desde una lente distorsionada que descompone órdenes, desobedece mandatos y, en definitiva, funda una percepción no convencionalizada, de carácter

---

<sup>4</sup> En este grupo de obras podría incluirse: *San Juan Evangelista en meditación* (c. 1488), *Las tentaciones de San Antonio* (c. 1502), *El jardín de las delicias* (c. 1503), *El juicio final* (c. 1506), *La nave de los locos* (c. 1500-1510), *Los siete pecados capitales y las cuatro postrimerías* (c. 1505-1510), *El paraíso y el infierno* (c. 1505-1515), *La extracción de la piedra de la locura* (c. 1505-15015) y *El carro de heno* (c. 1510-1515), entre otros. Respecto de la datación de las obras, sigo la propuesta elaborada por Stefan Fischer para los catálogos, pictórico y gráfico, del artista (*El Bosco* 338-477).

contestatorio si se quiere, frente a las prescripciones para mostrar y decir los cuerpos. En este sentido, *Museo salvaje* desde el título ya anticipa su estatuto discursivo de muestra o colección que exhibe rarezas, existencias infrecuentes donde las entidades se injertan sobre montajes subversivos, atizadores de la curiosidad morbosa y espantable del hombre. La galería de figuras híbridas y extravagantes que sedujeron a El Bosco funciona como un vademécum de contornos grotescos -en la aceptación de Kayser-, un pequeño breviario de imágenes siniestras, que Orozco parece recuperar en su propio herbolario poético de seres monstruosos, tan impensados como seductoramente retratables y coleccionables, para ese bestiario moderno de cuerpos anómalos que se recluta en *Museo salvaje*.

“El jardín de las delicias” renueva en su discursividad poética la atención hipnótica que producen las fantasmagorías oníricas del tríptico de El Bosco. El eje elegido para la transposición de las imágenes a la literatura es el componente erótico, pero desde un decoro verbal que en ningún momento consigue equiparar el rebalse plástico de cuerpos sexualizados, presente en esa vorágine de *Kama Sutra* humano-animal-objeto de la pintura. Tampoco logra transferirse una contradicción clave de la obra donde, a pesar de su aparente afán pedagógico -Stefan Fischer liga el tríptico con la temática bíblica verificable en su “composición al estilo de las *vanitas* de carácter moralizante y didáctico” (Fischer *El Bosco* 143)-, se exhibe morosamente para la delectación del pecado todas las formas del amor carnal sin resquemor por tabúes de ninguna índole. Desde un imprevisto amordazamiento de la lengua, de relieves casi inverosímiles en Orozco, la enunciación se recata al hablar del goce carnal:

Pero basta el deseo, el sobresalto del amor, la sirena del viaje, y entonces es más bien un nudo tenso en torno al haz de todos los sentidos y sus múltiples ramas ramificadas hasta el árbol de la primera tentación, hasta el jardín de las delicias y sus secretas ciencias de extravío que se expanden de pronto de la cabeza hasta los pies igual que una sonrisa, (173)

La virtud entenebrecedora de esta poesía, porque tal como lo expresó sentenciosamente Sefamí: “En lugar de dar vida, Olga Orozco juega a dar muerte” (Sefamí “El extrañamiento ominoso” 312), hace que la refulgente vitalidad de los cuerpos copulando en el tríptico se deconstruya, en la transposición al lenguaje poético, como un acto de liviandad infecundo, una vez más, como la confianza ingenua en la vida. Por lo que el poema se cierra con un adagio donde al prevalecer lo afectivo se esconde, apenas, una tibia censura: “El sexo, sí,/ más bien una medida:/ la mitad del deseo, que es apenas la mitad del amor” (178).

