

La voz de Olga

Representaciones subjetivas en la obra de Olga Orozco

JORGE MONTELEONE¹

Hacia 1940 el poeta César Fernández Moreno tenía veinte años y solía arrastrar a sus amigos poetas a la casa de su padre, Baldomero, en el barrio de Flores. Como él, casi todos rondaban los veinte años: solían estar Daniel Devoto, Juan Rodolfo Wilcock, Enrique Molina, Miguel Ángel Gómez, Alfonso Sola González y también una muchacha que había nacido en Toay, La Pampa, y que se llamaba Olga Orozco: “éramos prácticamente veinte hombres y una muchacha. La muchacha era yo”, contó años después (Orozco *Travesías* 61). Todos ellos publicarían en la revista *Canto*, que tuvo solo dos números pero bastó para identificarlos como grupo bajo una vaga y cacofónica denominación profesoral: “promoción del cuarenta”. César evocaba una escena de esos días: “Recuerdo a Olga Orozco, sentada en el ángulo más oscuro del comedor, recitando *Residencia en la tierra*. Entonaba los versos con unción, apoyada en su cuerpo tenso y sus ojos claros en cara morena” (Fernández Moreno 233-234).

Hacia la década del cincuenta, otros poetas frecuentaban la casa de Oliverio Girondo. Cierta madrugada, al salir de allí, algunos de ellos, entre los que estaban Olga Orozco y Francisco Madariaga, fueron encarcelados porque al poeta

¹ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET, Argentina.

correntino se le ocurrió pegar un largo grito, un alto *sapucay* muy lejos de los esteros de su tierra natal, es decir, en plena avenida Libertador de la Capital Federal. Gironde los liberó con un abogado. Muchos años después, en sus memorias, Madariaga evocaría una escena de esa noche: “Olga Orozco cantaba, en voz muy alta, tangos que las prostitutas de calabozos vecinos celebraban con aplausos y gritos” (Madariaga 68). Sin embargo, no fueron esos hechos sino sus poemas los que habilitaron a ambos poetas a colaborar en la revista *A partir de cero*, de orientación surrealista, que dirigía Enrique Molina.

Hacia 1998, para presentar el acto de entrega del Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo a la poeta, en Guadalajara, el 27 de noviembre de 1998, Juan Gelman escribió un texto conmovedor y luminoso llamado “La indomable y feroz memoria”. Comenzaba así:

Este honor, esta alegría emocionada de presentar a Olga Orozco, su obra, tropieza con tres muros infranqueables. En el primero alguien ha escrito que la poesía habla por sí misma. En el segundo está escrito que la poesía habla por sí misma. En el tercero, que la poesía de Olga habla por sí misma. Entonces no la estoy presentando. Apenas la estoy acompañando, como desde hace mucho me acompaña su voz “ronca y llorada”. (Gelman 29)

Gelman describía esa voz definida por ella misma en el célebre poema que lleva su nombre, “Olga Orozco”: “el túmulo incierto donde alzo todavía la voz ronca y llorada / entre los remolinos de tu corazón” (Orozco *Poesía* 101). Al año siguiente, en agosto de 1999, dos días después de la muerte de la poeta, María Moreno escribió: “Todos recordaban su voz grave como uno podría imaginar que sería la de la Esfinge de Tebas, quizá contribuyó a eso su mazo de tarot, sus horóscopos, sus exploraciones en últimos reinos” (Moreno 28).

Los cuatro testimonios a través de las décadas coinciden en resaltar la voz de Olga, que además fue actriz de radioteatro en la década del cincuenta. Esos testimonios no son casuales: los que percibieron la voz de Olga Orozco en la inflexión del verso, en el canto casual, en la ronquera acuática de sus salmos nocturnos, saben que un resto de ella, un resto material como un viento arenoso entre las sílabas, frecuentará para siempre sus poemas. Lo que acaso no deja de conmover es que la voz de Olga Orozco produce una inflexión en los poemas mismos, esa oralidad segunda en ellos que sostiene su adensado ritmo vocal. No se trata de una metáfora, sino de una *performance*.

Una figura de dicción

La poeta afirmaba que el tono de sus versos, incluso la *medida* de sus versos, correspondía al ritmo de su respiración y de su decir. En una entrevista de 1994 relata un hecho que lo corrobora. Dice:

mi ritmo respiratorio es el endecasílabo y el heptasílabo. De haber inventado otro tono, habrían tenido que venir a hacerme respiración artificial. La otra vez vino a verme [Gustavo] García Saraví, y se escuchaba el ruido de una canilla. Entonces él me preguntó qué era eso, y yo le dije: “en esta casa todo canta o llora”. Y él me dijo: “¿no te das cuenta de que hablás en endecasílabo?”. Y yo le dije: “Cómo no me voy a dar cuenta si es la medida de mi respiración. Ahora te los regalo porque éstos son los que utilizo de entrecasa”, le contesté. (Colombo 11)

Ya Nicanor Parra quiso despejar un día el equívoco de la métrica como un esquema fijo, preceptivo y letrado: el verso medido, el metro –Parra se refería al *endecasílabo*– se

hallaría íntimamente ligado al habla común del español². Lo que declara Olga Orozco es similar: no circunscribe la métrica al ritmo, sino incluye el ritmo en la oralidad que transforma el metro en una prosodia personal. Henri Meschonnic, el gran estudioso del ritmo en la poesía, señalaba que la prosodia era una significancia subjetiva y transubjetiva, es decir, construida para conformar un sujeto en y por el texto. Citaba una frase del poeta Guillaume Apollinaire escrita en un artículo de 1908, “Jean Royère”, donde afirmaba: “Et, si l’on cherche dans l’oeuvre de chaque poète une personnalité, on ne s’étonnera pas de rencontrer des prosodies personnelles” (“Y si buscamos en la obra de cada poeta una personalidad, no asombrará que hallemos prosodias personales”, Meschonnic 267).

