

**Olga Orozco y Alejandra Pizarnik:  
Poesía y videncia**

Selena Millares  
Universidad Autónoma de Madrid

**Resumen:** Las poéticas de Olga Orozco y Alejandra Pizarnik comparten una común vocación por las propuestas de los poetas malditos del romanticismo y el simbolismo: Blake, Nerval, Baudelaire, Rimbaud. Sus constantes rondas a la muerte son un modo de exorcismo de esa enemiga, pobladas de símbolos como los espejos, la luna o las muñecas. La magia y la videncia constituyen un eje central en sus poéticas: rituales, encantamientos y visiones vertebran las composiciones de ambas, para hablar siempre de ese *memento mori* que hilvana las voces de los vivos y los muertos. Lo fantástico y lo onírico son protagonistas de sus versos, obsesados por el tiempo en visiones a menudo espectrales. El vínculo entre ambas poetas va más allá de lo formal: compartieron también una intensa amistad. Orozco inventaba exorcismos para las crisis de Alejandra –“En el fondo de todo hay un jardín”, le repetía– y cuando ella se quitó la vida, le dedicó uno de sus poemas más hermosos, “Pavana para una infanta difunta” –con un título de Ravel–, donde la ve como un ángel caído que persigue la flor azul de Novalis.

**Palabras clave:** Olga Orozco – Alejandra Pizarnik – Poética – Símbolo - Videncia

**Abstract:** The poetics by Olga Orozco and Alejandra Pizarnik share a common vocation for the proposals by the *maudit poets* of Romanticism and Symbolism: Blake, Nerval, Baudelaire, Rimbaud. Their constant rounds to death are a way of exorcising the enemy, and they are populated with symbols like mirrors, the Moon or dolls. Magic and clairvoyance form a centerpiece in their work: rituals, incantations and visions are the axis of their compositions, in order to speak about this *memento mori* which links the voices of the living with those of the dead. The fantastic and dreamlike are protagonists of their verses, often obsessed with spectral visions. The link between the two authors goes beyond formal: they also shared an intense friendship. Orozco invented exorcisms for Alejandra’s crisis –“At the bottom of everything there is a garden”, she repeated–, and when she committed suicide, she dedicated her one of her most beautiful poems, “Pavane for a Dead Princess” –with a title from Ravel–, where she is represented as a fallen angel, pursuing the Novalis’ blue flower.

**Key words:** Olga Orozco – Alejandra Pizarnik – Poetics – Symbol - Clairvoyance

*La magia, como la poesía, se maneja por  
una conversión simbólica de todo el universo.*  
Olga Orozco

*hablo con la voz que está detrás de la voz y con los  
mágicos sonidos del lenguaje de la endechadora.*  
Alejandra Pizarnik

Instaladas en la estela fecunda y ya antigua de la poesía maldita, que tuvo a sus patriarcas en Blake y Nerval, Baudelaire y Rimbaud, Lautréamont y Sade, las poetas argentinas Olga Orozco (1920-1999) y Alejandra Pizarnik (1936-1972) compartieron –a pesar de la distancia de sus generaciones y sus respectivas poéticas– una común inclinación por esa genealogía literaria, y se entregaron a la escritura creadora imantadas por las propuestas del surrealismo. En ellas, los vericuetos de la palabra poética se hilvanan con los de la magia, el milagro y la videncia, y cruzan en su constante devenir las fronteras de la muerte. Sus itinerarios presentan también divergencias: Pizarnik busca exorcizar las visiones trágicas que la acorralan, sostiene un pulso

sobrecogido con la muerte y su amenaza de silencio para intentar esquivarla inútilmente, hasta entregarse a ella en un final anunciado en toda su escritura; Orozco, en cambio, establece un sereno diálogo con el trasmundo, donde la suficiencia de la palabra –tan distante del quebranto de Pizarnik– ofrenda su ritmo encantatorio y ritual, para dar fe de una poética que afirma los poderes de la mente y la palabra como puertas de una percepción omnímoda, tal y como la presentó William Blake y, en su estela, Aldous Huxley<sup>1</sup>.

