

El exilio de la lengua

Olga Orozco y Alejandra Pizarnik

ANAHI MALLOL¹

Olga Orozco publicó dos libros de relatos, *La oscuridad es otro sol* (1967) y *También la luz es un abismo* (1995)². A pesar de que median casi treinta años en sus respectivas publicaciones, los dos forman una unidad, casi un círculo, en el que se desarrollan, varían y responden temas, procedimientos y preocupaciones comunes.

En ambos se presenta una narración en primera persona del singular, por medio de una narradora-personaje, Lía, una niña de siete u ocho años, que vive en una familia conformada por madre, padre, abuela, hermanos, y que hilvana historias y personajes en torno a lo que sucede en un pueblo de provincias. Sin embargo, no se construye en los relatos una voz unificada, sino que esta funciona como un punto de anclaje para diversas expansiones, desdoblamientos y juegos con el punto de vista. Esa elección le permite a la autora superponer una serie de planos, no solo porque a veces ese sujeto se desplaza en el tiempo, y con él el punto de vista (desde la voz infantil a la voz adulta que evoca, mide distancias, evalúa ganancias y pérdidas), sino, sobre todo, porque esa narradora habita un espacio-tiempo-situación particular que funciona como una plataforma giratoria o móvil que se abre a otras posibilidades.

¹ Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (IdHICS), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas - Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional de las Artes, Argentina.

² A partir de aquí, se citarán como *LO* y *TL*.

El sujeto de la enunciación de las historias, narradora y personaje principal, está siempre en un umbral. Este umbral separa la infancia de la adultez, la realidad de la fantasía, la identidad de su dispersión, la voz propia de las voces ajenas. Lía recorre una variedad de estados-tiempo que, en el registro de la cambiante Alicia de Lewis Carroll, hace de la subjetividad una aventura. Lo que se construye no es un *bildungsroman*, en tanto la meta no importa, o solo se deja leer como fracaso, como caída cada vez más honda al pozo de las pérdidas; no se trata tampoco (y allí se juega lo más interesante de esta visión no conciliada, su contemporaneidad, su modernidad respecto de cualquier relato victoriano o patriarcal) de una reconstrucción del paraíso de la infancia, sino, justamente, de abrir la visión de la infancia como estadio intermedio en que un sujeto en estado de interrogación perpetua acerca de los modos, los límites del mundo, funciona como mediador entre elementos y visiones del mundo opuestas. Esta posicionalidad de umbral es el eje, el pivote, y también el hallazgo sobre el que se asienta la potencia de estos relatos, que, por lo demás, recibieron muy escasa difusión, y que merecen una relectura, entre otras razones porque, aunque Olga Orozco se manifestara un poco renuente a las reivindicaciones de género (Mallol 1998), con esta configuración de una subjetividad narrativa, estaba dando cuenta de las tensiones internas inherentes al hecho de la construcción de una subjetividad de mujer; también, porque guarda profundas relaciones estéticas con su poesía.

Voces y umbrales

Jacques Derrida, en su texto *El monolingüismo del otro*, ha desarrollado un concepto que resulta interesante para analizar la voz poética y narrativa de Olga Orozco. Se trata de la idea de “exilio” en el interior de la lengua. Dice Derrida,

al comienzo del ensayo: “No tengo más que una lengua, no es la mía” (1997: 13), y despliega una cantidad considerable de preguntas en torno a esta afirmación autocontradictoria, para abrirla e invitar a reflexionar sobre el punto de contacto en el que la experiencia singular o la experiencia de lo singular podrían anclar en un sistema de codificación que se articula con universales: la lengua. Se cuestiona entonces, en ese contexto, acerca de los elementos que enlazan el nacimiento, la nacionalidad, la identidad y la lengua materna, para preguntar: “¿quién posee la lengua? ¿A quién posee? ¿Está alguna vez en posesión? ¿Poseedora o poseída? ¿Qué hay con ese estar en casa en la lengua?” (30).

Reconocer que la lengua materna es la lengua de los otros es el inicio de una cultura política. Su consideración conlleva la tarea de desnaturalizar la relación con la lengua materna como algo dado sin conflictos; instala la posibilidad de analizar fenómenos de apropiación y abordarlos políticamente, evitando agresiones más o menos naturalizadas y naturalistas, y la imposición de hegemonías monoculturales; marca situaciones de tensión en casos de contextos coloniales o de dominación, de identidades precarias, recientes o amenazadas; delimita situaciones de inclusión y exclusión de la lengua y sus valores, como corrección, adecuación, autoridad, pureza, etc.; situaciones en que es visible la no pertenencia de un hablante respecto de la lengua y en las que la lengua materna se percibe como la lengua de los otros.

Derrida avanza un paso más: afirma que toda lengua y toda cultura se instituyen por la imposición unilateral de una política de la lengua (distribución de competencias, roles, sentidos, normas, adecuación, autoridad en su uso y su distribución), y que, por lo tanto, esta situación de no pertenencia plena respecto de la lengua, es decir, esta posición de alienación respecto de la lengua y de la cultura (aún la materna) son inherentes a la lengua misma en su funcionamiento, en cuanto se trata de un sistema de universales y significantes (algunos casi vacíos de sentido,

como el pronombre personal de primera persona) a través de los cuales el sujeto intenta configurar una identidad y una experiencias con sentido.

La relación del sujeto con la lengua es un trabajo constante por inscribirse como un yo en un terreno que viene dado por otro, es decir, en un ámbito donde el yo está amenazado permanentemente por su disolución. Al mismo tiempo, reconoce que esta lucha encuentra sus momentos más interesantes en el ámbito de la escritura, ahí donde un intento de apropiación desesperado de la lengua tiene lugar, la lengua se restaura y se reinventa.