Es que no es en la temática erótica, en su peligrosa y dulce golosina, donde se halla el desborde imaginativo de este poema, demasiada luminosidad parece entorpecer la búsqueda neblinosa de la voz poética, que se muestra más apta para transferir a la poesía los reservorios más oscuros, a menudo también los más incommunicables, de esta obra pictórica. Entonces, el ensamble ominoso de figuras monstruosas triunfa en el poema ocupando el primer plano, debido a que la plasticidad de sus engendros demoníacos e inquietantes desbalancea el tríptico donde sólo ocupaban una porción más acotada, en el panel derecho dedicado a plasmar el infierno. Aun así, en la nueva representación que ofrece la reescritura se merma la voracidad multiforme de la pieza de El Bosco; la gula pasajera de orificios saciados, la comunión impía de los cuerpos amalgamados, la connivencia del goce con el impulso tanático decantan en una versión más moderada:

La corriente erizada reptando en busca del exterminio o la salida, escurriéndose adentro, arrastrada por esos sortilegios que son como

tentáculos de mar y arrebatan con vértigo indecible hasta el fondo del tacto, hasta el centro sin fin que se desfonda cayendo hacia lo alto, mientras pasa y traspasa esa orgánica noche interrogante de crestas y de hocicos y bocinas, con jadeo de bestia fugitiva, con su flanco azuzado por el látigo del horizonte inalcanzable, con sus ojos abiertos al misterio de la doble tiniebla, (177).

Esta marea de cuerpos extraños, mitad animal mitad persona mitad cosa, con frecuencia apenas sugerida por el léxico -reptando, crestas, hocicos, bocinas, jadeo-, configuran una alarma de lo siniestro; porque, en todos los casos, la imaginería opresiva explota un rasgo común que Gamarro destaca en este tipo de discursividad barroca: “La característica angustia barroca ante la posibilidad de que las representaciones usurpen el lugar de lo real” (Gamarro *Ficciones barrocas* 63).

Los organismos híbridos de El Bosco, que se aglomeran embrujando lógicas irreconciliables al congregar lo vivo con lo inerte (en general a representantes del mundo animal con objetos), y sus entidades anfibias, que conmueven por la mezcla irrisoria de formas, colores y acciones, son la lente perfecta para distorsionar cuerpos ominosos en la poesía de Orozco. Con frecuencia, la propia enunciadora se percibe a sí misma como una excentricidad astillada de formas improcedentes, como un “saco de sombras cosido a mis dos alas” (162), preanuncia en su boca “una pálida muestra de sucesivas fauces” (190) o languidece consumida por un hacinamiento de figuraciones de epífitas vampíricas y laboratorios de exhumación:

Me arrastran a mansalva de una punta a la otra  
estas negras gargantas que me devoran sin cesar.  
Me sofocan con fibras de humedad,  
me trituran entre fauces de hueso como a una mariposa,  
me destilan en sordas tuberías y en ávidas esponjas que respiran  
como los lentos monstruos de la profundidad, (187)

Estos cuerpos mutantes, que desentonan en prodigiosas composiciones como la del “tubérculo antropomorfo” (173), reintroducen la idea de la monstruosidad que campea por doquier en el tríptico de El Bosco. Lo monstruoso, según Jorge Accame, es una categorización bifronte -conceptualmente monstruosa ella misma- que se dirime por la mirada del observador, delatando la fuga de un íntimo reflejo de quien señala esa alteridad, que lo incomoda porque descubre en lo incomprensible su velada cercanía:

Los monstruos son desterrados de la naturaleza por la manera de mirar del hombre.

Los monstruos están solos; el hombre ha construido la diferencia y se la ha “monstrado”. El hombre es el constructor del monstruo. Podría sospecharse que la esencia de lo monstruoso reside en él. (Accame “El prodigio moNstrado” 13)

Sin duda, el poema que confirma esta tensión insoluble de la enunciadora que lucha, en vano, contra sus monstruosidades interiores es “Mis bestias”. Transcribo a continuación el pasaje que tal vez ennoblezca más este poema, por la consistencia de aciertos con que la labor poética logra trasvasar, al lenguaje, la complejidad de la composición de figuras y tonalidades de la asamblea infernal del cuadro. Es tal esta fluidez verbal que alcanza a transmitir el desquicio de formas y colores, graficando un mapa en el

que puedo ir señalando con el dedo la geografía incierta del *El jardín de las delicias*, la muchedumbre carnavalesca de criaturas pavorosas, la inestabilidad metamorfoseante de sus entidades gozosas o sufrientes, los disfraces satirizantes de diversas aberraciones sociales, acompasando así el montaje goyesco que desautomatiza percepciones, a un mismo tiempo, en la tabla y en el poema:

Y así mis bestias brillan, ¿para quién?, ¿para qué?, mientras absorben lentas sus brebajes, solemnes, taciturnas, tenebrosas, con ropones de obispo, de verdugo, de murciélago azul o de peñasco que de pronto se coinvierte en molusco o en un tenso tambor.  
Inflan sus fuelles, despliegan sus membranas, abren sus fauces locas en bostezos y en carcajadas escarlatas entre los tapizados que cierran en carne viva el extraño salón.  
Me aterran estos antros contráctiles, estas gárgolas en migratoria comunión, estos feroces ídolos arrancados con vida de la hoguera y encarnizados siempre en el trance final.  
Deliberan, conspiran, se traicionan estas vísceras mías, igual que conjurados que intercambian consignas, poderes y malicias. ¿Y no simulan fábricas, factorías del cielo, y hasta grandes colmenas que elaboran narcóticos, venenos y elixires violentos, como miel?  
Lo que tengan que hacer que lo demoren. Porque hay una que adelanta la hora y decreta la entrega y funda su reinado en la consumación. Hay una cuya máscara es ópalo, o esponja o tegumento y que tiene debajo la señal. ¡Y convive conmigo y come de mi plato! (164-165)

A lo largo del poema, la reunión irrisoria de lo que había sido previamente fragmentado, al fin de cuentas, nos devuelve un nuevo Frankenstein, es decir otra monstruosidad más, la de un rompecabezas de carne muerta -“feroces ídolos arrancados con vida de la hoguera”, de “vísceras mías”, como explicita el poema- donde la confluencia de piezas mutiladas invalida, para siempre, la restitución del aura de un cuerpo vivo. Es como si a la composición grotesca de las imágenes del tópico de la *vanitas*, que se reformulaba muchas veces sobre el de ser y parecer, donde se suturaba -de manera indigerible- la belleza inconmensurable y plena de un ser viviente (una persona, un animal) con la descomposición de su propia vida (simbolizada en la calavera cercana), se le descosieran de pronto las costuras y sólo quedara el resto -fraccionado- de lo que había sido un cuerpo palpitante.

## VI

A pesar del notable trabajo emprendido por el grueso volumen dedicado a la obra de Orozco, que coordinó Inmaculada Lergo Martín, único texto crítico -orgánico y multifacético- que conozco con la intención de ahondar en la autora y su obra con perspectiva panorámica, existen todavía algunos lugares de vacancia para continuar interrogando esta producción. Uno de ellos fue ganando contorno a medida que avanzaba por el recorrido de lectura y ensayaba mis aproximaciones de análisis a *Museo salvaje*. Pienso que una labor pendiente con la obra de Orozco es aquella donde se debería discutir la atenta mirada y el diálogo fluido que su poesía entabla con algunas líneas del Barroco español, en especial con la poesía de evocación escatológica que cultivaron Góngora y Quevedo, y también con las derivas que el siglo XX propuso en su refundación -artística y teórica- de la estética barroca (Benjamin, Hatzeld, Maravall, Deleuze, Omar Calabrese,



Gamerro, Iriarte). A contrapelo de las indicaciones reiteradas por la crítica especializada (Genovese, Kamenszain, Calabrese, Zonana), donde se insiste en señalar filiaciones -con sus dislocaciones y continuidades- con imágenes heredadas de otras pervivencias literarias -en particular las de cuño surrealista y romántico-, creo que son las readaptaciones artísticas de la cosmovisión barroca (donde se funda la orfandad existencial del hombre occidental), las más idóneas para aproximarse al trabajo verbal que encara en sus representaciones mutiladas de cuerpos humanos y de entidades amenazadoras. He intentado ir delineando, a lo largo del artículo, la presencia de este impulso artístico y procedimental que de manera contundente se exterioriza en *Museo salvaje*,