### Alejandra Pizarnik, a través del espejo

*He tenido muchos amores –dije– pero el más  
hermoso fue mi amor por los espejos*  
Alejandra Pizarnik

Alejandra Pizarnik inaugura su primer poemario –*La tierra más ajena* (1955)–, con palabras de Rimbaud, que desde ese umbral nos instala en el territorio de la muerte. Con él de la mano, asediará una y otra vez los territorios del infierno escondido detrás de las realidades inmediatas: las flores frescas ya se adivinan marchitas y el metal de los automoviles semeja brillantes calaveras. Desde esos comienzos, ya el trasmundo y la magia se entrelazan en poemas como “Reminiscencias quirománticas” –donde la poeta avanza contra “los / viles ataúdes que esgrime el fracaso” (2007: 24)–, y las visiones fantasmagóricas se suceden en versos donde se quiere burlar una y otra vez a la guadaña, su noche inevitable, su silencio que avanza como una carcoma siniestra: “en la noche / un espejo para la pequeña muerta / un espejo de cenizas” (2007: 124). La anuncian emblemas recurrentes, como esos espejos que se invisten de tintes sombríos y agoreros: son espacio del enigma y la fantasía, pero también de lo siniestro y de la soledad delatada por ese doble engañoso de sí misma (“hoy te miraste en el espejo / y te fue triste estabas sola”, [2007: 53]). Esos espejos pueden entenderse incluso como una lápida, tras la cual la poeta se visiona a sí misma, ya cadáver (2007: 65)<sup>2</sup>. Del otro lado anida la muerte, “dulce morada para tanto cansancio”<sup>3</sup> (2007: 63), como también del otro lado de la noche, que es igualmente un espejo, como la luna que la alumbra. En este sentido, son estremecedores los versos de *Árbol de Diana* (1962) –diosa identificada con el astro de la noche–, que hablan de la dualidad ante el espejo, que hermanan al yo con el enemigo interior que lo devora, al modo baudelairiano:

Miedo de ser dos  
camino del espejo:  
alguien en mí dormido  
me come y me bebe (2007: 116)

El yo poético se hace plural, como en los casos paradigmáticos de Nerval y Rimbaud: se quebranta, se astilla en múltiples muertes: “me danzo y me lloro en mis numerosos funerales. (Ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras frías...)” (2007: 119). También los espejos pueden ser talismán que convoca y posibilita los rituales mágicos de la palabra, en su búsqueda de lo desconocido –“pulsamos los espejos hasta que las palabras olvidadas suenan mágicamente” (2007: 133)– y a ellos dedica una sucesión de fragmentos –“Caminos del

---

<sup>1</sup> William Blake: “Si las puertas de la percepción fueran abiertas el hombre percibiría todas las cosas tal como son, infinitas”. Basado en esta cita, Huxley asume que el cerebro humano filtra la realidad para no dejar pasar todas las impresiones e imágenes, las cuales serían imposibles de procesar.

<sup>2</sup> El poema “Sólo un nombre” encierra en sus tres versos un epitafio:

alejandra alejandra  
debajo estoy yo  
alejandra (1956)

<sup>3</sup> “¿Cómo no me extraigo las venas  
y hago con ellas una escala  
para huir al otro lado de la noche? (2007: 93)

espejo”–, donde se concentran esas obsesiones: el espejo nocturno es *sol negro*, homenaje al ángel caído que surca como un *leit motiv* toda su obra (“XI. Al negro sol del silencio las palabras se doraban”, [2007: 242]), y también es sarcófago que custodia el yo, ya cadáver, en ese constante devenir de la peregrina entre las dos orillas: luz y sombra, vida y muerte, en tanto que la poesía nace de ese tránsito entre las dos orillas estigias (“XV. Delicia de perderse en la imagen presentida. Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy. Peregrina de mí, he ido hacia la que duerme en un país al viento”, [2007: 243]).

Ese espejo puede ser también la página donde escribe y se mira o se vuelca la poeta, y testigo de su vertiginosa caída en el abismo de la locura: la poeta quiere conjurarla, visionándola como una piedra que necesita extraer de su cuerpo en ese libro ritual, casi nigromántico, titulado *Extracción de la piedra de la locura*: “Mi oficio [...] es conjurar y exorcizar [...] No quiero más que un silencio para mí y las que fui, un silencio como la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos” (2007: 248). Finalmente, ese espejo puede interpretarse como guardián del paraíso, porque el sueño de la muerte puede ser la única redención del dolor de vivir que atormenta a la poeta: “quiero morir al pie de la letra del lugar común que asegura que morir es soñar” (2007: 253). Entre los últimos pasajes, se hace omnipresente ese canto de sirena inevitable y hermoso: “Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte, toda la noche escucho el canto de la muerte junto al río, toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama” (2007: 254).