Ante la ausencia de un modelo de identificación estable para el sujeto, imagina tres posibilidades de posición: 1) la amnesia, desintegración y locura; 2) la identificación con los estereotipos y discursos dominantes (amnesia integradora); 3) una hiperamnesia, el ejercicio de una anamnesis que vaya más allá de la simple reconstitución de una herencia y un pasado disponibles y que permita imaginar una *pre-primer*a lengua no alienada que deje huellas de su pasaje en la lengua materna aun sin haber existido realmente.

Esa *pre-primer*a lengua originaria es la promesa pura del lenguaje como lugar de unicidad, de armonía, de reencontro con una totalidad, negada por el lenguaje ordinario, en el que la identidad, la unidad, la plenitud son permanentemente escamoteadas por esa alienación fundamental del lenguaje como estructura de funcionamiento y como modo de relacionarse con los otros seres y con el mundo, en el que el yo se dirime entre la inscripción de su singularidad y unas normativas generales, del lenguaje, entre los significados sociales, incluso imperativos, de las palabras de los otros y las palabras propias, entre su deseo y su imposibilidad de apropiarse del lenguaje y de su nombrarse como un "yo".

Ya desde los primeros textos narrativos es posible constatar que la escritura de Olga Orozco busca poner en escena estas tensiones para desde allí armar su mundo ficcional, sus personajes, sus ambientes, sus historias, sus acciones, tanto como el sustrato de su visión del mundo.

El primer párrafo del primer cuento, “Había una vez” (LO), comienza como un conflicto con el sentido de una palabra, aparentemente simple, y, sin embargo, cargada de connotaciones afectivas, simbólicas, filosóficas. Se trata de la palabra “casa”, que aparece una y otra vez en los relatos y en los poemas.

Dice Olga Orozco:

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? Si, como caleidoscopios o como en un yo circular a manera de cuarto de vestir, donde la que va a 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 sólo 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 devora, y entonces supongo que comprobaré lo que sospecho: que no se es uno, sino todos. (9)

Y entonces la palabra casa se vuelve extraña. No es ya esa casa en la que se vive todos los días, ni esa casa que sale en las publicidades como centro de la felicidad familiar o conyugal: la palabra casa no se define en este contexto como algo estable, firmemente arraigado al suelo, seguridad primera que remite al sujeto a su ámbito de confort. La palabra casa se abre hacia significaciones más misteriosas: espirituales, ocultistas, pero también, la casa en su devenir, que será después, la cara, la propia cara, en sus transformaciones, y aún el yo, el rostro, imposibles de definir o delimitar de manera definitiva, a no ser que se imagine esa escena originaria previa a la caída.

No es solo la dimensión temporal, fundamental en la poética de Olga Orozco, en tanto el tiempo, por un lado, es la causa de las transformaciones que extrañan el mundo y la identidad y producen ese exilio permanente del sujeto, sino

también el tiempo como el portador de la muerte, el que arrebató a los seres o los estados queridos (la infancia, los hermanos, la madre, el amor), y que señala continuamente ese desgarró primero, en que se nombra lo que no está, en que la nominación abre el espacio de la ausencia, mostrando entonces al lenguaje en su impotencia.

Pero el lenguaje muestra también, en el otro extremo, su potencia, si se piensa en un lenguaje en que el uso de la palabra prometa y aún realice la unidad: palabra como conjuro, bendición, amuleto protector, acto de habla pleno que reúne en una sola instancia de ejecución lo que promete y lo que hace, y sus contrarios siniestros o malignos: la maldición, el maleficio.

Entre estos extremos, la infancia que se pone en acto en los relatos de Olga Orozco es, a la vez, una lente móvil que observa distintos usos del lenguaje y un laboratorio para un sujeto que aprende su uso. Los diferentes géneros discursivos, explorados por la voz narrativa, con sus potencias e impotencias, abren y cierran posibilidades, modos de ser y de estar, manifiestan deleites y dolores, comunican y aíslan, prometen y amenazan.

Sobre todo se destacan en los momentos en que se da un auténtico devenir niña de la voz, que contrasta con los momentos en que se escribe desde la voz adulta. El vaivén, cuidadosamente trabajado, permite interpolar momentos de intensidad similar pero de carga emotiva diferente: por un lado, las iluminaciones profanas de la niña, sus entusiasmos, miedos, alegrías y dolores, transmitidos como la experiencia de la primera vez, logran trasladar al lector hacia un devenir infante propio (Mallol 2012), por ejemplo, cuando describe a los enanos: "Parecía que los hubieran rellenado con mucho esfuerzo, machacando desde arriba, apretujando después desde los costados, para repartirlos a lo largo de sus breves huesos" (57).

Por el otro, la posición melancólica del sujeto del presente de la escritura, que mide cambios, profundizaciones, y, sobre todo, pérdidas, conectan con el yo lírico de la obra poética de la autora y muestran una dimensión más filosófica y espiritual:

Solo podemos intentar amores que comienzan como si nos hubiésemos encontrado, amores que nos hacen perder la gravedad y nos arrebatan por el aire como a ángeles, hacia las alturas. Pero la pareja que hemos buscado no nos sigue. Restringsida a la ley de atracción de los cuerpos, desconoce las reglas de los antípodas y se queda en la tierra, o parte con rumbo desconocido, llevada por la atracción universal. Únicamente este final se asemeja en algo a nuestra situación permanente. ¡Es triste! (224)