Cuando Orozco afirma que su verso tiene el ritmo de su respiración y que ese ritmo en el habla se manifiesta en endecasílabos y heptasílabos, transforma la métrica en una significancia “subjetiva y transubjetiva” –tal como la define Meschonnic– y es por ello que la voz de Olga sostiene, fantasmáticamente, la voz del poema de Olga Orozco que dice *yo*, es decir: la voz de esa persona poética, la prosodia de ese sujeto imaginario que dice llamarse en su poema “Yo, Olga Orozco”. Porque ¿qué clase de ritmo aparece en esa inflexión? Al abrir un libro de Olga Orozco reconocemos una forma espacial –así como la reconocemos en la poesía de Juanele Ortiz o en la de Girondo. Esa forma es persistente a lo largo de toda la obra poética: la de los versos largos como exhalaciones, tiradas que llenan toda la

2 “El octosílabo predominó en una época. Predominó hasta el momento en que se hizo la síntesis. Porque en una época estaba por una parte el octosílabo, como el mester de juglaría, y por otra parte el mester de clerecía, que era el de catorce sílabas. Ya está. Se produce la síntesis. Ocho más catorce, igual veintidós. Partido por dos, igual once. Síntesis, medio aritmético, que pasa a ser el metro no tan solo de la poesía, sino del habla española. [...] Pero cuando se produjo esta síntesis, el octosílabo y el de catorce sílabas quedaron atrás. Después es todo once sílabas. Estos no son ni juglares ni clérigos sino que es el común de los mortales ya. Una especie de nueva clase sociocultural”, afirmó Nicanor Parra (Morales T. 148).

página y que a veces obligan a girar los versos en el margen porque no terminan allí, porque parece que el marco del libro no pudiera contenerlos. Esa tipografía preanuncia el ritmo. “Une page est toujours un rythme –decía Meschonnic–, et un moment du rythme qu’est l’unité-livre” (“Una página es siempre un ritmo, y un momento del ritmo que es la unidad-libro”, Meschonnic 303). Es decir, la puesta en la página ya representa en la práctica una figuración del decir, un tono a descubrir, una concepción de la poesía.

A primera vista ¿dónde están los endecasílabos y los heptasílabos de la “voz de Olga” en la página que vemos? ¿Dónde resuena, en los versos que leemos, aquella voz “ronca y llorada”? Los endecasílabos y heptasílabos, que en efecto suelen ser los metros dominantes, en verdad se despliegan en una continuidad prosódica que puede apreciarse de un modo práctico al escuchar a la propia Olga Orozco recitar algunos de sus poemas³. Si tomamos uno de sus versos al azar al abrir el libro, por ejemplo: “hasta que el mar lo sorba como a un brebaje oscuro tras la máscara lisa de una lona” (Orozco *Poesía* 91-92), podemos descubrir algo más: la pausa no coincide necesariamente con el blanco, sino con el metro, la pausa respira en el verso. Podemos leer: “hasta que el mar lo sorba / como a un brebaje oscuro / tras la máscara lisa de una lona”. Esas pausas determinan dos heptasílabos (o un alejandrino con una cesura) y un endecasílabo. Y de hecho la acentuación fonemática del verso, en la tercera y sexta sílabas, obliga a esa continuidad. En el seno mismo del verso es posible jugar con el aliento, respirar en uno u otro punto, pero difícilmente pueda eludir el ritmo del heptasílabo y del endecasílabo. Sin embargo, hablar de metros ya es formalizar un poco esa dicción, que fluye de ese modo armonioso como una letanía. “En mí

³ Por ejemplo, puede escucharse esta lectura oral de la poeta y contrastarla con la lectura del poema impreso “Para Emilio, en su cielo”, incluido en el primer libro, *Desde lejos*, en un breve video grabado en Buenos Aires en agosto de 1991 en el Instituto de Cooperación Iberoamericana, Buenos Aires: <https://bit.ly/3acugAS>. Consultado el 15-10-2019.

la poesía se mezcla un poco con la plegaria misma”, dijo la poeta (Colombo 12). En consecuencia proponemos aquí una figura de dicción a la que llamaremos “la voz de Olga” –que entrecomillamos para marcar su carácter discursivo y no naturalizarla como una manifestación exclusivamente física– y que representa esa forma de la oralidad segunda que se reconoce en el poema, es decir: la inflexión oral del poema en su dimensión imaginaria, que se manifiesta en un ritmo o una serie de ritmos, de prosodias subjetivas y transubjetivas (Monteleone 149).

La voz ritual

Acaso esa dimensión de oralidad señala menos el lugar de la vida cotidiana que el de la dimensión mágica, encantatoria, de la ceremonia ritual, como uno de los modelos que anima la poesía de Olga Orozco. Como observó Paul Zumthor, “en el rito la voz poética habla una lengua común a los mortales y a los dioses”, a tal punto que todo mito de origen de la poesía suele ser vinculado a alguna deidad, como las musas (Zumthor 276). La voz del ritual, cantada o ritmada, alcanza un timbre extraño, una articulación diversa y no del todo humana que define así la marca de una presencia divina en la garganta mortal que la evoca. En un grupo social el rito cumple la función de asegurar los vínculos con lo sagrado, y se actualiza principalmente en aquellas voces que interpelan a la divinidad y la conminan a hacerse presente en el tiempo actual. Algunos especialistas aseguran que la poesía oral nació de los rituales arcaicos. Ese gesto, secularizado y atravesado por las resonancias de la mortalidad y del deseo, es el que late en la voz de los poemas de Olga Orozco: la facultad de la poesía como voz ritual, canto o verbo sagrado. Es en ese lugar que la figura imaginaria de la poeta se sitúa en primer término: la de oficiante, médium, hechicera, la que sueña los juegos peligrosos en voz alta.

En ese gran manifiesto llamado “Alrededor de la creación poética” de 1985, y publicado en el número 34 de la revista *Último Reino*, escribió: “El poeta cree adquirir poderes casi mágicos. [...]. Es la repetición del acto creador por el poder del verbo” (Orozco *Poesía* 471). Idealmente, en la voz ritual del poema, la oficiante es hablada por la *otra voz* que la posee: “siempre hay alguien en mí que dice que no estoy cuando me asomo” (380).