Ya en 1971, *El infierno musical* –un título que de nuevo remite a Rimbaud– muestra el hilo de la voz que se quiebra, la palabra descoyuntada; las imágenes se hacen cada vez más funestas y abunda uno de los símbolos recurrentes de la autora: **las muñecas** que, lejos de remitir al candor de la infancia, conducen a visiones terribles: “Las muñecas desventradas por mis antiguas manos de muñeca” (2007: 265), donde ellas son un *alter ego* inerte, inquietante y amenazante, que remite a una infancia contaminada de sombra (“háblame de esas palabras vestidas de féretros / que habitan mi inocencia”, [2007: 80]). Su poética de naufragio toca límites extremos: el diálogo con la muerte se hace íntimo, casi táctil, y se puebla de emblemas funéreos o referencias enigmáticas que a veces sugieren figuras del tarot, como el ahorcado o el loco o los perros que aúllan a la luna:

Los perros son como la muerte: quieren huesos. Los perros comen huesos... la muerte, sin duda se entretiene tallándolos en forma de lapiceras, de cucharitas, de cortapapeles, de tenedores, de ceniceros. Sí, la muerte talla huesos en tanto el silencio es de oro y la palabra de plata (2007: 294)<sup>4</sup>

En la poética de Pizarnik también **el fuego** se hace recurrente, es semilla de vida y energía que el viento vivifica, para combatir su destino de ceniza<sup>5</sup>; su máximo emblema es el astro que domina los días, que Pizarnik nombra una y otra vez en esa tradición maldita como *sol negro*<sup>6</sup>, en toda su significación diabólica: es maleficio, ángel caído, derrota final y destierro al

---

<sup>4</sup> En “Cuento de invierno”:

...Un ahorcado se balancea en el árbol marcado con la cruz lila.

Hasta que logró deslizarse fuera de mi sueño y entrar a mi cuarto, por la ventana, en complicidad con el viento de la medianoche (2007: 219).

<sup>5</sup> El fuego en el Apocalipsis bíblico ejecuta una destrucción renovadora. Encierra el poder ígneo, la contradicción de ser agente tanto de las fuerzas celestiales como de las diabólicas, y en esa contradicción radica su complejidad simbólica. Es la luz y la fecundidad de las tierras, pero también la destrucción de las plagas y las guerras que desembocan en ceniza. Y es también el verso o la vida, un resplandor fugaz que el silencio aplaca.

<sup>6</sup> En *Las bodas del cielo y el infierno*, de 1794, escribe Blake: “Poco a poco contemplamos el abismo infinito, abrasador como el humo de una ciudad en llamas; debajo de nosotros y a una inmensa distancia estaba el *sol negro* pero resplandeciente” [Blake, 1985: II, 189]. Más tarde, Nerval reitera la imagen en *Las quimeras*, de 1854, en el soneto “El desdichado”: “Mi única Estrella ha muerto, –y mi laúd constelado / lleva el Sol negro de la Melancolía” [Nerval, 2004: 52]. Baudelaire insiste en la imagen en el póstumo *Pequeños poemas en prosa (El spleen de París)*, publicado en 1869: “...es una explosión en las tinieblas. La compararía a un sol negro, si se pudiera concebir un astro negro derramando luz y felicidad”

averno. Su opuesto –la sombra, el frío y la ceniza– acechan, y en esa dialéctica se instala toda la escritura de Pizarnik, un desasosegado aprendizaje de la muerte:

pasos en la niebla  
del jardín de lilas  
el corazón regresa  
a su luz negra (2007: 309)

En conjunto, toda la obra de Pizarnik se instala en el territorio de la visión, en la búsqueda incesante de una palabra que salve del **silencio**, del desamparo de estar vivo, una palabra que sólo puede emerger del otro lado de la sombra, del abismo que imanta con su paz definitiva: “En mis huesos la noche tatuada. / La noche y la nada” (2007: 318). La tentación de lo funéreo avanza con su abismo de desamparo y desolación (“por qué te busco, noche, / por qué duermo con tus muertos”, [2007: 84]), y Pizarnik actúa como sibila y profetisa:

cuídate de mí amor mío  
cuídate de la silenciosa en el desierto  
de la viajera con el vaso vacío  
y de la sombra de su sombra. (2007: 105)

Se trata de versos que se hermanan con los modos poéticos de Olga Orozco: “cuídate del agua, del amor y del fuego” (1991: 84)– y lo mismo ocurre con sus regresos a la infancia como contraparaíso, el diálogo con los muertos, o la concepción de la escritura como peregrinaje, impulsado por su búsqueda de absoluto, que en el caso de Pizarnik deriva en el autorretrato como “viajera de corazón de pájaro negro” (2007: 147), “alucinada con su ‘maleta de piel de pájaro’” (2007: 148).