Nos encontramos con situaciones de borde, en que se pone en posición de confrontación la identidad del yo consigo mismo, muchas prototípicas de ese tiempo de experimentación que es la niñez, y otras traídas de la galería de personajes que constituyen el pueblo, que participan del subgénero del terror, y que Orozco eleva aquí a prosa poética (Legaz 2010). Si los ritos de iniciación (Carrión 2013) en un club secreto dan lugar a la exploración de los bordes difusos del yo en los límites del miedo, de los deslizamientos de fronteras, como cuando el grupo de niños, de diversas edades, la obliga, para obtener un carnet de espía, a internarse en la casa abandonada, el conjuro de la palabra, tanto como la contraseña del amor, vienen en ayuda de la protagonista. En el relato titulado “Soltando hilo” (*TL*) Lía debe aventurarse en una casa supuestamente abandonada y marcar con una X de tiza los espacios que ha recorrido: no tiene éxito en su empresa porque se asusta antes, y porque la casa no estaba realmente deshabitada; sin embargo, al realizar el líder del grupo la recorrida final, aparecen unas X de tiza: las ha marcado Miguel, a quien ella ama en silencio y en secreto, y entonces el éxito de la empresa se inscribe a otro nivel, marca la existencia de dos lecturas posibles,

dos mundos en paralelo con distintos valores, como dos dimensiones de una misma existencia que se cruzan o se tocan tangencialmente en ciertos momentos, que es cuando adviene lo sagrado, lo amoroso, o lo poético. Funcionan también como umbrales que permiten conectar esos dos mundos, los juegos (juegos con las palabras, excursiones infantiles a zonas de borde) y las escenas en que los niños espían o presencian las vidas de los adultos (lo que se percibe a través de las ventanas, los que escucha puerta de por medio), así como en las palabras de ciertos mediadores: niños con otras infancias, niños más grandes que anuncian verdades del mundo de los adultos.

Destacan de esta participación oblicua, en tanto niña, de la vida adulta, las experiencias que se acercan a una de las posibilidades que estudiaba Derrida en esa relación de alienación con el lenguaje que no logra ser el propio: aquella de la amnesia, aquella en que se produce una fragmentación del yo que conduce a la locura. Aparecen tres personajes en los relatos que padecen esta amnesia respecto de la lengua. Nanni es aquel que ha quedado prendado de la foto en el periódico de un cantante famoso y, víctima de una confusión del yo, entre cantante lírico de reparto y primera figura, se expresa mediante fragmentos de óperas. Nanni es un personaje que, en la economía del relato, abre el camino hacia lo artístico en el borde con la locura, siempre dispuesto a ser galante y divertido con las nenas de la casa, en parte, justamente, debido a la alienación de su lengua, que se describe así: “un tono apremiante, hueco, secreto, ansioso, cortado de pronto por una especie de sonido imprevisto. Chirriante, que sorprendía al propio dueño, que lo frenaba y lo detenía. Había entonces una pequeña pausa, hasta que se desenredaba de esa cuerda metálica, ascendente, y rehacía el tono anterior” (LO 43).

Está también la Lora, una mujer que le ha sido infiel a su marido, y que, una vez descubierto el hecho, ha perdido a marido y a amante. La culpa la ha llevado a la iglesia, y ahora confunde fragmentos de historias bíblicas con fragmentos

de su propia historia. Su lengua le ha sido arrebatada, y este trastorno, que es discursivo, la lleva a “contar” su historia como una parte de la historia sagrada. La abuela, en el contrapunto entre las historias que se da en el relato “¡Despertad y cantad moradores del polvo!” (*LO*), restaura, para el lector y para la niña, la historia “real”. El relato, con las dos versiones, resalta el hecho de que para la protagonista el lenguaje del otro, el lenguaje de los ritos y de la historia sagrada repetidos una y otra vez, es la única forma de estar en el lenguaje, en una situación de la alienación total de la experiencia propia. El exilio de la lengua la hace adoptar los sintagmas extraños, como modo de tramitar su culpa y explicarse a sí misma la historia de su vida, siempre al borde de la disolución. Así, dice:

Yo no hago nada sin esperar la Santa Voluntad, porque la voz dijo: “deja tus huérfanos, yo los criaré y en mí se confiarán tus viudas” [...] Da la impresión de que estuviera leyendo lo que dice o viéndolo allá en lo alto, donde yo no veo nada, a menos que haya que descifrar ciertas sombras, ciertas manchas. (*LO* 113)

Un tercer caso es el de Genoveva, encarnación de la bruja. El lenguaje de la reina Genoveva es también un lenguaje alienado, pero que se remite a los cuentos infantiles: “—Ahhh, la Princesa Delgadina. ¿A usted no la habían convertido en rana? Siempre piernas largas, para perjudicarme mejor” (*LO* 153). Entre el silencio y la amenaza erige la potencia de la palabra en la maldición, en el conjuro para el daño. Ello deja una impronta imborrable en la imaginación y la sensibilidad infantiles, suscitando un miedo profundo ante la alienación más peligrosa del lenguaje, allí donde el lenguaje es utilizado por el otro para inferir daño, para amenazar, para dominar, en esas situaciones en que

la verdad acerca del enunciado “tengo una lengua, no es la mía” adquiere una consistencia capaz de conducir al sujeto hasta la angustia³.

Destaca en este pequeño inventario que estamos haciendo de los lenguajes el texto que engarza, como cuentas del rosario, las plegarias de la abuela, “Por amigos y enemigos” (*LO*). En este caso, la tensión interna dota al relato de una fuerza única: no solo porque la palabra intenta entrar en comunicación con una instancia divina, situación que encarna la plenitud más completa de la lengua, sino también porque este intercambio se da de un modo no convencional, modo en el que es notable la ductilidad con que el personaje de la abuela intenta configurar su experiencia singular, las relaciones familiares, su evaluación psíquica y moral de cada miembro de la familia, sin compasión y sin complacencia, en lo universal de un género discursivo muy pautado y normativizado. Cuando la abuela reza, y pide por sus seres queridos, más que plegaria lo que tenemos es una crítica descarnada de las relaciones familiares. Así, el espacio discursivo de la plegaria se da vuelta en ese momento, mostrando un siniestro que tiene que ver no ya tanto con la evocación de los muertos que la abuela enhebra, sino con un siniestro propiamente lingüístico, cuando lo que se vuelve ominoso es el lenguaje mismo, que se independiza de su decir y se vuelve “monstruoso”: “marmita marmota marmuerto mastuerzo” (*LO* 164).