Es habitual mentar en la poesía de Olga Orozco ese desdoblamiento en un yo y un tú, la díada yo-tú que toda la crítica halla desde el comienzo en su obra. En la voz del ritual la oficiante halla ese tú en la divinidad, que habla en la intermitencia de sus apariciones, pero en verdad no hay un referente único para esa duplicación: a menudo es la otra, la doble, la sombra, la que muere o la que vacía. Por ejemplo, en el poema “Para ser otra”, en el que aparecen tres nombres de tres figuras alternas al sujeto imaginario del poema, “Matrika Doleésa”, “Griska Soledama” y “Darvantara Sarolam”, evocadas como plegarias y donde se lee el verso: “¿Y este nombre secreto con que se nombran todos y se nombran? / Ya soy ajena a mí” (120). Una “Olga” que se fragmenta en el cuerpo, en el tiempo del cuerpo, la Olga anterior o fallida o la Olga ulterior, como en el poema “Recoge tus pedazos”, que dice: “A Olga, la que no fui” (281) pero también “A Olga, la que ya soy” (283). Y ese tú divino o ese otro yo puede ser también *lo otro* del yo, situado en otra parte, al otro lado de lo real, invisible a los ojos terrenales, que desde el título del primer libro es aludido así: *Desde lejos*. En un comienzo lo otro del yo son los muertos; luego, los objetos o los animales mágicos como la gata Berenice o los museos salvajes del cuerpo; y al fin, lentamente, las pobres cosas de este mundo, transfiguradas en el naufragio del sueño. Los libros de Olga Orozco siempre aluden, de un modo u otro, a esa tensión con el otro lado, el más allá, *der andere Seite*: pensemos en títulos como *Mutaciones de la realidad*, o *La noche a la deriva*, o *En el revés del cielo*. Pero esa situación frente al otro lado se sostiene desde un límite: el “umbral” o

la “puerta”. La zona ambivalente en la que esas señales del otro lado se vuelven signo y metáfora es el lenguaje poético, el verdadero alquimista de las transformaciones. Y ese yo es una imagen atravesada por todas las analogías: “¿No busco así también la imagen escondida de la que intento ser la semejanza?” (403).

La irremediable herida que abre el tiempo en el juego de las semejanzas interviene en el desdoblamiento, como si la oficiante del rito fuera vulnerada por lo profano y se transformara en un espejismo, un doble fantasmal, un rehén de lo mortal. En el curso de los libros, la poesía de Orozco explora esta ambigüedad entre lo intemporal y la caducidad. Mientras en los primeros poemas prevalece la primera persona y el tiempo presente, en los últimos suele articularse el poema en pretérito y representar el tú como cierto doble espectral que aproxima el duelo: “Trabaste con agujas de hielo mis palabras, mi único talismán en las tinieblas, / y extrajiste con hondas incisiones su forma y su color/ vaciando sus almendras y evaporando su sentido” (291).

En *Museo salvaje*, aparecido en 1974, el tú es el cuerpo de mujer fragmentado: piel, cabeza, manos, pies, corazón, sexo. Y el poema es el correlato de esa fragmentación. Cada texto es un órgano y el organismo (textual) es el lugar material donde el tiempo de la mortalidad transcurre y vuelve al yo su rehén y, a la vez, su falta: “Soy mi propio rehén / el pausado veneno del verdugo, / el pacto con la muerte. // ¿Y quién ha dicho acaso que éste fuera un lugar para mí?” (163).

Pero ese cuerpo desmembrado es también un cuerpo deseante que padece una interrupción, una clausura, un asedio. La deseante desmembrada puede hallar en la Divinidad la condición unitiva: “Es víspera de Dios. / Está uniendo en nosotros sus pedazos” (156). Pero ese Dios que unifica también puede estar silencioso, y acaso castiga: “Ah, Señor, tu silencio me aturde igual que la corneta del cazador perdido entre las nubes / ¿O estará en el castigo, en el Jordan amargo que pasa por mi boca, / tu respuesta, / la voz con

que me nombras?” (409). El poema pertenece al último libro de Olga Orozco publicado en vida: “¡La prueba es el silencio!” (408-409). No solo la realidad clausura las puertas del deseo. En el poema “Miradas que no ven” el Dios que castiga es patriarcal. Adán, antes de la expulsión del Paraíso y de la caída en el mundo terrenal, es sostenido “porque lo asiste Dios por todos los costados” (423). Orozco agrega: “Y sólo la mujer para inculpar” (423). Dios ya no es la “otra voz” en el ritual de la oficiante. Ahora esta se pregunta en el desamparo: “¿Dios estará tal vez pronunciando mi nombre contra el vidrio final, / contra el silencio congelado?” (425).

Lo extraordinario de Olga Orozco es que en ese libro, *Con esta boca, en este mundo*, publicado en 1994, produce una crítica de su propia poética desde su implícita enunciación: “No te pronunciaré jamás, verbo sagrado” escribe (389). Y luego: “Nuestro combate fue también un combate a muerte con la muerte, poesía” (390). Los versos pertenecen al poema que da título al libro “Con esta boca, en este mundo”. En el prólogo a la *Poesía completa*, Tamara Kamenszain observa que Orozco retoma veinte años después, para transgredirlo, el poema de Pizarnik “En esta noche, en este mundo” con un cambio de posición subjetiva. Orozco suplanta la fijeza nocturna con el dinamismo del uso verbal: “en esta noche” se reemplaza por “con esta boca”, y la segunda parte inalterada del enunciado, “en este mundo”, cambia de sentido entre una y otra. “En el título de Pizarnik, noche es sinónimo de mundo –señala Kamenszain– mientras en el de Orozco es el sujeto dueño de una boca el que también, en una misma operación, se adueña del mundo” (Kamenszain 15). Ese aspecto supone también una crítica de la oclusión nocturna, mortal, que este libro representa. La liberación de la noche se asegura, “de la boca para afuera, un lugar en este mundo” (15).