No obstante, las distancia su relación con la palabra, el cántico al silencio de Alejandra Pizarnik, su balbuceo y quebranto, la sitúa entre los poetas que Jorge Guillén llamó del lenguaje insuficiente, como Juan de Yepes o César Vallejo, en tanto que la palabra de Orozco es torrencial y su actitud frente a la muerte está regida por la templanza y la fortaleza. En el poema “Tiempo” (1958), que Pizarnik tributa a esa figura tutelar que fue para ella Olga Orozco, hay algo ya de profecía: en él habla de los temores de la infancia que aún perviven en ella<sup>7</sup>. También le dedica la prosa poética “Cantora nocturna”, en *Extracción de la piedra de la locura*, donde regresan las visiones siniestras, fantásticas, que hilvanan la infancia y la muerte, y que afirman la permanencia del canto, de la palabra poética, más allá del silencio de esa noche definitiva<sup>8</sup>.

Progresivamente se produce la invasión de la locura, ese “desbordamiento del sueño en la vida real” como lo llamó Nerval, y con ella los desdoblamientos del yo, las amenazas de lo desconocido, el diálogo con los muertos. Sus “Fragmentos para dominar el silencio”, que también tienen su espejo en piezas de Orozco –e.g. “Para destruir a la enemiga”–, son un ritual nigromántico para conjurar la muerte.

---

[Baudelaire, 2003: 470]. Comenta su editor, Enrique López Castellón: “La imagen del sol negro, con su rica simbología (¿no es Luzbel, luz negra alimentada por el mal, pero que sigue irradiando como fuego inextinguible, ese sol negro tan terrible y atractivo?) que se remonta a la poesía provenzal de Arnaut Daniel y que se extiende incluso a la imaginería popular durante el barroco” [Baudelaire, 2003: 663].

<sup>7</sup> Yo no sé de la infancia  
más que un miedo luminoso  
y una mano que me arrastra  
a mi otra orilla... (Pizarnik, 2007: 76)

<sup>8</sup> La que murió de su vestido azul está cantando. Canta imbuida de muerte al sol de su ebriedad. Adentro de su canción hay un vestido azul, hay un caballo blanco, hay un corazón verde tatuado con los ecos de los latidos de su corazón muerto. Expuesta a todas las pérdidas, ella canta junto a una niña extraviada que es ella: su amuleto de la buena suerte. Y a pesar de la niebla verde en los labios y del frío gris en los ojos, su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso. Ella canta.” (Pizarnik, 2002: 213)

Cabe finalmente, en relación con el eje temático que vertebra estas páginas, anotar que los escritos de Pizarnik donde más directamente se presentan los temas de la hechicería y la demencia están contenidos en algunas de sus prosas poéticas<sup>9</sup>. En uno de sus títulos más inquietantes, *La condesa sangrienta*, Pizarnik entrelaza poesía, relato y ensayo, pero también en otros textos, como “Devoción”, hay visiones terribles que regresan a las obsesiones de **la infancia** acorralada de muerte, donde se producen figuraciones del antiguo tema de la muerte y la doncella, suplantada esta última por el candor de una niña cuya muñeca, vivificada, se encarga de un macabro *memento mori*: “Debajo de un árbol, frente a la casa, veíase una mesa y sentados a ella, la muerte y la niña tomaban el té. Una muñeca estaba sentada entre ellas [...] La muñeca abrió los ojos” (2002: 31).

En este sentido, destaca especialmente la prosa “Toda azul” (*Textos de sombra*), incluida en la póstuma *Textos de sombra y últimos poemas* en 1982, donde hay una nota de la propia Pizarnik aclarando la deuda de los símbolos de la cebra heráldica y el pingüino rosado con la “zoología fantástica” de Orozco, clave que nos lleva a identificarla con uno de los personajes del relato. En éste se narra el encuentro con tres amigas, “las celestes”, opuestas a la navegante del averno—, V., S. y O.; esta última, “la de ojos de maga”, “de sacerdotisa sus ojos de pájara, de topo sus manos, de reina de desterrados su voz [...] me cuenta cuentos de muertes inacabadas [...] Hablamos. Así somos dos quienes se reparten el botín, el peso del cadáver” (2002: 54). Finalmente un payaso “me sonrío a fuego vivo y me transforma en una muñeca: Para que nunca te marchites” (2002: 55). Olga Orozco cuenta en sus declaraciones cómo la joven la solía llamar de madrugada, a las tres o las cuatro de la mañana, para que le hiciera algo que ella llama “certificados”, una especie de exorcismo para liberarla del mal. Eso la tranquilizaba, y también una frase que siempre le repetía a Olga su abuela: “Y en el fondo de todo hay un jardín”, un concepto que también hereda Pizarnik en su poética (cfr. Sefamí, 1996). Se trata de un espacio maligno – como el de *La hija de Rapaccini* de Octavio Paz o *Las flores del mal* de Baudelaire—, enlazado con el símbolo de las muñecas: ahí está con ellas la niña y la muerte a su lado.