El siniestro condensa en la poética de Orozco varias cuestiones importantes: por una parte, es el lado oscuro, contraparte de lo luminoso, en la visión completa del mundo de la autora: pares de opuestos que luchan en perpetua relación dialéctica, pero que han estado unidos en el origen y lo estarán al final de los tiempos en una unidad total del

³ Es parecido el caso de la curandera y la relación de la niña con los medios que esta utiliza, en “Bujías para las emisarias” (*LO*).

universo y las criaturas (Legaz 2010⁴); pero, sobre todo, lo siniestro, en la definición de Sigmund Freud, como lo familiar que se vuelve extraño, y también de Friedrich Schelling (*unheimlich* es todo lo que estando destinado a permanecer oculto, secreto, ha salido a la luz) es un punto culminante de la posición de exilio del sujeto, agudizada en la infancia, con el conflicto de explicaciones del mundo, con la doble moral, la división de espacios, saberes, tareas, posibilidades, es el espacio de pasaje de una zona a la otra. Lo siniestro puede ser la explicación que cambia o invierte una forma de entender el mundo, puede ser una revelación, o puede ser una forma de entender lo que de otro modo no se entendería, puede ser la aparición de algo nuevo, o de algo que no encaja con la explicación “oficial” de la realidad que dan los mayores y que aparece bajo la forma de quiebres en la lengua:

Descubría ahora el sentido de muchas 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. (LO 58)

Finalmente, en Orozco, lo siniestro es una fuerza fundamental de la vida, porque es la transformación de cada cosa en otra, o aun, en su opuesto.

Umbral o zona de pasaje, entonces, con alegría y dolor al mismo tiempo, lo siniestro permite la narratividad propia de estos relatos, y abarca toda la variedad más o menos clásica del género de terror, dotándola de otros niveles de lectura: la revelación que invierte la carga del relato, el nivel artístico o poético en que lo siniestro es una manera poética

4 “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” (Legaz 2010: 49).

de leer el mundo; el nivel filosófico-sagrado, en que lo siniestro es un elemento de la configuración dual de fuerzas y su movimiento continuo.

La niña recorre, entonces, escenas como los juegos a la hora de la siesta, el miedo a los fantasmas en el momento de ir a dormir, las fiestas populares con su galería de disfrazados y de locos (la Navidad, los Carnavales), la fiesta de casamiento de la hermana, el circo; los personajes: los gitanos, el extraño que visita el pueblo, el loco, la mendiga, la curandera, la bruja, los muertos; los espacios: la casa abandonada, el camino comunal desierto, el muro derruido en medio del desierto, la plaza pública, la casa de la “adivina”; los objetos: las muñecas, los espejos, las piedras, la bolita de alcanfor; los géneros discursivos: la plegaria, el chisme, el susurro, el canto, el grito, la maldición, la amenaza, la coacción, la injuria, la palabra de amor, el maleficio, la bendición, el conjuro, el talismán de palabras, lo poético.

Es también en ese contexto, en el que la elección de una protagonista femenina, en su contrapunto con la mujer adulta, que la mayor parte del tiempo puede ser remitida a la figura de escritora de Olga Orozco sin conflicto⁵, no es inocente, y permite destacar una trayectoria, un periplo, no tanto evolución, sino continuidad cíclica, en la que destaca la maestría de su trabajo literario con las imágenes de mujer en su diferentes etapas. No solo permite recorrer los elementos centrales del género, sino proyectarlo en una visión de conjunto acerca del trabajo poético, que le da una dimensión única, y lo eleva, desde su lugar menor en los cánones literarios, hacia la equiparación con la poesía, porque le da una inteligibilidad determinada al acto poético, como logro y fracaso simultáneos.

⁵ Hay valiosos trabajos al respecto (Legaz, Carrión, Vargas, entre otros). Hemos preferido centrarnos para este en un concepto teórico más general, y en su funcionamiento retórico y lingüístico, que sobrepasa las instancias biográficas. La diferencia que va del dato autobiográfico al relato literario puede compulsarse si se contrastan, por ejemplo, la anécdota que cuenta en las entrevistas con Gloria Alcorta y el texto “Y después ya no estaban” (LO).

Es por eso que el ciclo se cierra con la siguiente afirmación: “Aquí todo está hecho para soportar la luz por la sombra que arroja [...]. Contra la falsa luz que no permite ver elijo lo invisible. ¿Será porque también la luz es un abismo?” (TL 236).

Los poemas se definen desde la narrativa como esas búsquedas de la palabra a la vez oscura y luminosa, hitos en el camino de la búsqueda de la palabra esencial, o del silencio, que han sido abiertos en la experiencia cotidiana como posibilidades entrevistadas por lo siniestro en un pasado infantil con amplias repercusiones para el presente de la enunciación.

Al mismo tiempo poemas y relatos son los intentos del sujeto por dar cuenta del exilio interior, o por buscar una salida transitoria a la sensación de exilio. Se ubican entonces en la línea de una búsqueda de esa *pre-primera* lengua de la que hablaba Derrida, y todo el tiempo intentan marcar la huella, con su trabajo sobre ella, de ese pasado rememorado-inventado por la hipermnésia. Recuerdo de un tiempo ancestral en que no se había producido la caída (en el cuerpo, para Orozco; en el lenguaje, para Derrida), el sujeto intenta recrear el lazo, o reconstruirlo, siquiera efímeramente. Dirá la autora:

Más que cristiana, mi poesía es gnóstica. Allí existe la idea de un Dios anterior que, de algún modo, se dispersó y se disgregó en nosotros y volverá a unirse con todos nosotros y volverá a constituirse en unidad. (Macías 2013: 4)

Poemas del exilio

También los poemas funcionan como mecanismos de revelación de otra dimensión de la lengua, una dimensión en la que el exilio podría ser atemperado, o, incluso, suprimido (Legaz 2010).

