

HUELLAS AURÁTICAS EN LA POESÍA ÚLTIMA DE OLGA OROZCO (1979-1999)

AURATIC TRACES IN OLGA OROZCO'S LATEST POETRY (1979-1999)

Héctor Calderón Mediavilla
Universidad de Toulouse-Jean Jaurès

ABSTRACT

This article explores Olga Orozco's late poetry in the light of rationalist secularisation and its typification as an epoch without aura. In parallel to the famous Benjaminian conceptualisation, it studies here the particular treatment and formalisation of the symptomatic in Orozco's poetic text. Then, the consequences of such an articulation would allow us to scrutinise a way out of the metaphysics of the aura, transforming the artistic object into a secularised trace or residue.

Key words: Orozco; secularization; aura; affectivity; trace

RESUMEN

El presente artículo explora la poesía última de Olga Orozco a la luz de la secularización racionalista y de su tipificación como una época sin aura. En paralelo a la famosa conceptualización benjaminiana, se estudia aquí el particular tratamiento y formalización de lo sintomático en el texto poético orozquiano. Enseguida, las consecuencias de tal articulación permitirían escrutar una salida a la metafísica del aura, transformando el objeto artístico en huella o residuo secularizado.

Palabras clave: Orozco; secularización; aura; afectividad; huella.



Fecha de recepción: 19 de julio de 2023.

Fecha de aceptación: 4 de septiembre de 2023.

Cómo citar: Calderón Mediavilla, Héctor (2023): «Huellas auráticas en la poesía última de Olga Orozco (1979-1999)», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 7: 222-239.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2023.7.010>

Aparecida por primera vez en 1946 y publicada a lo largo de la segunda mitad del pasado siglo, la obra poética de la argentina Olga Orozco [Toay, 1920-Buenos Aires, 1999] ha sido emplazada por buena parte de sus exegetas en las coordenadas de una reescritura de lo sagrado que respondería a la intensificación secularizadora promovida por el desarrollo tecno-científico de la modernidad¹. Sin detenernos en la exposición de sus causas, tan solo apuntaremos que con el rótulo de «secularización» la bibliografía especializada en la obra orozquiana hace registro de una tendencia atareada en disolver los antiguos ritos y creencias cosmogónicas para alumbrar una explicación objetiva del medio. En ese sentido, una vez descartado el pensamiento analógico-afectivo de los complejos arcaicos, el conocimiento del medio estaría condicionado, en la era secularizada del positivismo racional, por un paradigma aislacionista gobernado por el principio de identidad. Como corolario, y tras el ocaso de las narraciones totalizantes, el método empírico redundaría en aquella habitación fragmentada y zozobante hacia la que indicaba el concepto weberiano de «desmiraculización» (Girardot, 1988: 19).

En ese medio desencantado y desarticulado por los usos racionales, se situarían los ejercicios poéticos de Orozco: con ellos, la poeta ensayaría, según atisba una de sus glosadoras, una forma de *religio* (Nicholson, 2002: 13). El gesto religioso, supuestamente orientado a la recomposición del ideal sagrado, exigiría, no obstante, a ojos de la misma crítica, la desaparición de la diferencia subjetiva encarnada por la voz individual. Puesto que, en los planteamientos señalados, el medio que despliega la voz de Orozco está partido en dos: por una parte, la denostada contingencia donde aquella mora y, por otra, el absoluto sin resto de individuación. En consecuencia, si de veras aspirase al éxito, quien tratara de alcanzar la mismidad sagrada habría de ingresar en ella y sucumbir en su silencio. Así también, presumen los citados críticos, la voz de Orozco, dispuesta a sacrificarse *sub specie aeternitatis*, con tal de reestablecer un ideal que no cabe incluir la división ni el deterioro, características éstas definitorias de la especie humana. De la imposible entrada de la diferencia en el ideal sagrado, se descolgaría precisamente que, para Orozco, su dimensión carnal presente un valor negativo [Piña 1984: 25], ya que el cuerpo aparecería como un obstáculo a la hora de alcanzar ese espacio ajeno donde mora lo Uno.

¹ Cfr. Luzzani 1980; Piña 1984; Tacconi 1985; Torres de Peralta 1987; Loubet 1996; Calloni 1999; Escaja 2010; Lergo Martín; Martín López 2013; Etcheverry 2015; Nicholson 2020.

Ahora bien, no todos los comentaristas abundan en esta dirección. Entre los intérpretes que escapan a la *lectura sacrificial* de la obra orozquiana se cuenta la poeta Tamara Kamenzsain². En el prefacio a la *Poesía completa* de la autora, Kamenzsain asegura que la poesía última de Orozco, en lugar de acatar el sacrificio individual, se encaminaría a un arreglo de aquello que hace propiamente al individuo, a saber, la emotividad (Kamenzsain 2012: 7-18). Y, efectivamente, cuando indagamos en los volúmenes señalados por el «hilo» interpretativo de la prologuista, observamos que el discurso lírico de Orozco, anclado corporalmente en el ámbito cotidiano, paulatinamente se enajena por la acción disruptiva del inconsciente. En virtud de dicho proceso, que detalla puntualmente un extrañamiento territorial, el lector, en un rápido repaso a los títulos de los poemarios que principian ese periodo final (*Mutaciones de la realidad*, 1979 y *La noche a la deriva*, 1984), intuye que la *normalidad* de los *espacios comunes* se ve perturbada por un segmento resbaladizo: la materia afectiva. Dado el tamaño que presenta la mancha sintomática en esos enclaves —poblados de animales aviesos—, es plausible conjeturar que aquello que en verdad intenta reparar la voz de Olga Orozco es la dualidad instituida por el sacrificio lógico.