Finalmente, como catarsis, salvación y exorcismo, parece explicarse el experimento que supone *La condesa sangrienta*. Las palabras de Octavio Paz que prologan en 1962 el poemario *Árbol de Diana*, parecían ya preludear de algún modo su génesis, al referirse a la antigua creencia de que el arco de Diana era una rama arrancada del árbol de su nombre: “El mito alude posiblemente a un sacrificio por desmembración: un adolescente (¿hombre o mujer?) era descuartizado cada luna nueva, para estimular la reproducción de las imágenes en la boca de la profetisa (arquetipo de la unión de los mundos inferiores y superiores)” (Paz, en Pizarnik, 2007: 101).

Pizarnik recrea la historia de la condesa Erzébet Báthory, asesina de más de seiscientas muchachas, cuya historia fue publicada en *Mercure de France* por Valentine Penrose en París en 1963. Su atracción por ese monstruo maligno se esboza en sus diarios de esa época, donde afirma que “la tendencia al mal es común a todos” (2003: 12-iii-1965, p.397) y se identifica con rasgos de la condesa como la melancolía y la soledad, e incluso adelanta fantasías comunes con el personaje: “(quiero nadar desnuda en tu sangre)” (2003: 20-i-1958, p. 99). En el relato se alían la perversión, la belleza y la crueldad al narrar las vivencias de Erzébet, quien vive recluida en su castillo medieval, en cuyos sótanos tortura a jóvenes para extraer de su sangre la eternidad de su belleza. El imaginario de Sade, Baudelaire, Lautréamont, Artaud y tantos otros se confabula en este relato provocador protagonizado por la gélida belleza de la maligna, en cuyos rituales de brujería participan sus viejas sirvientas Dorkó y Jó Ilona, así como la hechicera Darvulia. A lo largo de once pasajes estremecedores, el lector vive un largo escalofrío al conocer su galería de horrores, que incluye la tortura con agua helada, la jaula mortal tapizada de cuchillos, la mutilación lenta y minuciosa con frío instrumental de plata, o las sangrías

---

<sup>9</sup> “Por eso hay en mis noches voces en mis huesos, y también –y es esto lo que me hace dolerme– visiones de palabras *escritas* pero que se mueven, combaten, danzan, manan sangre, luego las miro andar con muletas, en harapos, corte de los milagros de *a* hasta *z*, alfabeto de miserias, alfabeto de crueldades [...] La que debió cantar se arquea de silencio, mientras en sus dedos se susurra, en su corazón se murmura, en su piel un lamento no cesa...” (Pizarnik, 2002: 28)

despiadadas para los baños rituales, y donde tienen un papel protagonista “la virgen de hierro”, un autómatas de forma humana cuyo abrazo letal clava cinco puñales en la víctima sacrificada. La condesa Báthory se convierte así en un *alter ego* o espejo catártico, y las visiones barrocas, de fuego, hielo o metales preciosos, subliman en su belleza la demencia maligna. Asimilada a una hechicera, y también a una loba o un vampiro, su actuación se asimila a la de la Muerte. Vive frente a un espejo donde realmente habita, porque el alma del melancólico es, según Pizarnik, una “silenciosa galería de ecos y de espejos”, y recuerda “que en su época una melancólica significaba una poseída por el demonio” (2002: 291). Su entrega a la magia negra busca la eternidad de su belleza, y también sus talismanes y filtros mágicos. Se trata de una fábula gótica, cruenta, donde la condesa es equiparada a las figuras de Sade o Gilles de Rais, y se hace proyección especular, exorcismo de la propia melancolía, de los fantasmas más íntimos de la poeta, que la llevaron a convocar a la muerte como tabla salvadora.

### **Olga Orozco, en el revés de la noche**

*Estoy hecha con la misma sustancia del abismo  
y oficio contra la nada mi caída en las inmóviles tinieblas.*  
Olga Orozco

También imantada por la belleza del mal y por la poética del surrealismo, Olga Orozco desvela en sus versos y también en sus declaraciones de viva voz, su vínculo con el mundo de la magia y la videncia y también, por cierto, su estrecha relación con Pizarnik, a cuya muerte dedicaría uno de sus más hermosos poemas. Su don para la adivinación es innato y esa experiencia se vuelca intensamente en su escritura, además de llevarla al estudio de ciencias como la astrología, el ocultismo y el tarot<sup>10</sup>. Porque, en sus términos, el poeta es quien “escarba en lo desconocido, escarba en lo que no tiene explicación lógica” (Sauter, 2006: 111). Mantiene siempre un hondo vínculo entre magia, poesía y videncia, y en su escritura se multiplican visiones y talismanes, rituales y oráculos, brujerías y encantamientos, ya desde su infancia, tan determinada por la figura de su abuela materna:

Mi abuela fue una hechicera blanca que heredó en cada piedra un altar de los  
druidas  
donde oficiaba a medias con la luna sus ceremonias blancas.  
Encendía las lámparas de un soplo,  
bordaba las historias más hermosas con las hebras más largas del invierno  
y evaporaba brujas tan sólo con mondar sin miedo una naranja...  
(2000: 179)<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> En declaraciones a S. Sauter comenta: “He tenido muchas sensaciones de esas que se llaman paranormales [...] Entrar a una casa y saber cómo es el resto de esa casa. O la sensación a distancia de lo que está sintiendo una persona dentro de una casa. Entrar a una casa y sentir que me duele la pierna, por ejemplo. Y en el último cuarto hay alguien que está en cama porque tiene la pierna enferma”; “Una noche yo veo a una señora sentada en la mecedora, era una señora como de humo, como una condensación de humo, y la mecedora se movía, estiro la mano y encuentro la mano de mi hermana que me dice: “¿También la estás viendo?” y le digo: “Sí, también la estoy viendo”. Esto lo cuento en *La oscuridad es otro sol*. Me levanto pero desaparece y oigo un ruido en la persiana que daba a un patio, de un roce como de plumas, como de alas, como de un pájaro, me levanto para ver qué es y la puerta del cuarto de mi abuela que daba al cuarto nuestro siempre tenía una vela de noche pues ella rezaba toda la noche, dormía muy poco. Me ve pasar frente a la puerta de ella y me pregunta qué pasaba y le digo: “No sé. Oí un ruido raro en la persiana” y me dice: “No es nada, son los fantasmas, nada más que los fantasmas, váyase a la cama” (1996: 110, 127).

<sup>11</sup> Sobre el influjo de su abuela sobre ella comenta a J. Sefamí: “mi abuela materna [...] tenía una concepción bastante mágica, bastante animista del mundo, que sin duda venía de sus antepasados celtas. De modo que todo el mundo era algo en movimiento. Los objetos siempre estaban en acecho para ayudarte o para condenarte, para protegerte o para llevarte al abismo. Todo era un peligro y un asilo.

Toda la escritura poética de Olga Orozco constituye un ritual de exorcismo frente a los asedios de la muerte omnímoda, un terco combate contra el tiempo y su *memento mori*. Cada uno de sus títulos supone un nuevo asedio a la Enemiga –visionada como una inmensa pupila siempre vigilante–, y el ritmo salmódico intensifica su condición de plegaria. Y en ese instante eterno que construye la palabra, la poeta, pasajera de la noche, se contempla a sí misma más allá del tiempo, en ese espejo de tinta que es la palabra. Las obsesivas rondas al trasmundo y los paisajes fantasmáticos convocan en toda su poesía una atmósfera sombría, neblinosa e irreal, que desde la soledad y el silencio deja fluir los recuerdos: la infancia y el jardín regresan bañados de lejanía, con su mortaja inevitable, en imágenes que hereda Pizarnik. La propia muerte es visionada una y otra vez en los espejos que ofrenda el paisaje cotidiano, y conjurada desde una fe panteísta: “será necesario morir para vivir el canto glorioso de la tierra” (1991: 24). Ya en su primer libro, *Desde lejos* (1946), transcribe las voces misteriosas que emergen desde el ayer, con un verbo poderoso que construye un mundo de prodigios y visiones para hablar del otro lado –oculto, esquivo– de la realidad. Alerta a sus signos, la poeta *medium* dialoga con lo invisible, y contempla estremecida ese bosque sagrado por donde deambulan seres fantasmagóricos. En ellos se proyecta y desdobra su propia alma vagabunda, que en el marco de una atmósfera de irrealidad conversa con vivos y difuntos:

... allí, bajo sus pies,  
las fugitivas niñas de la sombra que los atardeceres reconocen,  
las mágicas amigas del matorral y de la piedra temerosa (1991: 12).