Si en *Desde lejos* (1946) y sobre todo en *Las muertes* (1952) Olga Orozco había ensayado una profusión del yo lírico que miraba desde arriba o se hablaba más allá de su propia muerte, en el espacio transitorio de los pasajes (las puertas, los caminos, el tránsito de la vida a la muerte, de la mirada propia a la mirada de los otros), en *Museo salvaje* (1974) inserta la cuestión del cuerpo en la escritura como otra búsqueda del yo poético, en el marco de una identidad inestable⁶. Entre cuerpo y alma, materia carnal y sustancia espiritual, el sujeto intenta delinear un espacio no alienado, no solo a través del cuerpo, sino también en el cuerpo mismo. Esto remite a la lucha que señalaba Derrida por hacerse un lugar que, si como señalábamos, en el caso de *El monolingüismo del otro*, aparece en relación con el lenguaje, en otras formulaciones se relaciona con la voz, y el hálito vital (Derrida 1989) y también el cuerpo y la dificultad para delimitarlo (“el cuerpo sin órganos” de Antonin Artaud sobre el que teorizan Gilles Deleuze y Félix Guattari en 1994) en el borde de la desfiguración o la fragmentación que son causa y/o consecuencia de un desencadenamiento en la locura.

Los poemas presentan el cuerpo humano mediante una operación de fragmentación orgánica: vísceras, corazón, cabeza, manos, cabellera, ojos, sexo, piel, oídos, pies, nariz, tejidos, huesos, boca y sangre, que ya había sido explorada en los relatos como dispersión del yo, y a cada uno de los cuales corresponde en este “museo” un poema. La reconstrucción de la unidad del sujeto se delinea en la interrogación sobre las partes y delata el factor constructivo que subyace al esfuerzo por dotar a los fragmentos de un sentido, en el horizonte de una idea de unidad, que aparece como meta y resultado de un trabajo simbólico, no como dato acríptico de la experiencia.

⁶ Sin internarnos, por razones de extensión, en el análisis de su vasta poética, tomaremos como ejemplo *Museo salvaje*, unos años posterior a la publicación del primer libro de relatos.

La voz que habla sobre el cuerpo se confronta con su resto, no solo naturaleza contra la opresión de una cultura ajena, sino zona intermedia que muestra en sí las huellas de su calidad residual: el cuerpo como lugar de la caída del alma, el registro del origen primordial como signos en el cuerpo (Piña 1984).

Fue un roce contra el último fondo de la sangre
 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.
 ("Génesis" 130)

Sin embargo, la propuesta es siempre doble y ostenta la ambivalencia del signo tensado entre el sentido y el sin-sentido.

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. ("Lamento de
 Jonás" 132)

Y también:

Cautiva en esta piel,
 cosida por un hilo sin nudo a esta ignorancia,
 aferrada centímetro a centímetro a esta lisa envoltura que
 me protege a medias y a medias me delata,
 siento la desnudez del animal, ("Plumas para unas alas" 148)

No solo las huellas en la piel, la piel del cuerpo, la piel del tiempo, se interpretan según un código doble que remite a una imaginería dividida por la tradición entre el cuerpo como prisión del alma, como límite a un yo que se ve frustrado en su aspiración al absoluto, y el cuerpo como puerta que desde la torsión máxima de pensamiento y sensación conduce por vía de correspondencia a la comunión

expansiva con el cosmos, sino que se opera también un desdoblamiento de ese yo en el acto de mirarse. Enajenación del sentir el sí mismo como otro que acompaña al cuerpo fragmentado, morada extraña de un yo que está también dislocado, doble territorio entonces, como la lengua, ofrendados a la exploración.

Es otra vez el mismo centinela que dice que no estoy,
la misma luz de espada que me empuja hacia afuera hasta
el revés de mí,
hasta la ciega condena de estos ojos que me impiden mirar
y que sólo atestiguan la división debajo de estos párpados.
("En la rueda solar" 144)

El cuerpo se vuelve entonces el lugar de una geografía extraña, no solo porque los órganos del propio cuerpo se llaman con la categoría gramatical de la no-persona (la tercera) sino que pasarán a actuar sobre el yo (Chiani 1990), convertidos en objetos que siguen el periplo de lo siniestro descrito por Freud:

Me aterran estos antros contráctiles,
estas gárgolas en migratoria comunión, ("Mis bestias" 134)

El poema, en torsión como el cuerpo, forzado a desmembramientos y uniones extrañas y siniestras, funciona, entonces, también de un modo ambivalente, como cárcel del sentido de un enigma a develar (por ejemplo, la parte del cuerpo a la cual se alude en forma metafórica) que solo puede ofrecer de sí el juego de la imposibilidad de develamiento total, y como pura superficie entregada a la sensación en el vértigo de las imágenes que se suceden sin posibilidad de reducción de sentido.

El cuerpo y el poema se presentan ante el espejo entre jaula y esfinge, materia corporal que atenta contra el sujeto y lo aprisiona, y misterio espiritual que, de algún modo, conserva las huellas ocultas de un origen sagrado y que, en

su tensión, impiden que el sujeto se sienta “como en casa”, ni en el cuerpo, ni en el lenguaje con que intenta nombrarse, identificarse, constituirse como un yo pleno.