El lenguaje racional relega zonas hacia la invisibilidad e introduce una bipartición operativa entre consciente e inconsciente³. Justamente, la emotividad o el carácter potencial del medio es aquello que fuera excluido, primero por el paradigma de conocimiento sagrado y luego por el régimen epistemológico de la modernidad en el que aquel se perpetúa: ambos están fundados en una razón desencarnada que trata de fijar el medio y arrancar a los individuos su dinamismo. El *logos* es sacrificador porque, nacido de la cuchillada sacrificial, introduce un *corte* ideal entre la faceta virtual y la faceta actual del medio. Una pasa a ser víctima; la otra, vencedora en la individuación, se convierte en verdugo. Con esa brecha, instituida de forma ficticia, el *logos* pretende facilitar la inteligibilidad del medio sobre el que opera. A similar decantación estaba destinada, en origen, la descarga sacrificial arcaica; en efecto, quien ahonde en la arqueología del sacrificio descubrirá tras él un «dispositivo» que, para distribuir la realidad, retira bajo control el *lado emotivo del medio*, el cual, por incontrolable, debía ser supuesto en un espacio subalterno. El sacrificio comporta un gesto

² Ver también (Mujica 1988: 1084-1088) y (Monteleone 2021: 245-297). El primero denomina «desfundamentación» o «desconstrucción» el gesto secularizador de Olga Orozco; el segundo lo retrata como «un ajuste de cuentas con la divinidad».

³ Utilizamos el concepto de «medio», en detrimento de «mundo», porque nos parece incluir algo más que el referente natural en sentido lato. «Medio» engloba para nosotros, en consonancia con los postulados filosóficos, antropológicos y etiológicos que manejamos, el espacio potencial que rodea al individuo y que delimita con su impropiedad la propiedad de aquel. Y dado que el individuo humano se halla enclavado no solo en una geografía, sino que tiene por límites igualmente una lengua y una historia dadas de antemano, dentro del concepto de «medio» se insertan la tradición y el lenguaje que se hereda. Esos tres componentes conforman el medio que hospeda al individuo y que es a la vez *natura* y *cultura*.

violento orientado a domeñar la apertura del medio; de la voluntad excluyente de tal acto, da cuenta la etimología de la palabra latina *sacere* («retirar», «apartar»)⁴.

En cuanto a Orozco, emitiremos como hipótesis que, lejos de desandar a contracorriente la secularización, su voz prolongaría en esas demarcaciones subalternas su expansión, reintroduciendo en ellas el afecto sacrificado por el *logos*. Con ese gesto, de calado ético, la poeta trataría de asegurarse, como advirtió Kamenzsain, «de la boca para afuera, un lugar en este mundo» (2012: 15). Pues ciertamente, si la religión es, como acredita Agamben, aquello que «sustrahe las cosas al uso común para transferirlas en el seno de una esfera separada» (2005: 96), una voz que predique la reintegración de las cosas en el medio, no puede ser sino secular o profanadora. Con todo, debido quizás a la paradójica relación que entretienen secularización y afectividad, por la cual pareciera obligado excluir la presencia de la una allí donde existe la otra, la obra final de Orozco no ha suscitado, a nuestro entender, ningún estudio que, prosiguiendo la estela abierta por Kamenzsain, se haga cargo de ilustrar el estrecho contacto que entretienen ambas nociones. Por esa razón, estas páginas quisieran subsanar el diferencial que las separa, e interrogar los ejercicios formales de la poeta al trasluz de una dinámica que pone en juego ambas categorías: la pérdida del aura.

1. EL SÍNTOMA Y EL AURA

La desaparición del aura, epítome de la desacralización, es una de las consecuencias más comentadas del desarrollo técnico-científico, sobre todo a raíz de una serie de anotaciones legadas por el crítico cultural Walter Benjamin. En uno de sus comentarios, Benjamin reconocía la experiencia aurática en el desafío emotivo lanzado por ciertos objetos al espectador: «El mirado, o el que se cree mirado, alza de inmediato la mirada. Experimentar el aura de una aparición significa investirla con la capacidad de ese alzar la mirada» (Benjamin, 2008: 253). Pero dado que la

⁴ Que la imposición del lenguaje racional como método de conocimiento del medio sigue a un acto violento ha sido puesto de manifiesto por diversos autores desde ángulos de estudio distintos. Giorgio Agamben, por ejemplo, describe el sacrificio como un dispositivo destinado esencialmente a crear la separación entre esferas (2005). El principal dispositivo sacrificial es el lenguaje lógico, que nosotros entendemos, apropiándonos una definición del mismo Agamben, como una fuerza capaz de «capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes» (Agamben, 2015: 23). En *La révolution du langage poétique*, Julia Kristeva afirma por su parte que el sacrificio instauro el orden simbólico (1974: 72-73). Como su libro presume, el gesto poético marcaría un movimiento de regreso por el que el sacrificio se desarticula, siendo restaurada la continuidad dinámica del medio o eso que la semióloga nombra la *chora* semiótica. En el sentido de una escisión sacrificial entre deseo y sociedad, pero por otras vías, abundan también Marcuse (1963), Otto (1969), Girard (1972) y Zambrano (1992).

secularización, como apuntábamos, instauraba una ética de *cerrazón* afectiva, Benjamin ya no podía concebir el devenir histórico de la modernidad capitalista de otro modo que como el de una época sin aura. La particular lectura histórica que extrae de ese desenvolvimiento vinculaba la reproducción masiva facilitada por los centros fabriles a la inevitable decadencia del aura. El arte finisecular, cifrado en la persona de Baudelaire, vivía en carne propia su duelo e imaginaba melancólicamente su falta: en Baudelaire, justamente, aura y emotividad aparecían sacrificadas bajo el golpe mortal asestado por la secularización industriosa.