Ya en 1952, con *Las muertas*, Orozco se instala plenamente en el espacio del trasmundo, con una colección de epitafios donde presenta un desfile de personajes zarandeados por el destino, la locura o el desamor, como el silencioso Bartleby de Melville, dibujado con maestría: “Él hubiera podido enumerar los días que soportó vestido de gris desesperanza, / o describir siquiera la sombra de los sueños sobre el muro vacío. / Mas prefirió no hacerlo...” (1991: 66), o Maldoror, de Lautréamont, que como un fantasma ronda la casa, obsesivo y terrible:

Del vaho de mi sombra se alza a veces la centelleante máscara de un ángel que  
vuelve en su caballo alucinado a disputar un reino.  
[...] Es Maldoror que pasa.  
Hasta el fin de los siglos levantara su canto rebelde contra el mundo.  
Su paso es una llaga sobre el rostro del tiempo (63)

En esa sucesión de epitafios encontraremos incluso el de la propia Olga Orozco –como después el de Pizarnik–: y en él se autorretrata como amiga de la soledad, la ensoñación y el recuerdo. El diálogo incesante con el trasmundo regresa desde el esoterismo en *Los juegos peligrosos*, de 1962, un libro melancólico de alguien que se desenvuelve entre visiones funestas y luctuosas. En él se suceden las figuraciones del yo como personajes desolados: la poeta se transmuta en una prisionera demente que invoca a un muerto, o una ahogada que se hunde en un estanque, o la criatura prisionera en la celda de tormento; también es la exiliada o la huérfana en la lluvia, o la bujía secretamente encendida tras los muros, que desde su encierro llama débilmente. La escritura poética se enlaza con los conjuros rituales para acoger el prodigio y la visión, a través de las imágenes de las cartas del tarot: ahí desfilan el Loco y el Emperador alucinado, la Luna reflejada en las aguas y cubierta de helechos, el Ahorcado que anuncia la noche pavorosa del destino, los Amantes con su río de fuego o el Cubiletero que hace rodar los dados sobre la mesa de juego de la vida. La poeta actúa como suma sacerdotisa que convoca los poderes del verbo y la profecía, y confirma el eterno retorno de los ciclos: “El porvenir no es nada más que mirar hacia atrás” (1991: 98).

---

Además, me contaba diariamente un cuento fantástico, con hadas, con duendes, con demonios; con terrores y con salvaciones, todas milagrosas, por supuesto.” (1996: 96)

También en el ámbito del hechizo se desenvuelven sus *Cantos a Berenice*: el sujeto poetizado no es otro que la gata –casi *tótem*– que durante muchos años acompañara a la poeta – con nombre de reina egipcia y también de personaje de Poe–. Su muerte vertebra sus diecisiete piezas, a través de visiones fantásticas y oníricas que la dibujan como esfinge o sibila, bruja o emisaria, en la que se ve reflejada la propia autora. Habla de su “silencio que urde nuestro código con tinta incandescente”, su lenguaje “análogo al del vaticinio y el secreto”, la ve como “vidente ensimismada en el vuelo interior”.

Orozco regresa sobre su ritual en *Mutaciones de la realidad* (1979), oficio de tinieblas y nuevo conjuro contra la Enemiga –“madrastra de las sombras”, “usurera del alba”, “tejedora de escarchas” (2000: 131, 132)–, donde se incluye la mencionada elegía dedicada a Alejandra Pizarnik, con un título de Ravel: “Pavana para una infanta difunta”. Olga Orozco –que junto con Ana Becciu publicaría en 1982 los poemas póstumos de Pizarnik, bajo el título *Textos de sombra y últimos poemas*– rinde homenaje así a una poeta de su misma estirpe, cuya poesía gravita igualmente en torno a la obsesión por la guadaña: su suicidio conmociona vivamente a Orozco, que la recupera en su verso para retenerla consigo, y la retrata como un ángel caído, víctima de la autodestrucción, habitante de la delgada frontera entre la vida y la muerte, imantada por esa flor azul que representara el amor y la poesía en Novalis, y que ella, como un nuevo Narciso, intentó vanamente asir, sin alcanzar otra cosa que la muerte:

... en el fondo de todo hay un jardín  
donde se abre la flor azul del sueño de Novalis  
[...] Pero tú te inclinabas igual para cortarla donde no hacías pie,  
abismos hacia adentro  
[...] Ya todo es al revés de los espejos.  
Pequeña pasajera,  
sola con tu alcancía de visiones  
y el mismo insoportable desamparo debajo de los pies ... (2000: 150)<sup>12</sup>