Ajenidad del cuerpo propio como multiplicidad desplegada en el cuerpo extenso del poema, pérdida y recuperación de un yo móvil, exaltación y lamento, en Olga Orozco la persecución del reflejo es una búsqueda de sí derrotada de antemano que vale por su misma derrota, cuando lo que importa es el trabajo de los deslizamientos, la búsqueda misma como tarea, la constatación, la enumeración, incluso, de las formas del exilio interior.

En este intento, la figura de la madre, como la donadora de la lengua materna, como la facilitadora en el camino hacia la identidad y la *pre-primera* lengua, tiene un lugar central: siempre como centro de la vida amorosa, del lenguaje reconciliado, es invocada, interpelada, y hasta convocada, en numerosas ocasiones. La más memorable, sin duda, la que da fin al poema “Les jeux son faits”, cuando dice:

Madre, madre,
vuelve a erigir la casa y bordemos la historia.
Vuelve a contar mi vida. (“Con esta boca en este mundo”,
Relámpagos de lo invisible 194)

Cuando deja esa herencia, Olga Orozco, en el poema que le dedica a Alejandra Pizarnik, ocupa justamente el rol de una madre literaria (Mallol 1998), que lleva consuelo, que reconoce un legado, que se disgrega, esta vez festivamente, en las líneas que la suceden: “en el fondo de todo hay un jardín” (“Pavana para una infanta difunta”).

El legado materno

Es ese don materno, el don de la lengua, lo que Olga Orozco deja a poetas posteriores, y, justamente, no como una lengua unitaria, sino como conciencia de ese

exilio en la lengua bajo la forma de desdoblamientos, profusión de imágenes contradictorias de sí, distancia entre la palabra y lo que esta nombra. Alejandra Pizarnik trabaja muchos de sus textos como reescrituras de los hallazgos legados por Orozco. Pizarnik hereda y transforma esa imaginería orozquiana, remitiendo las imágenes más a un contexto de problemática lingüística, desgajada de su dimensión espiritual; al mismo tiempo, por el poder de síntesis de su poética (que se arma con versos y poemas muy cortos, y frases asertivas y/o nominales), la vuelve memorable para la historia de la poesía argentina: la niña, la huérfana, la sonámbula, la que tiembla al mirarse al espejo, la que ve su rostro como una máscara, la que es otra, la que anhela un jardín.

La poética de Orozco, entonces, ya sea en los relatos como en los poemas, con su codificación imaginaria y semántica a varios niveles, pero, sobre todo, con su trabajo interno de la lengua desde una posición de exilio interior, traza una línea mayor en las letras argentinas, y alienta, cada vez, nuevas lecturas.

Desde *Las aventuras perdidas* a *Textos de sombra* encontramos en Pizarnik siempre la niña, la sed, el viento; siempre la muerte y el canto; siempre un yo que es al mismo tiempo un otro. Lo que los textos van escribiendo, con sus modulaciones propias, es la soledad, la infancia, el miedo, como en Orozco, por medio de la enunciación de un sujeto que solo se reconoce en la emisión de una voz que se disuelve por la duplicación de los espejos, por la mirada de los otros, por el discurso que lo nombra, por la lucha en el interior de un lenguaje que se percibe como ajeno.

La carencia de una identidad fuerte puede abrir la posibilidad a los más extraños devenires (animales, plantas, objetos, niña, asesina, víctima), como se lee en

“Formas”, poema en que la repetición de las construcciones disyuntivas sumadas a las hipotéticas conduce a una intercambiabilidad de los sintagmas nominales.

no sé si pájaro o jaula
 mano asesina
 o joven muerta entre lirios
 o amazona jadeando en la gran garganta oscura
 o silenciosa
 tal vez oral como una fuente
 tal vez juglar
 o princesa en la torre más alta (56)

También se tematiza el desdoblamiento frente al espejo que afecta a la mujer en la tensión entre la que es y la que los otros ven, o mejor, su propia mirada extrañante: la autocontemplación del cuerpo femenino como objeto de la mirada-deseo del hombre, que en el siguiente poema de *Árbol de Diana* aparece relacionada a través de la metáfora de los versos 6 y 7 con la imagen del vampiro:

El poema que no digo,
 el que no merezco.
 Miedo de ser dos
 camino del espejo:
 alguien en mí dormido
 me come y me bebe. (“14” 207)

Junto con la infancia, la muerte abre en Pizarnik (Mallol 1994) la puerta hacia el jardín (Edén o jardín de Alicia, con su dosis de siniestro y de transformaciones inesperadas, como la infancia y el jardín de Lía en los relatos de Orozco), unidas por una proximidad ausente: la proximidad ausente de lo perdido irrecuperable. El jardín de la infancia se alejará cada vez más del Edén para acercarse al de *Alicia en el país de las maravillas*, y la lengua será también, como en Orozco, el gran lugar de la hostilidad, de los miedos, de la muerte. Sin embargo, existe una gran diferencia entre ambas poéticas y en sus consecuencias: en

la medida en que Pizarnik le suprime a las imágenes de Orozco su dimensión espiritual o sagrada, es decir, en la medida en que hay una “laicización”, si la podemos llamar así, de la idea del exilio interior, esta aparece desprovista de la capacidad de inventar y constituir poéticamente la *pre-primera* lengua, se anula su capacidad de soñar un origen en la donación de lengua, y ancla definitivamente en la zona del desgarrar por la alienación. En ese camino se pierde entonces el lazo con lo materno.