Llegados a este punto es legítimo preguntarse, no obstante, si la escisión entre secularización y objeto aurático que notificara Benjamin radica, como es costumbre afirmar, en el definitivo alejamiento divino o si por el contrario no estaría enraizada en un modo discursivo —la desapasionada lógica racional— propio de nuestro devenir histórico. De ser verdad algo así, tal vez podríamos redimensionar la compatibilidad de esas dos nociones aparentemente contrapuestas: ¿qué aspecto puede presentar un residuo religioso como el aura en un medio secularizado como el nuestro?, ¿sería plausible, entre las variantes virtuales del devenir, una secularización presidida por la afectividad?, ¿qué sucedería con los objetos técnicos —el poema en primer término— si revirtiésemos el utilitarismo desencantado y nos volcásemos anímicamente en ellos?, ¿recuperaríamos entonces el medio maravilloso que la tecnificación mecanicista hubo enterrado? Precisamente con el ánimo de explorar esas hipótesis, juzgamos necesario acercarnos a un poema de *La noche a la deriva* titulado «Para este día» (Orozco, 2012: 287-288):

Reconozco esta hora.
Es esa que solía llegar enmascarada entre los pliegues de otras horas;
la que de pronto comenzaba a surgir como un oscuro arcángel detrás de la neblina
haciendo retroceder mis bosques encantados, mis rituales de amor, mi fiesta en la indolencia,
con sólo trazar un signo en el silencio,
con sólo cortar el aire con su mano.
Esa, la de mirada como un vuelo de cuervo y pasos fantasmales,
que venía de lejos con su manto de viaje y las mejillas escarchadas,
y se iba bajando la cabeza, de nuevo hasta tan lejos
que yo buscaba en vano la huella del carruaje en el pasado.

«Para este día» (v. 1-10)

Allí, la voz de Orozco, hija del dislocamiento racional, recoge en filigrana la célebre cita benjaminiana y, haciéndose eco de su nostalgia sagrada, problematiza la extinción del aura dentro de una figura en donde chocan dos tendencias polares. La resolución del conflicto, como veremos, va a transformar la sustancia del poema.

En «Para este día» (28 versos heterométricos), la primera tendencia transcribe el movimiento de desaparición que sigue a la emergencia sintomática, luego de su imposible acogida

por parte del artefacto poético. La carencia de aura, más que su pérdida, estaría entonces ligada a la incapacidad del poema para retener las fuerzas inconscientes. Así queda grabado en el verso 9, instante que clausura la rememoración: «y se iba bajando la cabeza, de nuevo hasta tan lejos». El gesto fallido que no culmina la trabazón del afecto en el poema pertenece, empero, a una época recordada (v. 2) y no a la actualidad del habla. En virtud de la organización dialéctica de la reminiscencia, cuando la voz alcanza el final del poema descubre con estupor un vuelco: que lo sintomático ha sido apresado y modelado en el recorrido versal. En el verso final, la voz asevera: «Y se queda esta vez, sin bajar la cabeza» (v. 28). La segunda tendencia registra pues una lucha fructífera por la adaptación. Si nos remitimos a la cita benjaminiana, admitiremos que al concluir su poema la voz se halla ante un objeto aurático. A partir de este razonamiento, no obstante, lo que nos interesa resaltar es el trabajo que facilita la restitución del aura en ese objeto —el poema— que se presentía desencantado. A nuestro modo de ver, tal cosa guarda relación con el especial tratamiento que la poesía de Orozco dedica a la afectividad.

La apertura de «Para este día» pone cara a cara dos temporalidades: la del pasado que retorna y la del presente enunciativo que lo reconoce. El recibimiento de lo ya sido se prodiga en el momento en que se despliega, ahora como entonces, el gesto escriturario: «con sólo trazar un signo en el silencio» o «con sólo cortar el aire con [la] mano» (v. 5-6) la voz desencierra la potencia afectiva que yacía ocultada. Con la anamnesis, el inconsciente hace presentación y el deseo se abre paso mientras la voz trata de sujetarlo. Pero como las producciones inconscientes, a la par que se anuncian en lo más cercano («esta hora» v. 1), mantienen una distancia insalvable (v. 2-5), la resurgencia sintomática se vivencia ahí contradictoriamente. Sin poder ser captadas rectamente, esas emanaciones ensombrecen la idealidad del espectro visual, acarreado una sensación disolvente que hace «retroceder» los signos de vida (v. 4). De manera que podemos afirmar, la experiencia descrita en este poema otorga validez a la especulación que Benjamin avanzaba en torno del aura en *Pequeña historia de la fotografía*: «Pero, ¿qué es el aura? El entretejerse siempre extraño del espacio y el tiempo; la aparición irreplicable de una lejanía, por más cerca que ésta pueda hallarse» (Benjamin, 2007: 394). Al calor de su evocación, concederemos que en «Para este día» el síntoma «entreteje espacios y tiempos» aliando de manera soberana ruinas de la historicidad: el «vuelo de cuervo», los «pasos fantasmales», el «manto de viaje», las «mejillas escarchadas» (v. 7-8). Todas esas imágenes son enunciados acumulados en la memoria indiscriminada del medio afectivo. El poema los rescata arqueológicamente en un ordenamiento individual y materializa la incalculable duración fosilizada en ellos.

