

Augurio y melodía: estilo profético y salmódico en la poesía de Olga Orozco

Alejandro Ramírez Arballo
The Pennsylvania State University

EN EL PRESENTE artículo se realiza un análisis de la obra lírica de Olga Orozco (1920-1999), en relación a los vínculos que su estilo poético mantiene con dos tradiciones formales presentes en la tradición bíblica: la enunciación profética y la lírica de los salmos.

Una de las características de la poesía de esta autora argentina es la búsqueda constante de un más allá inasible y personal, el cual es considerado causa y destino de la vocación humana; como es fácil comprender, la asociación con el misticismo cristiano resulta obligatoria e inmediata. Sin embargo, el gnosticismo es el sustrato filosófico-religioso que moviliza los poemas de Orozco. Esta escritora argentina, en su evidente intento de incorporar y mezclar elementos provenientes de tradiciones disímiles, utiliza como eje estilístico las dos formas bíblicas antes mencionadas. En relación al primero de estos afluentes se puede afirmar que dicha raíz profética se caracteriza por un tono exclamativo que tiende a la exaltación y a la acumulación, que utiliza como recurso recurrente la pregunta retórica y que, además, se escribe en versículos concatenados o encabalgados. Esta fórmula estilística resulta ser más evidente en Isaías y, por momentos, Orozco aproxima de modo evidente el tono de su propia poesía al del profeta por antonomasia. En cuanto a la influencia de la lírica salmódica, ésta aparece como recurso formal y temático en la obra de la poeta, concretamente en la aplicación del paralelismo y en la recurrencia del tema del exilio. Sobre la tradición veterotestamentaria en la poesía de Orozco, Nicholson afirma:

From the Old Testament, particularly Genesis, Isaiah (and the tradition of Jewish prophetic writing), and the psalms, Orozco adopts a world view that begins with the fall from divine grace and the shattering of unity into multiplicity, and ends with the usually futile humane attempt to achieve spiritual reintegration.

(4)

En relación al estilo lírico orozquiano, se puede afirmar sin riesgo de exageración que éste recibe del Antiguo Testamento el más poderoso de los influjos formales. Una lectura de su obra, así fuera distraída, permite reconocer los elementos retóricos coincidentes que ésta mantiene con el viejo canon bíblico. Es importante destacar aquí que si bien algunos de estos constituyentes metafóricos de la tradición bíblica son recuperados en la lírica de la argentina, estos recursos significantes se ven reformulados por el nuevo con-

texto discursivo en el que son dispuestos, abandonando así su función religiosa y ligándose al proyecto estético del poema.

Con el fin de iniciar la revisión del discurso profético, se hace pertinente mencionar algunas de sus características estilísticas para poder después establecer vínculos de referencia con el *corpus* orozquiano. Tomando como ejemplo al ya mencionado Isaías, resulta visible en él la utilización de la anáfora como un tropo recurrente, lo mismo que la pregunta retórica, el encabalgamiento de los versículos y la presencia de un tú poético, singular o plural, que encarna al depositario textual de los vaticinios. El esquema descrito anteriormente es recuperado por un importante número de poemas de Orozco.

En “Después de los días”, poema incluido en su primer libro, *Desde lejos* (1946), la voz lírica inicia anunciando el advenimiento de un suceso primordial:

Será cuando el misterio de la sombra,
piadosa madre de mi cuerpo, haya
[pasado,
cuando las angustiadas palomas, mis
[amigas, no repitan por mí su
vuelo funerario;
cuando el último brillo de mi boca se
[apague duramente, sin orgullo

mucho después del llanto de la muerte.
(14)

En estos versos iniciales se pueden percibir tres elementos plenamente coincidentes con el discurso profético; primero, el tiempo futuro; segundo, el paralelismo estructural que se conjuga con la incursión del tercer elemento estilístico: la anáfora. Así, la palabra inicial “será” proyecta la acción hacia un futuro que se conoce de antemano y que incluso se anticipa; por otro lado, la triple repetición de la palabra “cuando” en-

fatiza rítmicamente la ceremonia enunciativa del oráculo, así como la triple aparición de la fórmula: epíteto + sustantivo: “piadosa madre”, “angustiadas palomas”, “último brillo”. Esta fórmula habrá de repetirse en múltiples ocasiones a lo largo de la obra lírica de Orozco; tal es el caso del poema “La cartomancia”, incluido en su poemario *Los juegos peligrosos* de 1962. En dicho poema, el yo poético se dirige a un tú a quien le es leída la fortuna; dada la naturaleza temática, el augurio es la fórmula que corresponde. De nuevo la estructura clásica:

Vas a quedarte a oscuras, vas a quedarte
[a solas.
Vas a quedarte en la intemperie de tu
[pecho para que hiera quien te mata
No invoques la justicia. En su trono
[desierto se asiló la serpiente.
No trates de encontrar tu talismán de
[huesos de pescado,
porque es mucha la noche y muchos tus
[verdugos. (Orozco 57)

En el primer y segundo versos de este breve extracto el futuro proyecta lo que ha de suceder; de ahí se sigue una correspondencia con el verso tres y cuatro, los que inician con un imperativo negativo, el cual, a su vez, actualiza en su estructura doble el ya mencionado recurso del paralelismo.

Es abundante el uso de la pregunta retórica en la poesía de Olga Orozco. Con la implementación de este recurso se logra un temple de ánimo exaltado y grandilocuente que hace que los poemas adquieran una dimensión cósmica y trascendental. Al mismo tiempo, la constante de un yo poético escindido hace posible leer dicha técnica discursiva como un autocuestionamiento, una especie de monólogo-diálogo que adquiere por momentos un tono desgarrador. Es común encontrar esta clase de preguntas retóri-

cas, tal como en los poemas de Isaías, combinada con el uso de la anáfora o repetición sistemática de las primeras palabras de un verso. Es tan recurrente la presencia de estos dos recursos en la gran mayoría de los poemas de Orozco que una pequeña muestra bastará para ejemplificar con suficiencia su forma:

¿Quién buscaba en las nubes el espejo
[donde duerme la imagen de
secretos países?

¿Quién inscribió con fuego su nombre
[en los maderos para que fuese
anuncio ardiente por las playas?(50)

¿Y estos ojos donde está suspendida la
[tormenta?

¿Esta mirada de ave embalsamada en
[mitad de su vuelo?

¿He transportado años esta desolación
[petrificada? (60)

¿Y no sientes a veces que aquella noche
[junta sus jirones...

¿Y no sientes después que el expulsado
[llora,...

¿Y no sientes conmigo que pasa sobre
[ti...

¿Y no sientes entonces que tu lecho se
[hunde... (72)

Resulta evidente la relación y vinculación consciente que organiza el poema con la tradición lírica de los profetas judíos; sin embargo, existen también algunas divergencias que singularizan el estilo personal de la propia poeta argentina. Al respecto, Bowman Nicholson afirma: “In contrast to the Hebrews who eventually reached a promised land, Orozco’s speaker remains alienated and placeless” (20). Es decir, acorde con la visión de mundo que organiza la totalidad de su

obra, Orozco renuncia a la tierra prometida y sitúa su poesía en un eterno deambular sin resolución ni destino; se trata de la sensación de “extrañeza” que según el pensamiento gnóstico corresponde con la separación de la *Vida original*, la cual representa una suerte de divinidad ideal, innombrable e inimaginable, que permanece sumida en su absoluta y radical indiferencia.

Además de la incorporación de elementos estilísticos propios de la enunciación profética, Orozco utiliza motivos o metáforas en los que el profeta mismo resulta encarnado en el discurso, a modo de vehículo o puente capaz de transmitir al resto de la comunidad la voluntad expresa de la deidad. A lo anterior se añaden circunstancias espaciales, como el desierto; dicha geografía es descrita como el lugar desde el cual la voz se levanta. Un ejemplo de lo anterior es el poema “Donde corre la arena dentro del corazón”, del libro *Desde lejos*, ahí se lee en los primeros versos:

Yo nací con vosotras, incesantes arenas,
en un lugar donde los días tienden sus
[flores cenicientas como si sólo
fueran recuerdo de algún sueño,
la mirada de un tiempo guardado por
[congojas y fatigas, que vuelve,
a repetir su inútil poderío. (17)