El jardín se aleja del Edén porque la relación con la madre de la infancia se problematiza hasta que la madre se convierte en un vampiro (sobre todo en *Extracción de la piedra de locura*), en una entregadora, en una madre que abandona:

Y las damas vestidas de rojo para mi dolor y con mi dolor insumidas en mi soplo, agazapadas como fetos de escorpiones en el lado más interno de mi nuca, las madres de rojo que me aspiran el único calor que me doy con mi corazón que apenas pudo nunca latir... (“Sortilegios” 270)

La memoria, memoria del cuerpo y angustia del cuerpo que cambia, memoria de una infancia que jugaba con disfraces y con máscaras, es la memoria de la soledad que rodea a la niña, porque la prefigura en su aislamiento de una vez y para siempre como un destino: “Como una niña de tiza rosada en un muro muy viejo súbitamente borrada por la lluvia” (“Camino del espejo III” 277) no puede ya, como en Orozco, inclinarse por el camino de la hipermnesia reparadora.

Ahora bien:

Quién dejará de hundir su mano en busca del tributo para la pequeña olvidada. El frío pagará. Pagará el viento. La lluvia pagará. Pagará el trueno. (“4”, *Árbol de Diana* 202)

Y solo encuentra el silencio como finalidad:

extraña que fui
 cuando vecina de lejanas luces
 atesoraba palabras muy puras
 para crear nuevos silencio (“Verde paraíso” 246)

El acto de la escritura aparece al borde de lo que no puede ser dicho, pero como un sublime desublimizado⁷, lo que lo acerca al grito y al aislamiento (Weigel 1986).

El poema es sometido a una torsión interna, confrontado con sus propias contradicciones, y funciona, al mismo tiempo, como cuerpo textual construido, despedazado y recobrado, como el lugar para “estar en casa” del exiliado de la sociedad y el lugar que delata su exilio, la infancia y la imposibilidad de recobrarla, la muerte y la vida, el lugar del olvido y de la constitución de la memoria, la evocación de lo conocido y la invocación de lo desconocido, el silencio y el arma contra el silencio, una voz que construye un sujeto que habla y una voz que se disuelve en el juego poético de una tensión siempre inestable en que la lengua materna exhibe su condición como espacio de lucha.

Conclusiones

En la escritura de Olga Orozco y Alejandra Pizarnik, como en la de otras poetas argentinas posteriores (Mallol 2003), la voz pierde su unidad y se asiste a una disolución de la identidad enunciativa que se inscribe en el acto mismo de enunciación. Esta forma particular de disolución de la voz poética por inscripción de una posición frente a la lengua

⁷ François Lyotard (1991) ve que en esa afección fuerte y equívoca de lo sublime, en esa combinación intrínseca de placer y de pena, se dirime la diferencia entre el arte moderno y el posmoderno. El arte moderno es el que consagra su técnica a presentar lo que hay de impresentable, a hacer ver que hay algo que se puede concebir pero no se puede ver ni decir, y se constituye así sobre la nostalgia de la presencia. El arte posmoderno pondría el acento en la potencia de la facultad de concebir, en su “inhumanidad”.

materna que hemos nombrado, con Derrida, de exilio interior, permite establecer una continuidad entre ellas, con sus diferencias y con modulaciones propias.

Lejos de la gran enunciación poética o profética y la imagen de poeta concomitante, Olga Orozco abre y lega a las futuras generaciones la posibilidad de pensar al sujeto lírico como enunciador de una voz en situación de pérdida, una voz minorizada por el trabajo con las tensiones del lenguaje, que permite emitir “una canción que sea menos que una canción”.

Para ello, ha sido necesario afectar la lengua materna con un fuerte coeficiente de desterritorialización (Deleuze-Guattari 1994), recorrer la lengua materna en sus divisiones internas para ir hacia la invención o el lamento por la pérdida de la *pre-primera* lengua en una hipermnesia controlada, que no cierra sentidos ni usos ni formas, creando un núcleo excéntrico a la lengua materna. Solo así lo poético es el lugar “donde todo puede suceder”.

Para habitar el lenguaje, “estar en casa” en él, se vuelve indispensable decodificar y delatar la opresión inscripta en la lengua materna misma, pero no adoctrinando, sino dejando que asomen por los bordes el goce, el miedo, lo siniestro, la plegaria, en la no-identidad de los géneros discursivos, es decir, en los bordes por donde se transforman y permiten su apropiación como punto de juntura entre lo singular de una experiencia y lo universal del lenguaje.

Estas poetas escriben desconfiando de las palabras y dando testimonio de la violencia que circula, por la sociedad, por el lenguaje (disciplinamiento del cuerpo de la mujer en las normativas que rodean su infancia, disciplinamiento de su decir), las opciones que realizan se dirigen desde el lugar de lo menor en que han sido colocadas desde siempre hacia una minorización (consciente, política) que da cuenta de las grietas sobre las que se asientan los espacios de cierto poder que se cree monolítico, al mismo tiempo que diseñan nuevos espacios, microutopías de un poder atomizado e intercambiable.

Los modos discursivos que sustentan esta búsqueda son variados, y abarcan la retórica algo grandilocuente de Olga Orozco, con versos largos y obsesivos como un ritual, tanto como los brevísimos poemas de Alejandra Pizarnik.

Alzando la palabra como arma de conocimiento e instrumento de exploración, Olga Orozco había propuesto como tarea a la poesía la de indagar, la de convertirse en una pregunta que condujera a todas las respuestas y a ninguna, tarea que reformula Diana Bellessi tres décadas más tarde y demuestra un progreso en la concientización de lo que surge desde la experiencia como cambio estético y extensión del pensamiento feminista cuando dice en *Eroica*, retomando la tradición de pensar la escritura desde la imagen del jardín:

Una mujer madura
que ya
no será

sino lo que es:

tarea

Conciencia que expresa
el esplendor

y deseo
más allá
de la línea de sombra (57).