Aquella red de metáforas, aquella letanía que en versos oceánicos librara su dimensión de plegaria en la voz ritual, adquiere definitivamente su vocación de duda, de epitafio, un vacío repentino pero a la vez terrenal. En los *Últimos*

poemas, aparecidos póstumamente en 2009 e incluidos en la *Poesía completa*, en ediciones de Ana Beccíu, hay un reconocimiento de los límites, prevalecen las preguntas, el cuerpo está insomne y amedrentado por el enigma del fin, el tiempo es el ahora. En el poema “Había una vez” (452-453) se invoca a la abuela, aquella abuela mítica que contaba historias en un telar de relatos, del mismo modo en que se evocaba a la madre en el libro previo y en los tres versos finales: “Madre, madre, / vuelve a erigir la casa y bordemos la historia. / Vuelve a contar mi vida” (429). El último poema de la *Poesía completa* es “Vuelve cuando la lluvia” (457-458) y una vez más la noción de la vuelta, la posibilidad de un retorno se vincula a las voces femeninas, como las voces de la abuela y de la madre. En este poema se vincula a las hermanas, a una voz colectiva de mujeres y, por lo tanto, a una sororidad. Son ellas las que todavía cantan y las que retornan para cantar de nuevo. Por lo tanto, el desdoblamiento del sujeto-mujer respecto de un Dios unívoco y patriarcal, un Sujeto absoluto y Universal del cual sería apenas un reflejo, reproduciría aquello que tempranamente la reflexión feminista cuestionaba en el modelo filosófico occidental:

Cualquier especulación sobre el sujeto se transforma en especulación sobre Uno Mismo, desdoblamiento de la propia imagen, reproposición continua de un modelo de simetría absoluta que recorre toda la historia del pensamiento filosófico. En este proceso, el sujeto, al reducir a sí mismo y a su lógica toda alteridad, se coloca como Sujeto absoluto, como universal; para la mujer sólo queda el espacio del espejo reflectante como reproductora de una imagen que no le pertenece, atrapada en la dicotomía masculina entre lo sensible y lo inteligible. (Violi 144)

Pero en la obra de Olga Orozco se abre, como advertimos, una variante de la poética del desdoblamiento, de la díada yo-tú: la “voz de Olga” nunca fue monológica, a pesar de una prosodia relativamente estable del primero al último libro. El enunciado de ese yo en la poesía, desde la voz ritual

al cuestionamiento de esa voz, poseía un ritmo, un tono, una prosodia dominante y particular, pero no fue el *único*. Solo será mencionado aquí, porque hay mucho por explorar y reflexionar en una obra que excede los libros de poemas. Y dicha exploración no solo se limitaría a una lectura de género que ya reclama y que revelaría matices hasta ahora no pensados en relación con Olga Orozco, sino también se extendería a la indagación de todos los registros de esa voz, la “voz de Olga” como figura de dicción que mentamos al principio y de la cual la hechicera, la oficiante, es apenas *una sola* de sus máscaras.

Desdoblamiento en máscara de todos

En primer lugar, dentro de su propia concepción de la poesía, Olga Orozco era consciente, ya en los años cincuenta, de que el desdoblamiento era la piedra de toque de una serie de multiplicidades, de una otredad del yo que no se agotaba en otro yo, en la figura del Uno y de su imagen especular, sino de una serie indefinida de figuras, de yoes, de voces, es decir, de una heterogeneidad posible en lugar de la univocidad. En la exhibición de documentos personales de la poeta exhibidos en la Casa Museo de Toay, La Pampa, que hemos podido observar en setiembre de 2019, se hallan algunas páginas tapuscritas de guiones radiales que Olga Orozco escribió para los programas en los cuales participó o pudo participar, aunque no se registran en todos los casos los años de su redacción –presumimos que dicha participación se habría llevado a cabo entre 1947 y fines de los años cincuenta, en todo caso no más allá de 1961–⁴.

⁴ Deducimos este período porque Olga Orozco entró a Radio Municipal en 1947 para hacer comentarios sobre teatro clásico español y argentino y en ocasiones reemplazaba al relator de una compañía de radioteatro dirigida por Ernesto Bustamante. Por su buena voz y su estupenda dicción integró luego ese elenco. Después de la disolución de Radio Municipal pasó a Radio

En un texto correspondiente a una audición llamada “Lo sagrado, la magia, la poesía” destinada a Radio Municipal de Buenos Aires, firmada por “Olga Orozco (Olga Nilda Gugliotta)”, fechada un 3 de febrero sin consignar el año, pero sí la hora de emisión: “0.55” (¿se trataría de un microespacio dentro de un programa radial o de una emisión independiente de cinco minutos?), se lee el siguiente fragmento, cuya concepción del sujeto poético no difiere del sujeto imaginario de los poemas de sus dos primeros libros, *Desde lejos* y *Las muertes*:

todas las sucesiones de encadenamiento que el poeta crea o descubre lo conducen inevitablemente hacia su yo, reflejo del universo –por obra de su sentimiento de participación– aunque su yo pueda ser el yo de todos y de cada uno de los otros. [...]. El poeta se asoma, pues, a sus propios abismos. El hilo que lo ha guiado lo lleva nuevamente, en cada proceso de creación, hacia el centro del laberinto. El camino de llegada y de salida de este mundo tienen una sola puerta, y esta puerta es interna y da hacia afuera, y el hombre está frente a ella a solas con su yo –aunque refleje millones de otros yoes y se refleje en ellos–, a solas con su doble invisible, que ha brotado de una semilla que crece en las tinieblas, a solas con esa esfinge de la cual es pregunta y respuesta indescifrada y cuya vida y muerte aparecen cerradas de este lado del mundo⁵.