La voz poética se identifica con el entorno enunciativo, el cual es un espacio desértico y solitario; al mismo tiempo, el ambiente general del poema refleja la condición de la ensoñación reflexiva que caracteriza a una miríada de poemas orozquianos. Se trata, pues, de un colectivo humano condenado a vagabundear por el páramo yermo. A pesar de la evidente relación de este poema con la historia de los israelitas relatada en el Éxodo, y de acuerdo con lo que menciona Nicholson, no existe ni existirá para estos nuevos nómadas la posibilidad de acceder al sitio paradisiaco u oasis al final de la ruta. Estos errantes seres orozquia-

nos parecen representar la inquisitiva condición del individuo que se despierta conciente y abandonado en un arrenal sin salida. El poema incluye también los siguientes versos:

Nada valen, entonces, pobres a vuestro
[paso,
plegarias y conjuros
mágicos sortilegios convocando el
[amparo de los cielos,
murallas de indefensos tamariscos que
[abandonan al sol
un áspero dominio de aridez y despojos.
(18)

Aún más, la condición desértica del mundo sensible parece remontarse hasta el origen mismo del cosmos. En “Génesis”, poema incluido en *Museo salvaje* (1974), se describe el comienzo de la experiencia terrenal como el nacimiento de la desolación espacial. La voz poética atestigua el acto de la creación del Demiurgo, quien genera una realidad reseca y yerma en la que el ser humano ha de resistir separado de la sustancia divina. Es decir, el mundo como entidad material es un fracaso porque se encuentra atado a la contingencia y la devastación. La nostalgia del tiempo sin tiempo, anterior a toda mortalidad, hace que la enunciación lírica formule desgarradores himnos sobre los dominios de la arena:

Nada. Ni tierra prometida.
Era sólo un desierto de cal viva tan
[blanca como negra,
un ávido fantasma nacido de las piedras
[para roer el sueño milenario,
la caída hacia afuera que es el sueño con
[que sueñan las piedras. (89)

En esta misma dirección, Orozco responde a una pregunta sobre esas atmósferas áridas, tan frecuentemente presentes en sus poemas:

Es cierto, y eso tal vez se debe al paisaje en el que nací: esa llanura en la que cada piedra adquiere un relieve inusitado justamente porque ahí todo es uniforme y desértico. Además, y sin pretender ninguna sobrevaloración de lo que hago, creo que mediante esa desolación se puede dar una visión de la eternidad y de lo absoluto. (200)

Es en el poema “Tierras en erosión” del mismo *Museo salvaje* (1974) donde se manifiesta con más fuerza el tópico del páramo desolado. En dicho texto, la poeta coloca como centro de su atención enunciativa al espacio abierto, árido e infecundo. La relación resulta obvia; el territorio baldío encarna en su geografía extendida y cruel la experiencia del individuo sobre el escenario de los sentidos, el cual ha sido llamado también por la tradición cristiana, el valle de lágrimas:

Se diría que reino sobre estos territorios,
Se diría que a veces los recorro desde la
[falsa costa hasta la zona del
gran fuego central
como a tierra de nadie,
como a región baldía sometida a mi
[arbitrio por la ley del saqueo y el
sol de la costumbre.
Se diría que son las heredades para mi
[epifanía.
Se diría que oponen sus murallas en
[marcha contra los invasores,
que abren sus acueductos para
[multiplicar mi nombre y mi lugar,
que organizan las grandes plantaciones
[como colonias del Edén
perdido,
que erigen uno a uno estos vivos
[menhires para officiar mi salvación.
(104-5)

La voz poética se encuentra en un sitio solitario, extendido y pobre. No existe en esa descripción

topográfica la presencia de algún otro que anuncie la posibilidad del encuentro fraternal; por lo contrario, si acaso se plantea alguna alteridad, ésta es siempre detallada en términos de un yo escindido, desdoblado y profundamente conflictivo. Ese otro, que es un yo mismo a distancia, enfatiza la condición de indefensión y angustia tan típica en las representaciones líricas de la argentina. El drama orozquiano por excelencia (el drama de la conciencia humana) es puesto en juego sobre un escenario de estilo y atmósfera bíblico; al realizar lo anterior, Olga Orozco incorpora elementos del pensamiento judaico-cristiano para enriquecer su amalgama poética con símbolos y metáforas que, movilizadas fuera de su contexto original, enmascaran el mismo cuestionamiento de la realidad, la misma angustia luminosa del vagabundeo existencial.