En el aliento incesante del poema (palabra en la que vibra itinerante o reunido el tiempo pasado con el presente y se lanza hacia el futuro en la operación sincrética de la memoria), en el aliento de sus largos versos, que tienen mucho del ritmo y la cadencia de las letanías o los himnos sagrados, Olga Orozco construyó una guarida, todo lo compleja que se piense. Si bien el poema, el último de los recintos de esa larga casa que recorren los versos y donde la imaginación organiza la experiencia

y da sitio a la memoria, será un lugar deshabitado, asolado por vientos, arena y corrosión de muerte, ambiguo refugio que deja las heridas a la intemperie, se erige no obstante en lugar propicio desde el momento en que inaugura una voz que no tiembla, que no necesita justificarse, que no teme decir su miedo, su fragmentación, su alienación. Aunque defina a sus poemas como “humilde roce del polvo sobre el polvo”, aunque reconozca que

Fue necesario el grave, solitario lamento del viento
entre los árboles,
para que tú supieras más que nadie ese desesperado resonar,
ese rumor sombrío con que pueden decirse las palabras
cuando de nada vale su fugaz melodía, (75)

Así, todo poema está de antemano condenado al fracaso en virtud misma del lenguaje en que se encarna (porque la lejanía es “la enemiga de todos tus amparos” o como lo dice Pizarnik, en una reformulación más sintética y potente, “Si digo agua ¿beberé?”), por la imposibilidad última y originaria de llegar a decir la palabra secreta que abre todas las puertas, de articular el conjuro último que conduce hacia la reconciliación total de lenguaje, sujeto y mundo. Sin embargo, es el mundo que se constituye en el gesto de buscarse en el advenimiento de lo poético sin vacilaciones y sin pudor, es un ejercicio de peligrosa experimentación con el sujeto, lo que lega a las demás poetas con una invitación:

Ven. Vamos a recobrar ese paciente imperio de la dicha
lo mismo que a un disperso jardín que el viento recupera.
("La casa" 41)

Es también una certeza:

Ahí está tu jardín,
Talita cumi⁸. ("Pavana para una infanta difunta" s/n).

⁸ Recordamos brevemente la historia bíblica: Jairo era un judío creyente que dirigía una sinagoga. Su única hija, de doce años de edad, estaba enferma y agonizando, informa el Evangelio de Marcos. Jairo fue a Jesús y le pidió que la sanara. Jesús accedió; en el camino hacia donde estaba la hija, sin embargo, se encontró con una

Referencias bibliográficas

- Bellessi Diana. *Eroica*. Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1988.
- Carión, Ana Gabriela. *La oscuridad es otro sol: Mito y rito en los relatos de infancia de Olga Orozco*. Tesis de licenciatura. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2013.
- Chiani, Miriam. *Lectura crítica de algunas obras de Olga Orozco*. Tesina de Licenciatura. La Plata, Universidad nacional de La Plata, 1989.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos, 1994.
- Derrida, Jacques. *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires, Manantial, 1997.
- . *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1989.
- Legaz, María Elena. *La escritura poética de Olga Orozco: una lección de luz*. Buenos Aires, Corregidor, 2010.
- Liotard, François. “Qué era la posmodernidad”. *El debate modernidad/posmodernidad*, compilado por Nicolás Casullo, Buenos Aires, Puntosur, 1991, pp. 155-166.
- Macías, Elva. “Prólogo”. *Olga Orozco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 4.
- Mallol, Anahí Diana. *Distanciamiento y extrañeza en la obra poética de Alejandra Pizarnik*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1994. <http://bit.ly/33fjxBE>
- . “Una canción que sea menos que una canción. La constitución de una tradición literaria de mujeres en Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Susana Thénon y Diana Bellessi”. *Tramas. Para leer la literatura argentina*, vol. v, n.º 9, 1998, pp. 152-161.

mujer enferma, se tomó tiempo para ella, la sanó y finalmente llegó demasiado tarde donde estaba la hija, ya muerta, de Jairo. “Pero Jesús dijo: ‘Tu hija no está muerta’. Todos se burlaban de Él, mas el Señor fue con los discípulos y con los padres hasta la hija, tomó su mano y dijo: ‘¡Levántate!’ Y la niña se levantó”.

- _____. "Infancia, poesía". *Un territorio en construcción: la literatura argentina para niños*, compilado por Valeria Sardi y Cristina Blake, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2012, pp. 41-55.
- _____. *El poema y su doble*. Buenos Aires, Editorial Simurg, 2003.
- Muschiatti, Delfina. "Alejandra Pizarnik: la niña asesinada". *Filología*, año XXIV, n.º 1-2, 1989, pp. 231-241.
- Orozco, Olga. *La oscuridad es otro sol*. Buenos Aires, Losada, 2010.
- _____. *Obra poética*. Buenos Aires, Corregidor, 1991.
- _____. *Relámpagos de lo invisible*. Buenos Aires, Fondo de Cultura económica, 1997.
- _____. *También la luz es un abismo*. Buenos Aires, Emecé, 1995.
- _____. "Entrevista a Olga Orozco realizada por Anahí Mallol", Buenos Aires, julio 1998. *Grafemas. Boletín electrónico de la Asociación Internacional de Literatura Femenina Hispánica*, agosto 2004, <http://bit.ly/2M8sNlp>
- Orozco, Olga, y Gloria Alcorta. *Travesías. Conversaciones coordinadas por Antonio Requeni*. Buenos Aires, Sudamericana, 1997.
- Piña, Cristina. "Estudio preliminar". *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*, Buenos Aires, Celtia, 1984, pp. 13-55.
- Pizarnik, Alejandra. *Obras completas*. Buenos Aires, Corregidor, 1990.
- Weigel, Sigrid. "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres". *Estética feminista*, editado por Gisela Ecker, Barcelona, Icaria, 1986, pp. 69-98.