2. LA FIGURA AURÁTICA, FIGURA SINTOMÁTICA

Partiendo del conjunto teórico benjaminiano, la obra ensayística de Georges Didi-Huberman subraya que las formas auráticas se despliegan en «constelaciones» y, por así decirlo, dibujan el espeso cuerpo de un «bosque de símbolos» donde «el tiempo cronológico» y la «visibilidad objetiva» se extravían (Didi-Huberman, 1992: 105-106). De ese «bosque», podemos destacar, con el crítico, que cobija toda la fuerza disruptiva del objeto aurático, ya que su floresta de imágenes concentra sincrónica y emotivamente la temporalidad. Tal mezclanza, indivisible, es lo que transfiere su poder de seducción al acontecimiento visual y hace que el objeto, dotado de potestad para devolver la mirada, «levante la cabeza». No levanta la cabeza sino aquello que no puede ser capturado totalmente con los sentidos. La mirada poética intenta dominar aquello que se resiste a ser percibido (del lat. *percipere*: «capturar», «agarrar», «tomar»), a saber, el afecto o el aura. En línea con lo dicho, la voz va a reanimar el objeto poemático orientando el deseo hacia una comprensión de ese material problemático encarnado en la figura.

Benjamin consignaba la desaparición del objeto aurático cuando la modernidad asistía a la proliferación de una serie de objetos —las mercancías— que, capitalizables y anonadados, habían sido despojados de su potencia afectiva. De esa manera, en tanto que la mercancía era reducida topológicamente a su valor contable, carecía de aquello que no era sino la expresión de la ilimitación o del fondo trascendental en un objeto dado: el aura. La evolución del capitalismo de la mano de la metafísica racionalista sustrajo a los objetos justamente aquella faceta que hacía de estos algo más que mera mercancía; en el objeto aurático, objeto sintomático, el *continuum* virtual y emotivo se mostraba vivo como un excedente que desbordaba los límites del ente aún sin cosificar. El objeto dotado de aura indicaba sintomáticamente hacia el medio afectivo que bordea al individuo; el aura era la proyección de esa ilimitación indeterminada que recubre a los entes. El corazón del sistema poético de «Para este día» delimita asimismo ese núcleo transubjetivo, lugar —sagrado por el idealismo— que alimenta el aura:

Hora desencarnada,
color de amnesia como dibujada en el vacío del azogue,
igual que una translúcida figura enviada desde un retablo del olvido.
¿Y era su propio heraldo,
el fondo que se asoma hasta la superficie de la copa,
la anunciación de dar a luz las sombras?

«Para este día» (v. 11-16)

El centro de todas las horas es esa hora sin encarnación (v. 11) que viene desde «el retablo» (v. 13) o depósito pre-individual donde permanece olvidada y «se anuncia» (v. 16) como síntoma, anhelando una modelización. Desde las «sombras» (v. 16), el misterio de la ontogénesis conduce, a través de la brecha vocálica del ser humano, esa materia carente de forma hasta la frontera del universo visible. Así es como el medio en retracción llega a exhibirse; en efecto, el medio informe irrumpe en la voz y se actualiza en síntomas lingüísticos. Razón por la cual, el medio es «heraldo» de sí mismo (v. 14), pues es él quien acude, desde una esfera retirada, hasta la voz del hombre para ser acuñado en palabras. Mas el medio no es todavía, en ese momento, otra cosa que transparente disposición espacial para la aparición — «color de amnesia», «vacío del azogue», «traslúcida figura» (v. 13-14). Y cuando su llamada, a pesar de la insistencia, no puede ser articulada, campa la desdicha. La voz de «Para este día» vive bajo tensión la sujeción de la virtualidad afectiva, porque esa contención decide de la potencia aurática de su artefacto. La formalización del mensaje del medio —aquello que hace que un objeto sea aurático— no pudo ser en aquella ocasión inicialmente recordada porque la voz «no sup[o] descifrar su profecía» (v. 17). De acuerdo con esto, en el décimo verso, haciendo referencia al tiempo de la anamnesis, la voz afirma apenada que en aquel entonces «busca[ba] en vano la huella».