Hasta aquí se ha revisado la influencia de la retórica profética en la obra de Orozco; sin embargo, es necesario señalar que otras imágenes del Antiguo Testamento han sido también referidas en el *corpus* de la escritora argentina, sólo que por su poca frecuencia han sido omitidas del presente análisis; además de la mujer convertida en sal o el tópico de la estatua, aparece de modo esporádico el discurso de la creación, lo mismo que el tema del hijo pródigo y el mito de Jonás, profeta remiso, devorado y expectorado por la ballena. En cuanto al estilo salmódico, es necesario ahondar y precisar en él debido a la importancia que mantiene en la composición general de la obra en estudio.

Ciertamente la influencia que los salmos bíblicos han tenido en la tradición occidental es vasta y no lo es menos en la obra de la poeta argentina. En el caso de este género de la vertiente lírico-religiosa de la tradición judía, el decir poético tiene la función de unificación o religación con la divinidad. Los salmos son poemas exclamativos que tienen la condición de vincular la

voz del que enuncia con el misterio que envuelve a la vida: lo inefable. Estos textos atribuidos al rey David solían ser recitados comúnmente dentro del templo de Jerusalén y en la sinagoga, y su sentido era (es) esencialmente litúrgico; es decir, el de acompañar el ritmo social de la comunidad con la inmutabilidad de lo eterno. T.H Robinson califica a estas composiciones poéticas como uno de los fundamentos discursivos de la espiritualidad ecuménica:

The Hebrew Psalter holds a unique position in the religious literature of mankind. It has been the hymn-book of two great religions, and has expressed their deeper spiritual life through the centuries[...]No other part of the Old Testament has exercised so wide, so deep, or so permanent an influence on the life of human soul. (107)

Resulta evidente la influencia que el discurso del salterio ha tenido en occidente en el campo de las formas líricas, con particularidad en la tradición hispanoamericana, ya no como escritura sacra, sino como forma poética susceptible de revisión, análisis y reinterpretación. Es menester señalar aquí que quizás el mecanismo compositivo más recurrente en el estilo salmódico es el del paralelismo, entendido éste como una estructura bipartita, en forma o en referencia conceptual, o en ambas; dicha estructura presenta en evidente simetría algunos elementos contrapuestos. La función de esta repetición alude, con toda claridad, al carácter oral de dichas obras; así pues, la reiteración se presenta no sólo como un recurso que procura enfatizar el ritmo, sino que además es una estrategia nemotécnica que buscaba facilitarle al cantor su tarea de recordar la letra de los versos recitados. En el salmo 38 la voz poética clama al Señor ante su desgracia; los primeros versos: “Señor, no me reprendas en tu

enojo, / ni me castigues si estás indignado” aluden al planteamiento de la situación, es decir, el hablante poético se siente acosado por una serie de calamidades, las que atribuye a la cólera de Yahvé. En el resto de los versos que constituyen esta composición, la misma voz no hace sino enfatizar el planteamiento original, utilizando ahora diferentes imágenes y metáforas, pero apuntalando la misma situación poética; por ejemplo: “Tus flechas sobre mí se han clavado”, “mis llagas supuran”, “ando agobiado y encorvado”, “Estoy paralizado y hecho pedazos”, “mi corazón palpita, las fuerzas se me van”. A este tipo de paralelismo reiterativo se le denomina de sinonimia, pues se busca establecer una cadena de imágenes y conceptos absolutamente correspondientes. Igualmente puede suceder que dicha cadena implique un ahondamiento en grado aunque no varíe su sentido, esto ocasiona un efecto de amplificación dramática, una suerte de ascensión o elevación de tono.

Es dicha estructura paralelística la que se puede reconocer constantemente en la obra de Orozco, y es tal recurso el que otorga el tono de religiosidad patente en la gran mayoría de su obra lírica. En el siguiente ejemplo, tomado de su poema “El retrato de la ausente” de su libro *Desde lejos*, se ejemplifica de modo claro el uso del paralelismo:

Nunca la conocí.
Nunca supe si sonrió alguna vez,
si el llanto le nacía entrecortado ,
si amó la soledad de las lentas planicies
o los cambiantes pueblos que pasan en
[las nubes,
si sus costumbres fueron apasionadas
[magias o desganados ritos,
si sus manos buscaron la última tibieza
[de sus lacios cabellos, al morir. (23)