Splendid, aunque también hay registro de actividad en Radio Excelsior. En 1956 pone un bar en San Telmo, llamado *La Fantasma*, junto con el actor José María Gutiérrez. Y en 1961 parte a París con una beca del Fondo Nacional de las Artes. En la exposición de la Casa Museo Olga Orozco de Toay, pueden verse algunas páginas de libretos radiofónicos. Entre ellas se halla la descripción de un programa llamado “La linterna mágica” donde dice: “creado por Olga Orozco y José María Gutiérrez”, es decir, los mismos socios del bar *La Fantasma*, de 1956. Entre esas páginas exhibidas hay una sola con la fecha completa, bajo el título “Tradiciones de América”, escrita para Radio Excelsior: el 18 de agosto de 1958. Al menos hasta este año entonces hay registro de actividad radial y, en todo caso, no pudo extenderse más allá del año 1961, cuando Olga Orozco viajó a París. En la década del sesenta Olga Orozco trabaja en el periodismo gráfico.

5 Transcripción directa de un fragmento del tapuscrito exhibido en la muestra permanente de la Casa Museo Olga Orozco, Toay, provincia de La Pampa, obtenida el 19 de setiembre de 2019.

Sostener la noción de la “voz de Olga” como un conjunto de modulaciones de prosodia permitiría diversificarla en todos sus tonos, que no se agotan en la voz dominante de los poemas. Estas inflexiones alternativas de la “voz de Olga” ya se insinuaban, como anticipamos, en los textos previos a la década del sesenta, pero se manifiestan más claramente en la escritura de Olga Orozco sobre todo después de 1961, por ejemplo, en *La oscuridad es otro sol*, de 1967⁶. Se trata de una serie de relatos en prosa poética que se inicia con un texto llamado “Había una vez” (Orozco *Oscuridad* 7-14). En ese relato el yo de la niña que va a nacer es el revés de todas las máscaras confundidas en una. En otro de los relatos del volumen, “Bazar de luces rotas”, el yo se desliza en otredad y dice: “*Voy a ser el otro*” en su interior, y luego: “voy a serlo sin mí” (140), hasta que al fin se pluraliza:

Claro que he aprendido que se puede dormir o morir casi totalmente, y despertar de pronto, o volver a nacer, en Pedro, en Diego, o en cualquier otro, sin que ellos y yo podamos saberlo nunca. [...]. Cuando sufro, sufres *con* conmigo; cuando ríes, río *contigo*; cuanto te dañan, me dañan y te daño y me daño; cuando me benefician, te benefician, me benefician. También él, ellos y nosotros y todos entre sí. La conjugación es una sola persona. Cada uno es los otros, y mi nombre y el tuyo son solo una impostura. (141)

6 *La oscuridad es otro sol* es un libro bisagra en la obra de Orozco, que diversifica y pluraliza su escritura. Interesa consignar que su origen provino de una terapia psicoanalítica realizada por la autora antes de su viaje a Europa, tal como lo relató años después. Su analista Fernando Pagés Larraya le hacía escribir durante unas horas dos o tres veces por semana, mediante asociación libre, recuerdos, sueños, textos ocasionales. En dichos textos la autora comenzó a evocar, involuntariamente, hechos del pasado. Luego viajó a Europa y a su regreso su analista le dio el alta, le entregó todos los escritos de su tratamiento y le dijo que era un material utilizable. “Me extrañó –relata Olga Orozco– ¿para qué me podía servir si todas esas cosas estaban vivas en mí? Me respondió que estaban vivas pero no ordenadas, que las revisara, agregara, quitara, pusiera ejes, y tendría un libro. Y así empezó a surgir *La oscuridad es otro sol*, que continué en *También la luz es un abismo* (Orozco *Travesías* 132).

En simultáneo a estas fabulaciones de una autobiografía poética, entre 1964 y 1974 Olga Orozco fue colaboradora de la revista *Claudia*. Ella misma lo había contado varias veces, pero hace pocos años, gracias al trabajo de archivo de Marisa Negri para la antología *Yo, Claudia*, sus lectores tenemos una aproximación a esa notable escritura desplegada en el ámbito del periodismo que hasta entonces permanecía secreta. Comprobamos así que la “voz de Olga” se multiplica en las voces de ocho apócrifos: Valeria Guzmán firma el “Consultorio sentimental”; Valentine Charpentier, las minibiografías y notas de actualidad; Richard Reiner, las notas de esoterismo; Elena Prado y Carlota Ezcurra, las misceláneas; Jorge Videla (¡lese nombre!), las crónicas; Martín Yanez, las bibliográficas y Sergio Medina, textos sobre personajes célebres. La riqueza de estos escritos, destinados a una revista para un público de mujeres, es a la vez lúcida y encantadora, y permite la irrupción de otro tono en la voz de Olga, que viene a astillar cualquier monólogo: el humor. Aquella voz grave, ronca y llorada ríe, comienza a reír, pero también se expande en un caleidoscopio de otras voces. La crónica sobre Marilyn Monroe es una pequeña obra maestra, equiparable a la de Truman Capote (la célebre “A Beautiful Child” incluida en *Music for Chameleons*, de 1980). En ella la “voz de Olga”, bajo la forma de su apócrifo Sergio Medina, habla en primera persona acerca de Marilyn Monroe pero remedando a su vez varias voces en sendos monólogos: las voces de los tres maridos de Marilyn –James Dougherty, Joe Di Maggio y Arthur Miller–, las de Lee Strasberg y de Billy Wilder, las de la periodista Claire Booth y, en fin, la voz de la propia Marilyn, la suicida, que dice: “¿La felicidad? No la conozco muy bien, de modo que apenas puedo hablar de ella” (Orozco *Yo, Claudia* 185). Pero uno de los momentos más felices de esa serie es la sección correspondiente al “Correo íntimo” a cargo de “Valeria Guzmán”. Es probable que “Valeria” haya respondido a sus lectores, pero también que varios textos también implicaran, como era de práctica en los correos de lectores en la

prensa incluso desde el siglo XIX, la invención de la carta y el correspondiente por parte de Olga Orozco, con lo cual el diálogo mismo era ficcional. Tal vez algunos textos más humorísticos o poéticos sean parte de esa invención. Por ejemplo, este, recopilado en *Yo, Claudia*, donde liquida un estereotipo machista, aparecido en el número 145 de *Claudia*, en julio de 1969:

Hombre busca mujer

Deseo encontrar una mujer femenina, capaz de sentir el encanto de una puesta de sol y del amanecer, que comprenda la inutilidad de una discusión, que esté tan cómoda en su casa como en una multitud o en la cima de una sierra, que sepa que la vida es corta, que deseé apurar el cáliz del amor y que sea capaz de hacerlo lentamente, que sea cálida y razonadora...