La tensión figurativa nace de la laceración que produce esa búsqueda vana. La escritura del poema parte así de una decisión reinterpretaiva, por la cual la mirada poética opera sobre un pasado que emerge anacrónicamente y plantea un desarreglo en el presente. De ahí que la voz trate de resolver ese choque de temporalidades; porque la disyunción produce dolor en el ser humano y requiere reparación. Engarzando el devenir en una secuencia, la voz orientará ese pasado enquistado hacia el futuro; mientras, observará en el encadenamiento sintomático de los tiempos su historicidad; una historicidad que significa la acogida dispendiada, en la singladura personal, a la presentación retornante del ser afectivo. Y dado que la acogida inaugural falló, en el poema se produce la reconexión con el afecto maltratado por aquel torpe gesto, para su curación:

No supe descifrar su profecía,
ese susurro de aguas estancadas que destilan a veces los crepúsculos,
ni logré comprender el torbellino de plumas grises con que me aspiraba
desde un claro de ayer hasta un vago anfiteatro iluminado por lluvias y por lunas,
allá, entre los ventisqueros del irreconocible porvenir;
aquí, donde ahora se instala, maciza como el demonio del advenimiento,
en su sitial de honor en medio de la asamblea de otras horas,
pálidas, transparentes,
y me dice que mis bosques son luces extinguidas y aves embalsamadas,
que mi amor era erróneo, como un espejo que se contempla en otro espejo,
que mi fiesta es un cielo replegado en el sudario de mis muertos.
Y se queda esta vez, sin bajar la cabeza.

«Para este día» (v. 17-28)

Por apego a la cura, el pasado irresuelto, antes silenciado en la catacumba inconsciente, regresa, «desde un claro de ayer» (v. 20), al presente de la enunciación y remueve sus fundamentos; hasta que la voz, extremando el contacto afectivo, conquista la *reanudación*. Para la readecuación de lo que lacera, la voz se introduce por cierto en su vorágine, en el epicentro caótico que hubo producido la escisión. En ese sentido, se notará que el fragmento se enmarca en una ambientación sacrificial —«un vago anfiteatro» (v. 20), «un sitial» (v. 23)— que parapeta a la voz, tras un largo traslado preparatorio —la anamnesis— dentro del eje huracanado: el «torbellino» (v. 19) o los «ventisqueros» (v. 21) recorren la apertura esteparia donde se desmonta y se remonta literalmente, «en medio de la asamblea de otras horas» (v. 23), la homogeneidad cronotópica del medio y al acceder allí, con el ánimo de restañar la desavenencia, la voz es *testigo* del aspecto neutro del origen.

En ese lugar matricial, la voz vislumbra los mismos rostros —«pálid[o]s», «transparentes» (v. 24)— que ya viera en aquel pasado recordado; rostros que no supo formalizar, salvo que ahora ese territorio indomeñable se registra en el poema y en él *se* pronuncia: «y me dice que» (v. 25). El poema retrata entonces el camino de regreso hacia la linde de la brecha para que la brecha hable. Y la brecha habló. La zona intransitable de la apertura óptica, zona (aurática) únicamente balizada con el afecto, inmensidad donde mora la mortal unidad que vadea nuestra vida —«duces extinguidas», «aves embalsamadas» (v. 25)— «se queda esta vez» y «sin bajar la cabeza» (v. 28) obliga a la voz a «levantar la vista». Al poner sus ojos en esa forma aureolada llamada poema, la voz reconoce la presencia de aquello que fuera sagrado: su palabra sintomática destapa una espesura trascendental.

La forma reanimada mediante la convergencia de discontinuidades temporales se convierte en una figura dialéctica donde el tiempo se problematiza. ¿Por qué decimos nosotros que el tiempo es ahí un problema? Porque en lugar de indicar la progresión lógica y distendida de la vida —el encadenamiento de positividad—, el poema da imagen a una discursividad en donde constantemente intermedia la muerte. La peregrinación problemática que recorren los versos del poema se asemeja por ese motivo a un camino impracticable de pasos cortados y falsas direcciones, puesto que dondequiera que dirija su devenir, la voz humana se topará con el obstáculo fatal. Como sospechaba Walter Benjamin en su *Teoría del conocimiento*, breve ensayo en el que desmonta la causalidad historicista, la discontinuidad de la historia queda atrapada en aquellas imágenes en las que el presente y el pasado se ponen frente a frente, y por las cuales, en sus palabras, el observador «despierta» a la historicidad de su ser:

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad. — Solo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje (Benjamin 2005: 464).

Si la imagen dialéctica confronta temporalidades y hace visible su relación, en «Para este día» el tiempo sido que la voz no logró descifrar retorna y se enfrenta con el ahora enunciativo en el sitio exacto —la figura poética— de un paralelismo contradictorio: «allá, entre los ventisqueros», «aquí, donde ahora se instala» (v. 21-22). En la imagen poética, la virtualidad de aquel pasado infructuoso aparece proyectada, en una benjaminiana «apocatástasis⁵», hacia el futuro que ella misma portaba en ciernes. ¿Y qué será acaso lo que aquel tiempo relegado por el sacrificio llevaba consigo? La naturaleza «profética» (v. 17) del medio y su sintomática aparición ante la voz: o que el medio, tal y como sugiere la etimología de ese adjetivo, se anuncia, manifestándose en la historia (la esencia del medio no se resguarda en un retiro metafísico).

De no mediar la escritura del texto poético, el aturdimiento sintomático hubiese sido sepultado y confinado en ese espacio mítico que Benjamin equiparaba al inconsciente de la humanidad. El despertar para Benjamin se decidía en ese tránsito de lo sintomático desde el fondo inconsciente hacia la consciencia que facilita la imagen dialéctica. Como prueba de lo contrario, Benjamin paseaba sus reflexiones por el París del II Imperio, poblado de formas oníricas en las que el pasado permanecía oculto. Salir del mito, abandonar las imágenes arcaicas, requiere llevar ese fondo inconsciente, a través del lenguaje, hacia una imagen dialéctica en donde entra en relación con el presente; de ese modo, el arcaísmo inconsciente se interna en la historia. Entonces, el ser humano adquiere una idea cierta de su devenir.