Al verso inicial, calculadamente lacónico, le sigue una progresiva complicación de la idea y es como si se acrecentara el espasmo primero, ocasionando con ello un efecto de dilatación poética muy cercano a la grandilocuencia. En el poema “Entre perro y lobo” de su libro *Los juegos peligrosos* (1962) se percibe la misma situación:

Me clausuran en mí.
Me dividen en dos.
Me engendran cada día en la paciencia
y en un negro organismo que ruge como
[el mar.
Me recortan después con las tijeras de la
[pesadilla
y caigo en este mundo con media sangre
[vuelta a cada lado:
una cara labrada desde el fondo por los
[colmillos de la furia a Solas,
y otra que se disuelve entre la niebla de
[las grandes mandas. (74)

Entre “Me dividen en dos” y el versículo final existe una diferencia de extensión, no de intención. Curiosamente, la imagen alude a la unidad escindida y antagónica. El mismo recurso se puede apreciar en el poema “Sol en piscis” de *Los juegos peligrosos*:

A solas con tu nombre, contra el portal
[resplandeciente,
a solas con la herida del exilio desde tu
[nacimiento,
a solas con tu canción y tu bujía de
[sonámbula para alumbrar los
rostros de los desenterrados;
porque esa es la ley.
A solas con la luna que arrastra en las
[mareas del más alto jardín
de la memoria
un rumor de leyendas desgarradas a
[distancia: (76)

La utilización de este recurso repercute en el ritmo del poema, ya que este último adquiere cierta cadencia repetitiva que lo viste de pieza declamatoria. Sin duda, esto se debe a la condición oral de los salmos, los que acompañan a modo de liturgia la experiencia humana en el mundo.

Resultaría excesivo citar todos los múltiples y posibles ejemplos del tono religioso que envuelve la obra de Orozco. Habría que añadir, además, que no sólo los recursos de la retórica auxilian a conformar este mundo lírico de filiación ritual, sino que también los temas y el temple de ánimo de sus poemas ayudan a evocar la atmósfera bíblica. En el caso concreto de la tradición del salterio, Olga Orozco escribe poemas en los que es posible detectar el común denominador de la nostalgia; se anhela recuperar un estadio primordial que se ha perdido y no se trata de un exilio físico sino de uno de naturaleza anímica y existencial. La voz poética que evoca lo perdido cumple así con una misión espiritual que no se afilia necesariamente a la filosofía ni al arte, parece ser esencialmente un clamor religioso que implementa los recursos de una y otro sin buscar, tampoco, adherirse a la tradición cristiana, al menos a aquella representada por la jerarquía y el dogma.

Orozco pone en juego, a través de sus poemas, simbolismos y narrativas míticas que corresponden, como se ha dicho, con el pensamiento gnóstico. Así pues, en ellas trata de manifestar, a

través del acto de representación literaria, la universal condición del desarraigo que enfrenta el individuo con el nacimiento de su conciencia de ser y estar en esta vida sensible.

Notas

¹ “Los salmos tienen su origen en la recopilación de los cánticos del Templo de Jerusalén. La tradición quiso pensar que el rey David había fijado las normas de esta liturgia y le atribuyó un gran número de salmos, al igual que atribuyó a Salomón los libros de la Sabiduría” (Biblia Latinoamericana, 951)

² Además de Olga Orozco, en Hispanoamérica otros autores de diferente densidad literaria han realizado glosas al salterio. Quizás el más popular sea Ernesto Cardenal, quien con la edición de sus famosos Salmos (1964) cobró notoriedad como poeta conversacional y políticamente comprometido.

Obras citadas

- Nicholson, Melanie Bowman. *Occultism, Gnosticism, and Feminine Archetype in the Poetry of Olga Orozco*. Diss. The University of Texas at Austin, 1995. ProQuest Digital Dissertations. ProQuest. The University of Arizona Main Library. 10 Sep. 2007 <<http://www.proquest.com/>>
- Orozco, Olga, y Manuel Ruano. *Obra poética*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 2000.
- Robinson, Theodore Henry. *The Poetry of the Old Testament*. London,: Duckworth, 1947.
- Torres Fierro, Danubio. *Memoria plural : entrevistas a escritores latinoamericanos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1986.