B. (Capital)

Que sepa coser, que sepa bordar, que sepa abrir la puerta para ir a jugar. Lamentablemente no puedo ayudarlo: este correo no se ocupa de formar parejas. Deseo que esa mujer exista, que la encuentre y que las exigencias de ella se adapten a sus condiciones, que deben ser muchas. (20)

O este otro, sarcástico, publicado en el número 185 de *Claudia*, de octubre de 1972:

No todo lo que brilla es oro

Tengo veinticinco años y estoy enamorada de un muchacho de veintiséis. Es amigo de mi cuñado y lo veo con cierta frecuencia. Es muy hermoso y yo creo que no soy nada linda. Nunca me ha dicho nada, pero cuando me mira le brillan los ojos y sé que me quiere. Sale con otras chicas, pero sólo por salir. Creo que lo que nos separa es su timidez. ¿Qué puedo hacer?

Cristina esperanzada, Capital

No quiero descorazonarte, pero los ojos brillan a veces por varias razones que nada tienen que ver con el amor: por humedad natural, por frío, por resfrío, por exceso de colirio y hasta por malas intenciones. Si ése es el único síntoma que adviertes ¿por qué no sondeas discretamente a tu

cuñado? (Me parece sospechoso que ese joven tan tímido no tenga timidez para salir con otras chicas). Con un poco más de audacia, podrías empezar a interrogar a “Mirada Refulgente” acerca del fenómeno luminoso que crees provocar. Suerte. (21-22)

La edición de *Yo, Claudia* es apenas una muestra de todos los tonos de cada apócrifo, pero hay todavía más textos que no fueron recopilados. En el ejemplar de la revista *Claudia* exhibido en la muestra de la Casa Museo de Toay (no se exhibe la fecha del número) puede leerse este registro firmado por “Valeria Guzmán”, de índole poético:

Mea culpa

No tengo ningún problema y los tengo todos. Tengo 24 años, vivo sola y gozo de una situación bastante envidiable. Soy muy nerviosa, soy insoportable; por eso no tengo familia, ni novio, ni amigos. Tuve un gran amor que duró dos años y terminó “porque detrás de mi carita de ángel soy un monstruo”. Le mando algo que escribí para que vea mejor cómo soy.

Un monstruo (Capital)

Eres un “monstruo” emotivo, sentimental, lleno de fe, de amor y gratitud: ¡extraño monstruo sensible como la *bête* de Jean Cocteau! ¿Por qué no vas a un médico –a un psicólogo, si es posible– para que te ayude a vencer tu inestabilidad nerviosa, tus estados de angustia y depresión? Creo que es urgente que lo hagas. Unas pastillas, un análisis lúcido de tus problemas pueden convertirme en un ángel. ¿La prueba? Tu poema es una esperanzada plegaria: repítelo también para ti misma con la honda convicción que pusiste al escribirlo, y trata de convivir contigo misma como si no fueras tu enemiga⁷.

⁷ Transcripción directa del ejemplar de la revista *Claudia* exhibido en la muestra permanente de la Casa Museo Olga Orozco, Toay, provincia de La Pampa, obtenida el 19 de setiembre de 2019.

La “voz de Olga” se halla también en los relatos publicados en *También la luz es un abismo*, donde reaparecen todos los personajes del libro de 1967 y la narradora Lía –la misma del libro de relatos anterior– en primera persona. Y allí no solo duplica todos los escenarios y personajes de *La oscuridad es otro sol*, sino que la narración también se duplica en presciencia, en tiempos dobles, en figuras geminadas, como en el relato “Escrito con humo”, en el cual, durante una siesta de verano, la niña sufre la alucinación de un carruaje negro tirado por caballos del que bajan ella y su hermana Laura como ángeles de pies ensangrentados: “Avanzaron, o avanzamos, vacilantes, tal vez a disgusto, tal vez contra toda la Historia” (Orozco *También la luz* 122). Entretanto, el cochero de frac y galera le dice a Lía, al bajarse, que no se olvide las flores. Poco tiempo después la escena cobra lugar en el día de la Virgen y la Comunión, el ocho de diciembre, cuando Lía y Laura, vestidas de ángel, tienen los pies lastimados por el pedregullo que se metía en sus sandalias y a Natalina, la encargada de regresar a las niñas a su casa, un cochero le ofrece llevarlas a las tres en el pescante de un inmenso coche fúnebre tirado por dos caballos enlutados. Lía prefiere subirse al carruaje mortuario en lugar de andar a pie. La razón secreta es más acuciante que los pies heridos: unirse a todos le impedirá quedarse en el umbral del solipsismo narcisista, cuyo doble nunca la librará de sí misma, en lugar de entrar en la pluralidad del mundo: “Desde allí comenzaré a multiplicar indefinidamente mi participación hasta integrarme a todo, hasta poder intercambiarme con todos, disolviéndome en otra unidad más vasta que el universo” (129). Al llegar a su casa le oye decir al cochero la frase adivinada, el cochero que repite, “con la voz enrarecida y sentenciosa del humo de Delfos”, la frase que oyó en la alucinación: “–Se va a olvidar las flores. Se las va a olvidar” (134).

Se dice de mí

Pero también la “voz de Olga” reaparece en la *voz de Olga Orozco*, es decir, de esa señora de ojos verdes, siempre “bien arreglada” como dirían en el barrio, un poco burguesa, que irrumpe, corporal, en las conversaciones y en las anécdotas. Hay por lo menos tres registros de esta dimensión: el texto autobiográfico o el autorretrato propiamente dicho; la respuesta en primera persona a las entrevistas; la referencia anecdótica de aquellos que le atribuyen una declaración determinada. Serían, de ese modo, otros tantos registros de la “voz de Olga”.