El propio gesto de amputar para mirar en detalle, con el ojo entrenado del perito en vísceras, reactualiza claramente un juego de reminiscencias barrocas, que logró plasmarse en una obra maestra como es *La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp* (1632). El imprescindible cuadro de Rembrandt teatraliza la disección del cuerpo en un juego especular de miradas multidireccionadas (al cadáver, al Dr. Tulp, a los demás personajes concurrentes, al pintor, al contingente observador del cuadro). Esta misma insistencia especular de las representaciones se evidencia en la manufactura más íntima del libro de Orozco, pensado en clave de pliegue barroco. La irrefrenable búsqueda de imágenes para observar/mostrar el cuerpo postrero desde todos los ángulos posibles, interiores y exteriores, mutilándolo hasta el hartazgo como quien prepara el escaparate de una carnicería, parece ser arrastrada por una gula enfermiza que quiere constatar texturas, temperaturas y olores, mientras nos invita a ver una y mil veces lo representado. Esta insistencia propone, además, una complejidad inusitada en términos de representación, porque termina colmando de tal modo con sus procedimientos al punto de desgastar las referencias al mero artificio artístico:

La realidad barroca no es nunca la de uno de los términos de estas oposiciones; no, por ejemplo, la realidad del objeto frente a la irrealidad de su reflejo en un espejo, la del modelo frente al cuadro, sino el compuesto caleidoscópico, siempre cambiante, que surge de todas estas combinaciones y entrecruzamientos. Es una hiperrealidad compleja, inquieta y, sobre todo, autocontradictoria e inconsistente. (Gamerro *Ficciones barrocas* 18)

En consonancia con lo anterior, es esperable que uno de los pliegues de la obra elija mostrar -en clave teatral- al observador mirando, permita advertir en un nuevo reflejo el retrato del *voyeur* autorrepresentado; así, en la más rancia clave barroca de *Las meninas* (1656) de Velázquez, en este complejo esquema para la representación del cuerpo hay un índice subrepticio que nos invita a pensar la autofiguración de Orozco en este libro. Retomando otra vez la parábola oscura de la niña curiosa de Ocampo, que “llevaba, en el bolsillo de su delantal, el cortaplumas” (Ocampo “Irene la curiosa” 97), lo que atemoriza en esta poesía es que la enunciadora nunca se amedrenta lo suficiente; en algún punto, su rostro deja ver, en las veladuras del autorretrato enunciativo, la tonalidad difusa de cierta automatización sensitiva. Y es que al preocuparse, sobremanera, por hacer un inventario de las moscas atraídas por la descomposición, parece no advertir nunca, al final de cuentas, que lo que en definitiva importa es el quebranto de una vida.

Al destacar esta atenuada afectividad quiero ponderar, por contraste, la eminente revelación de la artificiosidad, otra herencia barroca honrada en *Museo salvaje*, que entroniza la autosuficiencia literaria como instancia última de los significados en este libro. Junto al escepticismo vital demoledor, insobornable, y el exhibicionismo de un linaje barroco, enemigo de la modestia verbal, que apuesta por la acumulación referencial y los sentidos custodiados por metáforas ensortijadas, en este volumen logra canalizarse una

dimensión de claroscuro que nos habilita para admirar, con la frialdad de escalpelo y el cálculo retórico que la autosuficiencia del discurso literario puede sostener, el espectáculo de un cuerpo perecedero.

En este punto, estimo que una caracterización sobre cómo bascula lo siniestro en este libro quedaría incompleta si pensáramos que sólo decanta gracias a la profusa tematización del cuerpo terminal y la muerte. Me parece necesario destacar que las certeras estrategias analizadas (la alienación subjetiva, la presencia íntima del doble, la mutilación del cuerpo, la inversión de funciones corpóreas, las transposiciones artísticas con *El Bosco*) sólo admiten una lectura ominosa si desenmascaramos el posicionamiento ambivalente de la voz poética. Enfatizo entonces que es la actitud enunciativa general que toma como presupuesto la falta de límites, la no constatación de ningún parapeto que permita preservar algún resquicio para lo no decible, lo que propicia el umbral ominoso de la palabra.