3. LA HUELLA PROFANADA

El devenir, en efecto, es profético y se manifiesta sintomáticamente. De esta novedosa articulación de las condensaciones sintomáticas se desprende una consecuencia de calado para la obra artística que no puede desvincularse de la renovación epistemológica que fundamenta la voz

⁵ La «apocatástasis» es el gesto de interpretación histórica por el que todo el pasado sepultado por la concatenación crono-lógica, «es llevado», como sugiere Benjamin, «hacia el presente» (2005: 461-462). Esa nueva lectura sintomática de la temporalidad, en la cual se reconquistan los trozos y las ruinas descartados, es subsidiaria del trabajo de montaje.

de Orozco. Nosotros identificaremos ese impacto, relacionado con el traslado de lo sagrado desde sus formas irracionales hacia la consciencia, con la transformación de la forma aurática en *huella*. En nuestro análisis, hemos afirmado que el aura de un objeto se corresponde con su facultad para indicar sintomáticamente parte del *alagon* que sobrepasa su individualidad. La lectura aurática benjaminiana emparentaba ese otro lado alógico con la esfera mítico-teológica, de manera que eran auráticos aquellos objetos en los que el soporte de la humanidad individual se presentaba según ciertas codificaciones prescriptas por las formalizaciones mítico-religiosas. Ahora bien, dado que el devenir racionalista de la humanidad se había desembarazado, como hubo probado Benjamin, de la «fundación teológica de la obra de arte auténtica» [2008: 17], quedaría pendiente de saber si es posible algo así como secularizar ese soporte que la metafísica aurática manifestaba sintomáticamente. Georges Didi-Huberman, en sus aproximaciones a la obra benjaminiana, recalca ese desafío:

Il peut sembler désormais impossible —philologiquement, historiquement parlant— d'évoquer une “valeur de culte” attachée à l'aura d'un objet visuel, sans faire une référence explicite au monde de la croyance et des religions constituées. Et pourtant, il semble bien nécessaire de séculariser, de re-séculariser cette notion d'aura [...] Il faudrait donc séculariser la notion d'aura, et faire du “culte” ainsi entendu l'espèce —historiquement, anthropologiquement déterminée— dont l'aura elle-même, ou la “valeur culturelle” au sens étymologique, serait le genre (1992: 112).

La secularización del soporte aurático se afirmaría, tal y como hemos insistido, en un especial uso lingüístico: aquel que supiera dar entrada al afecto informe para su «cultivo» sintomático. Ciertamente, creemos que aquello que las obras religiosas sacralizaban en una forma —una imagen devota, un relicario— era la potencia afectiva, secuestrada por la religión en zonas supra-corporales. Toda vez que la mascarada del soporte metafísico fuera disuelta por el avance técnico-científico, la figuración poética debiera hacerse cargo de acoger dicha potencia; pues en la expresión sintomática que comúnmente llamamos poema, y no en otro lugar, aquello que fuera sagrado —el abrirse óptico: mundo, lenguaje, tradición— adviene proféticamente, sin que ninguna mediación sacerdotal sea necesaria. Por esa razón, la secularización del aura cobra todo su sentido en la poesía última de Olga Orozco, cuyo fundamento discursivo es el culto amoroso y fidedigno de la profecía óptica. En esas coordenadas que se extienden de las *Mutaciones* en adelante, la propulsión del afecto en un espacio visible —el poema— hace de la forma aurática una *huella*.

Ya vimos que en el poema la palabra «huella» aparecía en el verso 10, instante en el que la voz lamenta su incapacidad para grabar el síntoma. Tras su fallido intento, esta confiesa haber «busca[do] en vano la huella del carruaje en el pasado». La huella es así para la voz lo que sustenta

o garantiza; por eso anda tras ellas, para aferrar su asiento. Pues bien, si estamos de acuerdo con esa naturaleza garante de la huella, al finalizar la lectura de «Para este día» habríamos de corroborar que ese artificio que «levanta la cabeza» es asimismo una huella. Y más aún, si ese poema en verdad «levanta la cabeza» ello se debe enteramente a su condición de huella. El grabado de la huella sintomática es lo que hace que el objeto-poema remodele la lejanía aurática en algo manipulable y éticamente experimentable.

A propósito de la huella, y en contraposición al «aura», Benjamin dejó dicho lo siguiente: «Huella y aura. La huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que provoca. En la huella nos hacemos con la cosa, en el aura es ella la que se apodera de nosotros» [2005: 450]. Prolongando sus comentarios, aseguraremos que el objeto aurático proyecta una emoción que no se ha hecho consciente y que, relegada, provoca fascinación y temor cuando se presenta. En tanto, la huella es una emoción consciente; la huella marca el traslado del afecto, desde la lejanía aurática que custodiaba la metafísica sagrada; hacia la cercanía del texto poético, donde se presenta modulado: el poema es altar secular que rinde pleitesía a un medio evidenciado y profanado.

En las huellas, las imágenes oníricas vienen a la consciencia «en cuanto tales», como formas-ensoñaciones donde lo retraído se manifiesta. Esto explica que Benjamin hiciese reposar en la recopilación de las huellas —«harapos», «desechos»— su teoría del conocimiento, concebida por él como una tarea de montaje para la «interpretación de los sueños»:

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Solo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos (Benjamin 2005 : 462).