El breve escrito “Anotaciones para una autobiografía” es una especie de manifiesto personal, publicado una y otra vez hasta ser incluido en la edición de la *Poesía completa*. Se trata de un texto extraordinario de prosa poética que proyecta un sujeto fabuloso, en escenarios mitológicos en los cuales las locaciones concretas, los episodios previsibles y fechados, o las horas realmente vividas se transfiguran y ahondan con arte de metáfora: “En cuanto a mi vida, espero prolongarla trescientos cuarenta y nueve años, con fervor de artífice, hasta llegar a ser la manera de saludar a mi tío abuelo o un atardecer rosado sobre el Himalaya, insomnes, definitivos” (Orozco *Poesía* 462). O bien: “Algunas veces un tren atraviesa mi cuarto y debo levantarme a deshoras para dejarlo pasar. En la última ventanilla está mi madre y me arroja un ramito de nomeolvides” (463). Esa autobiografía imaginaria tiene en su centro, otra vez, la perspectiva de la pluralización del yo: la alteridad surge luego de una especie de autoconsciencia que, al hablar de sí, al nombrarse a sí misma, limita de un modo contundente y violento un egotismo estéril y minúsculo para alcanzar, por fin, “la invisibilidad” o “el desdoblamiento”:

En cuanto hablo de mí, se insinúa entre los cortinajes interiores un yo que no me gusta: es algo que se asemeja a un fruto leñoso, del tamaño y la contextura de una nuez. Trato

de atraerlo hacia afuera por todos los medios, aun aspirándolo desde el porvenir. Y en cuanto mi yo se asoma, le aplico un golpe seco y preciso para evitar crecimientos invasores, pero también inútiles mutilaciones. Entonces ya puedo ser otra. (462)

En las entrevistas Olga Orozco oscila en sus respuestas, a menudo se refiere a todas las implicancias de su poética entre alusiones concretas a la experiencia vivida, pero en estos panoramas se abren a veces transfiguraciones mágicas o alucinatorias, aunque también retorna en ellas el registro humorístico. Puede declarar, por ejemplo, a un entrevistador colombiano:

Yo era una niñita tímida, reconcentrada y temerosa, acosada por misterios insolubles como lobos; y ahora comprendo que nombrar el mundo a mi manera equivalía a poseerlo, o a descubrir en mi expresión un “tú” permeable y comunicativo que me ayudaba a abordar lo extraño, lo ajeno. (Márquez Cristo 87)

Puede relatar una historia fantasmagórica a dos poetas que la admiran acerca de la abuela que le contó cuentos durante toda su vida y le reveló escenas de otros mundos:

Me estaba hablando de alguien que había muerto hacía cincuenta años, y yo oigo, entonces, un ruido en el patio de la casa, un roce extraño como de alas en las persianas. Entonces me levanto para ver qué pasa. Y ella me ve pasar por delante de la puerta y me pregunta: “dónde va, hijita”. Y yo le digo: “no sé, abuela, escucho ruidos en el patio”. Ella me responde: “no es nada, váyase a la cama, son los fantasmas”. (Colombo 13)

En el libro *Travesías. Conversaciones coordinadas por Antonio Requeni*, en el cual comparte el diálogo con Gloria Alcorta y es el mayor registro de sus intervenciones personales, a la pregunta de Requeni “¿Cuándo comenzó para ustedes la vida consciente?”, Olga, a los 75 años, responde: “Para mí todavía no comenzó” (Orozco *Travesías* 97). O

cuenta que alguien le preguntó: “Señora Orozco, ¿usted en qué piensa durante el acto sexual?” y que ella replicó: “Yo pienso en el plano de la ciudad de Rosario” (115).

En las referencias a Olga Orozco también aparece la “voz de Olga” por interpósita persona, mediante su testigo o su confidente. La nota necrológica que escribe María Moreno para *Página /12* –antes citada, “La maestra se fue, a toda orquesta”– es ejemplar. Describe a la comunidad de poetas de varias generaciones que acompañaron las exequias, como Elizabeth Azcona Cramwell, Ana Becció, Diana Bellessi o Alicia Genovese, y consigna las declaraciones de varias de ellas, que la consideraban central para las poetas mujeres que la sucedieron, o que la reconocían como su maestra y la fundadora de un linaje, al modo de los poetas nucleados en la revista *Último Reino*: Horacio Zabaljáuregui –autor de una valiosa antología de su obra, *Relámpagos de lo invisible*–, Susana Villalba y Mónica Tracey. Pero, sobre todo, María Moreno despeja la figura de Olga de toda rémora grave o sombría, la aligera de toda inclinación funesta y, sin ser trivial en el recuerdo inmediato, rememora algunas declaraciones desopilantes de la poeta. En el artículo evoca –de una entrevista con Fernando Noy–, por ejemplo, el talismán verbal contra la angustia que Olga le proporcionaba a Alejandra cuando llamaba a las 3 am, diciéndole: “Aquí estoy, Gran Sibila del Reino, para certificar que a Pizarnik jamás un pájaro negro se le posará sobre la sombra, que las piedras se abrirán milagrosamente para dejarla pasar a las mayores luminosidades”. O esta anécdota, tomada de una entrevista con Alejandro Ricagno:

Con la vejez volví a cobijarme en la Iglesia católica pero como también me fui volviendo sorda me pasaban cosas muy extrañas. Por ejemplo, entraba a la iglesia y veía que el cura estaba haciendo la señal de la cruz y haciendo la oración, entonces le escuchaba decir mientras me miraba: “Ahí viene el dentista Bruzzone”. Pero la sordera también tiene sus cosas poéticas. Por ejemplo, a mí me gustaba mucho ver películas viejas y un día me puse a ver en un canal de cable una que estaba

doblada. Gary Cooper abrazaba con fuerza a una actriz, ella lo miraba con pasión y yo escuché que le decía, mirándolo a los ojos: “¡Ay, como me duele la vejiga!”. (Moreno 28)