Este excesivo derramamiento verbal, que por momentos genera en el lector cierto malestar, tiene la gestualidad de un encantamiento neurótico con el cuerpo terminal y la muerte, recuerda el alborozo fenomenal de *Hamlet* (c. 1600) -tragedia transida de juegos metateatrales barrocos-, donde no parece haber saciedad posible para terminar de referir la muerte, una y otra vez. No sólo hay que vociferar su inminencia, también hay que llevar luto por el padre muerto, monologar sobre el destino postrero, coquetear con el suicidio y que Ofelia -efectivamente- se mate, asesinar por error a Polonio, hablar con la calavera del bufón y, en el borde de la caricatura, saltar a la tumba recién abierta en el cementerio. Es esta misma saturación de sentidos, la fascinación mórbida ante el espectáculo de la muerte, la que vuelve ominosa la situación enunciativa en la poesía de Orozco. La ubicación actitudinal de no espantarse finalmente nunca ante estas imágenes, queda acreditada en el hecho de que siempre es posible referirlas de nuevo, hallar una nueva imagen escabrosa, entonar otra musicalidad lúgubre, retocar -sin apresuramiento alguno y con ingeniosidad conceptual infinita- las vestimentas barrocas del espectáculo de la muerte.

Lo que quiero acentuar con estas afirmaciones es que no resulta suficiente interpretar el tratamiento del cuerpo exánime en Orozco como la búsqueda, siempre vana por cierto, de pretender acercarse a lo incomprensible de la muerte, a esa faceta inexplorada que el hombre, seducido por aquello que está fuera de su dominio, insiste en indagar. También hay que subrayar que, en términos enunciativos, se delinea una dimensión insatisfecha en el tratamiento temático, una seducción enfebrecida que perfila una retórica del exceso; un fanatismo que entrecomilla, en definitiva, el decir abatido que la crítica ha subrayado con frecuencia al estudiar la lírica de Orozco, destacando la supuesta fuerza emotiva y catártica de sus versos. Porque decir en exceso es -también- una manera -artificial- de mostrarse conmovido.

En consecuencia, estos manoteos verbales angustiados pueden interpretarse quizás como un deseo genuino por metabolizar lo insondable, de aturdirse con una marea de imágenes siniestras que, probablemente, aún atestiguan la imposibilidad traumática para soportar la finitud de la vida; aunque no arribaron todavía, claro está, al momento de conmoción plena que es, indiscutiblemente, el silencio. Si algo aprendimos, con la literatura occidental levada al rescoldo de los traumáticos hitos sociohistóricos vividos a lo largo del siglo XX, es que hay cuestiones inconmensurables donde el lenguaje literario, en ciertas ocasiones, muestra sus legítimas flaquezas, debido a las cuales no puede, no logra y, tal vez, no deba decir nada.

Inicié este trabajo destacando la monumentalidad de la obra de Orozco, fervorosamente acreditada por sus complejos procedimientos de reescritura y por la dimensión armónica y tajante de sus libros. Tras las andanzas emprendidas con mirada atenta por *Museo salvaje*, logra decantar aún más esa contundencia del decir poético de la autora, que se magnifica gracias a las filiaciones donde retroalimenta disímiles tradiciones

culturales; y que estremece, ante todo, por la confianza y el esfuerzo empeñados por oficiar un lugar cenital para la poesía. Desde ese recinto soberano, imitando el gesto rector del dedo de Zeus, su palabra deslumbrante elige marcarnos el sendero del porvenir, al tiempo que nos previene, con total desencanto y simulación barroca, sobre la improbable eternidad que nos espera.