Según lo expuesto, la historicidad no es otra cosa que una profusión de huellas, dejadas por el silencioso fondo afectivo: este actualiza en las huellas su devenir aparicional. Saber leer en los intersticios lógicos y en las secuencias visibles las huellas de lo invisible, tal y como hace el escrutador de lo sintomático, permite pues el acceso a la contemplación auténtica del medio. El requisito es la confección de imágenes en las que su profecía se comprende como aquello que el medio ya venía clamando (Benjamin, 2005: 462-466).

En *Phalènes*, un ensayo de fenomenología visual, Georges Didi-Huberman nombra este proceso de acercamiento de lo supraindividual una «aureolización de la huella» (2013: 207). De entre todas las imágenes abordadas por el crítico en su estudio, retendrá especialmente la atención la liturgia del santo sudario, forma incluida directamente en el poema (v. 27). A propósito de esas

imágenes, Didi-Huberman suscribe que en ellas la «aureolización» se completa eficazmente porque la «proximidad del proceso material de creación» se presenta como «una lejanía». De esa divergencia cognitiva entre un aquí formalizado y un allá formalizador se desprendería toda la potencia que sustenta la conversión dialéctica de la huella, señal de un «vestigio» tocado por la «gracia» (Didi-Huberman, 2013: 207). La contradicción define así la «aureolización» de la huella, en tanto que hace notable visualmente una cualidad de desaparición o la aparición de una lejanía.

El «sudario» encaja con la presentación ostensiva de todo fenómeno aurático: puesto que en estas formas se incorpora una visibilidad desfigurada, el sudario presenta un doble aspecto visual, ya que «ostenta» físicamente la marca de un contacto que los ojos no pueden corroborar. Didi-Huberman observa ese tipo de formas como un «agujero tendido hacia delante» (2005: 2013, N. T.), pues entiende que algo así como un hueco se difunde ante el espectador. Este no solo hace presentación, sino que, por una suerte de conversión, avanza desfondado hasta el primer plano y permite su aproximación. Claro que para que eso ocurra es necesario una intervención afectiva. En ese momento, aparece la fe. Dispuesta sobre la huella del sudario, la fe amorosa sondea y garantiza el entendimiento de la venida sintomática.

Sudario asimismo, al final de «Para este día» encontramos que la profecía del medio es entendida fielmente por la voz, quien enseguida procede a su inscripción en la huella. El vestigio donde «ahora se instala» (v. 22) el medio potencial, permite entrever, en su contemplación, justamente la gracia que aquel dispendia y que no es más que su venida hasta el lugar del poema. Es oportuno, por ello, prestar oídos a lo que el medio dice en su llegada, ya que el medio es *exactamente* aquello que acaece diciéndose a sí mismo a través de la voz (v. 25). Así miradas las cosas, el lector sabrá apreciar una profecía en la que el medio se da forma —el medio es autoformante— practicando *alteraciones visuales desfigurantes*: «luces extinguidas», «aves embalsamadas», «juegos de espejos», «cielos que se repliegan»; tales son las distintas incisiones trazadas por el medio sobre la figura poemática (un molde vacío que espera la venida de lo amorfo). De modo que podemos observar, entre los contornos del molde, esos garabatos —las palabras— cuyo mensaje solo cabe ser aprehendido por la fe. Pues dada la confusión de su proceso material de creación, deben convertir dialécticamente su ruptura significativa. Mediante la fe, dicha falta se transforma en visión. Eso es precisamente lo que el sudario del poema exuda cuando aprendemos a *ver* con la *fides*: las señas incomprensibles de aquello que vive resguardado en el silencio. Ahora, en el ahora originario del poema, donde sintomáticamente son proferidas sus palabras, el medio inconsciente viene a la superficie para testimoniar de sí mismo.