*En el revés del cielo* (1987), incluye de nuevo la imagen de Narciso y su espejo de agua que vela la muerte, identificada con el silencio, frente a la vida que afirma la palabra. Toda la poética orozqueña se construye en torno a la sombra del tiempo que acosa con visiones fantásticas y espectrales a la condición humana, y supone un demorado y penitencial paseo por el desamor y la muerte, en tanto que la vida es un lento aprendizaje para el final inevitable, exorcizado a golpe de palabra: “Me arrojaron al mundo en mi ataúd de hielo. / Una tierra sin nombre todavía corrió sobre este rostro...”, (1991: 98), comenta en imágenes afines a las de Pizarnik. La imagen de la casa se hermana a menudo con la de los espejos que la habitan, en cuyo reflejo se refugian los sueños “con raíces de locura furiosa” (1991: 87), frente a los peligros que acechan al otro lado del muro. Son espejos que se han bebido el pasado, que esconden la gloria, la juventud y la dicha, y la poeta se sumerge en el azogue para indagar sobre su destino de cenizas. Esos espejos mágicos atesoran reflejos como una laguna encantada, guardan en su enigma secretas respuestas y son umbral de rutas imaginarias, así como misteriosos cancerberos del trasmundo. De naturaleza femenina –como la imagen lunar que evocan–, llevan inscrito el futuro detrás de sus luces, y son también figuración de la propia escritura: “apenas un reflejo elusivo en un azogue avaro, apenas una opaca cartografía de un viaje deslumbrante, apenas la aproximación a un centro que siempre se sustrae” (2000: 236).

Acosada por una conciencia quemante, la imaginación material de Orozco libera a menudo visiones ígneas: el fluir del tiempo es un pájaro en llamas (2000: 165); la locura es un “árbol ardiendo entre la selva helada” (1991: 69); la memoria es una torre incendiada (1991: 117). Los elementos se confabulan: “Mi especie no es del agua ni del fuego, ni del aire o la tierra, solamente [...] pertenezco a esa extraña familia de las metamorfosis transparentes” (2000: 178). A lo largo de toda su andadura poética, Olga Orozco va construyendo un mundo de

---

<sup>12</sup> Explica Orozco en sus declaraciones el sentido de las enigmáticas palabras con que termina el poema, “talita cumi”: “son las palabras que le dice Jesús a la hija de Jairo, cuando la resucita; quiere decir “levántate muchacha”.

prodigios y mutaciones que se miran en el espejo de la laguna Estigia, para conjurar lo efímero con la ilusión de eternidad. La magia y la videncia protagonizan poemas completos, en los que la poeta convoca los poderes de la palabra para ensayar sucesivos maleficios contra la muerte que se acerca y la acorralla. Así ocurre, por ejemplo, en “Para destruir a la enemiga”, donde aparece esa imagen frecuente de la hilandera que recuerda a las Parcas –“cose con el hilo de tus días la noche del adiós” (1991: 108)–; nombrarla es vencerla:

...Nómbrela con el nombre de lo deshabitado.  
Nómbrela.  
Nómbrela con el frío y el ardor,  
con la cera fundida como una nieve sucia donde cae la forma de su vida,  
con las tijeras y el puñal,  
con el rastro de la alimaña herida sobre la piedra negra,  
con el humo del ascua,  
con la fosa del imposible amor abierta al rojo vivo en su costado,  
con la palabra de poder  
nómbrela y mácala (109)

La palabra poética es instrumento del ritual, pero también objeto de sucesivas rondas que buscan asirla y habitarla. También es antídoto contra la amenaza de la locura, su tormento de voces y presencias extrañas, de incertidumbres, dudas y temores. La palabra se revela insuficiente para esta espectadora alucinada y silente. En “Parte de viaje” se hace balance de la vida, de sus mutaciones y visiones, y sólo queda la frustración y el despojo: “Construí laberintos en vez de paraderos” (2000: 170). El intento de ahuyentar las sombras se revela inútil frente a su imperio y llega el desaliento: “¡Un puñado de polvo, mis vocablos!” (2000: 154). El poema “En el final era el verbo” hace las veces de despedida, donde el lamento por lo imposible se conjuga con la desesperada afirmación de la palabra, que osa reescribir el comienzo bíblico para alzarse una vez más contra la indecibilidad y el fracaso.” [...] sin alcanzar jamás el corazón cerrado de la rosa (2000: 231).

### **Bibliografía:**

OROZCO, Olga, *Obra poética*. Buenos Aires: Corregidor. 1991.

-----, *Obra poética*. Caracas: Ayacucho. 2000.

PIZARNIK, Alejandra, *Prosa completa* (ed. de Ana Becciu). Barcelona: Lumen. 2002.

-----, *Diarios* (ed. de Ana Becciu). Barcelona: Lumen. 2003.

-----, *Poesía completa* (ed. de Ana Becciu). Barcelona: Lumen. 2007.

SAUTER, Silvia, *Teoría y práctica del proceso creativo. Con entrevistas a Ernesto Sábato, Ana María Fagundo, Olga Orozco, María Rosa Lojo, Raúl Zurita y José Watanabe*. Madrid: Iberoamericana. 2006.

SEFAMÍ, Jacobo, *De la imaginación poética. Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozser*. Caracas: Monte Ávila. 1996.