“La voz de Olga” regresa en los relatos de quienes la conocieron y frecuentaron, poetas en cuyas propias voces se reconoce un vínculo discipular. Son numerosas y aquí señalaremos tan solo dos. La de la poeta María Negroni, que nos relató personalmente esta breve semblanza:

Olga era una mujer con un espíritu muy de la tierra: ese cuerpo, los ojos grandes y verdes ¡y esa voz! Estoy pensando en una mujer oceánica, que podía albergar algo muy grande; una vez escribí eso acerca de su obra, que para mí está relacionada con lo que Pound llamaba “poesía de la curación”, vinculándola al sol, al aire y el mar, la lluvia y los baños en los lagos. Decía: “Monumental, atravesada por una respiración anchísima, su obra habla de un sistema de correspondencias donde la interioridad del yo y el mundo son intercambiables. No es que el sufrimiento esté ausente. Pero poco tienen que ver, en él, las tragedias del ego: el universo de Orozco pareciera sugerir que incluso los golpes más rotundos de eso que llamamos realidad, participan de una ontología donde son frecuentes y posibles las reconciliaciones. El viaje de la poesía, en otros términos, es aquí solidario y paciente”. En su casa hablamos de su interés por el tarot y me contó que lo había dejado de practicar y lo había abandonado porque se había asustado de las cosas que veía y que después se cumplían.

Ese aspecto mágico es confirmado por un amigo personal de Orozco, el poeta Samuel Bossini, que nos relató esta escena:

Olga tenía la capacidad de recibir a todos en su casa y en su mesa. Era de una enorme calidez y finura y escuchaba a todos. Una vez estaba con ella charlando y llaman a la puerta. Olga me pide que vaya a atender. Abro y encuentro un hombre muy obeso, jadeante y transpirado, con una camisa con el hombro descubierto de un lado, que llevaba un bolso muy pesado. Era el poeta pampeano Juan José Sena. Al verlo, Olga

le dijo inmediatamente: “Sabía que ibas a venir hoy”. Y Juan José le respondió: “Sin dudarle: sentí tu llamada”. Y durante toda la noche hasta la madrugada hablaron de tarot, se sacaron chispas sobre ese tema en el que ambos eran especialistas. Olga era realmente extraordinaria en la tirada de tarot, poseía una intuición enorme. Los motivos por los que Olga dejó de tirar el tarot fueron dos, según me contó. El primero fue un suceso, creo que ocurrido en Uruguay. Y es que ella logró percibir, predecir la muerte de un hombre que estaba presente en una reunión y que al día siguiente murió ahogado. Eso la impresionó mucho. El segundo motivo es que poco después tuvo pesadillas muy horribles, que duraron bastante tiempo y la tenían a mal traer, la tenían acorralada, asfixiada: de hecho me lo contaba de un modo entrecortado porque le hacía mal tan solo recordarlas. Y entonces decidió que el motivo de esos sueños terribles era que tenía que poner un coto a eso. Y no tiró más el tarot.

Pero ella siempre lo supo. Había escrito un texto breve publicado en *Páginas de Olga Orozco seleccionado por la autora*, llamado, significativamente, “Yo somos tú”. Con este subtítulo, que no puede ser más que un sarcasmo: “Monólogo”. La “voz de Olga” no dice, como Rimbaud, “je est un autre” sino “Yo somos tú”; dice que elige vivir su vida en otras vidas, en todos los tiempos, en todas las personas. Por ejemplo con la voz de Babel, con la voz que clama en el desierto, con la voz desgarrada de Edith Piaf, con la voz de una negra que canta de la cabeza hasta los pies y en la sangre de Rosa Luxemburg salpicando el diario de Ana Frank y en la bala que penetra en la sien de María Vetsera. La “voz de Olga” dice “yo somos tú, él son vosotros, ellos sois nosotros” (Orozco *Páginas* 213), la “voz de Olga” en tiempo presente es transitiva, simultánea, múltiple, tanto que, aquí y ahora, eco de un eco, la repetimos y *habla todavía*.

Referencias bibliográficas

- Colombo, María del Carmen, Patricia Somoza y Mónica Tracey. "Boca que besa no canta". *Último Reino. Revista de Poesía*, n.º 22-23, 1994, pp. 10-18. <http://bit.ly/349Ln2H>.
- Fernández Moreno, César. *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*. Madrid, Aguilar, 1967.
- Gelman, Juan. "La indomable y feroz memoria". *Página /12*, 17 de agosto 1999, p. 29. <http://bit.ly/2MYIBbS>.
- Kamenszain, Tamara. "Prólogo", Olga Orozco. *Poesía completa*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012, pp. 7-18.
- Madariaga, Francisco. *Solo contra Dios no hay veneno 1927-1993*. Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1998.
- Márquez Cristo, Gonzalo y Amparo Osorio. "Olga Orozco: En el final era el verbo". *Grandes entrevistas de Común Presencia*. Bogotá, Común Presencia Editores, 2010, pp. 85-94. <http://bit.ly/33riNt2>.
- Meschonnic, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris, Verdier, 1990.
- Monteleone, Jorge. "Voz en sombras. Poesía y oralidad". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7, 1999, pp. 147-153.
- Morales T., Leonidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1991.
- Moreno, María. "La maestra se fue, a toda orquesta". *Página /12*. 17 de agosto 1999, p. 28. <http://bit.ly/2MYIBbS>.
- Orozco, Olga. *La oscuridad es otro sol*. Buenos Aires, Losada, 1967.
- _____. *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*. Estudio preliminar de Cristina Piña. Buenos Aires, Celta, 1984.
- _____. *También la luz es un abismo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1995.
- _____. *Poesía completa*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2012.

- _____. *Yo, Claudia*. Investigación y prólogo de Marisa Negri. Buenos Aires, Ediciones En Danza, 2012.
- Orozco, Olga y Gloria Alcorta. *Travesías. Conversaciones coordinadas por Antonio Requeni*. Buenos Aires, Sudamericana, 1997.
- Violi, Patrizia. *El infinito singular*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1991.
- Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Madrid, Taurus, 1991.