## Referencias bibliográficas

- Accame, Jorge. “El prodigio moNstrado”. Accame, Jorge *et alii*. *Monstruos. (Ensayos)*. San Salvador de Jujuy, Secretaría de Estado y Cultura de la Provincia de Jujuy – EDIUNJu, 2000, pp. 7-14.
- Bajtín, Mijaíl M. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1990.
- Basarte, Ana. “El todo y la parte: representaciones de lo corporal en la literatura medieval”. Domínguez, Nora *et alii*, Compiladores. *Miradas y saberes de lo monstruoso*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2011, pp. 87-99.
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990.
- Calabrese, Elisa. “Magia, memoria y poesía en Olga Orozco”. *Prisma. Revista Literaria*, n° 3, jul. 2005, pp. 5-20.
- Calabrese, Elisa. “Magia y memoria. La poética de Olga Orozco”. *Lugar común. Lecturas de literatura argentina*. Mar del Plata, EUEM, 2009, pp. 195-207.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 2012.
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Madrid, Visor, 1991.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona, Paidós, 1989.
- Fischer, Stefan. *El Bosco. La obra completa*. Barcelona, Taschen, 2014.
- Freud, Sigmund. “Lo siniestro”. *Obras completas*. T. III (1916-1938 [1945]). Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, pp. 2483-2505.
- Gamerro, Carlos. *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
- Genovese, Alicia. “Poesía, posición del yo y la visualidad del shōji. Juan L. Ortiz, Juan Gelman, Olga Orozco”. *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires, FCE, 2011, pp. 77-96.
- Hatzeld, Helmut. *Estudios sobre el Barroco*. Madrid, Gredos, 1964.
- Iriarte, Ignacio. *Del Concilio de Trento al SIDA. Una historia del barroco*. Buenos Aires, Prometeo, 2017.
- Kamenzain, Tamara. “Prólogo”. Orozco, Olga. *Poesía completa*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012, pp. 11-18.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires, Nova, 1964.
- Legaz, María Elena. *La escritura poética de Olga Orozco. Una lección de luz*. Buenos Aires, Corregidor, 2010.
- Lergo Martín, Inmaculada, Coordinadora. *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010.
- La Santa Biblia*. Traducida de los textos originales en equipo bajo la dirección de Evaristo Martín Nieto. Buenos Aires, Ediciones Paulinas, 1964.
- Le Corre, Hervé. “Dos lecciones de anatomía: vislumbres del cuerpo y de los espacios corporales en la poesía de Olga Orozco (1920-1999) y Blanca Varela (1926)”. Mora

- Valcárcel, Carmen de y Alfonso García Morales, Editores. *Escribir el cuerpo. 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003, pp. 153-176.
- Mallol, Anahí. "Herencia para las hijas". *El poema y su doble*. Buenos Aires, Simurg, 2003, pp. 133-142.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Ariel, 1998.
- Ocampo, Silvina. "Viviana la curiosa". *La naranja maravillosa*. Buenos Aires, Sudamericana, 2006, pp. 93-100.
- Orozco, Olga. *Poesía completa*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012.
- Sefamí, Jacobo. "El extrañamiento ominoso: Museo salvaje, de Olga Orozco". Lergo Martín, Inmaculada, Coordinadora. *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, pp. 305-320.
- Zonana, Víctor Gustavo. "La Biblia en la poesía y la poética de Olga Orozco". Attala, Daniel y Geneviève Fabry, Editores. *La Biblia en la literatura hispanoamericana*. Editorial Trotta / Fundación San Millán de la Cogolla, Madrid, 2016, pp. 553-566.
- Zonana, Víctor Gustavo. "La poética de Olga Orozco en sus textos". Zonana, Víctor Gustavo y Hebe Molina, Editores. *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires, Corregidor, 2007, pp. 387-444.

Datos bio-bibliográficos del autor:

Prof. y Lic. en Letras, egresado de la UNLP, y Dr. en Letras por la UNT. Se desempeñó como docente e investigador en la UNLP y, actualmente, continúa con dichas tareas en la UNSa, donde es Prof. Asociado Regular responsable de la cátedra de Literatura argentina. Es investigador asistente del CONICET. Sus intereses en el campo de la investigación se circunscriben a la literatura argentina. Contacto: chersosa@hotmail.com