CONCLUSIÓN

Alcanzado este punto concluiremos que el umbral sagrado, tras el derribo de la metafísica, se ubica en la profanación sintomática del afecto. Como acabamos de demostrar, el afecto es el verdadero asidero que engancha al individuo con el medio que lo trasciende. En el caso concreto de la voz poética de Olga Orozco, el traslado de la pasión desde las formas arcaicas —en las cuales no había conocido todavía la luz de la conciencia y permanecía amurallada bajo la tutela metafísica—, hacia las huellas inmanentes que facilitan su interpretación, adviene cuando la voz poética se encuentra sumida en el más profundo dislocamiento y necesitada de fundamentación. La traducción sintomática de lo informe dibuja el sinuoso camino de salida para ese laberinto. Dicho esto, no cuesta demasiado entender que *Mutaciones de la realidad* y *La noche a la deriva*, por ser los libros que siguen inmediatamente al abandono de la metafísica por parte de la voz orozquiana [Kamenzsain 2012: 7-14], resulten ser igualmente los libros donde la sintomatología obtura todas las oquedades. Puesto que allí su palabra pende como nunca de un hilo, la voz desplegará en el decurso de esos poemarios el vulnerable ovillo que amarra su cuerpo a la verdad de lo hondo. Con esos cordajes profanados, reanudará los fundamentos de su habitación en aquella agreste tierra, antes sagrada, que ahora se libera para la vinculación poética.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2015): *¿Qué es un dispositivo?* Barcelona, Anagrama.
- Agamben, Giorgio (2005): *Profanations*, París, Payot & Rivages.
- Benjamin, Walter (2008): *Obras*, I, 2, Madrid, Abada.
- Benjamin, Walter (2007): *Obras*, II, 1, Madrid, Abada.
- Benjamin, Walter, (2005): *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal.
- Calabrese, Elisa (2009): «Magia y memoria. La poética de Olga Orozco» en *Lugar Común. Lecturas críticas de literatura argentina*, Mar del Plata, Eudem, 195-207.
- Calloni, Stella (1999): «Olga Orozco. La poesía: relámpagos o luces de lo invisible», en *Casa de las Américas*, 216, 135-139.
- Campanella, Hebe (2007): «La lírica de Olga Orozco. Magia, delirio y amor para horadar el Silencio», en *Caminos críticos por la creación literaria de Iberoamérica y Argentina (1940-1999)*, Buenos Aires, Dunken, 249-257.
- Didi-Huberman, Georges (2013): *Phalènes*, París, Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (1992) *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, París, Minuit.
- Escaja, Tina (2010): «Metafísica del deseo en la poesía de Olga Orozco», en *Lergo Martín, Inmaculada (ed) (2010): 331-343.*
- Etcheverry, Luis María (2015): *Lo sagrado en la literatura argentina, Las señas de Martin Heidegger en Sara Gallardo y Olga Orozco*, Buenos Aires, Mediarte Estudios.
- Girard, René (1972): *La violence et le sacré*. París: Grasset.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1988): *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, México, FCE.
- Kamenzsain, Tamara (2012): «Prólogo a la *Poesía completa* de Olga Orozco», en *Orozco, Olga (2012): Poesía completa*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 7-18.
- Kristeva, Julia (1974): *La révolution du langage poétique*. París, Seuil.
- Legaz, María Elena (2010): *La escritura poética de Olga Orozco. Una lección de luz*, Buenos Aires, Corregidor.
- Lergo Martín, Inmaculada (2010): *Territorios de fuego para una poética*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Lergo Martín, Inmaculada (2010): «Decir lo indecible. Olga Orozco o la revelación a través de la palabra», en *Lergo Martín, Inmaculada (ed.) (2010): 23-106.*
- Lojo, María Rosa (2010): «Olga Orozco: Épica y poética en un largo cuento de hadas», en *Lergo Martín, Inmaculada (ed.) (2010): 353-376.*
-

- Loubet, Jorgelina (1996): «Tres miradas en trascendencia. Olga Orozco, Elvira Orphée, Sara Gallardo» en Loubet, Jorgelina (1996): *Coordenadas literarias I. Estudios de literatura argentina*. Buenos Aires, El Francotirador Ediciones, 77-139.
- Luzzani Bystrowicz, Telma (1980): «Olga Orozco: poesía de la totalidad», *Capítulo. Cuadernos de literatura argentina. La poesía del cuarenta*, Buenos Aires, CEAL, 227-231.
- Marcuse, Herbert (1963): *Eros et civilisation*, París, Minuit.
- Martín López, Sarah (2013): *Poesía y conocimiento en la obra de dos escritoras argentinas contemporáneas: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik*, Tesis de Doctorado, Universidad de Valencia.
- Monteleone, Jorge (2021). *La voz de Olga Orozco*. Buenos Aires: Malba.
- Mujica, Hugo (1988): «Sobre Olga Orozco, *En el revés del cielo*», en *Revista Iberoamericana*, LIV, 144-145, (1988): 1084-1888.
- Nicholson, Melanie (2020): «La poética del espacio en la obra de Olga Orozco. Casas, muros y cielos errantes», en Salto, Graciela Dora Battiston, Sonia Berton (comp.) (2020): *Médanos fugitivos. Poética y archivo en Olga Orozco*, Buenos Aires, Teseo, 135-154.
- Nicholson, Melanie (2010): «Un talismán en las tinieblas: Olga Orozco y la tradición esotérica», en Lergo Martín, Inmaculada (ed.) (2010): 191-214.
- Nicholson, Melanie (2002): *Evil, Madness, and the Occult in Argentine Poetry*. Gainesville: University Press of Florida.
- Orozco, Olga (2012): *Poesía completa*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Otto, Walter F. (1969): *Dionysos. Le mythe et le culte*. París, Mercure de France.
- Piña, Cristina (1984): «Estudio preliminar a *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*», en Orozco, Olga (1984): *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*, Buenos Aires, Celta, 13-55.
- Tacconi, María del Carmen (1985): «La nostalgia de la perfección primordial y los interrogantes últimos en la obra poética de Olga Orozco», en Tacconi, María del Carmen (1985): *La nostalgia del paraíso y otros temas míticos en autores argentinos*, Tucumán, Biblioteca Alberdi: 19-32.
- Torres de Peralta, Elba (1987): *La poética de Olga Orozco*, Madrid, Playor.
- Zambrano, María (1992): *El hombre y lo divino*. Madrid, Siruela.



SOBRE EL AUTOR

Héctor Calderón Mediavilla

Héctor Calderón Mediavilla (Santander, España, 1988). Doctor en Artes y Humanidades con una tesis en cotutela por la Universidad de Castilla-La Mancha y la Université Toulouse-Jean Jaurès [*El muro y la brecha: umbral(es) sagrado(s) en la poesía última de Olga Orozco (1979-1999)*]. Es miembro organizador del seminario de poesía POP (*Poesie ou...Poésie*), adscrito al grupo de investigación FRAMESPA de la Universidad de Toulouse-Jean Jaurès

Contact information: hector.calderon-mediavilla@univ-tlse2.fr